

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE  
JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**A Companhia Ueinz e a profanação da cena teatral**

**André Luiz Lopes Magela**

Rio de Janeiro

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

## **A Companhia Ueinzz e a profanação da cena teatral**

**por**

**André Luiz Lopes Magela**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Poéticas da cena e do texto teatral.

Orientador: Prof. Dr. José da Costa Filho

Rio de Janeiro

2010

## **AGRADECIMENTOS:**

Muitos colaboraram para que esta pesquisa fosse realizada, de maneiras diferentemente decisivas para que ela chegasse a um resultado.

Alguns souberam que estavam ajudando; outros não. Uns ajudaram apenas por fazerem seu trabalho ou viverem suas vidas do modo que já vivem. Outros se dedicaram especificamente para este trabalho, saindo do fluxo normal de suas atividades. Alguns se interessaram por ele e tomaram como seu o trabalho. Outros ajudaram pela ajuda, não importando a natureza dela. Nem sempre estas distinções foram claras. Sempre a ajuda foi muito boa.

Para todos, há uma sincera gratidão e duradouro reconhecimento.

**Fabrcio:** *“Não  improviso. Quem improvisa é o ...”*

**Cássio:** *“Público. O público improvisa.”*

**Alexandre:** *“O improviso é viver.”*

Trecho de uma troca de falas entre integrantes da Ueinz durante uma das sessões do *Fórum Ueinz*.

## **RESUMO:**

Esta dissertação analisa o trabalho dos atores da Companhia Teatral Ueinz no espetáculo *Finnegans Ueinz*, nas apresentações da Ocupação Ueinz, em setembro de 2009 no SESC Paulista, caracterizando sua atuação como uma profanação da cena teatral, à luz do conceito de profanação, como proposto por Giorgio Agamben no ensaio *Elogio da profanação* (2007). Num viés de crítica política relacionada não só ao teatro, mas à arte e à cultura, recorrerei a estudos sobre modos de subjetivação e análises sobre a sociedade atual sob a ótica da biopolítica, onde são examinados dispositivos de controle social e suas influências na produção de subjetividade, particularmente numa “subjetividade ator”.

A pesquisa visa também a tecer reflexões sobre maneiras pertinentes na atualidade de pensar as relações entre teatro e política. Ao imbricar tais campos de saber - a biopolítica, os processos de subjetivação e o teatro - há um enriquecimento conceitual e prático do campo teatral pelo contato com a análise crítica do biopoder e um alargamento da perspectiva biopolítica pelo seu diálogo com o universo teatral.

Paralelamente, considerar-se-á que esta “profanação da cena” constitui um fomento à criação de linguagens teatrais alternativas a formas hegemônicas, configurando um espaço de resistência artístico-política. Sua perspectiva, então, é a de haver uma necessidade de serem propostas formas de criação que construam alternativas de exterioridade em relação às categorias que comumente classificam os trabalhos e linguagens teatrais, mais especificamente no trabalho de atuação.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro e resistência política, teatro e saúde mental, Companhia Ueinz, biopolítica e teatro, arte de resistência.

## **ABSTRACT:**

This work analyzes the actors' work of the Companhia Teatral Ueinzz in the play *Finnegans Ueinzz*, in Ocupação Ueinzz's presentations, in September of 2009 in SESC Paulista in the city of São Paulo, characterizing their performance as a profanation of the theatrical scene, under the light of the profanation concept, as proposed by Giorgio Agamben in the essay *Elogio da profanação* (2007). In a political critics perspective related not only to the theater, but to the art and the culture, I will use studies on subjectivities manners and analyses on the current society under the optics of the biopolitics, where devices of social control and their influences are examined in the subjectivity production, particularly in an "actor's subjectivity".

The research also aims to make reflections on pertinent ways, at the present time, of thinking the relationships between theater and politics. While relating such fields of knowing - the biopolitics, the subjection processes and theater - there is a conceptual and practical enrichment of the theatrical field for the contact with the critical analysis of the biopower and an enlargement of the biopolitics' perspective due to its dialogue with the theatrical universe.

In parallel, it will investigate if this "profanation of the scene" constitutes a fomentation to the creation of alternative theatrical languages to conventional major forms, configuring a space of artistic-politics resistance. Its perspective, then, is that it's necessary to propose creation forms that build exterior alternatives in relation to the categories that commonly classify the works and theatrical languages, more specifically in the actors' work.

**KEYWORDS:** theater and political resistance, theater and mental health, Companhia Ueinzz, biopolitics and theater, resistance art.

# SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO .....  | 1   |
| UEINZZ, A OCUPAÇÃO E FINNEGANS UEINZZ .....                   | 2   |
| MOTORES DA PESQUISA .....                                     | 8   |
| QUADRO CONCEITUAL E QUESTÕES INICIAIS .....                   | 13  |
| 1- QUESTÕES DE BIOPOLÍTICA E TEATRO .....                     | 16  |
| 1.1 - DISCIPLINA E CONTROLE .....                             | 18  |
| 1.2 – SUBJETIVIDADE .....                                     | 22  |
| 1.3 – INDIVIDUALIZAÇÃO .....                                  | 42  |
| 1.4 - O PARADIGMA MODERNO .....                               | 49  |
| 2- OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS .....                          | 69  |
| 2.1 – RESISTÊNCIA .....                                       | 71  |
| 2.2 – INDIGÊNCIA .....  | 93  |
| 2.3 – PROFANAÇÃO .....  | 111 |
| 3- CORPO POLÍTICO .....                                       | 139 |
| 3.1 - DESPERSONA(gi)LIZAÇÃO .....                             | 142 |
| 3.2 - POROSIDADE INTENSIVA .....                              | 150 |
| 3.3 – COLETIVO .....  | 158 |
| CONCLUSÃO .....   | 165 |
| BIBLIOGRAFIA .....  | 171 |
| <br>  |     |
| ANEXO 1: PROGRAMAÇÃO E FICHA TÉCNICA DA OCUPAÇÃO UEINZZ ..... | 179 |
| ANEXO 2: COMPANHIA UEINZZ – DADOS DO SITE INTERNET .....      | 183 |
| ANEXO 3: CRÍTICAS NA IMPRENSA .....                           | 188 |
| ANEXO 4: TEXTOS DE OUTROS DIAS DE “IZA” .....                 | 195 |

# **INTRODUÇÃO**

## **UEINZZ, A OCUPAÇÃO E *FINNEGANS UEINZZ***

A Companhia Teatral Ueinz<sup>1</sup> foi formada em 1997 na cidade de São Paulo e encenou três espetáculos: *Ueinz - Viagem a Babel* (1997), *Dedalus* (1998 a 2000) e *Gotham SP* (a partir de 2001). Desde novembro de 2008, realiza apresentações de seu mais novo espetáculo (o quarto de sua trajetória), *Finnegans Ueinz*, que dialoga com a obra literária *Finnegans Wake*, do autor irlandês James Joyce. Sempre coordenada por Peter Pál Pelbart, é dirigida atualmente por Cássio Santiago.

Muitos de seus atores utilizam ou utilizaram serviços e atendimentos de saúde mental e alguns destes foram pacientes especificamente do hospital dia psiquiátrico *A Casa*, onde a companhia se formou. Hoje apenas alguns poucos (aproximadamente três) são associados a esta clínica e desde o ano de 2002 não há mais vínculo direto entre a companhia e o ambiente hospitalar. A Ueinz foi inicialmente proposta por Pelbart quando este trabalhava como acompanhante terapêutico (AT) no *A Casa* e recebeu de um paciente a idéia de montar um grupo de teatro. Esta atividade de AT se relacionou com a pesquisa de seu mestrado em filosofia, que tinha como tema a loucura. Disso resultou o livro *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão* (PELBART; 1989), reeditado pela Editora Iluminuras em 2009. O corpo de atores da Ueinz conta tanto com usuários de atendimentos de saúde mental (aproximadamente metade do total de atores) como com terapeutas, egressos do curso de Artes do Corpo da PUC – São Paulo, convidados, compositores, filósofos, atores já profissionais antes, etc. Alguns de seus atores a integram desde seu início e são co-autores de textos das peças.

Em seus anos iniciais, a companhia foi dirigida por Renato Cohen (do seu início até 2003) e por Sergio Penna (idem até 2008). Renato Cohen, falecido em 2003, foi diretor, performer e teórico das artes cênicas. Professor da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – e da PUC – Pontifícia Universidade Católica - de São Paulo, é autor de *Performance como linguagem* (COHEN; 1989) e *O work in progress na cena contemporânea* (COHEN; 2004). Sergio Penna é diretor e preparador de atores e realizou tal atividade nos filmes *Bicho de Sete Cabeças* e *Carandiru*, dentre outros. Cássio Santiago, graduado em Artes Cênicas pela Unicamp, é ator, performer, diretor teatral e trabalhou no grupo K, na Companhia de Ópera Seca e na Companhia Manufactura Suspeita, entre outras. Atualmente, Cássio é diretor da Ueinz e do grupo Zaum e coordenador de ação do Projeto Teatro

---

<sup>1</sup> Referir-me-ei, por vezes, à Companhia Teatral Ueinz apenas como Ueinz, Companhia Ueinz, companhia ou Cia.

Vocacional. Peter Pál Pelbart é filósofo, ensaísta e ator da Ueinz. Pesquisador do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC de São Paulo (núcleo da pós-graduação em psicologia clínica), é autor de *Vida Capital – Ensaio de Biopolítica* (PELBART; 2003), *Da clausura do fora ao fora da clausura* (PELBART; 2009) e *A vertigem por um fio* (PELBART; 2000), entre outros livros de sua autoria solo ou participações em obras coletivas.

A Ueinz realizou apresentações no Teatro Oficina (a maior parte das apresentações dos primeiros três espetáculos), Centro Cultural São Paulo, B\_Arco, Tuca, Tusp, Sesc Pompéia, Teatro do Jockey do Rio de Janeiro, além de participar em vários festivais de teatro como os de Curitiba, Porto Alegre Em Cena e Fórum Cultural Mundial. Realizou também trabalhos em Kassel, na Alemanha, e em novembro de 2009 apresentações de *Finnegans Ueinz* na Finlândia, num festival promovido pelo *Baltic Circle*. As atividades desta companhia têm importância tanto pelo impacto estético de suas apresentações como pelas implicações políticas do trabalho realizado, sendo que deseja-se aqui abordar ambos os aspectos, o técnico-teatral e o político, que serão tratados aqui como indissociáveis. Apreciações sobre o trabalho da Companhia podem ser também obtidas em trechos de algumas críticas na imprensa, que mostraremos oportunamente durante a dissertação. As críticas utilizadas neste estudo, bem como algumas informações fornecidas pelo antigo site de internet da companhia estão em anexo em sua íntegra ao final da dissertação (anexos 2 e 3).

O objeto desta dissertação é o trabalho de atuação no espetáculo *Finnegans Ueinz* analisado nas apresentações da “Ocupação Ueinz”, que foi uma ocupação do quinto andar do prédio do SESC Paulista durante 11 dias, com atividades de diversas ordens. A espinha dorsal do evento foram 10 apresentações diárias de *Finnegans Ueinz*. A *Ocupação Ueinz* foi um evento bastante coeso no que diz respeito às relações entre as atividades. Tais relações têm muito a ver com a proximidade de abordagem ou de afinidade filosófica existente entre os vários eventos. Dizem respeito também a uma disseminação em rede de uma filosofia de produção de subjetividade, de maneira de estar no mundo e de crítica política.

O andar que foi ocupado no prédio tinha uma característica específica: ele não foi terminado, em termos de construção civil: estava “no osso” - o chão era de cimento, não havia nenhuma divisão entre ambientes no andar inteiro, o teto tinha as fiações e outras instalações aparentes, os vidros e outros equipamentos não tinham acabamento, não havia condicionamento do ar. O andar tinha um peso de ruínas sem sê-lo, uma vez que não era o caso dele ter sido arruinado pelo tempo ou outro fator, mas sim o caso dele não ter sido terminado, formatado, maquiado. Esta característica destas instalações onde foi realizada a

ocupação, como veremos adiante, é de extrema importância e condiz com os elementos de precariedade característicos da peça. E ela não é exclusiva a *Finnegans*, pois já ocorria de uma maneira ou outra nas outras peças, como atesta um planejamento de espaço cênico descrito por Renato Cohen para o trabalho imediatamente anterior, *Gotham SP*:

*A concepção incluirá o próprio local da apresentação, preferencialmente em lugares adaptados como galpões, fábricas, porões ou teatros com arquitetura não convencional. Areia em grande quantidade formando um imenso território de chão e montes, além de pedras, objetos de ferro antigos, sobras de demolições, restos de veículos, signos urbanos, recipientes com água e um globo terrestre. (COHEN; 2003: 28)*

A complexidade desta ocupação e de sua realização nos convoca a pensar em sua produção e no próprio termo “produção” (econômica, cultural, de eventos, acadêmica e, em última instância, de formas de viver). De fato, os estudos da subjetividade, da produção de subjetividade, já possuem esta característica de agrupar diversas instâncias de experiência em seu caráter formador de uma rede de relações sociais. E este evento é importante para nós no que ele “produz estando no mundo”. É importante notar que este foi um evento de ocupação durante onze dias de um espaço altamente institucionalizado, o SESC Paulista. Esta ocupação envolveu uma teia de áreas de saber, de campos de atividades e de pessoas oriundas de diversas áreas profissionais, como a psiquiatria, a literatura, a vídeo-arte e o documentário, a intervenção urbana, a filosofia e outras (em anexo à dissertação é fornecida a programação completa, bem como a ficha técnica do espetáculo – anexo 1). Esta característica de teia também remete ao fato de esta ocupação provir de produções anteriores, ser uma produção e gerar outras produções. A Ueinzz já tem 13 anos de existência e sempre manteve uma relação com instituições, com a arte, a clínica e a política. Isto implica que esta Companhia nunca se configurou como, por exemplo, um grupo de teatro que faz suas atividades cênicas apenas para usufruto de um público teatral em termos de consumo estrito ou entretenimento ou, mesmo que um pouco mais abrangentemente, um trabalho circunscrito ao campo artístico.

A Ocupação se inseriu no *ano da França no Brasil*. Isto provavelmente deveu-se à vinda de Alejandra Riera (vídeo-artista argentina radicada na França) e Thomas Bauer (operador de câmera e engenheiro de som francês) para as atividades de vídeo e de Jean Oury (diretor da Clínica de La Borde na França), David Lapoujade (filósofo francês) e Joris de Bisschop (psicólogo belga que trabalha na Clínica de La Borde) em conferências. A opção pela vinda destas pessoas deve-se a várias questões. O coordenador e fundador da Companhia Ueinzz, Peter Pál Pelbart, é um filósofo que se insere numa rede de pensamento afinada com

Gilles Deleuze e Félix Guattari, que são franceses. Ele é tradutor de algumas obras de Deleuze e Guattari e sua tese de doutorado, que se desdobrou no livro *O tempo não reconciliado* (1998), examina formas de abordagem do tempo na obra de Deleuze. Peter também se relaciona com pensadores como Michel Foucault e Giorgio Agamben (pensadores da área de biopolítica).

A psicoterapia institucional é um ramo específico da clínica psiquiátrica e tem como figura central Jean Oury, fundador da Clínica de La Borde. Félix Guattari, psiquiatra que trabalhou com Gilles Deleuze conjuntamente em várias obras, trabalhava na Clínica La Borde. Nesta Clínica, trabalha-se uma visão da psicoterapia e da psicanálise que se coloca como alternativa à psicanálise e à psiquiatria “standard” e se imbrica profundamente com a arte e a política, não separando estas áreas. Foi lançado no Brasil, pela vinda de Jean Oury, seu livro *O Coletivo* (OURY; 2009). O lançamento foi na PUC-SP. Uma referência que, ao lado do livro de Oury, pode esclarecer o teor deste campo de atividades que é a psicoterapia institucional, é o livro *Micropolítica – Cartografias do Desejo*, editado pela Editora Vozes (Rio de Janeiro). Este livro é composto por uma série de conferências e entrevistas ministradas por Guattari no Brasil na década de 80 e tem como tema central a produção de subjetividade e alternativas ao capitalismo ou à subjetividade capitalística, expressão muito utilizada por Guattari. Ele foi compilado por Suely Rolnik, psicanalista e professora, colega de Pelbart no Núcleo de Estudos da Subjetividade, centro de pesquisa pertencente à Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Puc – São Paulo.

David Lapoujade, jovem filósofo francês, tem participado ativamente de edições relacionadas ao pensamento de Deleuze. Foi o organizador de *Ilha deserta* – editado em 2006 pela Editora Iluminuras - e de *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975-1995*, editado pela Éditions de Minuit, Paris, em 2003. Alguns textos de sua autoria também se afinam com alguns pensamentos de Deleuze, como o ensaio *O corpo que não agüenta mais* (LAPOUJADE; 2002) onde a base conceitual é composta principalmente pelo conceito de afetos, como proposto por Deleuze em sua releitura de Espinosa. Sua vinda à ocupação foi integrada a um curso de um dia sobre “Simpatia e conhecimento” no instituto Tomie Ohtake. Peter Pál Pelbart ministra aulas neste Instituto. Por várias vezes referir-me-ei à ocupação, uma vez que ela e a peça têm uma relação, extremamente imbricada, que vai muito além do fato de a peça ser uma das atividades contidas nela.

Eu estive presente na maioria das atividades da ocupação e assisti às 10 apresentações de *Finnegans Ueinzz*: todas as apresentações. Isso implica que quando utilizo termos como

“nunca”, “sempre”, “todos”, relacionados a algum evento interno à peça, eu me valho de um caráter de integralidade deste recorte. Mesmo que esta peça seja um trabalho em constante processo, dizer algo como “isto nunca aconteceu em todas as apresentações *da ocupação*”, por exemplo, será comum, e fundamenta-se na minha experiência reflexiva como espectador do conjunto completo das exposições realizadas naquele evento.

A característica que será destacada no trabalho da companhia é de uma freqüente construção de exterioridade em relação às categorias que predominantemente classificam os trabalhos de ator e linguagens teatrais. É desta maneira que o conceito de *profanação*, como proposto por Giorgio Agamben, será relacionado à atuação enfocada na tentativa de demonstrar o teor político específico de seu trabalho. Essa dimensão política e profanadora da Ueinzz diz respeito também ao modo como os trabalhos teatrais realizados se inserem na experiência subjetiva e estética da contemporaneidade de um modo mais amplo. Esse aspecto é expresso de modo contundente em palavras do próprio Pelbart:

*Se a estética contemporânea é fragmentária e fluxionária, rizomática e metaestável, complexa, não-narrativa e não-representacional (e o que é um teatro não-representacional - sendo o teatro tradicionalmente o lugar da representação?), é preciso dizer que em tudo isto ela ressoa estranhamente com o que nos vem do universo da psicose. Daí talvez sua espantosa capacidade em acolhê-lo, e a força desse encontro. (PELBART; 2000: 106)*

A estrutura de *Finnegans Ueinzz* é bastante desprovida de características tradicionais do gênero dramático, tais como uma organização progressiva da ação, personagens definidos, etc. Nesta reflexão podemos incluir também a maneira como as peças da companhia, *Finnegans* inclusive, lidam com personagens ou a falta deles. A posição diante da necessidade de se construir um personagem ou constituir uma presença que possa ser considerada como cênica em parâmetros mais comuns é frequentemente problematizada. O fato das peças basicamente não corresponderem às características que mais corriqueiramente definem as peças teatrais incentiva à classificação, por parte de alguns espectadores, do trabalho da Ueinzz como *performance*. A relação dos atores da Ueinzz com a constituição de personagens se aproxima mais daquela que também tem o tipo de atuante chamado de *performer*:

*O ator se constitui como tal assim que um espectador, ou seja, um observador externo, o olha e o considera como “extraído” da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distinta de sua própria realidade de referência. Mas não basta que tal observador decida que*

*tal pessoa representa uma cena e, logo, que é um ator (estaríamos assim naquilo que Boal chama de “teatro invisível”), é preciso também que o observado tenha consciência de representar um papel para seu observador, e que assim a situação teatral esteja claramente definida. Quando a convenção está estabelecida, tudo o que o observado<sup>2</sup> faz ou diz não é mais vendido pelo preço que se comprou, mas como ação ficcional que tem sentido e verdade apenas no mundo possível no qual observador e observado convencionam se situar. Assim procedendo, ao definir a atuação como uma convenção ficcional, estamos no caso do ator ocidental que finge ser um outro; pelo contrário, o performer oriental (o ator-cantar-dançarino), quer cante, dance ou recite, realiza essas ações reais como ele mesmo, como performer, e não como personagem fingindo ser um outro ao se fazer passar como tal aos olhos do espectador. Se o termo performer é cada vez mais usado, no lugar de “ator”, é para insistir na ação completada<sup>3</sup> pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel. O performer é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador. (PAVIS; 2008: 52)*

O posicionamento assumido neste estudo é de que *Finnegans Weinz*, apesar de algumas características que porta, é uma peça teatral, e não *performance*. Entretanto, os termos *performer* e *performar* (este último designando a execução do trabalho cênico pelos atores ou *performers*) serão eventualmente utilizados neste trabalho por conta da concordância com esta diferenciação em relação a um tipo de trabalho atoral mais mimético ou representativo. E, de todo modo, a peça tem influências e características da *performance*, como muitas outras peças encontradas no atual panorama de produções cênicas. Estas características foram observadas apenas para situar o trabalho da Companhia num contexto de produções teatrais.

---

<sup>2</sup> Na edição traduzida vista, em confrontação com o original, esta palavra foi erroneamente digitada como “observador”. A correção foi realizada na citação.

<sup>3</sup> No original, “accomplie”, cumprida, levada a cabo.

## MOTORES DA PESQUISA

O teatro e suas abordagens práticas e teóricas, bastante propícias à transdisciplinaridade, são um lugar privilegiado para o desenvolvimento de questões da biopolítica e da subjetividade. Podemos lembrar o que diz Foucault do teatro, ao caracterizá-lo em um determinado momento como uma *heterotopia*, um “espaço outro” (Foucault; 2004b), e aproveitar seu poder de se relacionar com as estruturas sociais, sintomatizando-as ou questionando-as. Esta dissertação, ao relacionar campos de saber diferentes, se beneficia deste cruzamento e gera benefícios: o enriquecimento dos estudos do campo teatral pela análise crítica do biopoder e o alargamento da perspectiva biopolítica pelo seu diálogo com o universo teatral. Seguindo Douglas Kellner e tomando para o teatro o pensamento crítico que este autor preconiza que tenhamos em relação à mídia, esta dissertação espera que possamos cada vez mais “ler” e criticar o teatro, para que possamos nos fortalecer ante as culturas dominantes (culturas de dentro e de fora do teatro). Deste modo, poderíamos aumentar nossa autonomia e “*adquirir mais poder sobre o meio cultural, bem como os necessários conhecimentos para produzir novas formas de cultura*” (KELLNER; 2001: 10).

Esta pesquisa se justifica com base no teor político-existencial, para além do campo puramente estético-formal, em que as criações da Ueinz parecem se ancorar. Tais criações transitam em níveis que ultrapassam a mera fruição contemplativa de formas teatrais mais ou menos renovadoras e belas. O teatro pode ser um agente de atividade política e de resistência, dependendo não só da forma final de seu espetáculo, mas da maneira como ele é imaginado, desenvolvido, realizado e recebido. Confia-se, neste estudo, que esta profanação da cena sobre a qual nos debruçaremos possa fomentar iniciativas cênicas que respondam a demandas políticas e atitudes políticas que suscitem realizações cênicas inquietantes e vitais.

Meu contato com a Companhia Ueinz advém dos estudos sobre a biopolítica realizados no curso de pós-graduação *Terapia através do movimento – corpo e subjetivação* iniciado no ano de 2007 na faculdade de dança Angel Vianna, no Rio de Janeiro. Já havia, nos meus estudos realizados na graduação em teatro e na direção artística do grupo de pesquisa cênica *Grupelho*, um contato intenso com as obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eu havia também iniciado estudos da obra de Michel Foucault e Giorgio Agamben. Mas na especialização na Faculdade Angel Vianna é que conheci a obra de Peter Pál Pelbart e os trabalhos da Companhia Ueinz. Meu projeto de mestrado já relacionava os trabalhos da

Companhia aos processos de subjetivação e durante o processo de pesquisa e com o surgimento do novo trabalho da cia, *Finnegans Ueinzz*, o quadro conceitual e o objeto foram se especializando até chegar à atual configuração. O contato com este campo conceitual é compartilhado por outros pesquisadores na UNIRIO, dentre eles meu orientador, José da Costa, coordenador do grupo de pesquisa *Subjetividade e políticas da cena: Os Sertões do teatro Oficina e o palco do presente*, onde participo como pesquisador.

O trabalho de atuação na peça selecionada foi escolhido como objeto desta pesquisa por se mostrar um exemplo significativo de presenças cênicas que diversificam e provocam os atuais critérios utilizados na formação e recepção do trabalho de ator. Esta provocação propõe alternativas de atuação que fomentam não só novas formas de criação cênica, mas novas formas de viver. Formas estas não capturadas pela uniformização normalizadora habitual, encontrada seja no teatro profissional, seja na vida de modo mais amplo. Os processos criativos da Ueinzz foram e ainda são momentos de intensa pesquisa cênica, estimulando novas formas de criação, novas concepções estéticas, outras visões de trabalho de ator e novas formas de receber um espetáculo teatral. Eles representam, enfim, uma confluência de vetores estéticos e sociais significativos para as questões que dão razão de ser a este estudo.

Esse entendimento sobre a companhia teatral Ueinzz e sobre sua experiência de elaboração dos trabalhos se baseia na própria recepção do último espetáculo por parte do pesquisador, em críticas teatrais e em textos pesquisados sobre os processos de criação desta companhia. Pelbart escreve sobre o processo de criação do espetáculo *Ueinzz – Viagem a Babel* um trecho especialmente sugestivo:

*Subjetividades em obra em meio a uma obra coletiva, no teatro concebido como um canteiro de obras a céu aberto. Nessa obra coletiva em que todo disparate ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido, uma singularidade a-significante pode tornar-se foco de subjetivação, faísca autopoiética. (...) Nisso há uma estética, há uma clínica e há uma ética que eu resumiria em pouquíssimas palavras como sendo a de uma certa relação com a diferença. Não se trata de um respeito sacrossanto pelo exótico, nem de uma idealização estetizante do sofrimento, muito menos de uma mera constatação que isola cada um na sua diferença dada e ali o enclausura, fazendo dela uma identidade excêntrica. Trata-se, ao contrário, de um certo jogo vital com os processos cuja regra básica é que cada cristal de singularidade, por exemplo um Ueinzz, possa ser portador de uma produtividade existencial inteiramente imprevisível, mas compartilhável. É uma produção, de obra, de subjetividade, de inconsciente, de rupturas e remanejamentos na trajetória de uma existência, seja ela individual ou coletiva, em que se trata, como diria Artaud, de roubar à idéia de*

*existir o fato de viver, extraindo da mera existência a vida, ali onde ela esmorece enclausurada. (PELBART; 2000: 105)*

Estas considerações de Pelbart dizem respeito a um campo de pensamento e a uma maneira de ver a vida que condiz com o modo como os processos criativos da Ueinz são conduzidos. As relações entre um modo de ver, um modo de fazer e como efetivamente os processos parecem se dar serão comentadas em CORPO POLÍTICO, mas permeará toda a dissertação. Essas associações serão investigadas, neste estudo, em cenas e falas da peça estudada, como também em outras atividades da ocupação em que a peça se apresentou. Apesar de a análise focar o espetáculo *Finnegans Ueinz*, já havia, nos espetáculos anteriores, muitas características que serão postas em relevo em *Finnegans*. Isso justifica recorrer a materiais sobre estes outros espetáculos, em meio às minhas considerações sobre o último espetáculo da companhia.

No conjunto formado pela construção e recepção dos espetáculos da Ueinz, a expectativa daquilo que seja um espetáculo teatral é posta em questão. O que se entende aqui é que os espetáculos da companhia Ueinz desestabilizam em grande medida as concepções do que seja teatro e do que seja um ator. Daniela Rocha, crítica da Folha de São Paulo e da Revista Bravo, em julho de 1997, registra a seguinte percepção:

*Ueinz é um convite para embarcar em uma viagem mágica ao desconhecido. Como nos contos fantásticos, as emoções do espectador se misturam, existe medo, estranhamento, serenidade, fascínio. De uma forma especial, Ueinz – Viagem a Babel é um espetáculo que causa impacto a partir da sensibilidade de seus performers (os criadores da ação). Como uma obra de arte, ele transforma, acrescenta, deslumbra o espectador. A produção do espetáculo é um convite para o espectador participar de uma nova proposta teatral. (...).*

Consideramos que o processo aqui analisado é composto também pelo espectador e pelos modos de recepção do espetáculo. E pretender que esta recepção possa ser um modo de produção de singularidade é considerar o espectador não como mero consumidor da obra, mas como um produtor também. Na recepção dos espetáculos da Companhia Ueinz, de modo geral, e do trabalho de atuação de Alexandre Phantomas no espetáculo examinado neste estudo, pelo nível de incerteza e de imprevisibilidade que apresentam, ocorre uma desestabilização das expectativas e das fronteiras que podem definir como um espetáculo e, mesmo, como a vida devem se dar:

*Não consigo deixar de pensar que é esta vida em cena, “vida por um triz”, que faz com que tantos espectadores chorem em meio às gargalhadas: a certeza de que são eles os mortos-vivos, que a vida verdadeira está do lado de lá do palco. (...)*

*No âmbito restrito ao qual me referi aqui, o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a reversão do poder sobre a vida em potência da vida. (PELBART; 2003: 150)*

Sobre esta possibilidade de reversão em potência da vida, da qual nos fala Pelbart, adianto que será enfatizado aqui o caráter de proposta cênica e de produção de subjetividade que permeia o trabalho da Ueinz. O impacto que esta, digamos, insegurança, este questionamento de estabilidades (propor que a vida pode estar “por um triz”), pode causar no espectador contribui para a construção criativa de subjetivação, numa alternativa ao controle, resistindo aos hábitos e às coerções sociais. Além disso, a poética e escritura cênica da Ueinz, na interferência que sua produção de sentido causa nos modos de subjetivação dos espectadores, conseguem desafiar dispositivos de identificação, de classificação e de normalização do discurso (REVEL; 2008: 113), tanto social como cênico.

Tais modos de produção de subjetividade podem constituir linhas de fuga, numa “*relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização*” (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 42). Estas atividades teatrais podem contribuir para superar processos comportamentais estagnados ou repetitivos (comportamentos atoriais também), a partir de uma prática de aceitação e mesmo de produção de diversidade. Sim, **produzir** diversidade, e não apenas deixá-la aparecer: é preciso destacar que a produção de subjetividade não se reduz a deixar a diferença aparecer no campo social. Trata-se de algo mais radical. Por mais drástica que possa parecer, não considero exagerada a afirmação de Pelbart, seguindo Guattari, de que “*a heterogeneidade precisa ser produzida. Não basta reconhecer o direito às diferenças identitárias, com essa tolerância neoliberal tão em voga, mas caberia intensificar as diferenciações, incitá-las, criá-las, produzi-las*” (PELBART; 1993: 23). Estas práticas fomentam, assim, experiências singulares, ricas, em que, pelo menos num nível micro ou molecular, pode-se minar a massificação da subjetividade. Elas colaboram com as vertentes teatrais contemporâneas que possibilitam que as artes cênicas se abram para “*um novo e possível uso*” (AGAMBEN; 2007: 74):

*Um teatro como este apresenta uma forma de resistência ao caráter uniformizador da ‘normalidade’, assim como apresenta um outro modo de relacionar-se com as*

*Artes Cênicas e mesmo outro modo de relacionar-se com a vida. (CARVALHAES; 2007:21)*

## QUADRO CONCEITUAL E QUESTÕES INICIAIS

A ambição central deste trabalho é caracterizar a atuação na peça *Finnegans Ueinzz* como um trabalho político, a partir do momento que o ator opera uma profanação da cena. Esta profanação, no sentido específico que explicitaremos, dentro da proposta de Giorgio Agamben, é vista aqui como uma maneira de escapar à normatização da cena ou aos critérios hegemônicos de formação de atores e de recepção de seu trabalho. A maneira de operação destes mecanismos, tanto os de normatização como os de escape dela, será esclarecida no desenvolvimento desta dissertação. Mas independentemente do fato de podermos associar a atuação na peça estudada com o conceito de profanação, é preciso compreender melhor a relação deste fenômeno eminentemente artístico com o que se pode entender por política, dentro da perspectiva que adotamos.

Jacques Rancière, em *Política da Arte (The politics of aesthetics, no original)* tece uma arguta relação entre arte e política. Para ele, o político da arte advém da maneira como esta configura as estruturas, principalmente sensoriais, do comum. Advém do modo como a arte inventa um regime particular de visibilidade, determinando uma “*forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras*”:

*(...) a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como **representa** as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como **configura** um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...*

*(...) Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que definem uma comunidade política. (RANCIÈRE; 2005a: 2)*

Uma primeira interpretação que podemos obter desta formulação de Rancière é a importância das formas como os elementos envolvidos em um fenômeno artístico se articulam e se agenciam, e não, como se poderia supor, na suposta mensagem ou temas abordados. O efeito contra-hegemônico de uma determinada forma de arte estará, então, na sua capacidade de produzir instâncias de desestabilização numa recepção previamente conformada, abrindo brechas perceptuais. Esta preferência pela maior importância perceptual é uma postura à qual adere-se neste trabalho e estará orientando as análises aqui realizadas. Félix Guattari vê estas relações entre política e arte de uma maneira similar, mesmo que com diferenças:

*(...) cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e re-singularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalizar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência. (GUATTARI; 1992: 31)*

Voltando a Rancière, percebe-se que uma outra interpretação possível para suas afirmações seria a existência na arte de uma potência política quase inerente, a partir do momento em que pensamos que **sendo efetivamente arte**, ela já é política. E esta potência da arte a coloca frequentemente diante de dilemas relativos a conservar as maneiras de estar no mundo ou questioná-las, de aderir a um estado de coisas (onde ela está direta ou indiretamente envolvida) ou de impertinente interrogá-lo. Em suma, de seguir a norma predominante ou não.

Poderíamos, da mesma maneira que uma das testemunhas utilizadas no filme *Reds*, dirigido por Warren Beaty em 1981, simplesmente afirmar “*you tem de ser um pouco rebelde para ser um artista, eu acho*”<sup>4</sup>. Mas, tentando atender a uma demanda um pouco maior de rigor, tomando como exemplo uma pequena varredura avaliativa de obras ou escritos sobre a arte dos anos 60 e 70 (época emblemática), parece-nos que alguns realizadores artísticos consideram ou ao menos já consideraram algum dia que a arte deva necessariamente ser transgressora. Exemplos seriam diversos manifestos que encontramos na história da arte ou escritos e obras de Hélio Oiticica (1937-1980) ou Joseph Beuys (1921-1986) (FERREIRA & COTRIM; 2006). Os trabalhos de performance da carioca Márcia X (1959-5005), realizados predominantemente nos anos 80, também exemplificam este interesse de questionar uma determinada ordem vigente. Mesmo após a morte da artista, uma obra sua, “Desenhando com terços”, conseguiu causar problemas a uma exposição do Centro Cultural Banco do Brasil “Erótica - Os sentidos da arte”, de 2006. A instituição retirou a obra da exposição após haver protestos por conta da profanação de terços religiosos que o trabalho realizava. Indiretamente, esta instituição também foi abalada, pois houve questionamentos que foram levantados sobre sua suposta “autonomia artística” curatorial.

Neste tipo de perspectiva (ou tomada de posição), a arte não teria como operação mais evidente aplacar os sentidos, mas perturbá-los. Sendo perturbadora, desestabilizando, assim, sistemas de percepção e de valores, ela violaria um modo já consolidado, aceito,

---

<sup>4</sup> Aos 24 minutos e 17 segundos do filme: “You have to be a bit of a rebel to be an artist of any kind, I believe.” A tradução é minha.

convencionado de perceber a realidade. Assim, a arte tocaria desta maneira também o âmbito do político, já que o que ela perturba seria o campo em que as pessoas compartilham suas impressões sobre o mundo: a inteligibilidade, os arranjos de percepção, as sensações mais ou menos estruturadas, a(s) linguagem(ns)... Mas, independentemente do fato de a arte ser ou não necessariamente transgressiva e de resistência, podemos pelo menos considerar que ela **pode** sê-lo e que, neste caso, ela deve ser transgressora em relação a este mundo em que contemporaneamente estamos.

Paralelamente, é preciso ter em conta a surpreendente capacidade de assimilação que os sistemas transgredidos têm para absorver aquilo que os questiona e transformá-lo em capital (a palavra é deliberada e visa à provocação). Edward Said, ao analisar e até preconizar o papel do intelectual na sociedade, valendo-se de idéias de Pascale Casanova, adota a ideia da existência de um sistema literário global, cuja eficiência reside “*no fato de ele ter gerado escritores (...) que pertencem a categorias tão diversas como **assimilados**, dissidentes, e figuras traduzidas – os quais são **tanto individualizados quanto classificados***” (SAID; 2003:30). Rancière, observando a gravidade da situação da quanto a uma potência e um compromisso de resistência, afirma que “*sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população*” (RANCIÈRE; 2007: 127).

Entendemos, então, a complexidade das relações entre arte e política e uma dificuldade de discernimento para tomar posicionamentos, mesmo se colocamos a questão de modo bem simples e dicotômico (por exemplo, *transgredir* contra *não-transgredir*; *resistência* contra *adesão*). Tomando esta capciosidade do problema em conta, propomos que grande parte de uma investigação que remeta ao problema da relação entre política e arte (e, no nosso caso, mais especificamente o teatro), mais do que refletir se a arte **precisa ser** ou se **necessariamente é** transgressão, deva colocar inicialmente a pergunta: *o que seria transgressão? o que poderia ser transgressivo?* E, mais concretamente: *o que poderia, na arte, na cultura e no teatro, transgredir?*

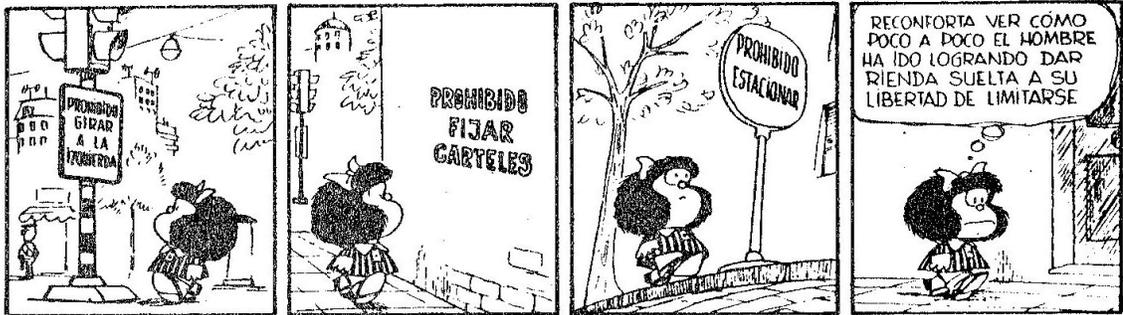
# **1 - QUESTÕES DE BIOPOLÍTICA E TEATRO**

Numa conversa com Michel Foucault, cuja transcrição foi editada sob o título *Os intelectuais e o poder* (FOUCAULT; 1985), Gilles Deleuze num determinado ponto do diálogo, num aparente desabafo, relata uma série de problemas relativos ao exercício repressivo ou não de poder, presentes na situação política e econômica da França naquele momento. Foucault, então, lhe responde: “*esta dificuldade - nosso embaraço em encontrar as formas de luta adequadas - não virá de que ainda ignoramos o que é o poder?*” (FOUCAULT; 1985: 75).

Esta pesquisa tanto analisa um fenômeno que suponho ser uma forma de luta quanto também ela, a pesquisa, se pretende ser uma frente de luta. Esta pretensão, que se torna uma tarefa, não parece ser fácil. Ouvindo o que nos sugere Foucault, tentarei diminuir um pouco o “*embaraço*” desta empreitada agrupando alguns pontos relativos ao enquadramento conceitual adotado: o poder e as possibilidades de contra-hegemonia. Para isso, vou explanar brevemente, de acordo com os interesses deste trabalho, os conceitos de *disciplina, controle, produção de subjetividade e individualização*. O tópico relativo ao chamado *paradigma moderno* tem a função de descrever o panorama onde se imbricam os pontos de discussão subsumidos pelos conceitos adotados.

Num reconhecimento da importância de estabelecer continuamente ligações do quadro teórico com os exemplos pertinentes e com os fenômenos encontrados e situados na realidade em questão, serão mencionados casos do universo cênico. Ao mesmo tempo, tentarei já construir uma reflexão sobre aspectos normativos que podem ser encontrados na formação do ator e na utilização de técnicas de atuação. É este caráter de *norma* que será, como tentarei mostrar, primordialmente afrontado nos trabalhos de atuação da Companhia Ueinz.

## 1.1- DISCIPLINA E CONTROLE



Uma das contribuições mais marcantes de Michel Foucault ao pensamento sobre o poder é uma inversão que este autor opera no modo convencional de se conceber este assunto. Em *Soberania e disciplina* texto integrante de *Microfísica do poder* (FOUCAULT; 1985), Foucault discorda do modelo do Leviatã, proposto por Thomas Hobbes, e lembra que o poder pode ser visto de uma outra maneira que não a entificação. A saber: ser visto não como se o poder estivesse concentrado nas mãos de alguém ou em um lugar apenas, mas sim em relações capilares na sociedade. Discordando, então, da visão da esquerda tradicional (SAMPAIO; 2006a: 47), a inversão que notamos é que, seguindo Foucault, não se pensa que o poder estaria na mão de uma entidade acima do corpo social, ou uma classe superior, que aplicaria o poder segundo suas supostas intenções:

*... não perguntar porque alguns querem dominar, o que procuram e qual é sua estratégia global, mas como funcionam as coisas ao nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos, etc. Em outras palavras, ao invés de perguntar como o soberano aparece no topo, tentar saber como foram constituídos, pouco a pouco, progressivamente, realmente e materialmente os súditos, a partir da **multiplicidade** dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos, etc. Captar a **instância material da sujeição enquanto constituição dos sujeitos**, precisamente o contrário do que Hobbes quis fazer no Leviatã e, no fundo, do que fazem os juristas, para quem o problema é saber como, a partir da multiplicidade dos indivíduos e das vontades, é possível formar uma vontade única, ou melhor, um corpo único, movido por uma alma que seria a soberania. (FOUCAULT; 1985: 182-183)*

As formas do poder, sua atuação, as suas estratégias, o seu exercício, se formariam de baixo para cima, em relações disseminadas, ramificadas, por toda a sociedade. O que os

estratos mais definidos e elevados da sociedade (como a polícia ou o estado estruturado) fariam seria um aproveitamento e organização de formas já atuantes ou delineadas de relações de poder e a captura de seus modos de operar e não, como se poderia pensar, criar formas de dominação autonomamente e exercê-las como num monopólio. Neste sentido, para Foucault seria mais importante analisar o “*como*” do poder, seus modos de operar e os mecanismos pelos quais esses modos são aplicados em instâncias mais abrangentes, dentro de “*formas regulamentares e legítimas*” (FOUCAULT; 1985: 182).

Quando utilizo o termo biopolítica neste trabalho, posso incorrer numa imprecisão conceitual, numa generalização perigosa. Na verdade, percebe-se nos estudos de Foucault sobre o poder uma distinção entre a chamada anátomo-política e a biopolítica:

*Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante, mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. Depois da anátomo-política do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não é uma anátomo-política do corpo humano, mas que eu chamaria de uma “biopolítica” da espécie humana.* (FOUCAULT; 2005: 289)

A anátomo-política estaria mais relacionada à disciplinarização dos corpos (a disciplina é predominantemente corporal, no sentido estrito desta palavra), enquanto o biopoder diz respeito ao

*exercício de um poder sobre a vida, cabendo ao fenômeno ‘população’ o papel principal. Vale dizer que não se trata de uma passagem [situada no século XVIII] que demarcaria o fim da anátomo-política ou da disciplina para dar lugar a um novo tipo de poder. Mas há a coexistência desses vários mecanismos do poder com predominância do biopoder.* (SAMPAIO; 2006a: 31)

Nesta dissertação, então, o termo biopolítica, salvo situações explicitamente distinguidas, se refere a esta crítica foucaultiana do poder e suas ramificações, o que inclui a disciplina, a biopolítica e o controle.

Na sociedade disciplinar temos como modelo de exercício do poder a operação do *panóptico* (FOUCAULT; 2004a), arquitetura concebida por Jeremy Bentham inicialmente para utilização no sistema carcerário, onde aquele que vigia olha sem ser visto. O panóptico foi criado no século XVIII, dentro de um contexto específico, o da prisão. Em seu exercício de poder, estaria relacionado ao que Foucault denomina “dispositivo”:

*Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.* (FOUCAULT; 1985: 244)

O panóptico instaura uma impressão de vigilância permanente, “*mesmo se [a vigilância propriamente dita] é descontínua em sua ação*” (FOUCAULT; 2004a: 166), o que constrói culpabilidade e obediência no vigiado. Este dispositivo constitui uma relação em que o enclausurado é “*visto, mas não vê; [em que ele é] objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação*”. Uma relação onde já podemos verificar um tipo de controle incipiente, ainda que este dispositivo seja distinguido como presente numa sociedade disciplinar.

Mesmo não sendo mais o panóptico o modelo contemporâneo de exercício assimétrico de um poder, observamos que suas características de operação estão ainda presentes no nosso modo de vida. Hoje se torna possível observar o mesmo tipo de efeito produzido por este dispositivo, por exemplo, em um aspecto evolutivo dos mecanismos de vigilância, como as câmeras de segurança espalhadas por quase todos os tipos de ambiente, instaladas ostensivamente em locais conhecidos ou não, ligadas ou não, registrando ou não, sendo o registro examinado ou não (causando a mesma sensação do panóptico: estarmos sempre sob a iminência de sermos vigiados, sem ter a certeza de como e quando). Mas, admitindo-se que o poder ainda se exerce capilarmente em relações estáveis e assimétricas (“de cima para baixo” em cada uma destas relações), podemos pontuar esta característica de “*dissociar o par ver - ser visto*” - que constitui um controle com bases de um saber de um sujeito em relação a um objeto - como essencial numa relação “*que automatiza (...) o poder*” (FOUCAULT; 2004a: 167). Outro exemplo é a utilização comum do *insulfilm*, película que permite que quem está dentro dos automóveis possa ver o exterior do veículo sem ser visto por quem está de fora. Este aparato, o *insulfilm*, separa visual e comportamentalmente pedestres dos ocupantes de automóveis, e pode ser considerado como uma disseminação de uma espécie de “panóptico portátil”.

Deleuze, em 1990, comenta também esta passagem da disciplinarização dos corpos para o controle da população. O controle não se relaciona tanto ao desvio que se comete, mas ao que pode ser cometido, a “*vigiar os indivíduos antes mesmo que a infração seja cometida*” (FOUCAULT; 2008: 107). A partir do momento em que a hegemonia dos meios de moldagem disciplinar do sujeito entra em crise, percebemos a primazia da modulação que a

“sociedade de controle”, que nos é mais contemporânea que a disciplinar, exerce sobre o sujeito:

*(...) O homem não é mais o homem confinado, mas o homem **endividado**. (...) O estudo sócio-técnico dos mecanismos de controle, apreendidos em sua aurora, deveria ser categorial e descrever o que já está em vias de ser implantado no lugar dos meios de confinamento disciplinares, cuja crise todo mundo anuncia. (...) No regime das escolas: as formas de **controle contínuo, avaliação contínua**, e a ação da **formação permanente** sobre a escola, o abandono correspondente de qualquer pesquisa na universidade, a introdução da “empresa” em todos os níveis de escolaridade. (...) São exemplos frágeis, mas que permitiriam compreender melhor o que se entende por crise das instituições, isto é, a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de **dominação**.” (DELEUZE; 2000:225)*

Mais contemporaneamente podemos ainda perceber este controle em seu aspecto modulatório e valorativo sobre a subjetividade:

*O mercado que o neoliberalismo visa a mobilizar é aquele dispositivo de modulação infinita dos estatutos de um trabalho que, para ser controlado, precisa ser continuamente fragmentado. Em uma ponta, esse trabalho - o trabalho das prestações de serviço - nos aparece como uma nova escravidão: nenhum momento e nenhum espaço de nossas vidas foge a um processo de valorização (de subsunção) que coloca nossas vidas inteiras para trabalhar. (COCCO; 2009: 4)*

Outro aspecto da mesma situação pode ser oportunamente notado: há hoje um paroxismo da invisibilidade dos mecanismos do poder e, como personagens de tragédias gregas, não podemos negociar com aqueles que supomos influenciar o curso de nossas vidas nas instâncias mais superiores, ao nível macro da organização social. Analogamente à obra *O processo*, de Franz Kafka (2005), achamo-nos frequentemente numa situação equivalente à de Joseph K. que, após haver prestado reclamação dos policiais que lhe foram entregar a intimação de prisão, flagra-os sendo castigados por um homem que, provavelmente, será também punido se cometer alguma transgressão. Joseph não sabe exatamente de onde vem aquilo que o oprime e constata que aqueles que acreditava serem seus algozes também são vítimas de um poder múltiplo e alastrado.

## 1.2 – SUBJETIVIDADE

**Pelle:** *Se me ajudar com as vacas e me ensinar dinamarquês darei metade da minha comida pra você.*

(Rud, sorrindo, acena que sim com a cabeça)

**Rud:** *Tenha sempre uma pedra no bolso. Se alguma fugir, faça a mira, atire a pedra e chame-a pelo nome. Ela voltará e saberá quem é que manda.*

**Pelle:** *Como se chama?*

**Rud:** *Rud.*

**Pelle:** *Rud?*

**Rud:** *Rud. Estique a língua.*

**Pelle** (estica a língua, excessivamente gutural): *Rud, Rud, Rud.*

(Rud sorrindo acena que sim com a cabeça)

**Rud** (abaixando a cabeça até olhar para trás entre as pernas. Pelle o imita): *Se olhar entre as pernas e vir o sol entre as árvores, é hora de lhes dar água. As cotovias vão lhe dizer o que fazer.*

**Mãe de Rud** (sua voz estridente surge antes dela): *Rud! Rud!*

**Rud:** *Minha mãe é sueca. Também não consegue dizer o meu nome.*

Transcrito das legendas do DVD de *Pelle - o conquistador*, filme sueco-dinamarquês realizado em 1987 a partir do livro de Martin Andersen Nexø, *Infância*, escrito em 1910.

Para compreender o que posteriormente será tratado como produção de subjetividade, principalmente na acepção de Félix Guattari (GUATTARI & ROLNIK; 2005), é preciso destacar, antes, o que Foucault tomava por processo de subjetivação:

*“... não perguntar porque alguns querem dominar, o que procuram e qual é sua estratégia global, mas como funcionam as coisas ao nível do **processo de sujeição** ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos, etc. (...). **Captar a instância material da sujeição enquanto constituição dos sujeitos.** (...) ... Em vez de formular o problema da alma central, creio que seria preciso procurar estudar os corpos periféricos e múltiplos, **os corpos constituídos como sujeitos pelos efeitos de poder.**” (FOUCAULT; 1985: 182-183)*

Valendo-nos de Judith Revel, comentadora e estudiosa da obra de Foucault, vemos que os processos de subjetivação, dentro do campo conceitual foucaultiano, são ligados a modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos, “*processos pelos quais obtém-se a constituição de um sujeito, ou mais exatamente de uma subjetividade*” (REVEL; 2008: 128). Percebemos também que o processo de subjetivação se imbrica com um processo de sujeição. Reavivamos o início deste trabalho, que reforçou as ambigüidades e contradições

que caracterizam as relações de poder. Isto nos remete a uma reversibilidade constante entre sujeito e objeto, que se constituem mutuamente e estabelecem entre si, na era moderna, uma relação específica.

No pensamento relativo à produção de subjetividade mais associado a Félix Guattari (ao qual frequentemente recorremos aqui), há também toda uma rede de produção de modos de viver em relações sociais reversíveis ou em retro-ações. Tais relações eventualmente podem ser singulares (o que não quer dizer individuais ou originais), mas eminentemente elas dizem respeito a modos de ser que são produzidos dinamicamente:

*A produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial até do que o petróleo e as energias. É o caso do Japão, onde não se tem petróleo, mas se tem – e como! – uma produção de subjetividade. É essa produção que permite à economia japonesa se afirmar no mercado mundial, a ponto de receber a visita de centenas de delegações patronais que pretendem “japonizar” as classes operárias de seus países de origem.*

*Tais mutações de subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas. Se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social em nível macropolítico e macrossocial, concerne também à produção de subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação. (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 34)*

Na nossa linha de raciocínio, podemos tecer conexões entre o pensamento da biopolítica e o teatro ao perceber componentes de um processo de subjetivação na formação do ator ou em procedimentos conexos a este ofício. Parte importante destes procedimentos e da formação se relacionam com o *treinamento de ator*, ou *training*, “*preparação para o ofício de ator*” (PICON-VALLIN; 2008: 72), “*o processo artificial por intermédio do qual o ator se adapta ao meio-cena*”. Trabalho

*contínuo, prolongado, coerente e independente (em princípio) dos espetáculos nos quais o ator está envolvido durante o mesmo período. Os espetáculos concernem a uma cena específica, o processo de adaptação concerne ao ‘meio-cena’ (...) “na prática, o training pode se integrar ao espetáculo, ele pode até ser a preparação do espetáculo”. (RUFFINI; 1987: 47 apud PICON-VALLIN) (PICON-VALLIN; 2008: 64).*

Béatrice Picon-Vallin, ao analisar o trabalho do encenador russo Vsévolod Meierhold em *A cena em ensaios* (PICON-VALLIN; 2008), nos fornece um panorama tanto da importância

quanto da disseminação da cultura que exige o treinamento no trabalho do ator. Este seu livro se integra ao atual fluxo de revalorização do legado deste encenador, que se deve predominantemente aos trabalhos de pesquisa de Picon-Vallin. As considerações de Picon-Vallin e, indiretamente, a perspectiva teatral do trabalho de Meierhold exprimem uma cultura de importância capital para o teatro ao qual estamos nos referindo, a cultura da retomada do cuidado meticuloso com a técnica para o ator:

*O desenvolvimento da encenação e a necessidade de uma preparação do ator fora das instituições acadêmicas herdadas do século XIX fizeram nascer uma reflexão sobre a pedagogia, sobre a escola, sobre o ensino e o exercício, bem como sobre o processo criativo. Essa reflexão foi, primeiro, conduzida pelos encenadores, Stanislávski e Meierhold - os dois pólos extremos da re-fundação teatral na Europa no despontar do século XX -, e também por Vakhtângov, Copeau e outros. **Eles baseiam o teatro numa revalorização da arte e do ofício de ator que eles não se contentam mais em instalar num face a face com os modelos fixados pelo papel.** (PICON-VALLIN; 2008: 62)*

Meierhold trabalhou intensa e intimamente com Constantin Stanislávski, que foi a grande referência para o ator ocidental do século XX. Além disso, foi forte influência para Jerzy Grotowski, encenador, pesquisador e pedagogo do teatro que alavancou todo um direcionamento à dedicação sobre o trabalho corporal (o que inclui o trabalho vocal) do ator. Além disso, o próprio trabalho de Meierhold tem sua importância devido a suas encenações e sua proposta e prática da *biomecânica*, sistema de treinamento e de criação corporal para o ator:

*A biomecânica, treinamento para o movimento cênico, coexiste, na formação do ator segundo Meierhold, com numerosas outras disciplinas, o que se tende, com frequência, a esquecer. Esses exercícios são considerados como escalas para os atores: os pianistas constroem seus “dedos de música”, **os atores devem construir seu corpo de teatro.** (PICON-VALLIN; 2008: 67)*

O treinamento, dentro da formação do ator, representa um componente de influência predominante em seu confronto com as questões técnicas de seu trabalho. O que ocorre com o ator nesta relação que ele estabelece com o treinamento, neste confronto, é considerado neste estudo como um processo de subjetivação. Neste processo são desenvolvidas estratégias e mudanças de comportamento para dar conta das situações que lhe são colocadas de maneira desafiadora:

*Os exercícios permitem desenvolver um novo comportamento, novos modelos para se mover, agir, escutar, reagir, que não devem ser simplesmente repetidos e co-*

*piados, mas que vão atingir o artista em seu ser mais íntimo.* (PICON-VALLIN; 2008: 69)

A premissa mais comum é que o comportamento cotidiano não é válido para o palco. Desta maneira, é preciso que o corpo do ator passe por transformações para que se torne adequado à expressividade cênica específica de cada teatro a ser realizado:

*Nos teatros de pesquisa na Europa do início do século XX, os exercícios têm como objetivo preparar o ator para o trabalho do palco, ensinam o ator a aprofundar o conhecimento de seu esquema corporal, a testar e a dominar seu gestual e seus movimentos, para evoluir num espaço-tempo particular, o da cena. Eles visam a afastar o ator dos condicionamentos físicos habituais, psíquicos e sociais que marcam seu corpo. Eles ajudam a lutar contra os estereótipos de comportamento que qualquer sociedade impõe às mulheres e aos homens que a ela pertencem; ajudam a compreender as leis do movimento e da expressividade cênica e a se liberar do corpo “cômoda falante”, do “corpo-gramofone”, do qual falava Vsévolod Meierhold, **para conquistar e apropriar-se de um corpo de teatro - ao mesmo tempo subjugado, porque submetido a regras (outras regras), e livre porque a invenção nasce apenas quando a assimilação e o domínio das regras permitem ao ator fazer tudo - um “corpo dilatado”, segundo a expressão de Eugenio Barba, um “corpo em jogo”.** (PICON-VALLIN; 2008: 61-62)*

Este processo de modificação pessoal operada pelo (e no) ator pode ser muito intenso em situações de dedicação total à sua profissão. Mas ele pode também ocorrer em menor ou maior grau nas formações de ator ou performer dependendo de como ela se dá, se é oferecida em escolas e universidades, em curso livres, etc.. Sendo de alta ou de baixa intensidade, estas ocorrências são atualmente bem disseminadas nos diversos ambientes de trabalho do ator e nos diversos teatros sendo realizados no ocidente e oriente. O que é compreensível, uma vez que tais modificações comportamentais reportam-se a se realizar o trabalho de atuação de uma maneira que corresponda aos anseios e objetivos que levaram alguém a querer ser ator. No momento não nos deteremos nas questões técnicas deste processo e seus resultados artísticos. O que é digno de nota de nossa parte é que, pelas comparações feitas aqui, podemos considerar o processo pelo qual o ator passa como sendo de subjetivação.

Sendo, por parte do ator, um “*processo consciente de adaptação a certo tipo de cena e de teatro*” (PICON-VALLIN; 2008: 64), este processo acaba por se pautar em termos de adequação. Os parâmetros para esta adequação influenciam de maneira mais ou menos decisiva seu curso, orientando o que deve ser feito pelo ator e como os condutores da formação (professores, mestres, diretores, etc) devem proceder para levar o ator à adaptação desejada. Um parâmetro bastante usual é o cotejo com a recepção do trabalho do ator, com o

modo como seu trabalho chega ao espectador:

*Graças ao **controle** do comportamento e da dicção, o ator imagina possíveis situações de enunciação nas quais tanto seu texto como suas ações tomam um sentido. Tais situações, na maioria das vezes, são apenas sugeridas por alguns índices que esclarecem a cena e o papel. É responsabilidade do encenador, mas também do ator, decidir quais índices serão escolhidos. Só o ator sabe (mais ou menos) que escala têm os seus índices gestuais, faciais ou vocais, se o espectador está em condições de percebê-las e quais significações ele é suscetível de atribuir a eles. Na “pose” de seus signos, é **preciso que seja, ao mesmo tempo, suficientemente claro para ser percebido, e sutil para ser diferenciado ou ambíguo**. Nesse sentido, a teoria do ator se inscreve em uma teoria da encenação e, mais geralmente, da recepção teatral e da produção do sentido: a preparação do ator, em particular de suas emoções, só faz sentido na perspectiva do olhar do outro, logo, do espectador, que deve estar em condições de ler os índices fisicamente visíveis da personagem trazida pelo ator. (PAVIS; 2008: 54)*

Eugenio Barba falará da *aculturação* como um processo de destituição de uma cultura corporal espontânea oriunda do contexto cultural ou familiar do ator. Os atores, neste caso, se livrariam de sua inculturação para se “*submeter a um processo de aculturação física que os conduz a uma técnica extra-cotidiana do corpo*”:

*O corpo da dualidade – o corpo da aculturação – é programado do exterior, como um Frankenstein. Ele é elaborado fragmento após fragmento, membro após membro, função após função ; ele é então re-composto. É um corpo artificial. (BARBA; 1994: 253)*

Barba se refere também a atores para quem “*passar do comportamento cotidiano para o comportamento extra-cotidiano que caracteriza o teatro e a dança não significa se liberar de condicionamentos, mas ‘se condicionar’ diferentemente: decompor para recompor*” (BARBA; 1994: 252). Este encenador e pedagogo, ao desenvolver estas idéias, esclarece que o objetivo, no campo que ele descreve, não é atingir um ponto de virtuosismo ou de domínio técnico suficiente para assombrar o espectador. Tal situação é vista como limitada e o que importa, pelo menos para Barba, neste trabalho sobre si mesmo que o ator exerce, é ultrapassar o mero domínio da técnica para chegar a uma *segunda natureza*, onde se atingiria uma integralidade naquilo que Barba chama de “*corpo-em-vida*”. Eugenio Barba usa como referências um trabalho mais intenso de formação, onde há uma maior dedicação por parte dos atores e em que eles reservam uma parcela considerável de sua vida para o treinamento. É preciso inclusive esclarecer que Barba se refere constantemente aos trabalhos cênicos orientais e que a cultura de atuação nestes âmbitos apresentam diferenças significativas em

relação aos sistemas ocidentais. O treinamento do ator, em geral, está condicionado por vários fatores, e dentre eles é importante a divisão entre ocidente e oriente, ainda existente e que no início de século XX ocorria de modo bem mais intenso que atualmente:

*Paradoxalmente, seria mais fácil fundar a teoria do ator não a limitando à teoria do ator ocidental, mas incluindo nela a do ator-cantor-dançarino de tradições e culturas extra-européias. Pois, para essas tradições, a arte do ator é muito mais técnica, ou seja, mais facilmente descritível e estritamente limitada a formas codificadas e reproduzíveis que não devem nada à improvisação ou à livre expressão. (PAVIS; 2008: 50-51)*

*No Ocidente, nenhum treinamento é unanimemente adotado, definido, rigoroso, ao contrário do Oriente, onde o habitual é transmitir formas complexas e codificadas, nas quais texto, canto, gestual, movimento estão inextricavelmente imbricados e devem ser precisamente memorizados. No Oriente, a formação do artista de teatro começa desde tenra idade e toda a sua vida profissional é uma longa formação contínua, ainda mais que lá o teatro é uma arte de síntese que requer o domínio de diferentes disciplinas.*

*Aqui, o training só pode ser evolutivo, para se adaptar ao desenvolvimento dos homens e mulheres que o praticam, ao teatro que eles fazem e que se modifica em função da História e da história deles. (PICON-VALLIN; 2008: 74)*

Os condicionamentos e as modificações que podem ser percebidas comparativamente aos diversos tipos de treinamento sofrem influências cronológicas, geográficas, ideológicas, dentre outras. Pavis tece uma consideração sobre este aspecto, dando uma ênfase, nesta reflexão específica, à identificação classificatória da recepção do trabalho do ator por parte da platéia:

*Cada época histórica tende a desenvolver uma estética normativa que se define por contraste com as precedentes e propõe uma série de critérios bastante rígidos. É tentador então descrever estilos de atuação correspondentes: romântico, naturalista, simbolista, realista, expressionista, épico etc. O espectador moderno dispõe muitas vezes de uma grade histórica rudimentar que o ajuda a identificar, por exemplo, atuação “naturalista”, brechtiana, artaudiana, actors’ studio ou grotoviskiana. Momentos históricos e escolas de atuação são assim assimilados a categorias estéticas muito aproximativas. O interesse dessas categorizações é de não isolar o estudo do ator de todo seu ambiente estético ou sociológico. (PAVIS; 2008: 56)*

Os diversos treinamentos dialogam com o contexto em que estão inseridos, e no caso de Meierhold e Stanislavski ele era marcado pelo cientificismo do final de século XIX e início do século XX:

*Os resultados dessas pesquisas são organizados em função das grades racionais fornecidas pelas ideologias da época (marxismo, produtivismo, taylorismo) e pelas descobertas da psicologia objetiva americana, da teoria periférica das emoções (W. James) e da reflexologia soviética (I. Pávlov, I. Bekhterev). (PICON-VALLIN; 2008: 67)*

Picon-Vallin frisa muito, em seu estudo, o interesse destes encenadores por descobrir ou estabelecer as chamadas “leis do palco”. Esta perspectiva com aspirações científicas se concretiza na tentativa de desvendar como as coisas se dão no palco para controlá-las de acordo com os objetivos artísticos de cada encenador. Tais modos teatrais ou modos de operar da realidade teatral são vistos como leis, analogamente ao discurso científico em sua postulação das leis naturais:

*Na prática de Stanislávski e de Meierhold, a busca de leis para o teatro está muito presente. As que são formuladas de modo experimental ao longo de suas investigações são exploradas, testadas ou aplicadas nos exercícios criados para e com o ator (...).*

*(...)*

*Reivindicada como procedimento científico, a busca das leis é acompanhada por um pragmatismo que permite que cada um encontre sua via, seu caminho. Como diz ainda Ruffini, “a eficácia se mede pelo grau de adaptação que o ator adquire pouco a pouco”. (PICON-VALLIN; 2008: 66)*

É preciso esclarecer, para que não haja uma confusão terminológica, que estas leis do palco são como as leis científicas, as leis naturais, e não leis jurídicas, que devem ser obedecidas porque uma instituição ordenou. Como estas leis do palco se originam em processos que reivindicam um estatuto científico, estas leis também acabam assumindo um status de leis naturais; enquanto regras, assumem um status de normas.

Para esclarecer esta colocação, aproveitando para tentar expor a associação da normatização com a adoção de uma técnica teatral de atuação, utilizo o que Foucault lembra, em *Soberania e Disciplina*. A norma, para Foucault, difere da lei soberana pelo tipo de relação que cada uma das duas estabelecem com o que deve ser feito (a regra). Mais especificamente, a diferença está na origem desta relação com a regra. Enquanto a lei do soberano se relaciona com o campo jurídico, com a regra entendida como efeito da vontade soberana, a norma dirá respeito às ciências e às suas descobertas e construções discursivas sobre os processos percebidos na natureza e estruturados metodologicamente como “leis naturais”. Neste processo, a norma terá uma aura de cientificidade, de ser “natural”:

*As disciplinas<sup>5</sup> são portadoras de um discurso que não pode ser o do direito; o discurso da disciplina é alheio ao da lei e da regra enquanto efeito da vontade soberana. As disciplinas veicularão um discurso que será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra “natural”, quer dizer, da norma; definirão um código que não será o da lei<sup>6</sup> mas o da normalização; referir-se-ão a um horizonte teórico que não pode ser de maneira alguma o edifício do direito mas o domínio das ciências humanas; a sua jurisprudência será a de um saber clínico. (FOUCAULT; 1985: 189)*

Isso acarreta uma obediência “natural” à norma, como se a única alternativa que tivéssemos fosse segui-la. Estas regras “naturais”, leis naturais, parecem se assemelhar às “leis do palco”, como percebidas pelos encenadores aludidos aqui. Os casos em que tais leis ou normas não são seguidas são tidos como desvios (como frequentemente são consideradas atuações desarmônicas às técnicas hegemônicas). Esta naturalização configura um problema, relativo ao exercício de poder. Este problema não é o fato de que se perceba que tais ou tais processos ocorrem e que possa haver regras conexas a estes. Ele reside na possibilidade de que tais regras possam ser negadas e como são encaradas estas negações. Se a regra é associada a alguém que a estipulou, o confronto é possível. Se ela é naturalizada e associada a uma lei natural, uma norma, confrontá-la já se torna mais problemático, porque anti-natural, anormal.

Adotando-se os preceitos de orientação, que são considerados segundo as leis do palco que são assumidas em cada caso, o processo de formação do ator visa prepará-lo para que ele, em seu trabalho individual no palco, atenda a estes preceitos. Assim, a formação tem um caráter de previamente garantir o que o ator fará posteriormente no palco, quando ele estará diante da platéia e supostamente aplicará o que foi ensinado e ensaiado:

*... o ator cumpre um trabalho bem preciso do qual não se imagina muitas vezes a complexidade. Não é fácil também distinguir, como fazem Stanislávski e Strasberg, a preparação do ator e a preparação da personagem. Enquanto a preparação de si mesmo - ou seja, essencialmente o trabalho sobre as emoções e o aspecto externo do ator - está no centro de seus escritos, a preparação do papel, que leva a toda uma reflexão dramática, permanece bastante negligenciada, vem sempre após uma preparação psicológica: o trabalho sobre o papel não deve começar antes que o ator tenha adquirido os meios técnicos para realizar suas intenções. Na verdade, aquilo que ocorre é antes um ir-e-vir constante entre o eu e o papel, entre o ator e sua personagem. O que o ator trabalha em si mesmo compreende as*

---

<sup>5</sup> No contexto do texto de Foucault, este termo “disciplinas” diz respeito ao sistema disciplinar, às coações disciplinares, e não às disciplinas científicas, à setorialização do saber científico.

<sup>6</sup> A lei jurídica, neste caso.

*técnicas de relaxamento, de concentração, de memória sensorial e afetiva, assim como o treino da voz e do corpo, em suma, tudo o que é prelúdio à figuração de um papel.* (PAVIS; 2008: 52)

Jerzy Grotowski, diretor polonês que nos seus primeiros trabalhos como encenador praticou processos intensos de treinamento junto a seus atores, chegou a conclusões restritivas quanto a problemas que treinamentos podem acarretar, principalmente a um adestramento do ator:

*Grotowski fez, explícita ou implicitamente, em inúmeros textos posteriores, críticas a esse período de sua investigação<sup>7</sup>, ou pelo menos a alguns dos pressupostos de trabalho presentes naquele momento. Uma facilmente localizável é aquela que se refere à busca, pelos atores, de um arsenal de habilidades e, também, de um virtuosismo técnico. Segundo Grotowski, visando ‘habilitar-se’ para seu trabalho, o ator estaria, muitas vezes, reforçando a divisão entre ele mesmo e seu organismo. Produzir-se-ia, assim, um corpo ‘domesticado’, não ‘liberado’ para as possibilidades do ‘processo criativo’.* (MOTTA LIMA; 2005: 51-52)

O caráter de preparação do treinamento, de formação que visa algo que ainda ocorrerá (a presença do ator no palco) pode acabar adquirindo um teor de controle e normatividade prejudicial, pelo seu componente de precaução e de predeterminação:

*A crítica mais central de Grotowski era efetivamente à dissociação entre o mental e o corpo, dissociação que se materializava tanto através de uma certa pedagogia para o ator, quanto através do próprio profissionalismo, ou seja, em última instância, através dos ‘modos de fazer’ do teatro. Grotowski criticava a ‘criação’ desse corpo separado da consciência que se submetia a executar as ordens dessa consciência.*

*Na origem dessa domesticação, dessa escravidão, Grotowski via uma atitude com relação ao próprio corpo – “e não somente no plano físico” - : o corpo era percebido como um inimigo íntimo e, justamente por isso, era necessário controlá-lo; haveria um desprezo ou uma falta de confiança, ou ainda uma confiança distorcida - assim Grotowski nomeava o virtuosismo – que via, no controle imposto pela consciência, algo salutar: “Com o corpo, com a carne, não estão à vontade, estão antes em perigo” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA; 2008).*

*Os exercícios corporais e vocais eram, na maioria das vezes, baseados nessa desconfiança, pois, sentindo-se em perigo, o ator e seus instrutores buscavam, nos exercícios e na técnica, um lugar de proteção. Grotowski falou, então, da técnica como asilo. O controle, o domínio, o aperfeiçoamento impetrados ao corpo afastavam o ator do confronto / contato com esse seu próprio corpo, com esse motor vital desconhecido, embaraçante, constrangedor, contraditório, passional,*

---

<sup>7</sup> Trata-se da investigação sobre o trabalho do ator associada a seus primeiros espetáculos dirigidos no Teatro Laboratório.

*erótico, divino(?), enfim, não domesticado.*

*A técnica - com sua moral e suas exigências - mais do que apenas impedir o ato acabava tomando o seu o lugar. Grotowski dizia que a técnica podia ser vista inclusive como um sintoma do Ato sub-rogado. E afirmava que se o Ato fosse executado, a técnica existia por si mesma. (MOTTA LIMA; 2008: 223-224)*

Grotowski era um homem do teatro, um encenador que se debruçava, como Meierhold, Stanislavski e outros, sobre as questões relativas ao trabalho do ator. Estas críticas levaram, então, no seu caso, naquele momento, à procura de práticas e conceitos que dessem conta de lidar com os problemas que ele detectava:

*Organicidade, na década de 60 e 70, é um termo que nasceu também por oposição e por crítica a inúmeros procedimentos, ou outras maneiras de enxergar o trabalho do ator, presentes tanto no próprio teatro de Grotowski - nasceu, assim, de um processo de autocrítica - quanto fora ele. Ao mesmo tempo em que marcou um terreno de investigação próprio, a consciência orgânica delineou, por oposição, um outro terreno. Para entender organicidade é preciso entender também a que organicidade se opôs.*

*Nos textos que analisamos, Grotowski, explícita ou implicitamente, releu, de maneira crítica, seu próprio percurso de experimentações sobre o ator. Ele colocou à vista, tanto o que em seu próprio percurso quanto em percursos alheios, - principalmente na formação fornecida nas escolas de teatro - bloqueava os processos orgânicos do ator. (MOTTA LIMA; 2008: 216)*

Se consideramos que o controle é eminentemente uma tentativa de evitar *de antemão* o desvio ou aquilo que não é adequado (e a norma é uma modulação do comportamento visando a manutenção deste controle), estas precauções estruturadas presentes em formações de ator têm um caráter de controle e normatividade. Mas pode haver outras maneiras de se lidar, no trabalho do ator, com o que se mostra como inadequado ou adequado. Uma delas é não se tentar controlar (ou controlar tanto) de antemão o que ocorrerá em cena. O que se diferencia aqui não é tanto escolher ou não algo que seja adequado, mas a maneira de lidar com a ocorrência do inadequado. Quando o processo de busca de aprimoramento não se dá por controle, há uma assimilação e aceitação de que eventualmente o não desejado surja, sem que se evite de antemão, normativamente, sistematicamente, que ele ocorra.

Sobre a assimilação de normas e sobre características de controle neste processo formativo do ator, retomamos a diferenciação entre disciplina e controle. Esta distinção é também utilizada e explicada por Giuseppe Cocco e Antonio Negri, amparados na descrição que Gilles Deleuze compõe sobre o que chama de sociedade de controle:

*Esta distinção pressupõe a passagem histórica, efetuada na segunda metade do século XX, da sociedade “disciplinar” à sociedade de “controle”. A distinção foi evidenciada nas análises de Foucault e Deleuze. Simplificando, para Foucault a sociedade disciplinar é a sociedade na qual o comando social é construído através de uma rede ramificada de dispositivos que regem costumes, hábitos e práticas produtivas. Este modelo prevaleceu em toda a primeira fase de acumulação do capitalismo europeu. Trata-se de um modelo baseado na rentabilidade da produção que normaliza os comportamentos desviantes (ou não) por meio de grandes instituições como a prisão, o manicômio, a escola ou a fábrica. A regra provém do exterior, inscreve-se no sujeito através das instituições. Não é o que acontece no segundo tipo de sociedade. Eis como Deleuze a caracteriza: “Deve-se, ao contrário, compreender a sociedade de controle como aquela na qual os mecanismos de comando fazem-se cada vez mais democráticos, cada vez mais imanentes ao campo social, difusos no cérebro e no corpo dos cidadãos.” Aqui a regra é cada vez mais interiorizada, tende para um estado de alienação autônoma. Lá onde a sociedade disciplinar procedia através de redes ramificadas de dispositivos, a sociedade de controle opera por meio de redes flexíveis, moduláveis e flutuantes. É aqui que a biopolítica se faz inteiramente biopoder. O biopoder é uma forma de poder que rege e regula a vida social do interior, seguindo-a, interpretando-a, assimilando-a e remodelando-a. Estes conceitos de sociedade disciplinar e de sociedade de controle nos permitem atacar de maneira mais precisa as fases atuais de transformação do biopoder também na América Latina. (NEGRI & COCCO; 2005: 214- 215)*

Uma distinção específica que nos é muito útil para o esclarecimento deste desenvolvimento conceitual e associações entre a formação de ator e processos normativos é o estatuto ou lugar onde a regra ou a norma residem em cada tipo de atuação do poder. Seleccionando pontos da descrição relatada por Cocco e Negri, saliento que em sistemas disciplinares “*a regra provém do exterior*”, enquanto que numa sociedade onde o controle é hegemônico “*a regra é cada vez mais interiorizada, tende para um estado de alienação autônoma*”:

*Grotowski opunha-se fortemente à formação concedida aos atores. Ela estava, segundo ele, focada em ensinar o ator a observar, controlar e manipular os seus chamados instrumentos vocal e corporal - dissociando o ator de seu corpo / voz - com vistas à produção da expressão requerida. Ela não era, portanto, orgânica. Não levava em consideração os processos sempre - e para sempre - mutáveis de cada organismo, de cada ator. Não levava em consideração o momento presente, sendo sempre um **projeto** colocado por sobre o corpo e a individualidade do aluno. Grotowski falou, nesse sentido, na produção de uma armadura. (MOTTA LIMA; 2008:220)*

*Em todos esses exemplos<sup>8</sup>, Grotowski enxergava um corpo domesticado, um corpo comandado por uma mente, ela sim, ativa. As reações corporais, nesse tipo de formação ou treinamento, eram vistas por Grotowski como cortadas (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA; 2008), não compactuando com o fluxo orgânico, mas, ao contrário, por sua premeditação, pela conscientização do movimento, pelo controle do corpo, pela mecanicidade, e pelo automatismo dos gestos, opondo-se, resistindo àquele fluxo.*

*A partir da consciência orgânica<sup>9</sup>, Grotowski passou a considerar inúmeros procedimentos artísticos como fundando e, ao mesmo tempo, sendo baseados em uma dissociação e em uma domesticação do organismo do ator. (MOTTA LIMA; 2008:219)*

Esta domesticação do ator visa a que ele cumpra os quesitos básicos para que sua presença seja minimamente aceita no palco. Se o palco tem leis naturais de funcionamento, é a isso que o ator tem de corresponder, respeitar. A sua formação, então, em seu modo de se processar e transmitir, e na maneira como ela deve ser seguida, acaba por se constituir como norma a ser seguida. Aquele endividamento, como “denunciado” por Deleuze e citado neste trabalho em DISCIPLINA E CONTROLE, pode ser observado na relação que muitos atores têm com seu objetivo de portarem uma “boa” técnica de atuação. A boa técnica seria colocada como um porto a ser atingido, como uma meta que desqualifica o momento presente (que é um “ainda não”) e justifica diversos procedimentos e normas que constituem um processo de subjetivação, “*normas implícitas, maneiras específicas de pensar e de se comportar, que adquirimos e incorporamos*” (BARBA; 2003: 29). E, no que notamos, e amparados pela experiência e pelo processo reflexivo de Grotowski, podemos dizer que os processos de formação para a atuação são predominantemente incorporados e aplicados normativamente, reforçando, no ator, este processo de almejar o que virá no futuro:

*Além disso, a própria expectativa do aprendiz com relação à aprendizagem, focada na aquisição de modos de fazer, na aprendizagem de meios, impulsionava a criação de modelos que passavam a ser aplicados indistintamente. (MOTTA LIMA; 2008:220)*

Lembrando de Foucault, ao falar de “*captar a instância material da sujeição enquanto constituição dos sujeitos*” (FOUCAULT: 1985; 182), podemos trocar os termos e captar a *instância material do treinamento de atuação (sujeição) enquanto constituição dos atores* (a

---

<sup>8</sup> Os exemplos referem-se às formações orientais também, às quais Grotowski, depois de um tempo, relativizou suas críticas.

<sup>9</sup> Quer dizer, do momento em que se consolidou no trabalho de Grotowski a adoção desta visão associada e estes termos ou conceitos.

‘subjetividade ator’). Poderíamos ilustrar nossa formulação com um relato reflexivo de Tatiana Motta Lima, atriz e professora de interpretação da UNIRIO:

*Também um dia, vivi na procura de técnicas, saberes, certezas, que realizassem uma transformação no meu corpo, voz, pensamento, coração, **daquilo que não servia àquilo que serviria à arte.** Também idealizei – e não sem a ajuda de alguns professores, não todos - um corpo e uma voz, diferentes daqueles que tinha e que, um dia, se mostrariam aptos aos compromissos da arte. Assisti a inúmeras palestras onde copiei exercícios que traziam a ‘boa nova’ e que seriam a ‘chave’ para a criatividade. **A disciplina, a seriedade, a dedicação – nunca suficientes o bastante** por causa da preguiça, da pressa, da falta de tempo, ou seja lá o que fosse eram metas a serem realizadas assim como se houvesse um prêmio a receber ao final de tanto esforço. **A busca era por chegar a este final ideal** e, como em uma brincadeira de ‘está quente, está frio’, ia me guiando e me deixando guiar. (MOTTA LIMA; 2004: 51)*

É oportuno observar esse estado constante de “ainda não ser” do ator em formação frente a um patamar técnico ou ontológico, idealizado, que se constitui em objetivo a ser atingido. Penso que este estado dá ao artista da cena, principalmente aos jovens, uma sensação de devedor em relação aos graus ou degraus a que necessita corresponder, níveis superiores que podem ser vistos como instâncias de poder. Esta dívida perpétua, este constante ainda não ser está relacionado também com a crise de identidades presente na intensificação tardia da modernidade e no momento de crise paradigmática pelo qual passamos, abordado no tópico O PARADIGMA MODERNO. Em um nível mais amplo da cultura e sociedade contemporâneas a percepção da incidência de um endividamento, e não mais da predominância de uma disciplinarização de corpos, leva à visualização da conexão não estritamente corporal na ação do controle. Deleuze em seu ensaio *Sociedade de Controle* (DELEUZE; 2000) afirma que o encarceramento característico da sociedade disciplinar foi substituído por formas de controle que não impedem o aparente trânsito livre do sujeito no espaço. Podemos observar a relação que os consumidores têm com o cartão de crédito, por exemplo, como um elemento constitutivo dos novos dispositivos de controle similares ou associados ao endividamento. Desta maneira, não só o endividamento em sentido estrito, mas também o consumo se torna uma forma de controle, por uma modulação que assume a dinâmica de mercado:

*“oferecer um telefone celular a todo mundo quase gratuitamente significa querer incluir na dinâmica de acumulação qualquer um de maneira muito mais eficaz do que faziam os mecanismos de integração pelo emprego e pelo Estado (a telefonia estatal)” (COCCO; 2009b: 135).*

Pelbart, apoiado em Paul Virílio, comenta as análises de Michel Foucault avaliando que “o campo de incidência do poder já não é prioritariamente o controle dos corpos no espaço (com seus dispositivos, por exemplo, de exclusão e reclusão), mas o do controle do tempo” (PELBART, 1993:38). E na mesma percepção, Guattari indica o controle do tempo como vetor de dominação:

*Há uma espécie de resistência social que deve se opor aos modos dominantes de temporalização. Isso vai desde a recusa de um certo ritmo de processo nos processos de trabalho assalariado, até o fato de certos grupos entenderem que sua relação com o tempo deve ser produzida por eles mesmos – como na música e na dança. (...) O mesmo pode ser dito com relação aos modos de espacialização.* (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 56)

Na peça *Finnegans Ueinzz*, há uma característica muito marcante que é a relação do transcorrer da peça com o tempo e com o ritmo. Esta relação é pontuada pela estrutura da peça: uma sucessão de 31 trechos ou cenas que por vezes não tem uma ligação acabada, no que diz respeito à transição, gerando “buracos” e silêncios bem perceptíveis e intensos. E também, igualmente, por um ritmo diferenciado, carregado de silêncios e de um tempo que aproximadamente poderia ser classificado como “lento”. Na primeira vez que tive contato com a peça, quando assisti a ensaios abertos, em junho de 2009, no B\_Arco<sup>10</sup>, experienciei uma recepção um tanto difícil, principalmente pelas cenas excessivamente picadas, fragmentadas - sem nenhuma conexão aparente de sentido ou progressão e frequentemente com transições abruptas, gratuitas. Contribuiu para esta dificuldade um silêncio freqüente, um não preenchimento rítmico, quase um estado de espera. Estas impressões que relato eram reforçadas pelo fato de que eu não conseguia apreender nenhum sentido do porquê das cenas, uma linha dramática, um roteiro lógico. O que se passava diante de mim eram muitas cenas esparsas, cortes entre cenas com uma “barriga”<sup>11</sup> no início. Essa sensação incômoda de vazios atenuou-se com o transcorrer da ação cênica nesse primeiro dia em que assisti o espetáculo, que era ainda mostrado como ensaio aberto. As transições foram se alterando nas apresentações da ocupação, desenvolvimento que será comentado mais adiante no tópico INDIGÊNCIA.

Nas apresentações da ocupação foi se constituindo uma costura mais concatenada, encadeada, entre as cenas, se tomamos como critério uma não interrupção rítmica e a

<sup>10</sup> Trata-se do B\_Arco, Brasil Arte Contemporânea, galeria de arte e centro cultural localizado na Rua Dr. Virgílio de carvalho Pinto, na cidade de São Paulo. As apresentações de ensaios abertos em novembro de 2008 e junho de 2009 se deram neste lugar. Os ensaios da companhia, às quartas-feiras à tarde, também têm sido lá.

<sup>11</sup> Termo usualmente utilizado pelos praticantes de teatro para designar um vazio de ação entre um momento e outro no desenvolvimento da peça.

existência de continuidade orgânica. Isto ocorreu aparentemente pela maior intimidade dos atores em relação à peça e ao espaço e a interferências da direção na estrutura da peça. Estas interferências ocorrem dentro de cada sessão de apresentação do espetáculo também, como na deixa para o corte de cenas que se dá por uma sinalização luminosa feita por Cássio (o diretor), de trás da platéia, para o operador de som. Há cenas que têm um tempo extremamente variável, até suspenso (como na fermata musical), e quem dá a deixa de término é Cássio, o diretor. Neste espetáculo o diretor acaba se tornando um atuante também e tem de estar atento ao espetáculo de uma maneira diferente daquela dos outros diretores comuns, pois ele opera interferências de acordo com o que acontece a cada momento.

Além destas costuras mais orgânicas entre cenas, o espetáculo adquiriu uma propriedade rítmica notável: um domínio dos seus tempos característicos, que se consolidavam a cada dia, mas ainda mantendo esta característica de constituir vazios e silêncios. Considero este ajuste rítmico que conservou a característica anterior (os vazios) um sintoma de ser consistente e realmente distintiva no espetáculo esta constituição de silêncios e de um vazio rítmico (também de um “ritmo do vazio”, o que é diferente). Este não preenchimento rítmico completo acaba por instaurar um outro tipo de ritmo, uma outra relação com o tempo e com as produções humanas dentro do tempo, o que notável e efetivamente ocorria nos espetáculos realizados na ocupação em setembro de 2009. Esta construção de uma temporalidade teatral específica e singular foi notada tanto num modo de viver o tempo que subjaz todo o trabalho como em momentos específicos.

Um exemplo é a execução integral de segmentos cênicos que transcorrem no tempo. Eles habitualmente na peça são executados até o seu fim, sem edição ou adaptação, como a música em off que marca o final da peça ou uma música cantada pela atriz Yoshiko Minie. Noutra momento, a narrativa de sonhos (na cena “sonho”) também instaura um tempo esgarçado e muito distante do ritmo ágil que se espera habitualmente de peças teatrais; esses sonhos são contados inteiros pelos atores nesta cena. Há ainda cenas em que o transcorrer dos acontecimentos é distendido ou entra em um “tempo suspenso”, sendo que Alexandre é quem leva isso a um extremo.

Esses tempos distendidos e buracos já se dão no início da peça: a cena “deriva”, que antes da ocupação e nos seus primeiros dias ficava como a quarta cena no roteiro, foi passada para o início e depois dessa modificação passou a ser performada já quando o público ia entrando. Trata-se de uma cena em que John Laudenberger e Fabrício Pedroni estão deitados, repetindo sem nenhuma ênfase perguntas sobre onde eles estão ou a que horas haverá comida.

Ana Goldenstein está em pé, movimentando-se sobre eles (os braços suspensos, balançando em um fluxo livre, como uma alga no mar). A cena simplesmente acaba sem que nada dela decorra e sem nenhuma evolução ou progressão. Seu ritmo é bem lento. O nível de voz dos atores não está baixo (nesta cena as suas vozes são amplificadas por microfones; mas é frequente na peça o volume vocal baixo), mas não há ênfase no tom. Não há, definitivamente, uma produção de um nível alto ou extra-cotidiano de energia cênica. Tudo leva à constatação da configuração de um ritmo teatral muito singular e diferenciado em relação ao que se considera apropriado ou esperável entre os profissionais de teatro.

Esta outra relação com o tempo teatral constitui também um confronto com o tempo como é vivenciado na sociedade contemporânea e constrói um espaço de resistência política. Maria Rita Kehl, em seu estudo sobre a depressão, coloca em relevo que a relação que o depressivo tem com o tempo é um lugar de resistência, na medida em que ele recusa a imposição de um tempo submetido às demandas frenéticas da produção atual, que se apropria do uso do tempo:

*O indivíduo moderno também não é senhor de seu tempo - a diferença é que ele já não sabe disso. 'Aproveitar bem o tempo' é um dos imperativos da vida contemporânea, que corresponde a uma série de possibilidades que de fato se abriram para o desfrute da vida privada nas sociedades liberais. O indivíduo, sob o capitalismo liberal, dispõe de uma enorme variedade de escolhas quanto ao desfrute de seu tempo livre, não mais regulado pelos ritos e pelas proibições da vida religiosa nem limitado pelas horas de luz do dia ou pelo maior ou menor rigor das estações. Por outro lado, a marcação que caracteriza o tempo do trabalho (de forma desproporcional à oferta efetiva de oportunidades de trabalho) invade cada vez mais a experiência da temporalidade, mesmo nas horas ditas de lazer. Não me refiro ao ócio, essa forma de passar o tempo tão desmoralizada em nossos dias, mas às atividades de lazer, marcadas pela compulsão incansável de produzir resultados, comprovações, **efeitos** de diversão, que tornam a experiência do tempo de lazer tão cansativa e vazia quanto a do tempo da produção. Nada causa tanto escândalo, em nosso tempo, quanto o tempo vazio. É preciso 'aproveitar' o tempo, **fazer render** a vida, sem preguiça e sem descanso. (KEHL; 2009: 124-125)*

No modo contemporâneo de uso do tempo, a preparação de um trabalho teatral acaba por se submeter a esse imperativo de “fazer render”, de tornar a peça interessante dentro de um ritmo e de um encadeamento que provoque este “efeito de diversão” na fruição do espetáculo. Na peça *Finnegans Weinzz*, este imperativo não é acatado. O uso do tempo se libera deste constrangimento produtivo, abrindo-se a outras possibilidades que, inicialmente, podem ser recebidas, similarmente ao caso do depressivo, como um “*mergulho angustiado e*

*angustiante em um tempo estagnado, que lhe parece não passar”* (KEHL; 2009: 125). Cito como exemplo a cena “escafandro”: nela há tempos e buracos que parecem permitir aos atores, principalmente Onéss Cervelin, resolver suas falas, que têm um grande componente improvisacional. Este tempo que permite dúvidas, indecisões, deambulações, é um tempo onde o imperativo de produção a todo vapor não encontra um retorno que lhe satisfaça. Em outros espetáculos da Ueinz, como nota Cohen, esta relação com o tempo já existia:

*Os atores da Cia têm a seu favor um raro aliado, que desmonta a representação, no seu sentido mais artificial: o tempo. O tempo do ator incomum é mediado por todos os seus diálogos, é transbordado por seus sub-textos, que passam a ser o próprio texto. A resposta nos diálogos não vem imediata, racional, ela percorre outras circuitações mentais. Há um delay, um atraso cênico, que coloca toda a platéia em produção. (COHEN; 2003: 29)*

Este “*delay*” pode conferir uma tranqüilidade para estes improvisos, tranqüilidade que se afina com um “estar à vontade em cena”: situação muito freqüente na Ueinz e importante dentro de seu processo de criação e atuação. As falas de Onéss são secas e expressivas ao mesmo tempo e isso torna o que ele fala muito cômico, o que se nota pelos risos da platéia. Há um anti-clímax embutido no seu tom de voz (silêncios e lacunas sempre presentes), uma não espetacularização, um não preenchimento de expectativas de produtividade. Mas com um nível de conexão com o público (sinalizado pelos risos) que permite que se opere algo junto à percepção da platéia, apesar desta frustração de uma expectativa de produtividade cênica (a produção de algo como o “efeito de diversão” ou, presente mesmo numa peça menos concessiva à diversão ou entretenimento, o “fazer render” teatral).

Sendo seu modo de aplicação a disciplina, o controle, a moldagem, modulação, o tempo ou utilizando o que puder ser capturado e/ou aproveitado como dispositivo, há uma outra característica fundamental na percepção que Foucault nos convoca a ter sobre o poder (ou melhor, “os poderes”). Trata-se do fato de que seu modo de operação passa a deixar de ser repressivo e se torna, cada vez mais, produtivo. O poder, a partir de uma mudança que se operou na era moderna, se tornou indutivo à produção:

*O soberano só exerce, no caso, seu direito sobre a vida, exercendo seu direito de matar ou contendo-o; só marca seu poder sobre a vida pela morte que tem condições de exigir. O direito que é formulado como “de vida e morte” é, de fato, o direito de **causar** a morte ou de **deixar** viver. (...)*

*Ora, a partir da época clássica, o Ocidente conheceu uma transformação muito profunda desses mecanismos de poder. O “confisco” tendeu a não ser mais sua forma principal, mas somente uma peça, entre outras com funções de **incitação**, de reforço, de controle, de vigilância, de **majoração e de organização das forças que lhe são submetidas: um poder destinado a produzir forças, a fazê-las crescer e a ordena-las mais do que barrá-las, dobra-las ou destruí-las**. Com isso, o direito de morte tenderá a se deslocar ou, pelo menos, a se apoiar nas exigências de um poder que gera a vida e a se ordenar em função de seus reclamos. (FOUCAULT; 1979: 128)*

Numa passagem do que antes era “fazer morrer e deixar viver” - ou seja, a punição, o poder de morte sobre os súditos - a forma de exercício do poder passa a ser predominantemente um “fazer viver e deixar morrer”. Isto ocorre principalmente com o advento do capitalismo e com uma necessidade cada vez maior de aproveitamento racional da mão-de-obra. Este fazer viver é o viver produtivo, dentro de termos aproveitáveis, capturáveis e colonizáveis num nível mais global, com um “*mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho mais do que bens e riqueza*” (FOUCAULT; 1985: 187):

*... dizer que as relações de poder produzem é reconhecer que elas induzem efeitos que não são apenas de gestão, de limitação e eventualmente de sanção do real, mas que elas permitem ao contrário um superávit positivo de realidade – ou, para dizê-lo em termos mais ontológicos que políticos, uma **produção de ser**. Esta produção de ser afeta em primeiro plano os sujeitos que são apreendidos pelas relações de poder: ela é o que Foucault chamará em seguida de **produção de subjetividade**. (REVEL; 2005a :198)*

A repressão deixa de ser eficaz e aproveitável, uma vez que assimilar e fomentar o desejo de produção dentro das normas é o que se torna mais atraente, por parte da burguesia, por exemplo. Assim também é possível capturar “*um trabalho que corresponde aos próprios modos de vida*” (COCCO; 2009a: 5).

*Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como diz Virilio, de administrar e organizar nossos pequenos terrores íntimos. (DELEUZE & PARNET; 1998: 75)*

Oporemos a esta incitação à produção as formas de escape associadas à INDIGÊNCIA (tópico do capítulo OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS), abordadas de uma maneira teórica e cuja ocorrência será comentada na atuação da Ueinzz no espetáculo *Finnegans Ueinzz*.

Considerando mais uma vez o relato de Tatiana Motta Lima, citado anteriormente, podemos pensar que, de certa maneira, também o endividamento e o desejo de “trabalhar duro” para a posse de uma técnica de atuação não estariam distantes desta forma de controle pela dedicação à produção, num “*regime de acumulação que investe a vida como um todo*” (COCCO; 2009a: 5):

*A ideologia neoliberal que se tornou hegemônica no final dos anos 1970 visava capturar e desviar exatamente os valores libertários que vinham do movimento de 1968. A crítica ao trabalho disciplinar de tipo fabril e à subordinação do consumo à produção padronizada foi revertida, por um lado, na difusão social da produção e, pelo outro, na articulação da valorização dentro do próprio processo de circulação. O trabalho se tornou cada vez mais flexível (quer dizer, articulado para dentro e para fora das relações formais de emprego) e os trabalhadores precarizados: em uma produção sistematicamente terceirizada e deslocalizada.*

*Essas transformações não tinham como objetivo a mera restauração da disciplina industrial abalada pelas lutas de 1968, mas a reorganização da exploração pela passagem a outro tipo de acumulação. O capital passou a explorar outro tipo de trabalho.*

*No cerne dessa exploração temos, pois, o conhecimento, os afetos, a linguagem, quer dizer, a vida como um todo, bem nos moldes da telefonia móvel que explora nossas relações sociais, colocando um celular no bolso de todo o mundo: desempregado ou empregado que seja. Daí as privatizações dos serviços públicos: a distribuição de água, luz, moradia, educação, estradas e, evidentemente, a telefonia. Daí o embate para o controle privado dos direitos autorais e das patentes. Mas, se toda a nossa vida é posta para trabalhar, apenas continua a ser reconhecido (e remunerado) como produtivo aquele tempo de trabalho - cada vez mais escasso e precário - que coincide com o emprego formal. (COCCO; 2009a: 4)*

Mais uma vez, associamos esta situação à formação do ator e ao processo de subjetivação inerente ao desejo deste de melhor corresponder aos critérios que delimitam o que seria um bom ator de um mau ator (critérios normativos e identificatórios). De fato, podemos sugerir a existência de uma “subjetividade ator” ou características conexas a esta situação de dedicação aos diversos (e de diversos tipos) processos de transformação de um indivíduo para que ele se torne ator.

Uma explicação se faz necessária sobre estes termos usados e sugeridos acima, para melhor evitar que entremos em confusões. Ao falarmos “subjetividade ator”, o termo subjetividade precisa ser distinguido do termo (e principalmente do conceito) de identidade. O conceito de identidade se liga a uma distinção que alguém ou um grupo estabelece ou percebe entre si e um outro. Tomado como uma *reflexividade do eu* (GIDDENS; 2002: 37), como um

*autoconceito*, seria mais bem expresso como *identidade social*, como um “conjunto relativamente estável de percepções sobre quem somos em relação a nós mesmos, aos outros e aos sistemas sociais” (JOHNSON; 1997: 204). Numa acepção similar, afinada à sociologia clássica e referindo-se ao “sujeito sociológico”, a identidade cultural liga o sujeito à estrutura e tem um caráter de estabilidade ou de predizibilidade (HALL; 2006).

Já ao falarmos em subjetividade de uma maneira que liga o termo a uma situação específica, a um comportamento ou a uma característica que possa ser associada a uma pessoa ou a um número de pessoas em determinada situação, o que importa são as estratégias construídas num processo, neste processo de subjetivação. De certo modo, este tratamento do termo parece se aproximar de uma concepção talvez estruturalista que identifica uma entidade em oposição a outras, como esta definição provisória, que num momento específico Félix Guattari propõe, parece sugerir:

*No ponto em que nos encontramos, a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: ‘o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva’. (GUATTARI; 1992: 19)*

Entretanto, a produção de subjetividade não nos interessa enquanto modo identificatório de pessoas, mas sim como expressão de processos que envolvem, dentre outros elementos, pessoas; “*modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos* (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 36). Esta produção pode ter um caráter constitutivo, como na constituição de uma suposta ou proposta “subjetividade ator”. Mas não é encarada como *coisa em si*, ou *essência*, mas sim como um complexo de agenciamentos de enunciação (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 387) compondo um *território existencial* processual, criativo.

### 1.3 - INDIVIDUALIZAÇÃO

Algumas mentalidades que emergiram e se consolidaram na era moderna e os processos de disciplina e controle social acabaram por fomentar uma valorização do sucesso individual em proporções gritantes. O processo de estímulo à produção, a um prazer associado a este sistema de produção, facilita a adoção dos dispositivos de disciplina e controle. E caracteriza este poder que não opera tanto por coação, mas por indução à produção:

*Uma técnica que é, pois, disciplinar: é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo.” (FOUCAULT; 2005: 297)*

*Se fizéssemos uma história do controle social do corpo, poderíamos mostrar que, até o século XVIII inclusive, o corpo dos indivíduos é essencialmente a superfície de inscrição dos suplícios e de penas; o corpo era feito para ser supliciado e castigado. Já nas instâncias de controle que surgem a partir do século XIX, o corpo adquire uma significação totalmente diferente; ele não é mais o que deve ser supliciado, mas o que deve ser **formado**, reformado, corrigido, o que deve **adquirir aptidões, receber um certo número de qualidades**, qualificar-se como corpo capaz de trabalhar. (FOUCAULT; 2008: 119)*

Numa relação de alimentação mútua, a sujeição-aspiração individual em relação à competitividade e à premiação advinda de conquistas produtivas se articulam em espirais que podem riscar traços ascendentes ou descendentes, ambos frequentemente vertiginosos:

*O Biocapital explora nossas relações sociais vitais e nos governa pela modulação infinita de inclusão e exclusão que nos reduz a fragmentos individuais que competem entre si no mercado. (COCCO; 2009a: 5)*

Pierre Bourdieu também identificou um “*retorno do individualismo*” (BOURDIEU; 1998: 15), que “*tende a destruir (...) a noção de responsabilidade coletiva*”. Para Bourdieu, que neste tema faz par com o pensamento de Guattari quando este fala da noção, tardia, de “*responsabilidade individuada*” (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 44), este retorno ao indivíduo opera uma acusação do sujeito como único responsável por sua infelicidade, ao mesmo tempo em que o vitimiza e oferece uma auto-ajuda. Algo próximo, talvez, ao endividamento apontado por Deleuze: ao ser responsabilizado de uma maneira estritamente individual, o sujeito se percebe em débito com um código de valores em relação ao qual ele ou deve se adequar (prestar contas) ou está em débito (ao transgredir). Sua experiência não pode ser livre deste referencial, com o qual ele está sempre em dívida, sob controle, mesmo

quando o sujeito corresponde às normas (pois deve haver uma vigilância própria, auto-imposta, para que não se caia em erro futuramente).

Ao falarmos de subjetividade de uma maneira aplicada (subjetividade ator), é preciso deixar claro também que este termo não é utilizado num senso comum, onde ele seria associado a uma suposta interioridade do sujeito individual:

*A cultura de massa produz, exatamente, **indivíduos**: indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão - não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma idéia de **subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário**, o que há é simplesmente uma **produção de subjetividade**. Não somente uma produção da subjetividade individuada - subjetividade dos indivíduos - mas uma **produção de subjetividade social** que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 22)*

Este campo de estudos da subjetividade afina-se, e de certa maneira originou-se, com o pensamento foucaultiano. Foucault, cuja frase “*não existe sujeito absoluto*” (FOUCAULT; 1992: 84) é sumariamente esclarecedora, afirma que esta valoração de uma pessoa como um indivíduo, considerado no senso comum como algo dado, a menor célula da sociedade, é, de fato, estabelecida pelo poder:

*(...) Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. (FOUCAULT; 1985: 183)*

Da mesma maneira, Guattari esclarece categoricamente a relação entre a conceituação e a elaboração de um pensamento sobre a subjetivação e todo um sistema de pensamento de valorização do indivíduo:

*Quando falo em “processo de subjetivação”, de “singularização”, isso não tem nada a ver com o indivíduo. A meu ver, não existe unidade evidente da pessoa: o*

*indivíduo, o ego ou a política do ego, a política da individuação da subjetividade, são correlativos de sistemas de identificação os quais são modelizantes.*  
(GUATTARI & ROLNIK; 2005: 47)

A perspectiva que identifica a pessoa à sua característica de ser um indivíduo tem sido dominante na nossa sociedade. E tal forma de pensar e de conceber as pessoas define outros âmbitos de experiência, como o teatro, por exemplo. O reforço que a individualização apresentou na era moderna, marcada pelo antropocentrismo, acarreta por vezes até um cartesianismo ao se pensar o corpo do ator. Patrice Pavis, por exemplo, ao propor indagações sobre como observar pertinentemente o ator em cena, no que ele chama de “*uma antropologia do ator, ainda a ser inventada*” (PAVIS; 2008: 59) denota perceber o corpo como separado de uma mente que o controla, mente esta que poderia ser identificada ao sujeito individual e senhor de sua vontade ao perguntar “*Quem ‘mexe os pauzinhos’ do corpo? Ele é manipulado como um títere ou dá ele mesmo, e do interior, suas ordens de funcionamento? E onde fica o piloto?*” (PAVIS; 2008: 60). Mas o mesmo Pavis questiona por diversos momentos a identificação psicologizante do ator a uma pessoa identificável:

*Do que necessitamos para descrever o trabalho do ator? Seria mesmo preciso partir de uma teoria das emoções, como poderia sugerir a história da atuação do ator moderno, desde Diderot até Stanislavski e Strasberg? Uma tal teoria das emoções aplicada ao teatro valeria apenas, na melhor das hipóteses, para um tipo bem definido de ator: o do teatro da mimese psicológica e da tradição da retórica das paixões.*

(...)

*A teoria das emoções é por si só insuficiente para pretender descrever o trabalho tanto do dançarino como do ator e é preciso um quadro teórico muito diverso, que ultrapassa em muito o da psicologia. Aliás, assim que o estudo do ator se abriu aos espetáculos extra-europeus, ultrapassou-se logo a teoria psicológica das emoções, a qual vale, na melhor das hipóteses, para as formas teatrais que imitam os comportamentos humanos, sobretudo verbais, de maneira mimética, como a encenação naturalista.* (PAVIS; 2008: 50)

A memória afetiva não foi o centro do trabalho de Stanislavski e ele mesmo, como pesquisador, questionou este procedimento, particularmente em seu trabalho final com as *ações físicas*. No entanto, foi este modo de ver o trabalho do ator, e a identificação deste com Stanislavski, que mais se disseminou no ocidente graças, em grande parte, à leitura americana do trabalho deste pesquisador russo (consolidada pelas preconizações do *Actors’ Studio* de Lee Strasberg). E isto nos relata Patrice Pavis, ao falar do ator ocidental que “*parece*

*sobretudo querer dar a ilusão que encarna um indivíduo do qual lhe confiaram o papel em uma história em que intervém como um dos protagonistas da ação” (PAVIS; 2008: 51):*

*O ator ocidental - e mais precisamente o de tradição psicológica - estabelece sistematicamente um papel: “compõe” uma partição vocal e gestual na qual se inscrevem todos os indícios comportamentais, verbais e extraverbais, o que dá ao espectador a ilusão de que está sendo confrontado a uma pessoa real. (PAVIS; 2008: 52)*

Este relato histórico-crítico tecido por Pavis exprime, de certa maneira, o caráter hegemônico deste tipo de fazer teatral, explanando a influência que este sistema teve sobre o trabalho do ator:

*(...) se toda uma parte de sua formação consiste, a partir de Stanislávski e Strasberg, em cultivar sua memória para melhor encontrar prontamente e seguramente um estado psicológico sugerido pela situação dramática, esta é apenas uma opção entre muitas outras - a mais “ocidental”, mas não necessariamente a mais interessante. (PAVIS; 2008: 54)*

Tomemos o pensamento de abertura à alteridade, que é uma construção conceitual que, mesmo sendo simpática à necessidade de contato entre as pessoas, opera em termos de uma necessidade de abertura de um “eu” em relação a um “outro”. Este tipo de alteridade a qual me refiro é aquela onde o sujeito se pretende claro e nuclear, inteiramente distinto em relação a um outro (mesmo que considere necessário se relacionar com ele), diferentemente de nosso pensamento que se propõe a pensar o “outro” no interior do “um”. A dinâmica de aberturas e fechamentos no estabelecimento de um contato ou diálogo com um “outro” poderia ter, numa concepção que adotasse o pensamento de alteridade, sempre uma salvaguarda, a última instância de uma preservação de um “eu” constituído. Lembremos de Pelbart, ao dizer que “*não basta reconhecer o direito às diferenças identitárias, com essa tolerância neoliberal tão em voga...*” (PELBART; 1993: 23). Tomo o “*retorno do individualismo*” apontado por Bourdieu e ao qual nos referimos acima, e noto que, a despeito de todo um fomento que existe na contemporaneidade para melhorar as relações entre os indivíduos, podemos perceber uma tendência a um fechamento individual, relacionado a uma cultura de narcisismo:

*Observa-se, em relação às novas formas de subjetivação na atualidade, uma negação do sofrimento acompanhada de uma busca incessante de felicidade. A subjetividade hoje se caracteriza pelo hedonismo, pelo imperativo de gozo que se*

*associa ao dever de ser feliz. O sujeito nega a dor tanto na relação que mantém com o próprio sofrimento quanto naquela em que interage com o sofrimento do outro. Esse modo de se posicionar em face da dor é uma marca do nosso tempo, circunscrito às concepções que descrevem a contemporaneidade por meio do que Christopher Lasch (1983) denominou ‘cultura do narcisismo’ e Guy Debord (1997) ‘sociedade do espetáculo’: triunfo do individualismo em associação com o consumo e com a demanda incessante de prazer.*

*Na contemporaneidade, portanto, há uma mudança nas formas de subjetivar-se, sendo algumas dessas modificações observadas no modo como o sujeito se relaciona com a dor (algo a ser evitado) e na diminuição do espaço oferecido para a interação com a alteridade. Esses dois aspectos caminham juntos, já que a alteridade não deixa de provocar uma certa dose de dor para o sujeito: o outro oferece intensidades e diferenças que trazem um estranhamento à estabilidade narcísica do eu. (FORTES; 2004: 69)*

Ressalto neste momento como pode ser visto o *sofrimento*. Porque há uma carga negativa nesta palavra e ele é sempre visto como algo a ser evitado, como dor apenas. No entanto, afinamo-nos com a visão de David Lapoujade, em *O corpo que não agüenta mais*, onde, discorrendo sobre afetos (tema que abordaremos no capítulo CORPO POLÍTICO, em POROSIDADE INTENSIVA), num diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze, propõe uma outra visão, com a qual concordamos:

*... o sofrimento não é um estado particular do corpo. Sofrer é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado. Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes etc. um corpo é primeiramente encontro com outros corpos. (LAPOUJADE; 2002: 86)*

Supõe-se aqui que esta possível restrição ao sofrimento e algumas atitudes de preservação, associados a uma concepção forte de individualidade, acarretariam problemas que não se restringem ao âmbito conceitual, pois chegariam a transbordar para os campos prático ou ético. Porque, mais cedo ou mais tarde a experiência de contato seria “emperrada” pelos dispositivos de proteção inerentes à adoção, por parte daquele que está envolvido na troca com o outro, de uma composição de si como sujeito fortemente identitário. Ratificando as considerações de Isabel Fortes e lembrando de Lapoujade, que mais tarde conclui que “*nós interpretamos defensivamente estas exposições como dores*” (LAPOUJADE; 2002: 87), podemos supor que nesta situação há a percepção do outro como ameaçadora para a integridade deste indivíduo. Este modo de pensamento atrelado a uma concepção forte de “eu” teria, em última instância, o limite de “objetização”, coisificação, deste “tu”. A

manutenção daquele “eu” como garantia última de integridade preserva uma instância de **hierarquia**, de não abertura, que restringiria as transformações convocadas pela diversidade e imprevisibilidade da relação.

Um exemplo indireto que pode ser comentado é a própria relação da peça *Finnegans Ueinz* com a presença ou não dos atores que inicialmente performavam determinada cena. No primeiro contato que tive com os integrantes da Companhia Ueinz, num ensaio, eu estava sendo apresentado a alguns atores. Na primeira conversa que tive com a atriz Yoshiko Minie, ela se referiu a seu marido, Colazzi, também ator da companhia, dizendo que ele não estava mais indo aos ensaios e não faria mais a peça, pelo menos por algum tempo. Eu, imediatamente, perguntei: “e o que se faz das cenas em que ele está?”. Ela, imediatamente, me respondeu: “não fazemos as cenas”. O nome de Colazzi ainda está na ficha técnica de *Finnegans Ueinz*, mas realmente ele não está presente na peça, nem sua cena é apresentada. Coincidentemente, no momento em que escrevo esta dissertação, um grupo de teatro cujo trabalho acompanho como colaborador (no momento, conduzo os ensaios), Os Nômades, vinculado à ONG *Espaço Terapêutico Antonin Artaud*, não está realizando apresentações de uma peça de seu repertório porque dois de seus atores não estão disponíveis para fazer suas participações.

Do mesmo modo, a atriz Ana Carmen, que estava viajando e havia sido substituída, quando voltou, no meio da temporada, foi incorporada ao espetáculo em uma cena. Esta cena, “escultura”, passou a ter duas atrizes fazendo a mesma função (a modelo principal do escultor). Comparações à parte, o que ressalto é que a estrutura de *Finnegans Ueinz*, por suas características e até por suas fragilidades, sob certo ponto de vista (uma desconexão entre as cenas) não se atrela aos personagens ou aos performers que a compõem. Sim, numa peça convencional haveria substituição de atores ou performers, mas de todo modo a relação de dependência àquele personagem teria de ser correspondida. Por um lado, pode parecer um pouco contraditório não substituir um ator. Por outro, o que nos interessa é evidenciar este modo de ser da peça onde a falta - ou a presença - de um ator ou um personagem pode ser absorvida sem grandes problemas, mas de uma maneira específica, às vezes não preenchendo esta falta, mas assimilando-a.

Colocamos estas reflexões sobre o individualismo ou a identificação do sujeito a uma individualidade porque detectamos que tais vinculações (subjetividade a indivíduo e sujeito a indivíduo) são características de modos contemporâneos de exercício de controle. Por oposição, a problematização desta individualidade se mostra hoje como um foco de

desestabilização do controle. Como veremos nos tópicos DESPERSONA(gi)LIZAÇÃO e COLETIVO, tanto um modo de pensar que abdica das reivindicações individualistas como ocorrências cênicas que escapam a essas identificações se mostram presentes no trabalho da Ueinz aqui examinado.

## 1.4 - O PARADIGMA MODERNO

**Problema matemático:** “Batman mata cinco ratos em meia hora. Quantos ratos ele matará em três horas?”

**Resposta de um aluno:** “Depende da disposição física do Batman no momento”.

Obtido do relato de uma mãe que reclamava no corredor da escola com a pedagoga, pois seu filho tinha problemas com matemática.

Estamos numa época de transição ou, ao menos, de desestabilização paradigmática, num “*interregno, como o foi também aquele que caracterizou a passagem da Idade Média à modernidade*” (NEGRI & COCCO; 2005: 16). Um dos modelos sociais que mais são colocados em questão atualmente é o da era moderna, de modo particularmente intenso nos âmbitos que dizem respeito à ciência moderna e à constituição do sujeito. Apesar das desestabilizações presentes neste momento de transição, o modelo moderno ainda determina predominantemente nossa relação com o mundo, em grande parte por conta dos surpreendentes avanços científico-tecnológicos que ele provocou e que se infiltraram em quase todas as culturas, quase sem limites. O modo de pensar típico da era moderna tem um caráter forte de antropocentrismo e de separação entre sujeito e objeto. Tal separação, não gratuitamente, se assimila aos processos de assujeitamento dos corpos e de controle, processos esses que são ligados de uma maneira complexa a operações de objetivação em relação à pessoa, como vimos em SUBJETIVAÇÃO. Podemos dizer que as atuais configurações das noções de individualidade e de sujeito foram forjadas junto ao advento deste paradigma, que é descrito por José da Costa, em sua tese de doutoramento:

*O paradigma cognoscitivo tradicional é configurado pela clara distinção entre sujeito (uma consciência que pratica atos de cognição e de representação) e seu objeto (sobre o qual incide a ação de ciência e consciência do sujeito). Essa relação de conhecimento fundamenta toda a teoria clássica da atividade cognoscitiva, solidificando-se no iluminismo francês (Descartes) e alemão (Kant) dos séculos XVII e XVIII. (...) O sujeito, com a emergência da Idade Moderna e de novas mentalidades a ela associadas, passa a ver a si mesmo como excêntrico ou exterior em relação ao mundo com o qual se defronta, mundo esse que se torna, assim (por meio do afastamento e da distinção entre os âmbitos do sujeito do conhecimento e do que lhe é dado a conhecer), o objeto da observação e do saber do sujeito. (DA COSTA; 2003:23)*

Apesar da influência do modelo moderno de indivíduo, percebemos que o sujeito, na contemporaneidade, é mais fragmentário, menos definido do que ele mesmo se pretende, envolvido em relações imbricadas ou em *feedback*. Ocorreu, principalmente a partir do século XIX, uma série de transformações que criaram uma situação diferente daquela na qual uma pessoa poderia se considerar senhora de sua vontade (situação que não pode ser exatamente chamada de anterior, uma vez que ela também ocorre contemporaneamente). Aquilo que Freud denomina como “feridas narcísicas” (o impacto das idéias revolucionárias de Copérnico, Darwin e finalmente as suas) ilustra esta situação, que é também analisada por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (HALL; 2006):

*Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, **abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados**. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou **descentração do sujeito**. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo. (HALL; 2006: 9)*

Neste mesmo caminho de pensamento, valemo-nos oportunamente mais uma vez da ajuda de José da Costa, que se ancora primordialmente em escritos de Hans Ulrich Gumbrecht para discorrer sobre estas relações entre sujeito, objeto e temporalidade, no que diz respeito ao âmbito epistemológico contemporâneo. Amparado por estas referências, Da Costa delinea este contexto da condição pós-moderna do conhecimento, que remete a

*uma espécie de enfraquecimento do sujeito, uma vez que a bipolaridade da oposição entre sujeito e objeto tende – no interior de relações destemporalizadas, destotalizadas e desreferencializadas – a dar lugar à interação entre sistemas que se condicionam reciprocamente, dentro de dinâmicas de feedback e de situações vistas em relação de simultaneidade e já não de seqüencialidade. (DA COSTA; 2003:26)*

A importância desta reflexão deve-se também ao fato de que o modo como o indivíduo “se” percebe define a maneira como ele percebe o que o rodeia. E também acaba por definir a maneira como pensa que suas relações com o mundo se dão ou devem se dar. Numa derivação

disso, esse auto-entendimento define como as suas relações com o mundo efetivamente se dão.

Nesta “*condição pós-moderna do conhecimento*” comentada por Da Costa e, de outra forma, por Stuart Hall, percebemos uma recusa aos grandes paradigmas de explicação ou às teleologias abrangentes ou unificadas, às grandes narrativas. Notamos nestes autores um olhar que tenta abordar o mundo por aproximações, pelas beiradas, ao invés de explicá-lo de modo definitivo. Eles não parecem pretender dar conta de suas contradições, apacando-as. Para melhor expor este aspecto, também recorro a Gumbrecht:

*Ora, se o novo espaço teórico representado pelo campo não-hermenêutico é constituído por relações de feedback, tais relações definem-se enquanto simultâneas e não mais enquanto relações causais ou seqüenciais. Uma consequência interessante, derivada do conceito de simultaneidade, remete ao “ocaso” do sujeito. Hoje, já podemos compreender o fascínio moderno pela temporalidade, causalidade e seqüencialidade. As relações fundadas nestes conceitos forneciam a ilusão do estabelecimento de leis. Leis como as marxistas, estruturadoras de seqüências temporais, históricas e comportamentais. E, tão logo o sujeito desfruta desta ilusão, quer dizer, tão logo o sujeito “pode” intuir ou “certificar-se” da descoberta de tais leis, **ele acredita-se capaz de controlar e/ou manipular seus efeitos**. Desse modo, a substituição dos conceitos modernos pelo conceito de simultaneidade revela outro sintoma da posição fortemente debilitada do sujeito, tal como o entendemos. Tal substituição implica a passagem do conceito de um desenvolvimento histórico necessário, teleológico, ao conceito de **contingência**, conceito engendrado numa relação de simultaneidade.* (GUMBRECHT; 1998: 151)

Associando Gumbrecht ao que citamos de Stuart Hall, percebemos que este enfraquecimento ou ocaso do sujeito se relaciona com a debilitação da capacidade de termos um controle sobre nossas vidas. Ponderando sobre reflexões de Edward Said, podemos opor ao controle do discurso dominante, “*idealizado para criar um consenso e uma aprovação tácitos*” (SAID; 2003: 35), uma operação inventiva que escape disso, ao “*apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional*” (SAID; 2003: 39). Num viés de fomento à pluralidade intelectual e rechaçando as teleologias e grandes narrativas que pretendam dar conta das complexidades do mundo, Said, discorrendo sobre a proposta de “*invenção coletiva*” de Pierre Bourdieu, enfatiza a “*ausência de qualquer plano mestre, projeto ou grande teoria para aquilo que os intelectuais podem fazer, bem como a ausência atual de*

*qualquer teleologia utópica em direção à qual a história humana pode ser descrita como em movimento” (SAID; 2007: 169).*

No que concerne às ciências, relembro que o advento da ciência moderna conferiu a esta era uma crescente característica científica e naturalizante (a hegemonia das ciências naturais). Ocorreu um processo de identificação entre algo construído e algo “natural”. A ciência moderna foi fundada como um método, como um modo de ver e tentar explicar o mundo para que se estabelecesse com ele uma relação específica e localizada. Sua justificativa como forma de saber acabou se ancorando apenas no seu poder de alterar e controlar a natureza. E o que acabou por ser sempre evidenciado é este poder (as justificativas estão apenas nos seus efeitos, e não nos seus fundamentos), o que acarretou uma hegemonia epistemológica pela naturalização da ciência:

*A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista e pela comunidade científica no seu conjunto tem de se conhecer intimamente antes que conheça o que com ele se conhece do real. Os pressupostos metafísicos, os sistemas de crenças, os juízos de valor não estão antes nem depois da explicação científica da natureza ou da sociedade. São parte integrante dessa mesma explicação. A ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. A razão por que privilegiamos hoje uma forma de conhecimento assente na previsão e no controle dos fenômenos nada tem de científico. É o juízo de valor. A explicação científica dos fenômenos é autojustificação da ciência enquanto fenômeno central da nossa contemporaneidade. A ciência é, assim, autobiográfica. **A consagração da ciência moderna nestes últimos quatrocentos anos naturalizou a explicação do real, a ponto de não o podermos conceber senão nos termos por ela propostos.** (SOUSA SANTOS; 1988)*

A naturalização não se restringe ao modelo epistemológico científico. Também a política e os modos de exercício de poder apresentando esta operação naturalizante de construtos, de condições artificiais:

*O que o pensamento neoliberal faz é exatamente reduzir essa condição artificial à condição de “natureza”, não mais dinâmica de hibridização desejante, mas determinação “pura” do inato e das necessidades em suas interações sistêmicas e não apenas em termos de livre-arbítrio, de liberdade individual. A passagem da disciplina aos dispositivos de segurança, diz Foucault, é a emergência “de um governo dos homens que pensa a natureza das coisas e pois de uma administração das coisas que pensa antes de mais nada a liberdade dos homens”. O governo assegura sua regulação apoiando-se na liberdade dos homens, uma liberdade que não é “outra coisa senão o correlato da implementação dos dispositivos de*

*segurança” (FOUCAULT, 1994: 32 e 49-50 apud COCCO; 2009b). Assim, a liberdade é ao mesmo tempo reconhecida, individualizada e “naturalizada”. É um conjunto de fenômenos que funcionam como uma natureza que é preciso “manipular, suscitar ( ... ) facilitar ( ... ) quer dizer, gerenciar e não mais regulamentar”. (COCCO; 2009b: 129)*

Este “paradigma moderno”, da maneira que acabamos de expor, não pode ser definido e descrito de um modo que constitua um bloco, uma entidade de traços homogêneos. Valho-me destas considerações para montar um panorama dentro do qual possa por em relevo aquilo que será analisado na atuação em *Finnegans Ueinz*. Retomo, assim, as considerações levantadas no tópico SUBJETIVIDADE sobre a “regra natural” ou a norma e a formação do ator ou critérios que normatizem seu trabalho. Amparei-me no que Foucault nos mostra sobre a influência das ciências humanas e de um saber principalmente clínico na naturalização das regras. Estabeleci, então, relações entre uma naturalização das leis do palco, buscadas ou construídas no seio de pesquisas cênicas “*reivindicada[s] como procedimento científico*” (PICON-VALLIN; 2008: 66), e as recomendações que orientam ou determinam o que um ator deve fazer no palco, aquilo que nelas pode se tornar normativo.

Retomando o caso do “endividamento do ator”, o relato de Tatiana Motta Lima e aquele “ainda não ser” ator (apresentados no tópico SUBJETIVIDADE), observamos que o aspecto normativo de uma técnica pode instaurar uma teleologia, como no paradigma moderno: a técnica se torna um projeto quando visa um modo de atuação ou maneira de ser do ator futuros e estabelece seus termos. Grotowski também criticou esta característica comum a diversas formações e processos de treinamento de ator, ressaltando que a valorização daquilo que virá mascarava enfrentar o que já poderia ser feito no momento de confronto com as circunstâncias:

*Outra crítica feita à técnica e ao treinamento é que essas noções eram referidas à ideia de aperfeiçoamento, ideia que, segundo Grotowski, desprezava o *hic et nunc*<sup>12</sup>, sem o qual nenhum ato era possível de ser realizado. Na atitude de aperfeiçoar-se, encontraríamos mais uma divisão: aquela entre um projeto e sua realização, entre uma projeção ideal, e um hoje ascendente ou decadente em relação a essa projeção. O tempo do aperfeiçoamento é um tempo de Chronos, onde o presente é dependente do futuro. Para Grotowski, nessa atitude existia ‘indiferença em relação ao hoje’, e, portanto, um ‘desejo de evitar o ato’. No tempo Kairos<sup>13</sup> de Grotowski, o presente está para o próprio presente: é no aqui e*

---

<sup>12</sup> “Aqui, nestas circunstâncias”.

<sup>13</sup> Kairos, do grego Καῖρος, significa “momento oportuno”.

*agora que estão localizadas as memórias e as esperanças, o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que será, o que poderá ser: “Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização é hic et nunc”(GROTOWSKI, apud MOTTA LIMA; 2008). (MOTTA LIMA; 2008: 225)*

Explorando mais estas reflexões recém feitas e aquelas sobre a naturalização da norma tecidas no tópico SUBJETIVIDADE, noto que há um risco de naturalizar-se no teatro a exigência imperativa de técnica para se estar no palco. E esta maneira de abordar o fazer teatral, sempre condicionada pela técnica como um projeto soberano, pode ser vista como a única maneira de um ator estar no palco: um ator **deve** possuir técnica de ator.

Se tal exigência se torna uma norma, ela separa o seu “normal” do seu “anormal”, dizendo o que pode e o que não pode ser feito em cena; dessa forma, ela controla o comportamento do ator: o ator é enquadrado na sua visão e há procedimentos para que ele não caia em “erros”. E, por último, considerando a importância da instância corporal em se tratando de questões atorais, ela acaba cometendo uma disciplinarização do corpo, uma objetivação do corpo do ator: o corpo se torna um objeto de saber e deve se submeter às preconizações da técnica.

*Grotowski traçou uma diferença entre o que chamou de corpo liberado e de um corpo adestrado (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA; 2008) e, a partir dela, não poupou críticas a inúmeras técnicas atorais ou treinamentos. (MOTTA LIMA; 2008: 218)*

Um exemplo é o que nos diz Patrice Pavis, dentre outras reflexões sobre o ator do século XX, notando que “às vezes os mímicos ocidentais (Decroux, Marceau, Lecoq) tentaram codificar as emoções com a ajuda de um tipo de movimento ou de atitude” (PAVIS; 2008: 55):

*“cada estado passional se encontra em um movimento comum: o orgulho sobe, a inveja obliqua e se esconde, a vergonha se abaixa, a vaidade gira” (LECOQ; 1987: 20 apud PAVIS; 2008: 55)*

Este inventário de emoções humanas relacionadas a movimentos contém certa semelhança com as catalogações psiquiátricas e antropométricas propostas por Cesare Lombroso, que recebe comentários de Foucault em *Os anormais* (FOUCAULT; 2001). Lombroso, quase sempre identificado a procedimentos antropométricos, costuma ser rechaçado como um exemplo a não ser seguido, devido ao racismo relacionado a seu trabalho. Mas o mesmo Foucault nota, em *Microfísica do poder* (1985), que Lombroso era de esquerda, logo, pelo menos se considerarmos que na época estas divisões se mostravam mais

definidamente, contra o poder hegemônico. O problema nesta catalogação seria, então, a aplicação da cientificidade sobre as pessoas:

*Michel Foucault: (...) no momento em que os historiadores da nobreza como Boulainvilliers cantavam o sangue nobre dizendo que ele trazia em si qualidades físicas de coragem, de virtude, de energia, houve uma correlação entre as teorias da geração e os temas aristocráticos. Mas o que é novo, no século, XIX, é o aparecimento de uma biologia de tipo racista, inteiramente centrada em torno da concepção da degenerescência. **O racismo não foi inicialmente uma ideologia política. Era uma ideologia científica que podia ser encontrada em toda parte, em Morel como em outros. E foi usada politicamente primeiro pelos socialistas, por pessoas de esquerda, antes de ser pelos de direita.***

*Guy Le Gaufey.: Quando a esquerda era nacionalista?*

*Michel Foucault: Sim, mas sobretudo com a idéia de que a classe decadente, a classe pobre, era constituída pelas pessoas de cima, e que a sociedade socialista era limpa e sadia. Lombroso era um homem de esquerda. Ele não era socialista em sentido estrito, mas ele fez muitas coisas com os socialistas e os socialistas retomaram Lombroso. A separação ocorreu no final do século XIX. (FOUCAULT; 1985: 271)*

Em mais uma analogia entre a formação de atores e processos relativos à biopolítica, relembramos o que foi citado de Foucault em INDIVIDUALIZAÇÃO: o corpo, em ambos os campos, o considerado pela biopolítica e o da formação teatral, é aquele “*que deve ser formado, reformado, corrigido, o que deve **adquirir aptidões, receber um certo número de qualidades, qualificar-se como corpo capaz de trabalhar***” (FOUCAULT; 2008: 119). Para ilustrar esta nossa afirmação, colocamos um trecho da comunicação de Margarete Schuler, professora de teatro em Berlim, num Colóquio Internacional sobre a formação do ator, organizado pela UQAM – Universidade do Quebec em Montreal – e pela Universidade de Paris X – Nanterre – no ano de 2001:

*Nós queremos formar um ator ativo que disponha de uma formação geral válida e que seja capaz de efetuar desenvolvimentos cênicos complexos. Ao término de seus estudos, o estudante deveria ser capaz de reconhecer, de descrever um processo artístico e colocá-lo em relação com a realidade. Ao adquirir os métodos do ofício, o estudante aprende a analisar peças e papeis, assim como a ativar sua fantasia cênica. Claro que também se lhe ensina a compreender seu corpo e sua voz como ferramentas preciosas de trabalho e expressão. Enfim, é importante para nós que um ator seja capaz de se colocar a serviço não somente de um personagem ou de*

*uma peça, mas de todo um conjunto, que ele de adapte bem à máquina teatral.*<sup>14</sup>.  
(SCHULER; 2003: 105)

Estas colocações de Margarete Schuler nos são tão interessantes quanto comuns. Mais precisamente: elas são significativas neste estudo *por serem comuns*. Em outras palavras: não há nada de excepcional no que ela diz; suas demandas nos soam “normais”, naturais. Porque, de fato, estes procedimentos são os que encontramos em qualquer escola, sendo ela para atores ou não: a medida da eficácia da escola é o quanto ela conseguiu adaptar seus alunos ao sistema a que se reporta. Há no discurso de Schuler a demanda implícita de que o aluno deve se adequar a um sistema normativo, a “máquina teatral”.

Considero ser importante, necessário, incentivar-se a desnaturalização de demandas excludentes por um tipo de ator que atenda a padrões de comportamento, um ator que necessariamente satisfaça a qualidades previamente determinadas como necessárias ao palco. O que tentamos distinguir neste “projeto de ator” e nesta formatação de formação - nesta “*adaptação à máquina teatral*” - é sua adesão a um sistema de trabalho que seja hegemônico e que possa se pretender como a única maneira de se fazer teatro. E, o que é mais importante do que possa parecer de imediato, tentamos aqui colocar em evidência que modos de pensar o trabalho do ator são mais compatíveis com um sistema controlador ou disciplinar de produção (no sentido da biopolítica) do que formadores de artistas poderiam desejar ou assumir.

Um outro exemplo da naturalização da norma e de um fechamento a outras maneiras de se ver a produção teatral pode ser observado em uma afirmação de outro convidado deste Colóquio Internacional realizado no Canadá. Bernd Sucher, ao se referir a seu desagrado em relação a divergências entre atores e diretores, assume uma visão centralizadora ou unificante do que seja um espetáculo, afirmando que

*se o ator compreendesse porque ele deve fazer o que ele não quer fazer, se ele compreendesse porque esta interpretação é a única possível para este papel e este texto o único possível neste contexto, ele não seria levado – eu sou otimista – a se revoltar.”* (SUCHER; 2003: 83)

---

<sup>14</sup> A tradução é minha: *Nous voulons former un acteur actif qui dispose d'une formation générale valable et qui soit capable d'effectuer des déroulements scéniques complexes. À la fin de ses études, l'étudiant devrait être capable de reconnaître, de décrire un processus artistique et de le mettre en relation avec la réalité. Tout en acquérant les méthodes du métier, l'étudiant apprend à analyser des pièces et des rôles, ainsi qu'à activer sa fantaisie scénique. Bien sûr, on lui apprend aussi à comprendre son corps et sa voix comme des outils précieux de travail et d'expression. Enfin, il est important pour nous qu'un acteur soit capable de se mettre au service non seulement d'un caractère ou d'une pièce, mais de tout un ensemble, qu'il s'adapte bien à la machine théâtrale.*

A revolta parece ser algo a ser evitado. Mas não é isso o que nos parece ser o mais significativo, e sim uma visão de que as opções interpretativas (no caso, as do diretor) são “naturais”, são as únicas adequadas e, pior, possíveis: enfim, são a *norma*. Mas a crítica que se faz aqui a atitudes de pessoas do teatro como, por exemplo, Bernd Sucher, não quer estabelecer um antagonismo entre os “nossos” e os “outros”, como num partidarismo político dentro do teatro. Mesmo um diretor de teatro fora dos padrões como, por exemplo, Pippo Delbono, que realiza peças bastante transgressivas, com atores que não correspondem a critérios dominantes de funcionalidade atoral ou de adequação social (como moradores de rua, portadores de síndrome de Down, um surdo paciente psiquiátrico – sendo que ambos moram com Pippo), comenta problemas de adaptação entre atores com quem trabalha e suas propostas de treinamento e ensaios:

*(...) há uma atriz, e não é a única na minha companhia, Elena<sup>15</sup>, que contradiz toda esta ‘teoria’ que acabamos de expor.*

*Ela não tem nenhum princípio do treinamento em seu corpo. Ela é diferente. Eu me pergunto às vezes como eu posso trabalhar com ela. Ela é como um anti-princípio, o que ela faz no palco é totalmente desarmônico e, ao mesmo tempo, eu não consigo apreender o que a anima. (DELBONO; 2004: 35)*

O que se critica aqui é a normatividade naturalizada e, como consequência, imposta (implícita ou explicitamente, sendo que talvez os casos implícitos sejam os piores). Retomando os comentários sobre Lombroso, e associando-os ao que disse Pippo e o que foi dito dele, podemos dizer que também em propostas que se propõem a ser uma alternativa a modos mais padronizados de produção teatral há componentes normativos. E é compreensível. Vemos também como necessário haver critérios que orientem as etapas do trabalho a ser feito. Do mesmo modo, vemos que normas são exigências compreensíveis para profissionais que desejam fazer seu trabalho, de preferência bem. Sua presença no embate que artífices têm com seu ofício é antiga e disseminada, como nota Richard Sennett, sociólogo americano:

*Como muitas outras sociedades até recentemente qualificadas pelos antropólogos como “tradicionais”, a Grécia arcaica tinha como certo que as habilidades e capacitações seriam passadas de geração em geração. O que é mais digno de nota do que pode parecer. As normas sociais tinham mais peso que os dons individuais na “sociedade da capacitação” tradicional. O desenvolvimento do talento dependia da observância de regras estabelecidas por gerações anteriores; num tal contexto, essa palavra moderna entre as modernas - o “gênio” pessoal - não fazia*

---

<sup>15</sup> Trata-se de Elena Guerrini. Pippo expunha antes, nesta entrevista, sua proposta de treinamento.

*muito sentido. Para adquirir uma qualificação, alguém tinha de ser obediente.* (SENNETT; 2009: 32)

O mesmo Sennet nos fornece um quadro bastante duro deste processo específico de se tornar um artesão:

*Toda habilidade artesanal baseia-se numa aptidão desenvolvida em alto grau. Uma das medidas mais habitualmente utilizadas é a de que cerca de 10 mil horas de experiência são necessárias para produzir um mestre carpinteiro ou músico. Vários estudos demonstram que, progredindo, a habilidade torna-se mais sintonizada com os problemas, como no caso da técnica de laboratório preocupada com o procedimento, ao passo que as pessoas com níveis primitivos de habilitação esforçam-se mais exclusivamente no sentido de fazer as coisas funcionarem. Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem.* (SENNETT; 2009: 30)

Nosso interesse investigativo neste estudo é notar que há componentes normativos (inevitáveis ou não) e que há diversos modos de se relacionar com eles, modos mais questionadores, que se abrem para falhas ou modos que não aplainem as singularidades por um controle prévio do que o ator deve fazer em cena. Há uma cena importante no espetáculo *Cravos*, do Tanz Theater Wuppertal, que podemos dar como um exemplo, metafórico que seja, de mal-estar em relação à técnica. Dominic Mercy, um dos principais e mais virtuosos atores-bailarinos da companhia dirigida então por Pina Bausch, vestido de bailarina, realiza uma série de passos difíceis de balé clássico, com interrupções entre eles. Os passos são executados com uma maestria excepcional e ele fala durante os passos com uma voz ofegante. O fato de falar durante a execução os passos já desmistifica o virtuosismo, uma vez que mostra algo precário, a voz ofegante, o que normalmente não é revelado pela expressão de domínio tão comum na face dos bailarinos clássicos. Nas interrupções, ele, de maneira desdenhosa e quase agressiva, vai falando o que vai mostrar e parece que ele está cumprindo com algo obrigatório. O que fica ostensivo é um desdém ambíguo e até contraditório à técnica, uma vez que ele é proposto por alguém que a domina virtuosamente.

As críticas implícitas que apreendemos do trabalho conjunto de Bausch e Mercy não se devem necessariamente à contemporaneidade do Wuppertaler Tanztheatre. John Ruskin, escritor inglês do século XIX citado por Richard Sennett, como outros antes dele, criticava o virtuosismo e sua distância de um suposto amadorismo:

*Pela altura da década de 1850, o virtuose musical parecia alguém cuja capacitação técnica atingira tal perfeição que os músicos amadores no público,*

*comparativamente, sentiam-se pequenos, quase sem valor. A ascensão do virtuose no palco coincidiu com o silêncio e a imobilidade na sala de concertos, o público rendendo preito de lealdade ao artista através da passividade. O virtuose choca e assombra. Em troca, desencadeava nos ouvintes paixões que não podiam mobilizar valendo-se das próprias capacitações.*

(...)

***Ruskin, em suma, tentava afirmar os direitos de um trabalho que não fosse amadorístico nem virtuosístico.*** (SENNETT; 2009: 133-134)

Daniela Rocha, numa crítica teatral publicada na Folha de São Paulo e na Revista Bravo em julho de 1997, já citada, mencionou que havia assistido a um ensaio do espetáculo *Ueinzz – Viagem a Babel*:

*Ali presenciei uma aula de respeito e cidadania. A criação do espetáculo, coordenada pelos diretores teatrais Sergio Penna e Renato Cohen, visava cutucar o silêncio de alguns usuários e canalizar a voz de outros, para trazer à tona idéias e ações: a expressão artística daqueles performers estreados, e organizá-las em um comovente espetáculo.*

Semelhantemente, eu deduzi também, ao estar presente no ensaio, ao assistir às apresentações do espetáculo e no contato com os integrantes da Ueinzz, por impressões fortes neste sentido, haver uma característica nos trabalhos da companhia: um fomento a uma expansão criativa pessoal, que foi cultivado nestes anos de trabalho. Uma exploração e desenvolvimento de uma intensa aceitação e assimilação das possibilidades criativas de cada um como elas se apresentam. Sim, este modo de exploração pode ocorrer nas formações de ator; mas o que saliente no caso da Ueinzz é que se permite e até se fomenta que se transgridam certas normas de atuação residentes em sistemas de formação atoral e transmissão do saber cênico:

*Um bom ator dispõe de várias vozes.* (ROUBINE; 2002: 23)

*Antes mesmo que qualquer trabalho interpretativo comece, o corpo, tanto em cena como na tela, é o mediador de uma “presença”. Um personagem entra em cena. Conforme o “corpo” de que ele é dotado, antes mesmo de ter aberto a boca, este personagem tem ou não tem “presença”.* (ROUBINE; 2002: 44)

*Os registros de encenação e outros documentos de trabalho mostram bem como funciona a tradição dominante e como o diretor procura obter de seus atores uma fluidez expressiva que convenha ao mesmo tempo à interpretação do personagem, à estética dramática que a obra pede e, de modo mais geral, à expectativa do*

*público determinada por todo um conjunto de fatores culturais, tradições, experiência pessoal etc. (ROUBINE; 2002: 63)*

Temos de levar em conta que Jean-Jacques Roubine, em sua tentativa de sistematizar a arte do ator, organizando os modos de pensar sobre este ofício numa determinada época, pode ter caído por vezes num excesso de normatividade. Mas temos de notar que, apesar de encontrarmos em seu livro *A arte do ator* (ROUBINE; 2002), editado pela primeira vez na França em 1985, diversas referências à plasticidade e variabilidade do teatro e à versatilidade do ator (como quando um personagem, Tartufo, tradicionalmente gordo, ser interpretado por um ator magro), estas variações dizem respeito ao resultado cênico, e não à formação do ator. Esta sempre deve, justamente, corresponder a padrões para que possa eficazmente atender a esta diversidade de ofertas cênicas. Mas esta normatividade é questionada por outros autores, como por exemplo Patrice Pavis, ao se referir a esta mesma exigibilidade de uma presença cênica específica:

*O primeiro “trabalho” do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido “ao vivo”, sem intermediário. É comum se dizer que os grandes atores têm antes de tudo uma presença que é um dom do céu e que os diferencia dos tarefeiros. Talvez! Mas todo ator presente diante de mim não manifesta uma inalienável presença por definição? É uma marca do ator de teatro que eu o perceba “de cara” como materialidade presente, como “objeto” real pertencente ao mundo externo e que “depois” eu o imagine em um universo ficcional, como se não estivesse ali na minha frente, mas na corte de Luís XIV (se estivermos falando do Misanthropo<sup>16</sup>). O ator de teatro tem pois um status duplo: é pessoa real, presente. E ao mesmo tempo personagem imaginário, ausente, ou pelo menos situado em uma “outra cena”. Descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o “corpo místico” do ator se oferece para logo se tomar de volta. Donde todos os discursos mistificadores sobre a presença de tal e tal ator, **discursos que na verdade são normativos** (“esse ator é bom, esse ator não”). (PAVIS; 2008: 52-53)*

Estas exigências comentadas antes e exemplificadas nas citações extraídas do livro de Roubine não são aceitas universalmente, e por vezes são até criticadas, como no exemplo fornecido anteriormente, o trabalho *Cravos*. Outro exemplo pode ser a ironia presente na peça *Homem Bomba*. Trata-se de uma peça solo onde atua João Artigos, como o palhaço Seu Flor. Este palhaço deve animar uma festa de aniversário de Pedro, um menino rico ou de classe média alta:

---

<sup>16</sup> Peça clássica de Molière.

*Logo de cara, o aniversariante diz que não gosta de palhaços, mas ainda assim, o seu Flor tentará com vários números atrair a atenção e a simpatia de Pedro e seus colegas (as quatro crianças sendo representadas por bonecos estáticos dispostos ao fundo do espaço cênico). Há o número de Iorick (um pequeno cachorro de pelúcia), que dará saltos mortais e acabará carbonizado pelas chamas do aro que o cão cruza em seu salto; o quadro de Igor, o exterminador de palhaços; a cena do Homem-suco etc. Todas as tentativas de agradar que são empreendidas pelo artista são sistematicamente desdenhadas e rejeitadas por Pedro, que diz, dentre outras coisas, que viu palhaço de verdade no Cirque du Soleil em viagem feita com os pais a Miami, que Seu Flor é um vagabundo e um morto de fome, pois se fosse um artista de verdade estaria na televisão ou no próprio Cirque du Soleil. (DA COSTA; 2007: 204-205)*

Como exemplo mais específico desta pesquisa, na Ueinzz os atores podem falar baixo e sem projeção, podem abandonar a cena, podem atuar numa intensidade não excepcional ou falta de expressividade que por diversas vezes esgarça a cena e o que se pode chamar de “presença do ator”, não precisam ter uma versatilidade no que diz respeito a uma variedade de papéis, etc. Se por um lado essa aceitação pode ser vista, num senso comum ou num julgamento mais imediato, como uma condição inevitável, sem a qual não é possível trabalhar com pessoas que não respondem às demandas normais do trabalho de ator, por outro ela parece ser mais um sintoma de uma proposta consistentemente alternativa de se trabalhar com atores. Esta suposição será desenvolvida no capítulo CORPO POLÍTICO, mas podemos já colocar em evidência alguns pontos constatados nesta maneira de trabalhar dos atores da Ueinzz e com os atores da Ueinzz, pelo menos neste espetáculo.

O fator constitutivo mais evidente desta impressão de que há um respeito especial pelas singularidades de cada ator é que o espetáculo tem uma predominância, uma evidenciação, do trabalho atoral. Quer dizer: de vários elementos ou tipos de elementos que podem compor um espetáculo cênico - como texto, cenário, figurino, música, iluminação, atuação, etc. -, em *Finnegans Ueinzz* é gritante como a atuação fica em primeiro plano, havendo quase que uma escassez dos outros elementos (inclusive texto).

*(...) Mas há algo mais: **esses atores estão contentes**. Fizeram alguma coisa para o público e a oferta foi aceita. Por meio do teatro, lançaram uma ponte sobre a solidão - esta ferida do ser - e permitem que vislumbremos outras possibilidades para atenuar essa dor que conhecemos tão bem.*

Mariangela Alves de Lima, O Estado de São Paulo, 22/09/2000

A crítica Mariangela Alves de Lima se referiu a um espetáculo anterior da companhia, *Dédalus*, mas assistindo a *Finnegans Ueinzz* podemos ter a mesma impressão. Ao fundo do

espaço de atuação há uma arquibancada: é como se fosse uma coxia em cena aberta, uma coxia de quem observa o espetáculo. Nela, os atores ficam acomodados quando não estão nas cenas em evidência (a cena dentro do roteiro). Falo desta maneira, porque de certo modo eles estão ali em cena também. Ficam sentados ali, à maneira de cada um, conversam entre si, assistem as cenas, eventualmente saem e vão para o camarim (que fica ao lado deles) ou para trás do público, atravessando toda a lateral do espaço de atuação, às vezes para ir ao banheiro, que fica atrás da platéia. Ou então, no caso mais extremo, entram em cena e fazem algo que por algum motivo se lhes mostre devido, como no caso de Alexandre Bernardes. Mas o que se mostra como relevante é a maneira como eles se valem desta arquibancada e do momento de não estarem atuando, ficando à vontade para fazer o que acharem necessário ou ficarem, à nossa vista, descontraídos, e isto não atrapalha a cena (isso é de extrema importância, e todo esse campo cênico que a companhia e o espetáculo constroem é que permite isso).

Há também alguns fatos específicos, como serem colocados travesseiros, em cena aberta, para algumas atrizes mais idosas num momento em que todos estão deitados no chão. A total falta de constrangimento em momentos em que claramente os atores não estão cumprindo com quesitos básicos da interpretação “standard”, como falar em volume audível, repetir o que é esperado e está no roteiro, contracenar eficientemente (não encavalando as falas de um com o outro, por exemplo), não acrescentarem elementos em cena que não foram combinados com o diretor (Alexandre e Onés faziam isso muito). Há alguns momentos em que a atuação é muito irregular, no sentido de haver claramente uma baixa de energia por uma aparente indisposição de algum ator; isso é absorvido e aceito. Em *Gotham – SP* esta aceitação não era muito diferente, se tomamos o relato de Renato Cohen:

*Atores que largam sua posição para assistir a cena dos outros, e retomam na seqüência dramática. Atores que realizam grandes monólogos e, também, que abandonam a cena sem completar suas frases. Essa estridente partitura de erros, de achados, de reinvenção do texto, vai se construindo na frente do público que está convocado como cúmplice desse novo entoar da “língua mágica”. O espetáculo se torna então ritual, onde todos assistem o impossível prosseguir, aos corpos dobrados dançarem, as vozes inaudíveis ganharem potências amplificadas pela eletrônica montada no espetáculo. (COHEN; 2003: 29)*

Esclareço que, em *Finnegans*, as vozes raramente são amplificadas por microfones. Renato Cohen se referia a alguns momentos em outros espetáculos. Na peça *Finnegans Ueinzz* a voz dos atores frequentemente é baixa, por vezes inaudível, constituindo uma percepção sonora específica, um tipo de atenção determinado para receber esta paisagem sonora. Outro ponto de nota é o modo como, de uma maneira geral, alguns atores esperam em

cena: como eles esperam a entrada de outros, como esperam por momentos chave ou deixas. É uma espera assumida, tranqüila, que não tem a pressão de preencher um vazio ou de constituir um tempo cênico ritmicamente interessante para o espectador (aquele “fazer render” do qual nos fala Maria Rita Kehl). Paradoxalmente, estas esperas dos atores da Ueinzz são muito expressivas, como o caso de Valéria Manzalli, Iza Cremonine e Yoshiko Minie. Esta última, na uma cena “kanji”, em que realiza uma ação independente da ação de um outro ator, Leonardo Lui, poderia começar sua ação antes da entrada deste outro ator, preenchendo assim um buraco rítmico e mantendo a condução do espetáculo para ser fruído pelo espectador (todas estas últimas considerações atendem a uma mecânica cênica convencional). Mas ela espera, assumidamente, a entrada deste, talvez até porque haja para ela uma necessidade de trabalhar com deixas claras; e só começa sua ação quando ele entra. Neste momento, o que temos sendo performado - e este é o paradoxo - é a espera dela. Um buraco, uma barriga rítmica que, por ser assumida, aceita, acaba sendo expressiva. Mas é um outro tipo de expressividade daquele que “faz render”.

Uma reflexão, por precaução, ao menos, se faz necessária sobre o que acaba de ser afirmado. Ela diz respeito a questões de saúde mental. Introduzo esta reflexão com uma ilustração oriunda da comunicação em massa. No filme *Watchmen*, baseado na história em quadrinhos homônima, escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, há o seguinte diálogo entre Daniel e Rorschach, antigos parceiros em atividades de combate ao crime:

**Daniel:** *Deus do céu! Quem você pensa que você é, Rorschach? Você atropela as pessoas e as insulta e ninguém reclama porque pensam que você é um maldito lunático. (PAUSA) Eu sinto muito. Eu não deveria ter dito isso, cara.*

**Rorschach:** *Daniel, você é um bom amigo. Eu sei que às vezes as coisas podem ser difíceis comigo.*

**Daniel:** *Deixa pra lá. Ok, cara. (PAUSA) Vamos fazer do seu jeito.*

Uso esta ilustração destacando o que Daniel fala para seu parceiro: que as pessoas não reclamam de seu comportamento por considerarem-no louco. Tratam-no com distância e não julgam seus atos em medidas e critérios comuns ou equânimes. O que quero assuntar ao tomar este excerto de uma obra de ficção cinematográfica é que considero o trabalho dos atores da Ueinzz válido para ser relacionado ao trabalho de todos os outros atores. *Finnegans Ueinzz* é recebida como uma peça teatral por seus espectadores e, menos do que estabelecer uma redoma de cuidados onde possamos julgar o que ocorre na peça, acredito que devemos absorver as propostas entremeadas no trabalho da companhia. Cheguei a pensar que mesmo

Cássio Santiago, o diretor, talvez tenha caído num espírito “café com leite”<sup>17</sup> num dia em que me disse “*eu não dirijo nada*”. Não é verdade o que ele disse: o espetáculo tem uma direção complexa e bastante presente e ele trata os atores da companhia como atores. Depois, após ver muitas vezes o espetáculo, percebi que ele provavelmente se referia a uma autonomia que grassava nas apresentações, chegando a haver, por iniciativa de atores, introdução de elementos que alteravam profundamente a cena, sem conhecimento prévio dele.

Há muitos registros de atuação bastante distintos na companhia, registros muito específicos e marcados. Uma atriz que assistiu a uma apresentação comentou, não-depreciativamente, que, em sua impressão, os atores não parecem conseguir fazer muito o que eles não são. Menciono, como similares neste sentido, o trabalho do ator Marcelo Olinto, da Cia dos Atores, companhia teatral carioca, que tem uma atuação sempre muito específica e que realiza um trabalho consistente há muitos anos. Da mesma maneira, Marcelo Drumond, ator do Teatro Oficina, e certos comediantes como Pedro Cardoso, Regina Casé, Luís Fernando Guimarães ou Fernanda Torres exemplificam uma personalidade posta em cena que não se adequa a demandas de versatilidade ou uma interpretação com caracteres diferentes do registro pessoal, como Roubine, por exemplo, preconiza.

Eduardo Lettière, ator da Ueinz, é bastante expressivo e atua de uma maneira carregada de personalidade. Houve um dia, em uma conversa, em que ele teceu comentários depreciativos sobre sua atuação, provavelmente se aplicando critérios que contemplam uma capacidade de interpretação mimética ou representação diversificada, ou mesmo uma expressividade mais teatral. Lembrando que estou nesta reflexão abordando a questão de saúde mental e possíveis limitações oriundas de transtornos mentais, chamo a atenção para o fato de que Eduardo Lettière é um dos “coordenadores de atores” da companhia, pessoas encarregadas de prestar alguma atenção a outros atores que porventura a demandem por eventuais dificuldades.

Tenhamos em conta o número de apresentações (apresentações inclusive pagas e em espaços inseridos na instituição teatro), a mobilização profissional que gira dentro e em volta do grupo e seus processos cênicos; e ainda possíveis conseqüências deste trabalho. A percepção que tenho dos integrantes da Ueinz é que eles estão inseridos na realidade teatral, em práticas usuais na vida teatral como trabalhos de outras companhias teatrais. Dizendo isto, não estou igualando inteiramente as experiências desses atores singulares e as de

---

<sup>17</sup> A expressão diz respeito às crianças que, por serem menores ou apresentarem alguma incapacidade, são cercadas de cuidados e não precisam corresponder rigorosamente às regras nos jogos infantis.

intérpretes teatrais, formados como tais em instituições específicas e devotados a percorrerem um trajeto de luta por conquistas individuais na carreira profissional. Claro que nesse campo mais geral de profissionais de teatro muitas singularidades e modos de subjetivação artística são verificáveis. Não tratarei aqui dessas variáveis, mas, por outro lado, considero importante que as singularidades dos integrantes da Ueinz não sejam percebidas como uma alteridade rígida que os exclua inteiramente da vida propriamente teatral. Eles participam de investimentos artísticos específicos e sua produção tem grande importância ao iluminar em diversos aspectos os debates teatrais e de colaborar com a reflexão sobre a contemporaneidade artística.

A idéia na qual insisto (e insistirei um pouco mais em CORPO POLÍTICO) é que não é que estes atores mereçam cuidados e trata-se ali de uma situação especial (no sentido da deficiência). Estes cuidados e esta outra maneira de ser que ocorrem na Ueinz é que devem ser vistos como uma proposta que influencie outros grupos teatrais, outras formas de arte e de viver, outras formas de produzir subjetividade.

Este recorte perspectivo que traço genericamente das formações de ator e transmissão de técnicas não é absoluto ou categórico. O que tento com este encaminhamento de raciocínio traçado até aqui é detectar aspectos normativos nestas formações. Pois o treinamento e as formações tem complexos motivos, históricos e funcionais, que explicam sua adoção e seus modos de operar. Podemos, por exemplo, notar que um treinamento pode ser transgressivo também, como nota Picon-Vallin sobre a atitude de Meierhold ante o trabalho com os atores:

*Os exercícios foram, sem dúvida, os melhores sintomas da necessidade de uma formação séria e polivalente para o ator, concretizando a reflexão dos reformadores do teatro no começo do século, e depois, nos anos de 1960. Eles indicam a necessidade de possuir um autêntico saber técnico, de treinar como o músico, o cantor, o pintor, o desportista, de levar em conta as leis de sua arte e de seu instrumento - o corpo - para ser capaz de transgredi-las com conhecimento de causa e de modo eficaz para obter o impacto desejado. (PICON-VALLIN; 2008: 76)*

Lembramos de nossa proposta de se ver o treinamento técnico do ator como um processo de subjetivação. Levando isto em conta, nossa relação crítica com a subjetivação sugere uma atitude crítica análoga com a técnica, a formação de ator e critérios de eficácia no palco: saber que somos constituídos até violentamente por elas, numa “*violência necessária*”, como afirmou Anne Bogart (BOGART; 2003: 39) em “*Seis coisas que eu sei a propósito da*

*formação de atores*<sup>18</sup>”. Não se postula aqui que possamos abrir mão da técnica e das práticas formativas ingenuamente, que haja uma liberdade em um lugar ideal, num suposto “fora do sistema”. Não trato as técnicas de atuação (as consagradas inclusive) como dominadoras ou como necessariamente tendo de ser profanadas. Da mesma maneira, não podemos excluir a possibilidade de uma profanação cênica ou um ato de luta político-artística contra-hegemônico ser produzido justamente pelo desenvolvimento ou adesão intensa a uma técnica teatral hegemônica. Um exemplo histórico disso nos dá Picon-Vallin - o treinamento e o trabalho corporal oriundo do training como vetor de resistência política em momentos de intensa repressão:

*Após a efervescência do questionamento teatral sobre a pedagogia e o exercício, no primeiro terço do século XX, a linguagem do corpo se torna o recalcado dos regimes totalitários, que não o exaltam a não ser sob seu aspecto militar e esportivo. Apatia ou congelamento dos corpos de teatro, transformados nos corpos da justa medida, balizada pela exclusão de todos os desvios, e depois reduzidos a nada pelos sofrimentos, desastres e abusos da Segunda Guerra Mundial e dos campos de concentração. Nos países do Leste Europeu, é por percursos e estratégias muito complexos que o corpo voltará a participar do jogo, numa difícil caça ao tesouro, na qual a bricolagem das fontes e das influências constitui a única solução para superar as proibições. (PICON-VALLIN; 2008: 72)*

O trabalho sobre o ator realizado por Grotowski, inclusive, se situa nesta “retomada do corpo”. Tal trabalho teve, por exemplo em relação ao catolicismo polonês, intensos componentes profanatórios que atritaram fortemente com sistemas estabelecidos e dominantes. E realmente o que se tenta nesta pesquisa é perceber modos pertinentes na atualidade de confrontar os desafios que a produção teatral, na nossa sociedade, nos coloca. Na nossa perspectiva, os aspectos normativos que ainda ocorrem nas formações e na maneira como o trabalho atoral é visto e tratado demandam as operações que são propostas aqui.

O que trataremos aqui é de possibilidades de contra-hegemonia que se dão especificamente, é a hipótese, pela profanação cênica relacionada aos modos que destacamos (a indignação, por exemplo); e isto não exclui outras formas de luta ou institui que a técnica seja (necessariamente ao menos) opressora. Em outras palavras: esta pesquisa não é um libelo contra a técnica, mas propõe uma reflexão crítica à técnica como normatização. A nossa atitude diante destes paradigmas que serão interrogados não é de simples oposição, mas uma tentativa de colaborar com reflexões críticas sobre as necessidades técnicas dos trabalhos de atuação.

---

<sup>18</sup> A tradução do título “*Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs*” é minha.

Da mesma maneira aproveito para esclarecer o posicionamento que se deseja ter aqui sobre os modos de *diferenciação* no trabalho cênico propostos, na perspectiva desta pesquisa, pela Ueinz. Notamos que, no pensamento que se afina com as idéias de Deleuze e Guattari, a diferença não é uma diferença estrutural, uma diferença que sempre diz respeito à diferença entre dois entes ou entre termos ou entre qualidades, níveis, etc. A diferença que nos é cara neste modo de pensar é uma diferença que dispensa um referencial seguro, quanto mais um suposto referencial absoluto:

*Por detrás da diversidade dos entes, nenhum suporte ontológico unívoco é dado. O ser, por mais longe que se busque sua essência, resulta de sistemas de modelização operando tanto ao nível da alma quanto do socius ou do cosmos. Mas os universos de referência que presidem a essa produção ontológica não têm fixidez, não mantêm uma relação harmônica, como as idéias platônicas. (GUATTARI; 1992: 71)*

Esta diferença, como disse David Lapoujade no curso ministrado durante o período da ocupação, no Instituto Tomie Ohtake, é a “essência do acontecimento”. Ou a “diferença pura”, conceito importante em *Diferença e Repetição*:

*Não é a diferença que supõe a oposição, mas a oposição que supõe a diferença; e, em vez de resolvê-la, isto é, de conduzi-la a um fundamento, a oposição trai e desnatura a diferença. Dizemos não só que a diferença em si não é ‘já’ contradição, mas também que ela não se deixa reduzir e levar à contradição, dado que esta é menos e não mais profunda do que ela. Com efeito, sob que condição a diferença é assim levada, projetada num espaço plano? Precisamente, quando foi colocada à força numa identidade prévia, quando foi colocada nesse declive idêntico que a leva necessariamente para onde a identidade quer e a refletir-se onde a identidade quer, isto é, no negativo. (DELEUZE; 1988b: 99)*

Utilizo estas idéias para apresentar tomadas de posição internas a este trabalho. Elas dizem respeito a comparações entre o trabalho da Ueinz e um sistema ou uma suposta gama de trabalhos que estariam num modo de ser mais normatizado. Seguindo Simone Sobral Sampaio, cuja obra *Foucault e a Resistência* (SAMPAIO; 2006a) esmiúça a idéia proposta por Foucault de que a resistência é anterior ao poder, salientamos que “a resistência seria o móvel prioritário, porque ativo; enquanto o poder agiria segundo uma estratégia reativa” (SAMPAIO; 2006b: 2). É preciso assumir-se que o trabalho da Ueinz (como qualquer outro trabalho) não precisa se referenciar ou reportar comparativamente a um modo de ser (seja ele hegemônico ou não) para ter razão de ser ou valor em seu próprio trabalho. Sua ação, se singular, é sempre transgressiva, de resistência, e profana, uma vez que dialogará de uma

maneira viva com o poder, não submissamente, escapando também a valorações. É neste sentido, para nós, que a resistência é anterior ao poder: se o poder a captura, ele captura reativamente uma vida que tem sua virtual autonomia. E esta vida achará outros meios de se expandir, de resistir, de profanar - lembrando que não temos garantias disso.

*Contrariamente ao que Agamben afirma, Foucault assume e afirma a resistência, a vontade de viver (a biopolítica), como algo que existe antes de a vontade de viver ser capturada pelo poder (biopoder). Isso significa que o poder precisa da vida, de sua potência, e que, sem ela, o poder não é nada. Por sua vez, essa resistência é primeira e não precisa do poder: suas dinâmicas nada têm a ver com a negação, mas sim com a afirmação de sua potência. (COCCO; 2009b: 124-125)*

Nesta dissertação, as comparações utilizadas servem como um método de descrição da Ueinzz, uma vez que o trabalho escrito não é a peça e seus leitores não sabem como ela é se não a assistiram. Servem ainda como maneira de afirmar seu aspecto político, uma vez que aqui se assume que estamos num sistema de domínio perpetrado por modos de ser hegemônicos. E, por fim, não há como negar que o público entra em peças teatrais com uma percepção já esquadrihada por modos prévios de se travar contato com uma peça de teatro (na maior parte das vezes, modos hegemônicos).

## **2 - OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS**

### **(FORMAS DE ESCAPE)**

Após o “ajuste conceitual”, construído no capítulo anterior, passarei ao que considero como conceitos que dão conta especificamente do problema escolhido. Tais conceitos são relativos a formas de luta contra-hegemônica e o mais importante a ser notado neste segundo momento (o das **formas de escape**) é que nossa utilização do conceito de *profanação* é um ponto de confluência das elaborações a partir dos conceitos de *resistência e indigência*.

Este segundo capítulo diz respeito a ocorrências de formas de escape observadas na atuação da Ueinzz. A seqüência resistência-indigência-profanação advém de uma proposta teórica que se percebe ter conceção na prática teatral desta companhia.

Neste capítulo é que se construirá mais diretamente a hipótese central desta dissertação.

## 2.1- RESISTÊNCIA

*Voz cantada:* E, de onde vem o bife?  
*Voz seca, em tom de resposta:* Do frango.  
♪ E, de onde vem o frango?  
*Seco:* Do peixe podre.  
♪ E, de onde vem o peixe podre?  
*Seco:* Do nuggets.  
♪ E, de onde vem o nuggets?  
*Seco:* Sei lá.  
♪ E, de onde vem o sei lá?  
*Seco:* Sei lá.

Cantado por menino de cinco anos numa festa de aniversário no Rio de Janeiro em 2008

Quando Michel Foucault, nos anos 60, propõe uma visão de resistência, este termo, como descrito por Judith Revel, daria conta de um evento com características específicas:

*... trata-se de descrever a maneira pela qual um indivíduo singular, através de um procedimento que é, em geral, de escritura (...), consegue, de maneira voluntária ou fortuita, colocar em cheque os dispositivos de identificação, de classificação, e de normalização do discurso.* (REVEL; 2008: 113)

Este conceito, neste primeiro momento, ainda associado ao conceito de transgressão, diz respeito a uma forma de escape que um fenômeno discursivo (num sentido abrangente, digamos, semiótico) pode operar em relação a um determinado sistema de captura. Antes de utilizar o termo resistência, Foucault utilizou outros termos para designar esta situação, eminentemente dinâmica, de constituição de uma certa exterioridade ao sistema de saber-poder (leia-se controle). Tais termos foram os de *transgressão* (influenciado por Georges Bataille) e o de *fora* (conceito proposto por Maurice Blanchot). Esta associação entre transgressão e resistência nos interessa bastante, pois facilitará o tratamento do assunto dentro do recorte aqui efetuado. Consideramos, aqui, estes dois termos quase como sinônimos, seguindo a descrição de Judith Revel.

Algo a ser destacado no pensamento de Foucault é que formas de poder que são luta contra-hegemônica estão numa relação de coextensividade aos diversos exercícios assimétricos de poder ou manutenção de hegemonia. Em outras palavras, não há em suas colocações algo que se assemelhe ao raciocínio de que devemos achar uma solução para situações indesejadas inteiramente fora destas situações ou do horizonte de relações de força em que elas se inserem. É exatamente **dentro** dos processos que devemos criar alternativas ao

modo de as coisas operarem. Isto revela uma ambigüidade e uma contradição intensas nestas situações de poder-resistência. Ambigüidade que, admitimos, dificulta a percepção binária de uma dada situação (“*esta atitude adere ou resiste*”), uma vez que amiúde não é nada claro se uma determinada ação corrobora ou mina formas de poder dominatórias. Retomamos Judith Revel, indicando que a resistência (REVEL; 2005b: 75):

a) é coextensiva e absolutamente contemporânea ao poder (“*o par resistência / poder não é o par liberdade / dominação*”) e

b) deve apresentar as mesmas características que o poder (“*tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele [...], como ele, ela vem ‘de baixo’ e se distribui estrategicamente*”).

Considerando isto, aquela imbricação do sujeito com a sujeição à qual havíamos nos referido em SUBJETIVIDADE, é preciso esclarecer, não significa uma derrota de possibilidades, mas toda uma potência de desestabilização do constituído que a produção de subjetividade possui, como afirma Toni Negri ao falar que Foucault

*nos mostra que o sujeito é, antes de tudo, potência, produção. Certo, o sujeito pode ser reduzido a um puro fantasma, resíduo da totalidade dos sistemas de repressão: ainda assim ele é produtivo, mesmo neste horizonte redutor e dentro destes mecanismos! Isto porque, face a este limite, o sujeito retoma a si mesmo e ali redescobre o princípio vital. Em segundo lugar, para além da potência, o sujeito é uma ação, um tempo de ação e de liberdade, um agencement aberto, pois nenhuma teleologia o condiciona e prefigura. Primeiro, Foucault desenvolve criticamente um processo de desarticulação do real, para depois reabrir construtivamente um processo que assume a desarticulação como condição positiva. O que era um caminho através da necessidade, abre espaço a um processo de liberdade. Como em Espinosa. Em terceiro lugar, o paradigma da subjetividade é desenvolvido por Foucault como lugar de recomposição das resistências e do espaço público. Estamos diante de uma concepção de sujeito que tem, formal e metodologicamente, características adequadas ao procedimento absoluto<sup>19</sup>. Com efeito, este sujeito é potência, tempo e constituição: é potência de produzir trajetórias constitutivas, é tempo sem nenhum sentido predeterminado, é constituição singular. Quando a crítica destrói as prisões do poder constituído, ela se reconhece como potência ontológica, poder constituinte, capaz de produzir eventos absolutos. A política torna-se produção, produção por antonomásia, coletiva e não-teleológica. A inovação constitui a política, a constituição não poderá ser senão inovação contínua. (NEGRI; 2002: 46)*

---

<sup>19</sup> Negri refere-se ao poder constituinte como procedimento absoluto, idéia explanada em *O poder constituinte – ensaios sobre as alternativas da modernidade* (NEGRI; 2002).

Nesta perspectiva de coextensividade, e seguindo Foucault (1979), podemos pensar que aquilo que atrai, em termos de biopolítica, o interesse do poder – a vida – é justamente o local onde pode se formar uma resistência que se lhe oponha, numa reversão onde seria possível minar os componentes de controle em diversos níveis de sua atuação:

*Foucault intuiu muito rápido, porém, que aquilo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reversão inevitável. Mas talvez ele não tenha levado tal intuição até as últimas conseqüências. Coube a Deleuze explicitar que ao poder **sobre** a vida, deveria responder o poder **da** vida, na sua potência política de resistir e criar, de variar, de produzir formas de vida. É o que o grupo de teóricos em torno de Negri tem priorizado ao falar até mesmo em **biopotência**, invertendo o sentido foucaultiano e **dando à biopolítica não só uma acepção negativa de poder sobre a vida, mas sobretudo um sentido positivo referente ao poder da vida**. Nessa perspectiva, e voltando ao nosso tema, se é claro que o capital se apropria da subjetividade e das formas de vida numa escala nunca vista, a subjetividade é ela mesma um capital biopolítico de que cada vez mais cada um dispõe, virtualmente, loucos, detentos, índios, mas também todos e qualquer um e cada qual com a forma de vida singular que lhe pertence ou que lhe é dado inventar – com conseqüências políticas a determinar. (PELBART; 2003: 149)*

Um caso cultural interessante no que tange a resistência política é a grife de roupas Daspu (LENZ; 2008). De início, podemos perceber a paródia com a grife de luxo Daslu, o que já demonstra uma intenção ambígua entre resistir ao luxo ou ser associado a ele. Formada numa articulação político-comercial da ONG Davida, utilizando estampas, frases e design inspirados no mundo da prostituição, a grife busca uma visibilidade para estas profissionais que já a têm, mas de uma maneira que lhes é indesejada. A grife dialoga ambigualmente com as questões relativas à prostituição (seu slogan é “*a moda sem vergonha*”), inserindo-se no mercado e nos meios de comunicação hegemônicos. Na novela *Caminho das Índias*, da rede Globo de televisão, foi veiculado (em 23 de abril de 2009), inserido na trama da novela, um desfile da grife com modelos que eram também prostitutas da Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, ponto de atuação da ONG Davida. Tais modelos claramente não correspondiam aos padrões notórios de beleza das modelos de passarela e sua presença na novela opera uma desestabilização ferozmente intensa de padrões perceptuais na recepção destes folhetins contemporâneos. Contiguamente, mostrar-se numa novela da rede Globo de televisão em horário nobre é tido por muitos como ser capturado pelo sistema hegemônico das atividades midiáticas; no jargão artístico, se vender.

No caso da companhia Ueinz, uma potência política pode ocorrer também porque, quando tiram força de sua cultura (talvez marcada pela subjetividade “usuários do sistema de saúde mental”), seus integrantes dialogam com este fato de que podem valer-se de sua vida numa articulação biopolítica. Esta vida (cênica e não-cênica ao mesmo tempo), mesmo captada e capturada, é justamente o que pode e deve ser usado como material de criação para a luta:

*Num contexto marcado pelo **controle da vida**, as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras as mais inusitadas. Uma delas consiste em pôr literalmente a vida em cena, não a vida nua e bruta, como diz Agamben, reduzida pelo poder ao estado de sobrevida, mas a vida em estado de **variação, modos “menores” de viver** que habitam nossos modos maiores e que **no palco ganham visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial.**” (PELBART; 2003: 150)*

Uma ocorrência na Ueinz que diz respeito a isto que nos diz Pelbart é a não observância das alterações ou modulações na atuação para a composição de um personagem. Outro ponto poderia ser a recusa à construção de uma presença ou de energia cênica extra-cotidiana, buscada constantemente nos treinamentos:

*... Meierhold, está em busca de uma teatralidade não cotidiana, construída, na qual, em lugar do corpo natural preconizado por Stanislávski, coloca em evidência o corpo, que poderíamos chamar de “versificado” (em oposição ao corpo prosaico de todos os dias), de um ator polivalente, malabarista, acrobata, músico, dançarino. Tanto para um, como para outro, entretanto, quer se trate do teatro-espelho da vida, de um teatro realista, ou do teatro “país das maravilhas” e de seu “realismo musical” ou “fantástico”, a cena é um meio diferente da vida, diferença que é necessário levar em conta para dar ao ator os instrumentos, seja para criar, como na vida, seja para compreender as leis do teatro, que são diametralmente opostas às leis da vida. (PICON-VALLIN; 2008: 63)*

Não acredito que as leis do teatro sejam opostas às leis da vida. Mas por vezes é precisamente nos âmbitos de treinamentos de ator, mesmo os que adotam estes preceitos, que podem se localizar resistências e pontos de fuga a um teatro uniformizadamente instituído. O caso de Dominic Mercy, no espetáculo *Cravos*, sendo visto como uma manifestação profanatória em relação à técnica do balé clássico só pode ocorrer graças ao seu virtuosismo. Grotowski, num relato sobre o parateatro do início dos anos 70, conta que suas intenções de se atingir alguma vida para além das convenções sociais mais superficiais eram muitas vezes impedidas. Isso ocorria em grande parte pela “sopa emotiva”, carregada de clichês, que solapava os atores (GROTOWSKI; 2002: 128), porque havia uma falta de estrutura nas suas atividades em cena.

Se por um lado a exterioridade, o escape, é o que caracteriza a resistência, esta exterioridade é totalmente relacionada com as relações de poder às quais ela remete: “é **uma exterioridade que está dentro**”. É uma exterioridade que compõe como que uma dobra dentro de determinada situação, uma diferença no interior do mesmo.

Assisti, já como pesquisador de mestrado, no mês de maio de 2009, a um ensaio reservado do espetáculo *Finnegans Ueinzz*. Houve várias situações importantes, até relativas à minha primeira presença de pesquisador desconhecido ali naquele ambiente já consolidado de um grupo que se conhece há 15 anos; ao fato de eu ser do Rio de Janeiro e eles de São Paulo; à minha viagem, etc.. Após vários procedimentos formais como as apresentações para as pessoas que eu não conhecia ou que não me conheciam e a espera da chegada de vários atores que viriam numa van para o ensaio semanal, fomos para a sala de ensaios no B\_Arco (onde foram também realizadas as apresentações de uma temporada de ensaios abertos). Começou-se com uma conversa, de iniciativa do diretor, Cássio, sobre o que seria feito (um aquecimento e a passagem de cenas; o previsto seriam duas horas de ensaio).

Peter Pál Pelbart, o coordenador, de uma maneira bastante gentil, me apresenta a todos, dizendo que eu estava fazendo uma pesquisa sobre o trabalho deles, completando com a frase (aproximada) “*e ele me pediu para nos fazer uma visita e eu disse que tudo bem, que ele podia fazer UMA visita*”. A conversa de previsão de passagem de cenas toma um tempo, pois é necessário que o roteiro de atividades seja programado e que ajustes sejam feitos. Não há o aquecimento anteriormente programado (simplesmente ele não ocorre). As cadeiras para que sentemos (eu, que sou talvez o único observador externo, os diretores e também os atores que não estão em cena) são dispostas como as cadeiras do público estarão em dias de apresentação. Nós nos sentamos e começa a passagem de cenas. As cenas são curtas e não consigo deduzir ou mesmo inferir nenhuma conexão entre elas. Não parecem constituir etapas de uma ação dramática ou de um desenvolvimento narrativo ou cronológico. Essas cenas estavam numa ordem diferente da do espetáculo, mas mais tarde, ao assistir a apresentações de *Finnegans*, vi que havia, de fato, uma desconexão deliberada e que esse era um traço estrutural da dramaturgia da peça. As cenas ensaiadas naquele dia se sucedem (no total, foram aproximadamente oito a dez, algumas bastante curtas). Algumas impressões ficam fortes, como a extraordinária expressividade do olhar estático e cândido de uma atriz (Paula) e do extremo prazer que Peter demonstra ao atuar. Chego a aventar a hipótese de que ele usa toda a

sua iniciativa em relação à Ueinzz somente para arranjar condições de fazer aquilo (atuar), tal é o seu júbilo, extremamente físico.

Subitamente, alguém refere-se à necessidade ou à hora de se fazer a “cena do Severino”. A palavra severino é falada algumas vezes e um ator, Guilherme, que estava desde o início do ensaio deitado num sofá, se levanta e anda com as mãos trêmulas (não sei o motivo deste tremor, intenso inclusive, e faz parte de minha abordagem não investigar isto em termos de eventual causalidade médica). Érika Inforsato, outra atriz, também se dirige ao local de cena, ao fundo, para pegar os materiais necessários: uma sacola grande de alças e um capacete de obras amarelo. O capacete é colocado por Guilherme e eles andam até o lugar que, neste ensaio, faz as vezes de procênio. Érika vira a sacola e seu conteúdo cai no chão: são equipamentos eletrônicos baratos (caixas de som de computador, secretárias eletrônicas, outras coisas que não identifico ou não permanecem na minha memória, um telefone de brinquedo colorido - a única cor que desponta nos dispositivos cinza). Todos os fios estão embolados. O som do plástico inquebrável batendo no chão é agressivo para meus ouvidos: pelas quedas, ou por uma situação de hipersensibilidade auditiva ou pela acústica do local ou pela maneira perigosamente não cerimoniosa, que pode quebrá-los, como estes equipamentos são manipulados pelos dois atores (uma profanação do manuseio cuidadoso de objetos de cena?). Os atores não tentam desembolar os fios ou pegar realmente os equipamentos, mas apenas os manipulam numa série de ações sem começo, fim ou desenvolvimento, cuja possível intenção é indecifrável para mim.

O ator, Guilherme, está sentado com as pernas cruzadas e de capacete; seu corpo é grande. Érika alterna posições (sentada, ajoelhada, em pé...). De repente, algum dos dois grita “Severiiiiiiiiino”, acompanhado pelo outro quase que sincronamente. Apesar da sincronia, quase nunca dá para inferir se o que é feito é ensaiado ou não (impressão que ocorre no resto do ensaio, mas mais forte nesta cena). Há uma expressão facial de deslumbramento (é a palavra que menos precariamente me parece definir o que vejo). Essa expressão constante na face de Guilherme, colabora com esta minha insegurança intelectual, com a desestabilização da minha capacidade de entendê-lo.

A manipulação dos objetos continua, acrescida deste diálogo que segue: a palavra “Severino” é repetida daquela forma (volume alto, os dois falando juntos um para o outro), alguns poucos sons vocais soltos, num momento um “cô” (um cacarejo onomatopeizado) emitido por Érika é desenvolvido sem pruridos por Guilherme num intenso “cocoricô” (este momento parece claramente improvisado neste ensaio - depois conferi que não era, que já

havia sido ensaiado anteriormente). O refrão “*passa a massa!*” é a única frase mais extensa que é falada. Outros nomes como “Juvenal”, “Francisco” vêm ocasionalmente a ser chamados. Érika opera quase sempre num registro interpretativo: quando ela dialoga com o ator, ela parece incluir algo mais, uma instância interpretativa ou uma suposta (por mim) consciência de que está sendo observada pela platéia. Seu corpo e sua expressão facial impostam-se; em tudo eu vejo uma atriz dialogando com critérios do que deva ser uma atriz, do que deve ser estar no palco (se ela faz isso bem ou mal, não é nossa questão).

Minha impressão sobre o ator não é a mesma. Aquela expressão incognoscível à qual me referi é constante (seus óculos e seus olhos muito claros a ampliam). Sua voz estridente é emitida sem dúvidas. Há um tom fortemente pueril em seu sorriso (que me parece constante) e em sua voz. Há uma discrepância entre o registro de Érika e o seu (apesar de toda a sua aparente desconsideração a técnicas de atuação, penso que é viável compreender seu trabalho em um registro cênico determinado). Não consigo associar outra palavra à sua presença cênica que não a (ingrata) espontaneidade. Lembro-me do termo sendo utilizado por Jacob Moreno (*teatro da espontaneidade*) (MORENO; 1984), criador do psicodrama, forma de terapia associado a atividades dramáticas. Mas não é esta referência que me ocorre ao ver a cena. Recordo-me é de Yoshi Oida quando este nos fala de uma “*velha idéia com relação ao trabalho do ator que diz o seguinte: ‘Não devemos nunca contracenar com animais ou crianças, porque eles irão sempre nos superar’*” (OIDA; 2001: 159). Pippo Delbono também já demonstrou admitir a existência deste fascínio cênico por animais e crianças:

*Se uma criança entra em cena, porque ela vai concentrar todas as atenções sobre ela? Porque a pequena é viva, como um animal. Se alguém coloca um pequeno gato entre dois imensos atores, todo mundo olhará o pequeno gato, porque ele é muito vivo e pleno de surpresas.* (DELBONO; 2004: 31)

E é neste registro que percebi a presença daquele ator à primeira vista, o da espontaneidade pueril. A nobre, para leitores como eu, referência aos devires criança e animal do texto *Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*, de Deleuze e Guattari (1997a) até me ocorre, mas minha sensação não deixa de ser dúbia. Por um lado, é interessante para minha hipótese ver a diferença entre estas duas presenças identificadas: a de Érika, decisivamente atriz, e a de Guilherme, decisivamente fora, escapando competentemente de normas de atuação. Mas ao mesmo tempo, a categorização deste fora como dentro do registro de espontaneidade, que acabo por compor, caracteriza este fora como “o espontâneo”,

interessante por sua suposta singeleza, capturando-o como já sabido e assim prevenindo e evitando a desestabilização e afetação que a recepção desta cena pode causar.

Mas há mais pontos a serem analisados. A captura em termos de registro cênico gera uma frustração de minha procura por uma desestabilização e resistência na Ueinzz. Isto pode ser também mais um alerta às ambigüidades que os fenômenos têm em relação a este critério (o que realmente configura resistência, como tomada dos livros e das reflexões realizadas por mim e por meus colegas e professores?). Mas ainda há elementos de desestabilização na presença cênica deste ator, mesmo capturada na categoria de uma atuação espontânea. Um adulto com esta espontaneidade pueril, que “devém” criança (ou parece devir, ou pelo menos apenas se assemelha de maneira fortuita) é algo que surpreende, espanta e até incomoda.

Outro ponto a notar é que a cena “Severino” praticamente começava a peça<sup>20</sup>, antes da mudança do quadro intitulado “deriva” para o início. E isso é digno de nota porque ela foi o evento que mais me surpreendeu na primeira vez que vi a um ensaio da Ueinzz. Guilherme é uma grande questão, porque ele é o ator que menos corresponde aos padrões funcionais (com a grande ressalva de que esta impressão se baseia num raciocínio indutivo e preconceituoso tendo como base seu comportamento diferenciado, pois ele sempre cumpre com o que foi ensaiado) e é um dos atores que mais desperta o interesse da platéia em cena. E não parece ser interessante porque é exótico, mas porque é expressivo mesmo. Guilherme faz em cena coisas ótimas: coloca o secador ao ouvido como se fosse um telefone, cria ações interessantes, tem os olhos sempre atentos - parece olhar para nossa alma -, seu sorriso sincero, sua voz estridente e agradável ao mesmo tempo. Ele olha para trás em cena como se algo lhe chamasse a atenção ou olha para a platéia e ainda assim mantém a atuação - ele não interrompe sua atenção ao olhar para trás ou para nós: ele fica sempre à vontade em cena, se diverte com o público sem se deixar levar pelos risos deste (o que é excepcional num ator!). Em muitos momentos, há satisfação da minha hipótese de que o espetáculo consegue de uma maneira especial não satisfazer critérios tácitos ou instituídos de apreciação. Mas ele também tem muitos momentos de uma expressividade que contempla as expectativas consagradas e até normatizadoras de uma boa atuação, de satisfação do público (o espetáculo é eficientemente cômico), de um desejo do inusitado, de uma espontaneidade rara, de improvisações brilhantes, etc.

---

<sup>20</sup> Há uma incorreção proposital aqui: a cena que começava a peça é “boas vindas”, com Yoshiko Minie vindo à platéia e falando algo em japonês (provavelmente algo que tenha a função de nos bem receber).

Um significativo exemplo de resistência a um sistema de poder-saber dentro do teatro é a obra de Samuel Beckett, em geral. *Esperando Godot* poderia ser considerado como um caso de resistência à significação. Num imbricamento entre o que se passa na peça e o seu processo de recepção, mesmo a atividade principal da peça, esperar Godot, não é significada ou tem um sentido explicitado, sendo falida por toda a peça e até esquecida por vezes. Beckett confronta o público com impossibilidades de saber, não tanto por lhe negar saberes, mas por compartilhar suas questões e ignorâncias; ignorâncias do que escreve inclusive (ele chegou a dizer: “*se eu soubesse quem era Godot, eu teria escrito na peça*”). Este não-saber não é um estágio anterior a um suposto saber a ser alcançado, mas uma afirmação de uma situação crônica. Não é também, assim como as falhas e falências frequentemente vividas por seus personagens, criticado como algo a ser superado ou uma privação. A peça não nos dá o prazer (ou o alívio) de vermos personagens ignorantes de si mesmos e imersos na rota de obtenção de um objetivo sabido por nós: com tal contemplação, poderíamos criar a ilusão de que sabemos alguma coisa deles, que possuímos um saber sobre os personagens, e talvez, por consequência, sobre nós mesmos.

Como espectadores de *Esperando Godot*, sabemos dos personagens Wladimir e Estragon tanto quanto eles sabem de si, mesmo que até esse “si” não seja efetivamente constituído. Os personagens são conscientes, mas de sua falta de consciência. Eles mantêm (apenas?) uma consciência de si e de sua situação, uma semi-consciência limitada pela ignorância, pelo esquecimento (frequente) e pelo próprio fato de estarem circunstanciados (de modo diferente de um personagem categorizado como ingênuo) nas situações que se sucedem: situações áridas e que não se conectam de modo causal e que não constituem uma progressão ou intensificação. Mesmo num momento em que Wladimir parece denotar uma forte auto-reflexão e chega a dizer “*Eu não posso prosseguir!*” (não é a única vez na peça e não só por ele que esta frase é dita), ele logo depois questiona (ou esquece?) o que disse e é convocado pelo menino (em sua segunda aparição) a voltar à sua situação, dizendo “*lá vamos nós outra vez*”. É significativo quando ele fala, exultante “*só há uma coisa cristalina, estamos esperando Godot*”. Este saber cristalino e exclusivo na verdade sabota a crença num saber maior. Eles, ao mesmo tempo, são e não são conscientes.

Martin Esslin rotulou Beckett, numa flagrante tentativa de captura categorial, como um autor de *Teatro do Absurdo*. As resistências ao significado em Beckett, então, seriam uma manifestação de sentidos absurdos ou apenas uma confusão de sentido, um *non sense*. Esta categorização nos parece menos um equívoco do que uma tentativa de anulação da diferença, do não subsumível pelo conceito, daquilo que resiste à redução categorial. A redução de um

trabalho artístico a um conceito sobre ele visa na maior parte das vezes que não se tenha de conviver, até com incômodo, com ele. Assim, anula-se sua alteridade, a sua potência de ser não-idêntico. A codificação captura e suprime o não-idêntico. Enfrentar o contato com esta alteridade é aceitar que a obra não seja substituída por um discurso explicitador e pacificador sobre ela, e aceitar a necessária troca de afetos com a obra em sua estranheza e opacidade.

Da mesma maneira que rotular como *Teatro do Absurdo* a obra de Beckett é uma espécie de subsunção do fenômeno, existe também a possibilidade de atribuir o caráter de *non sense* a algo cujo sentido não nos chega tão facilmente ou que não está preparado para nossa percepção. Deste modo, o que não faz sentido nos termos já instaurados neste tipo de recepção seria enquadrado como *non sense*, um desafio tolo à razão, algo que não significa nada simplesmente por rebeldia, um questionamento configurado apenas como negação estéril. É possível a suposição de que na peça *Finnegans Ueinz*, por conta das diversas desestabilizações de sentido que assinalamos como existentes, haja muitos momentos encaixáveis como puro absurdo. Mas as desestabilizações se dão por outros processos que não o que se entende habitualmente como *non sense*. Não se trata de um espetáculo onde nada se conecta com o mundo familiar e cotidiano de maneira gratuita e por isso poderíamos rotular seus conteúdos como *non sense*. Exemplos de pontos de incidência de uma desestabilização do sentido, ao mesmo tempo sutil e intensa, são as relações entre as cenas, os abandonos, a atitude dos atores, uma outra perspectiva de vida que implicitamente é sugerida pelos modos de produção expressados, a instauração de um tempo-ritmo diferenciado, o anti-clímax, a expectativa frustrada, demandas dramáticas não satisfeitas... Entretanto, há na peça alguns momentos onde ocorrem pequenos focos de ruptura frontal com uma linha de sentido. Na maior parte das vezes isso se dá em cenas cômicas e a própria ruptura constitui a comicidade, como no fim da cena “tradução Peter e Edu”. Esta cena ao mesmo tempo tem elementos muito reconhecíveis, pois nela uma pessoa fala algo em uma língua estranha ao português e um outro ator traduz, mas realizando sabotagens nesta tradução. E sua comicidade pode também esvaziar a ruptura de sentido no que ela poderia ter de inquietante, pois preenche este espaço de desestabilização com um riso de recomposição.

Nesta cena, Peter e Eduardo vão até o centro do espaço de atuação e colocam juntos no chão, abrupta e ruidosamente, as cadeiras que traziam, num momento claramente marcado. Sentam-se, e Eduardo começa a explicar que aquela pessoa ao seu lado é um professor que veio da Finlândia falar sobre seu último livro, cujo tema são os buracos negros. Peter fala em outra língua, provavelmente em húngaro (sua terra natal é a Hungria) e Eduardo fala em

português, num tom irônico que lhe é característico. A cena é enquadrável perfeitamente como uma gag de tradução cômica, onde alguém traduz de maneira errada e estapafúrdia aquilo (supostamente sério) que um outro fala. Por exemplo, falar em determinado momento que o livro anterior do professor tinha como tema a descoberta do túnel que liga São Tomé das Letras a Machu Pichu.

Passou a ocorrer no processo de modificação da cena, desde os ensaios abertos até a ocupação, uma comicidade também na fala de Peter (o suposto professor finlandês). Peter improvisa muito, às vezes falando muitas palavras que são mais ou menos identificáveis, tais como “*conferencian*”, “*mucho pucho*”, “*das punctum*” (uma alusão talvez mais filosófica), “*Einstein on the beach*” (uma referência que sempre provocou risos, ou pela referência a Einstein ou pela referência, menos conhecida, à peça dirigida por Bob Wilson). O efeito é jocoso quase sempre, e o objetivo parece também sê-lo. Apesar destes acréscimos, houve uma redução de um trecho da tradução, quando se comparava buracos negros ao buraco feito pelo guarda-sol na praia e ao fato de se ter de tirar a areia do buraco.

Estas modificações também resultaram numa pequena afronta ao sentido no fim desta cena. Antes, nos ensaios abertos, Eduardo falava, a determinada altura da cena, após algumas traduções, que não traduziria algo que Peter havia acabado de falar. Ele começava uma rápida briga com Peter e saía gritando algo na língua desconhecida, pelo tom, um desaforo, deixando Peter sozinho em cena. Este ficava desnordeado e acabava fugindo. Na ocupação do SESC, em setembro, Eduardo, num determinado momento, simplesmente falava os impropérios na língua estranha e saía, sem dizer antes “*não, eu não vou traduzir isso*”. Sua saída e ofensas não tinham nenhum motivo aparente e ficavam sem explicação. Com o tempo, no suceder destas apresentações houve outra modificação: Peter passou a falar, junto com Eduardo, também sem motivo aparente, a mesma frase ofensiva: um dizendo-a para o outro em sincronia. Esta falta gratuita de sentido tinha um sentido: a gag. Em tempo: a peça tem o tom de comédia em quase todo o seu transcorrer. E uma comédia eficaz, pois os risos da platéia são freqüentes. Esta cena de tradução, por exemplo, é despidoradamente cômica.

Outra cena em que isso ocorre, um *non sense* cômico, e de maneira quase imperceptível, é “Prisioneiro, Soldado e Cozinheiro”. Em um momento, Fabrício-cozinheiro entra e John-soldado pergunta “*trouxe a comida?*”, numa falta de nexos interessante ou pergunta retórica, pois o cozinheiro claramente não havia trazido nada. Fabrício, então, diz, “*trouxe. Está aí*”, num improviso espirituoso. Outro momento é quando Alexandre-prisioneiro pergunta “*onde estou?*” e John-soldado responde “*está condenado*”. John não improvisa

muito, e isto acarreta uma variação de registros de interpretação na peça, diversidade muito rica na Ueinzz. Mas ele tem uma boa capacidade de sair de situações difíceis, de “se virar” em cena. Digo que estas falas são improvisos porque as vi surgindo na sucessão de apresentações, como acompanhei outras transformações da peça também.

Gostaria de refletir sobre outra cena bem importante, a cena final da peça, com a atriz Iza Cremonine, que dá seu primeiro nome à cena. Antes da cena, todos os outros atores estão deitados no chão, resultado da cena anterior. A luz está fraca. Entra, vinda do fundo, Iza, com uns galhos na mão que compõem uma aparência ao mesmo tempo de cajado e de utensílios. Ela não chega a vir até o centro do palco, ficando bem recuada, e neste lugar ficará até o fim desta cena, sem deslocamentos. Começa, então, com sua voz firme de mulher madura, por vezes com algumas vacilações (sem perder a firmeza), a performar a cena, que tem o texto transcrito abaixo<sup>21</sup>, de autoria da atriz:

“Iza” - 20-09-2009:

*Três luas, três luas aguardei para estar nesse meu espaço que ganhei com meu esforço. Meu espaço que divido com a criatura aprendiz Tosco (APONTA À SUA DIREITA). Há um tempo, eles, os deuses (APONTA PARA SUA DIAGONAL SUPERIOR DIANTEIRA, MAIS À SUA ESQUERDA), que são fluidos, nós corpóreos - existem pra quem quer, pra quem não quer, não existem, como a maioria quer, eles existem - , colocaram em nosso meio uma criatura instigante, garbosa como um cavalo de raça. Algo diferente, inteligente. Foi difícil nos amalgamar a ela, a esta criatura, mas aconteceu. Quando aconteceu, eles (APONTA), a tiraram de nós. Não concordei. A minha amiga natureza me falou:*

*“Isso é irrelevante, não considere”.*

*Considere. No conglomerado que temos, delatei. A resposta foi que cortaram o prolongamento do meu corpo, deceparam o meu rabo. Que era de uma cor indefinível, tinha a musculatura dos jovens dinossauros. Quando me lembro disso, sobe um verdor pelos dedos dos pés, que vem até a cintura, para depois me tornar uma criatura rubra, mas ainda com esse rotor que tenho à esquerda, acima da cintura. Mas voltarei, e voltarei contra eles os deuses, darei resposta. Tosco, não me interrompa! Não! O que? Ah, sim, XXXX, sim, (COM UMA VOZ AFETADA, COMO QUEM FALA PARA UM BEBÊ OU COM DESDÉM) ah, oh sim, sim, tu tu tu. A música? Nós a XXXX (recordamos?) vinte e quatro horas por dia conforme a indicação. Sempre! Sim! (CANTANDO NA MELODIA DA CONHECIDA MÚSICA DE ROBERTO CARLOS) Eu sou terrível, vou lhe contar, e ponho tudo pra reventar. Depois não sei mais, não me interessa, essa música não sai da minha cabeça. (COM A VOZ FINA) ah, sim, ó, ótimo, 24 horas por dia. (AGRESSIVA) Vá, maldito! (OLHA*

---

<sup>21</sup> Transcrito do dia 20-09-2009. Há algumas variações entre os dias. Sugiro verificar a transcrição de dois outros dias, que estão em anexo ao fim da dissertação, para que se participe do processo, bastante instigante, de atenção e pensamento da atriz-autora ao emitir o texto a cada dia

PARA A DIREITA) *Outra vez Tosco? Novamente? Eles que escolham um líder, e vão ver a sobrevivência deles, nos campos, com o recurso da madeira se quiserem. Eles vão procurar a sobrevivência, você vai, os vai instruir. O líder. E eu vou pensar. Já pensei!*

(A LUZ CONTINUA ABAIXANDO)

*Eles (os deuses) que se apresentem com cor de pele diferente, olhos, vestimenta, cabelos, andar, trejeitos. Ao que interessa, eu os caçarei a todos, com cordas e fios. Os acondicionarei em um local e os transformarei em pó. Do pó os transformarei em óleo. Este óleo será guardado no fundo do oceano em um local que eu só conheço. Depois este óleo será pincelado nas pedras, nas escarpas. Ficará estratificado para sempre.*

(JÁ QUASE NUM ESCURO TOTAL. COM VOZ CADA VEZ MAIS SUAVE)

*Mas a natureza, depois de tanto tempo, poderá mudar o pensamento e achar que está tudo antiquado, obsoleto. Então, numa hecatombe, pedras se chocarão com pedras, principalmente. Tudo ficará migalhas. Estas migalhas, depois de tempos, virarão moléculas. Para se transformar no que? Não sabemos (PAUSA) se valeu todo esse trabalho.*

(JÁ EM BLACKOUT. ENTRA A MÚSICA FINAL, QUE TOCA INTEIRA)

Esta cena tem como núcleo funcional a emissão do texto pela voz de Iza, centralidade bastante constituída pela luz de baixa intensidade que gradativamente vai esvaecendo (a atenção não é desviada). A busca de um significado da cena poderia se ancorar no que ocorre antes. Mas isto é deixado à deriva, pois não me pareceu nunca haver uma conexão lógica, causal, cronológica ou narrativa com a cena anterior, que é composta por relatos de sonhos. Podemos, então, nos amparar na interpretação de Iza, no seu figurino e no texto. Seu figurino é condizente com a imagem de um nômade ou andarilho, o que tece uma coadunação de sentido com o texto. Sua interpretação, bem expressiva, também emite as falas de uma maneira harmônica, mesmo que de maneira lenta e carregada de pausas. Temos, então, o texto, que nos fornece, desta maneira, uma noção aproximada dos sentidos que se produzem nesta cena.

O texto não é convencional em seu conteúdo, ele tem elementos que contrastam com nosso cotidiano e surgem inesperadamente: a musculatura dos dinossauros jovens, o verdor que sobe, o rotor à esquerda (de maneira instigante, todas estas imagens são relativas ao corpo). A música cantada surge de maneira abrupta, e é convertida sempre em risos da platéia. E mesmo a sua possível desconexão narrativa é explicada pelo fato de ter sido ensinada por aqueles seres com quem Iza (autora-atriz-personagem) fala neste momento, provavelmente os deuses a que se referiu anteriormente. Mas o não convencional deste texto reside mais em sua estrutura que salta de foco rápida e frequentemente, mesmo sendo uma narrativa. Entretanto, após conversar com algumas pessoas que assistiram à peça, considero ser um texto que, em seu conjunto, compõe relações de sentido e possíveis significados de uma maneira bastante

coesa e, no final das contas, tem significados bem reconhecíveis, quase em níveis metafóricos. Além disso, ele sempre compõe um sujeito falante bastante consciente de si. Seus saltos mantêm uma linha narrativo-temática coesa. Sua visão de mundo e relação com elementos externos é bastante compreensível e pode ser reconhecida como uma forma de pensar razoável e consistente, mesmo que intensamente poética. E no seu fim, ainda por cima, há uma indagação à platéia que estabelece com esta um consenso reflexivo sobre o que pode ser a vida, o mundo, a humanidade, talvez o cosmo. A cena resvala em um limiar de “mensagem”, por sua estética e pela emissão em tom grave de considerações de uma pessoa falando claramente algo para o público. O mais significativo para esta análise é que isto é produzido com um texto com elementos peculiares, como uma construção de um corpo não-convencional, tempo e espaços desreferenciados, um emissor (personagem?) singular.

O que esta cena que fecha a peça e faz muito sentido deixa é uma recepção de um momento profundamente poético, associado às desestabilizações perceptuais já aludidas aqui. Aquela relação diferenciada com o tempo é quase que consolidada pela interpretação de Iza e pela música que toca inteira (e a música parece se repetir quase inteira, pois seu refrão é longo e trata-se de uma gravação antiga em espanhol). E a percepção se vê obrigada a alterar-se, com a escuridão que é não só insistente (no tempo) como progressiva.

Há na peça diversas situações bem estáveis e/ou claras em termos de sentido, ou então opções dramáticas que acompanham uma lógica convencional, em termos narrativos e causais. Um pequeno exemplo se mostra na cena “velório”, logo no início da peça, vindo imediatamente depois de “Severino”. O ator Onéss está deitado no chão e algumas atrizes o velam, lançando adjetivos depreciativos sobre ele, basicamente relativos ao fato de ele ser mulhengo e traí-las (duas o elogiavam, o que passou a ocorrer mais ao fim da temporada, como diversas outras modificações que ocorreram no espetáculo). Cada uma delas, durante uma conversa que travam entre si, diz o tempo que viveu com aquele homem: Valéria (3 anos, às vezes 4), Paula (11 anos), Yoshiko (17 anos) e Adélia (40 anos). Das duas que o elogiavam, ambas entrando nas últimas apresentações, uma diz que viveu apenas dois dias, mas que ele sempre tinha sido ótimo com ela (o que tem um efeito cômico). O que ressalto aqui - e isto é um detalhe nesta cena, mas detalhe significativo - é que cada uma diz uma quantidade de anos condizente com a sua idade aparente; as mais novas dizem um número menor de anos, indo até a aparentemente mais velha, Adélia, que viveu 40 anos com ele. Há uma discrepância no que diz respeito ao número de anos somados das mulheres, o que parece

funcionar como sugestão de que realmente o homem é um polígamo, mas isso menos desestabiliza do que gera um efeito cômico neste relato matematicamente explicado desta vida amorosa múltipla.

Mas pode haver capturas por um enquadramento de saber, sim. Um exemplo seria aquele silêncio e um ritmo especial já antes comentado, elementos importantíssimos na constituição do campo cênico singular da peça. Em primeiro lugar, para alguém que tenha contato com a cultura da saúde mental, este tempo mais lento pode ser caracterizado como um resultado da patologia ou do efeito dos remédios psiquiátricos. O filme *La Moindre des Choses* dirigido por Nicolas Philibert, que foi exibido na ocupação, documenta os ensaios de uma peça teatral dentro da clínica de La Borde e mostra muitos pacientes com este comportamento que tem um tempo ralentado. Quer dizer, o tempo-ritmo da peça pode rapidamente ser enquadrado como consequente daquela suspensão do tempo e da ação, característica no comportamento de alguns usuários de serviços e atendimentos de saúde mental.

Mas não parece ser esta a razão (ou pelo menos a única, e muito menos a principal) do “tempo outro” que concatena os acontecimentos cênicos na Ueinz. Insisto em acreditar que uma filosofia de vida e uma visão específica de trabalho e de produção serem o que determina esta outra proposta de viver o tempo. Apoio-me também no que o próprio diretor da peça, Cássio Santiago, disse na conferência que foi reservada, na ocupação, para ele e Elisa Band (dramaturgista e assistente de direção de *Finnegans Ueinz*), no dia 16 de setembro de 2009. Na verdade, apoio-me mais **no fato de ele ter dito isso** em sua conferência:

*Qual o lugar da arte e da cultura na vida de cada um aqui? Quais são os valores que cada um acredita? Eu peço que reflitam sobre isso por um instante. Como conviver com a percepção de que as atividades artísticas ou culturais não são exatamente como poderiam ser? Como conviver com as disparidades entre propostas artísticas vistas como aparentemente radicais porque nada mais são do que constatações de algum ser de bom coração? Como conviver com as propostas de lógica para pensar e construir uma visão de mundo que é trazida pelos meios de comunicação de massa? Como aceitar o determinismo dos espaços de encontro dentro de uma cidade como São Paulo? E essa ocupação é em cima de uma reflexão sobre isso, assim como essa unidade do SESC também é.*

*Venho aqui insistir em um conceito ampliado de arte e essa insistência é uma herança da personalidade multiplicadora de Joseph Beuys e insisto neste conceito ampliado até o seu limite, que encontra com o Jean Oury para quem não precisamos ficar discutindo conceitos de arte e cultura, mas sim potencializar nossa atividade criativa. Não transformando a criatividade em capital humano,*

*mas sim a atividade criadora como opção política de ocupação do tempo, que alimenta a forma das relações.*

Em segundo lugar, penso que mais do que uma categorização pelo viés da patologia, a categorização perceptual é a que parece ser a mais recorrente como captura. Em outras palavras: este silêncio ou tempo diferenciado pode ser internalizado como uma estética específica (numa categorização racional) e então, para aquele que assim categorizou, o incômodo é resolvido. Ele pode também ser internalizado e se tornar prazeroso (numa adesão à suposta proposta de tempo diferenciado, como em filmes de Andrei Tarkovski, onde este diretor russo consegue instaurar um outro ritmo que acaba por nos embalar). Não que seja necessário haver incômodo, mas acredito ser desejável a percepção de que esta relação “outra” com o tempo possa ser uma proposta questionadora de viver o tempo. Um tempo diferente do ritmo imposto pela contemporaneidade, como no caso dos comentários de Maria Rita Kehl sobre a depressão como um modo de resistência. De todo modo, o que ocorre é que esta aceitação ou assimilação do tempo e do ritmo diferenciados que uma peça possa constituir é frequentemente desejada por realizadores teatrais, até para que seja estabelecida uma conexão perceptual mínima entre o espetáculo e o espectador, fazendo com que algo, mesmo desestabilizador, possa ser recebido:

*No teatro, as emoções dos atores não têm de ser reais ou vividas; elas devem ser antes de tudo visíveis, legíveis e conformes a convenções de representação dos sentimentos. Tais convenções são ora as da teoria do verossímil psicológico do momento, ora as da tradição de uma atuação que codificou os sentimentos e sua representação. A expressão emocional do ser humano, que reúne os traços comportamentais pelos quais se revela a emoção (sorrisos, choros, mímicas, atitudes, posturas), encontra no teatro uma série de emoções padronizadas e codificadas, as quais figuram comportamentos identificáveis que, por sua vez, geram situações psicológicas e dramáticas que formam a estrutura da representação. No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. (PAVIS; 2008: 50)*

No final destas contas, por um lado o ritmo, o tempo e os silêncios compõem um campo diferenciado que, sim, desestabiliza. Mas por outro, a peça é repleta de momentos de composição de um ritmo bastante envolvente, com uma competência de composição cênica, de encadeamento de cenas, de embalamento do espectador. Estas considerações que elaboro, desde os comentários finais sobre a cena “Severino”, remetem também à maneira como cada

teatro pretende corresponder às supostas expectativas que cada público teria. Sim, se se rompe excessivamente com os quadros de recepção já estabelecidos, o evento teatral (ou obra artística, de modo mais amplo) corre um risco de não ser recebido em nenhum nível pelo público. Isto é contraproducente até para aquele que deseja propor outras formas de se relacionar com o mundo, pois pode ser o mesmo que não ter feito nada, não ter apresentado nada.

Entretanto há teatros que não rompem nada ou quase nada, que resistem “pouco demais”. Que resistem pouco ao desejo de serem recebidos segundo horizontes culturais familiares, correspondendo apenas a padrões já existentes, como os de apresentarem espetáculos belos, por exemplo.

*O verdadeiro, o bom, o belo são categorias de “normatização” dos processos que escapam à lógica dos conjuntos circunscritos. São referentes vazios, que criam o vazio, que instauram a transcendência nas relações de representação. A escolha do Capital, do Significante, do Ser, participa de uma mesma opção ético-política. O Capital esmaga sob sua bota todos os outros modos de valorização. (GUATTARI; 1992: 42)*

Aderindo e correspondendo a modos preponderantes de valorização, tais formas de propor relações perceptuais parecem pretender não resistir ao modo convencional e normatizado de se relacionar com o mundo. Numa recusa a sistemas de captura pelo saber, Félix Guattari sugere ações que propiciariam o desenvolvimento de “processos de singularização”:

*A meu ver, essa grande fábrica, essa poderosa máquina capitalística produz, inclusive, aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos. Eu oporia a essa máquina de produção de subjetividade a idéia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de “**processos de singularização**”: uma maneira de **recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos**, todos esses modos de **manipulação** e de **telecomando**, recusá-los para construir **modos de sensibilidade**, modos de relação com o outro, **modos de produção**, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 22-23)*

Devemos notar que Guattari, neste livro *Micropolítica – Cartografias do desejo*, de onde extraí as citações acima e outras apresentadas neste estudo, basicamente tece críticas ao que ele chama de subjetividade “capitalística”. Gilles Deleuze já comentava, em suas aulas na

Universidade de Paris VIII (citarei a aula de 16/11/1971), que a característica mais marcante do capitalismo seria a codificação daquilo que não é codificável:

*Em outras palavras, é o ato fundamental da sociedade: **codificar os fluxos e tratar como inimigo aquilo que, em relação a ela, se apresenta como um fluxo não codificável**, porque uma vez mais, isso coloca em questão toda a terra, todo o corpo desta sociedade. (...) Há um paradoxo fundamental do capitalismo como formação social: se é verdade que o terror de todas as outras formações sociais eram os fluxos decodificados, **o capitalismo se constituiu historicamente sobre uma coisa inacreditável, a saber - o que fazia todo o terror das outras sociedades: a existência e a realidade dos fluxos decodificados e ter feito disso seu negócio.***

22

Esta capacidade de codificação remete à captura disseminada pela sociedade, citada nos comentários sobre o controle. Aquilo a que estamos dirigindo nossa atenção neste trabalho são modos de fazer teatro que consigam escapar de pré-estabelecimentos, que desestabilizem uma previsibilidade no que tange ao fazer teatral. Esta codificação também é conexas a à captura reativa que opera um poder sobre a resistência que lhe é anterior:

*O poder e suas políticas têm de adaptar-se às dinâmicas, às circulações, às linhas de fuga que caracterizam esse meio ambiente, um meio ambiente que, como Foucault nos indica, é constituído pela própria população, ou seja, pela hibridização de cultura e natureza. Eis por que as políticas liberais de segurança nascem do reconhecimento da dinâmica da liberdade que constituía a cidade e era constituída por ela. As tecnologias de segurança tinham justamente de responder ao desafio de reconciliar a realidade da cidade com a legitimidade da soberania, ou seja, responder à questão de como exercer a soberania sobre uma cidade. Os dispositivos de segurança constituirão a resposta, por sua capacidade de acompanhar o movimento, o deslocamento, os processos de circulação das pessoas e das coisas. O poder de segurança aparece como aparelho de captura dos fluxos: o poder reconhece que sua força vem da potência das lutas, da marcha da liberdade, das linhas de fuga. (COCCO; 2009b: 130-131)*

Ocorreu comigo, na primeira sessão dos ensaios abertos do espetáculo *Finnegans Ueinzz* a que assisti, uma desestabilização de expectativa de saber. Quando entrei no espaço

---

22

Conferir em [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com) a aula do dia citado: “En d'autres termes, c'est l'acte fondamental de la société : **coder les flux et traiter comme ennemi ce qui, par rapport à elle, se présente comme un flux non codable**, parce qu'encore une fois, ça met en question toute la terre, tout le corps de cette société. (...) Il y a un paradoxe fondamental du capitalisme comme formation sociale : s'il est vrai que la terreur de toutes les autres formations sociales, ça a été les flux décodés, **le capitalisme, lui, s'est constitué historiquement sur une chose incroyable, à savoir : ce qui faisait toute la terreur des autres sociétés** : l'existence et la réalité de flux décodés et qu'il en a fait son affaire à lui.” A tradução é minha.

cênico (a sala de apresentação da peça), a primeira coisa que vi foi, ao fundo, na parede negra, escrito com giz branco, um roteiro numerado das, neste momento, 27 cenas (que podem ser chamadas também de quadros). Logo penso que se trata de um roteiro para os atores, provavelmente influenciado pela suposição de que alguns deles, por uma deficiência de memória, possam se esquecer da ordem das cenas. Essa desconfiança se deve provavelmente ao fato de haver uma associação entre loucura e deficiência mental e, ainda, entre deficiência mental e deficiência de memória. E se não é a loucura que provoca déficits, os remédios podem se encarregar disso. Esta suposta deficiência seria por estas pessoas eventualmente não se enquadrarem nos padrões reconhecidos de eficiência, consolidados no conhecimento tácito de uma determinada sociedade num momento específico. No entanto, é comum este roteiro entre atores no universo teatral, mas ele não é normalmente mostrado. Sendo mostrado, por dedução fica a impressão de que aquilo é um recurso assumido abertamente para a falta de memória de alguns **deles**.

Este roteiro utilizado nos ensaios abertos era composto pelo título da peça e por 27 palavras ou pequenas frases numeradas (1 a 27) que descrevem as cenas muito sucintamente. A descrição é explicitamente subjetiva e todas parecem descrever bem aquele trecho da peça. Nomes de atores e de rascunhos de personagens são misturados: em uma, por exemplo, há a palavra “*Finneganistão*” (provavelmente referindo-se a *Finnegans*, o personagem de James Joyce, e o Afeganistão); em outra “*tradução Peter e Edu*” (os nomes dos atores); e em outra “*Severino*”. Convém notar, mesmo que extemporaneamente, que esta utilização explícita dos nomes dos atores claramente problematiza uma constituição de personagens na peça.

Nas apresentações da ocupação, em setembro de 2009, o roteiro escrito na parede, aqui transcrito, tinha esta configuração abaixo. Como se pode ver, ele passou de 27 cenas (como era antes em junho) para 31 cenas em setembro. Há, no transcorrer dos dias de apresentação da ocupação e entre as duas paredes onde ele é escrito, algumas variações muito pequenas. A escrita é restaurada ou renovada em todos os dias de apresentação, pois alguns atores se esfregam nela na peça, apagando ou borrando algumas letras:

- 1- Boas Vindas – Yoshiko
- 2- Severino – Érika e Guilherme
- ~~3- Demônio~~ – Leo
- 3- Velório (Montezuma) – Onéss, Yoshiko, Adélia, Paula, Catê, Ana
- 4- ~~Macaças~~
- 4- Deriva – John, Fabrício, Ana Gold
- 5- M. Valerie – Valéria Roberto, Cate
- 6- Valéria e Érika (onde é o lugar?)

- 7- Monet – Iza, Edu, Ana (esfumado)
- 8 – Osíris e Ísis
- 8- Fefoea / Cochicho
- 9- Padre Blake – Edu
- 10- Julgamento (ou *tribunal*) / Quedas
- 11- John lê FW entre caídos
- 12- Prisioneiro, Soldado e Cozinheiro – Alexandre, John e Fabrício
- 12.1- Abraão, Esaú e Jacó
- 13- Pássaros - Leo
- 14- Vidente / Bárbara – Adélia, Roberto, Cate, Érika, Ana Gold
- 15- Escafandro
- 16- Tradução – Peter e Edu
- 17- Fênix Parque – Iza e Érika
- 18- Finneganistão
- 19- Música e Kanji
- 20- Boneca e adeus amor
- 21- Aquário
- 22- Fundoceano
- 23- Penélope e Ulissezz
- 24- Eu poderia / demônio
- 25- Tradução – John e Guilherme
- 26- Paquita
- 27- Marynada (não está) em praga
- 28- Escultura
- 29- Sonho – bezerro
- 30- Travessia
- 31- Iza

O que realmente constatei é que em nenhum momento das apresentações assistidas (mesmo as que ainda eram ensaio aberto) nenhum ator sequer olhou para este “roteiro-cola”. Friso também que não houve, nestes ensaios e na ocupação, treze apresentações ao todo, nenhuma falha de entrada de cena.

O roteiro acaba por servir para nós, espectadores. Nós é que por vários momentos olhamos para uma cena e tentamos saber qual ela é, qual seu nome. E conseguimos fácil, tanto pelas descrições bastante compreensíveis como pelo decorrer do tempo associado à ordem da peça. Ainda: o roteiro (e isto se passou com vários espectadores que foram interrogados) serve para sabermos em que ponto estamos, quanto tempo falta para acabar a peça, que dura uma hora e dez minutos, aproximadamente. Este roteiro, considerando também que algumas cenas não cumprem com pontos chave de significação (como por exemplo a atriz Valéria que frequentemente não explicita que seu sonho era ser “paquita” na cena homônima), realmente serve para nós. Neste caso, relacionamo-nos com o roteiro para completar a cena ou ele

produz um raciocínio de confronto sobre o que está acontecendo, uma vez que algo na cena referida não corresponde ao que está escrito.

Fica então a questão da orientação epistêmica. Este roteiro pode ser visto, pelo menos de início, como sendo necessário para que os atores se orientem na tarefa de encaminhar a peça. Mas na verdade, acaba orientando os espectadores num nível específico de recepção da peça (lembramos da desconexão dramática ou progressiva entre as cenas). A presença deste roteiro tão estável no que diz respeito ao seu sentido (a ordem numérica, sua visualização fácil, os nomes compreensíveis para as cenas, sua utilização bastante prática) provoca uma possível desestabilização epistêmica, um equívoco por parte da platéia. O que é importante destacar é que este equívoco não diz respeito à recepção da peça, de seu enredo, de suas produções de sentido, etc.. Pois, de fato, em relação ao transcorrer da peça, o roteiro instaura e estabiliza a compreensão de que são cenas que se passam – as divisões, desconexões e ligações entre cenas (fortuitas ou mais elaboradas) são amenizadas pela ordem numerada. E ele ainda sugere aquilo de que se trata em cada cena, pelo título explicitado de cada uma.

O que pode se configurar como equívoco é a **suposição de que os atores precisam daquele roteiro**. A desestabilização de sentido diz respeito a como consideramos os atores como atores, a que tipo de atores estamos prestes a ver. O roteiro serve ou funciona para o espectador, que o acolhe como apoio para seu entendimento, mesmo se não for necessário. Assim, quem acaba se configurando como deficiente é o espectador, numa situação que pode gerar uma identificação (sentida ou não pelo espectador) com a condição de “disfunção” que se possa pensar que alguns dos atores tenham na vida prática, cênica ou não. Friso que este roteiro, mesmo sendo um elemento de cenário, diz respeito primordialmente à **concepção que fazemos dos atores**, tanto a pregressa (anterior a assistir-se à peça), quanto a que se faz durante a peça.

Focamos, considerando o que foi abordado e construído conceitualmente, os exemplos analisados e o que se falou sobre a Ueinz, uma resistência teatral como produção de um excedente de vida não capturado, potência vital que não se torna vida controlada pelo poder e que de certa maneira desestabiliza o controle exercido pelo biopoder. Um teatro que promova encontros não propriamente previstos por este biopoder: pequenas centelhas de vida não capturada, pequenas centelhas de criatividade resistiva por parte daqueles que produzem o espetáculo e, isto é fundamental, por parte do espectador. E que de preferência, estas

fronteiras entre espectador e atuante sejam problematizadas. Talvez com estas formas de luta, o teatro, ao fomentar uma inquietação, possa colaborar para produção de subjetividade mais autônoma e menos homogênea, impregnando e contagiando de politização a vida cotidiana. Estes modos contra-hegemônicos escapam da captura pelo poder-saber instituído, mesmo que ocasionalmente ou fortuitamente, mesmo que precariamente.

Tentando, contraditoriamente, capturar conceitualmente maneiras de desestabilização (mas talvez também nos apropriando dos “procedimentos do sistema”, ao recorrer aos procedimentos habituais e regulares de investigação), esperamos paradoxalmente fomentar uma prática de produção de singularidade, por meio do exemplo da Ueinz. Por isso é que explicitamos estas divisões conceituais de formas de constituir escapes, pontos de fuga de capturas ou uniformizações de modos de produzir teatro e vida.

## 2.2 - INDIGÊNCIA

Nelson de Sá, então crítico teatral do jornal *Folha de São Paulo*, escreveu em 20 de março de 2000, sobre o espetáculo *Dédalus*, da Companhia Ueinz:

*‘Dédalus’ não tem nem pé nem cabeça, uma mistura de mitologia grega, viagem intergaláctica e a Jovem Guarda. Mas é uma pequena pausa de realidade, uma chance de escapar da rotina de boas ou más representações do teatro, mas sempre representações. Porque os atores de “Dédalus”, que abriu a chamada mostra dos incluídos no Festival de Teatro de Curitiba, anteontem, não interpretam, propriamente: pacientes psiquiátricos, eles acertam quando erram, empolgam quando esquecem as falas e improvisam; em suma, na expressão artaudiana, eles ‘presentam’.*”

Num contexto biopolítico, como já notamos no tópico SUBJETIVIDADE, uma das operações mais intensas perpetradas pelos modos de exercício do poder é a incitação à vida (FOUCAULT; 1979: 128). Na verdade, a um tipo de vida que lhe interessa, à vida constrangida à subjetividade capitalística a que Guattari se referia (GUATTARI & ROLNIK; 2005). Em outros termos talvez simplistas, em formas de viver adequadas à produção, ao capital, ao consumo. Oportunamente, cito uma entrevista de Michel Foucault falando sobre o trabalho e sua relação com a produção:

*Michelle Perrot: Pode-se notar que Bentham<sup>23</sup> dá uma grande importância ao trabalho, a que ele sempre volta.*

*Michel Foucault: Isto se deve ao fato de que as técnicas de poder foram inventadas para responder às exigências da produção. Falo de produção em sentido amplo (pode - se tratar de “produzir” uma destruição, como no caso de exército).*

*Jean-Pierre Barrou: Por falar nisso, quando você emprega a palavra “trabalho” em seus livros, raramente ela se refere ao trabalho produtivo.*

*M.F.: Acontece que me ocupei de pessoas que estavam situadas fora dos circuitos do trabalho produtivo: os loucos, os doentes, os prisioneiros e atualmente as crianças. O trabalho para eles, tal como devem realizá-lo, tem um valor sobretudo disciplinar.*

*J.-P.B.: O trabalho como forma de adestramento: não é sempre este o caso?*

*M.F.: Certamente! A função tripla do trabalho está sempre presente: função produtiva, função simbólica e função de adestramento, ou função disciplinar. A função produtiva é sensivelmente igual a zero nas categorias de que me ocupo, enquanto que as funções simbólica e disciplinar são muito importantes. Mas o mais freqüente é que os três componentes coabitem. (FOUCAULT; 1985: 223)*

<sup>23</sup>

Jeremy Bentham, o idealizador do *panóptico*.

Numa relação estreita com esta importância da produção e do trabalho, mesmo que por oposição simples (mas uma oposição que atingirá um alvo nevrálgico, estratégico), a morte ou a falta de produção, de uma produção esperada (o que é uma certa “morte técnica”), constroem um ponto cego, tornando-se uma possibilidade de linha de fuga. Como nos diz Michel Foucault, uma vez que o poder passa a vincular-se e a dirigir sua atenção à vida, este limite, que é a morte, lhe escapa (FOUCAULT, 1979: 130). Aludindo ao suicídio, Foucault nota nestas reflexões que, mesmo que já estivesse capturado teoricamente pela análise sociológica, este fenômeno não deixava (e ainda não deixa) de causar surpresa, de escapar à previsibilidade de eventos característica ou ao menos intentada na instauração de uma sociedade de controle e produtiva.

Mas talvez seja preciso que o modo de operação ou ocorrência desta morte, para que se configure uma resistência nesta sua relação com o biopoder, tenha características específicas. Para nos valermos de um modo de morrer que nos interessa, consideremos Pelbart (1989), quando este, amparado em Maurice Blanchot, avalia o que o autor de *O Espaço Literário* (BLANCHOT; 1987) denomina *desoeuvrement*. Peter Pál Pelbart, ao realizar sua pesquisa sobre a loucura em seu mestrado em filosofia, valeu-se de algumas referências oriundas da filosofia e da literatura. No livro “*Da clausura do fora ao fora da clausura - loucura e desrazão*” (1989) (2009), publicação oriunda de sua dissertação, ao discorrer sobre a desrazão (tema central de sua pesquisa), refere-se a alguns textos que chama de “menores” de Foucault e a fontes a que este recorreu, como Georges Bataille, Maurice Blanchot e Pierre Klossowski. Pelbart afirma perceber que nestes autores utilizados por Foucault há um atravessamento pelo que chama de “*uma espécie de turbulência, mais discreta num caso, mais vertiginosa em outro e que os expõe, invariavelmente, à sedução do Acaso, da Ruína, da Força e do Desconhecido*” (PELBART; 1989: 73).

Pelbart relê Blanchot quando este discorre sobre a palavra poética. A palavra poética, nesta leitura, remeteria a dois tipos de “noite”: uma, a primeira, de ausência e silêncio, onde “*uma morte absoluta nos livraria do ser*”, e poderia nos permitir “*escapar de seu domínio sufocante*”. A outra noite, que “*pode ser um sussurro, o escoar da terra, um ruído apenas, incessante, do chão que se abre, do vazio que se torna presente*”, tem um movimento, o que inclusive a torna não-acolhedora. Ela é a **presentificação**, num intenso gerúndio, da ausência da primeira noite. Ela é uma “*morte que não morre*”. Longe de ser um porto seguro, esta situação paradoxal, e tida como constituinte da obra (da palavra poética), é denominada como *desoeuvrement* (traduzida por Pelbart como *desobramento*) (PELBART; 1989: 79). Pelbart

lembra que a palavra *desoeuvrement* em francês “*significa, literalmente, ociosidade, preguiça, inação, isto é, um estado alheio ao trabalho e a seu fruto, que é a obra*”, atentando para que algo de caráter passivo poder ser justamente a operação da obra é um problema.

Este problema não é nada simples e Pelbart chega a desdobrá-lo em outros. Mas neste momento talvez tenhamos de conviver com ele sem pretender solucioná-lo, e nos interessa aqui perceber a proposta (seguindo e continuando a linha de raciocínio de Blanchot-Pelbart) de que situações ou atitudes de **inação, recusa, morte, anonimato, esgotamento** ou **indigência** (este último termo mais ligado a Blanchot), são possibilidades do “fora”, de escape da lei ou do código. Em última instância (induzindo o raciocínio ao nosso interesse), situações de desmanche de um aparato produtivo, dos mecanismos relacionados a produzir mais e/ou “melhor” (na perspectiva de exercício do controle), a se dedicar mais à produção, à eficácia, à competência, à excelência em critérios hegemônicos. Em suma, possibilidades de resistência:

*A passividade do morrer sem morte pode ser entendida como uma ‘profissão de fé’ antiontológica. ‘A palavra do ser é palavra que sujeita, retorna ao ser, dizendo a obediência, a submissão’, ao passo que seu contrário, a ‘recusa do ser é ainda assentimento, consentimento do ser à recusa’ - pela simples razão de que ‘nenhum desafio à lei pode se pronunciar de outra forma que não em nome da lei que assim se confirma’. Blanchot propõe então que se abandone a esperança fútil de encontrar no ser um apoio para uma ruptura ou revolta, pois o ser é, em qualquer transcendência, a medida. Daí ser preciso esgotar o ser, levá-lo ao ponto em que cesse a diferença ser/não ser, verdade/erro, morte/vida. (PELBART; 1989: 81)*

Esta recusa a um substrato determinado e seguro, no caso, o “ser”, é uma oportunidade para que se coloque uma pergunta: como seria uma “indigência da atuação”? Como poderia se operar uma precariedade na atuação que abdicasse de um apoio ou uma reivindicação do ser no palco, da consistência cênica já instituída, ou da Ação (com A maiúsculo)? Um campo cênico que, considerando a indigência e lembrando mais uma vez da perspectiva sobre a depressão proposta por Maria Rita Kehl, “*acaba por oferecer resistência às modalidades de gozo oferecidas*” (KEHL; 2009: 18), propondo outras formas de utilizar este espaço?

Retomemos o exemplo de “Esperando Godot”. Nesta peça, a Ação é afrontada, desacreditada. Não há uma estrutura de início, meio e fim, com desfecho, que se possa apreender e controlar; não há super-objetivo<sup>24</sup>, finalidade. Começando já com um final

---

<sup>24</sup> Em teatro, o super-objetivo é algo maior que o personagem pretende alcançar ou resolver, o motivo-mor que origina suas ações na peça e que convencionalmente dá razão de ser ao enredo.

(“*Nada a fazer*”), *Esperando Godot* é mais um exemplo de que as peças de Beckett começam onde outras peças terminam, recusando o ciclo de anseios, objetivos, peripécias e desfechos - um ciclo de produção. Suas ações, não sendo psicológicas ou dramáticas, são ações espaciais, rítmicas (talvez também por isso a necessidade de tantas rubricas para que se concretize a encenação), e não se sucedem causal ou progressivamente. O que há é um vazio construído por Beckett meticulosamente, como um teatro constituído por um, de certo modo, não-teatro. Associando isto à coextensividade da resistência e do controle, notamos que na peça há **um não-fazer construído pelo fazer ou por uma multiplicidade de fazeres**, que não têm sua importância mais ou menos valorizada numa hierarquização - mesmo a rubrica não é secundária. Há uma redução até mesmo pela repetição. Construindo algo mais complexo do que um recipiente de vazios, Beckett forja variações, multiplicações, nuances de uma escassez que não deixa de estar presente em nenhum momento ou lugar da peça.

Mesmo o cenário é árido e a árvore verdeja com duas ou três folhas. Um verdejar precário que afirma a aridez que grassa na peça; pois se a árvore estivesse sempre seca, poderíamos pensar que em algum outro momento ela talvez verdejasse radiantemente. Mas se ela verdeja “assim”, nem esta possibilidade deste outro verdejar (mítico, desta maneira) é dada. Mas note-se que, mesmo vestidos precariamente, Vladimir e Estragon não são caracterizados nas rubricas como mendigos, mais uma vez no interior de um complexo “é e não é” que resiste à significação e a uma recepção da obra em modos de representação instituídos.

Sob certos aspectos, a peça praticamente se repete toda no segundo ato, o que atesta, mais uma vez, um caráter crônico naquilo (num sentido similar ao de “doença crônica”, algo com o que temos de conviver sem solucionar), ou daquilo, que se passa no palco. E isto questiona intensamente o que tomamos como *novidade*. Reforçando que a vida seria crônica, curiosamente, nenhuma personagem morre nas peças de Beckett. Há a possível exceção de Nell em *Fim de jogo*, cuja última aparição é num estado de esvaecimento intenso. Esvaecimento que não a impede de agir, proferindo sua última fala, para Clov: um emblemático “*Deserte!*” que Clov não entende, talvez porque tal pensamento não lhe seja categorizável. Chafurda-se na angústia de um não saber, de uma permanência, de um constante “em suspenso”, de um motor rodando no vazio (um “*nada a fazer*” concreto) que não recebe nem o gozo da morte. Na verdade, pela precariedade em que vivem, os personagens de Beckett, em sua maior parte, vivem num morrer crônico.

Já me referi aos silêncios - ou ao silêncio, no singular -, buracos, vazios que ocorrem em Finnegans Ueinz. Existe uma sequência com duas cenas onde opera-se uma constituição de vazio, e por meio de um anti-clímax. Trata-se de “Mlle. Valérie” e “Valéria e Érika (onde é o lugar?)”. Valéria Manzalli já está em cena (pois foi a única atriz que não saiu da cena do velório, a cena anterior na sequência do roteiro). Valéria simplesmente aguarda, de uma maneira específica e já comentada aqui, comum a outros atores da companhia, uma espera assumida e tranqüila, como já foi dito anteriormente. Surgem, vindo do camarim, que fica ao fundo da cena, Roberto Coury e Catherine de Lima, como o cocheiro e o cavalo. Roberto entra com as mãos na posição do cocheiro segurando as rédeas e emitindo vários beijinhos para o cavalo, que é Catherine, e andam lateralmente pelo fundo, da esquerda até o meio. Eles ficam durante um tempo curto andando parados (mexendo-se como se estivessem se deslocando, mas sem sair do lugar). Param de se mover sincronamente e desmontam um pouco esta carruagem imaginária. Roberto vem até o meio da cena, onde está Valéria, e a toma formalmente pela mão falando-lhe “*sua carruagem está pronta*”. Leva-a até a carruagem, ao fundo do palco, coloca-a sentada num banco entre si e o cavalo e começa a mimar, por um breve tempo e sem se deslocar, o deslocamento da carruagem, junto com o cavalo. “Param” e ele a pega, trazendo-a até o público, quando anuncia: “*Senhoras e senhores, Mademoiselle Valérie*”. Érika Inforsatto, aquela atriz de “Severino”, vem se aproximando, vindo do fundo, com uma cadeira nas mãos. Roberto deixa Valéria com ela e dirige-se ao fundo para pegar o cavalo, saindo com a carruagem pela direita até a frente do espaço cênico, continuando seu caminho até a direita da platéia e saindo pela traseira das cadeiras onde o público frontal se senta (há público frontal e lateral, formando uma platéia em “U”). Iza, uma outra atriz, vem em silêncio do fundo com eles, já entrando no espaço de atuação, e fica à direita no procênio, à espera. Enquanto a carruagem sai, sem chamar muito a atenção, Érika está a oferecer a cadeira para Valéria, que parece não se decidir onde sentar-se. Elas fazem isso de uma maneira muda e sem muitos movimentos. Após duas ou três tentativas de se posicionar a cadeira, Valéria senta-se e Érika, às suas costas, enfia uns quatro palitos japoneses, retirados de seu cabelo, no cabelo de Valéria. Érika vem à frente de Valéria e aprova o que fez mexendo a cabeça. Valéria levanta-se, Érika pega a cadeira e vai até o camarim ao fundo, saindo de cena. Valéria, então, aguarda o momento de ir ter com Iza. A música da próxima cena entra (“Monet”, onde Iza fala um texto ao microfone) e acaba uma instância ou campo que, considero, foi constituída por estas duas cenas que descrevi.

Esta instância é o anti-clímax a que me referi: um andar sem se deslocar, ações que não produzem uma outra coisa senão elas mesmas, uma atitude pouco enérgica e ligada ao menor, à espera. Os inacabamentos que ocorrem em muitos momentos na peça também geram este não-clímax (não gozo?). Não me refiro agora a um acabamento cênico (o que também há na peça, e muito), mas a uma inconclusão que sabota as expectativas de conclusão. A cena de Mademoiselle Valérie é um “nenhum lugar pra lugar nenhum”. O ator Roberto Coury, que demonstrava insatisfação com trabalhar como ator na Ueinz em conversas que teve comigo (e acabou saindo do grupo), por vezes dava uma ênfase em sua fala, quase gritando “*Mademoiselle Valérie*”, na minha percepção como se pretendesse ofuscar o ritmo da cena, afastar a angústia de “não estar fazendo nada”.

A precariedade pode se dar também sob outros aspectos. O fato do espetáculo ancorar-se basicamente no trabalho dos atores, quase sem recorrer a outros recursos cênicos como uma música e cenografia sofisticadas, também confere um caráter de simplicidade ao espetáculo. O cenário do espetáculo se resume aos resíduos deixados pela cena “Severino”, pelo próprio espaço em ruínas e pela arquibancada ao fundo onde ficam os atores. Mesmo a iluminação é precária, sendo utilizadas frequentemente lâmpadas fluorescentes brancas; e o espetáculo em grande parte de sua duração basicamente é “escuro”. O espetáculo bordejia o amador, o simples. Estas características estavam presentes nos ensaios abertos de novembro de 2008 e junho de 2009 no B\_Arco, e se repetiram (quase igualmente) na ocupação em setembro de 2009. O andar ocupado no sofisticado prédio do SESC na Avenida Paulista era um andar em ruínas ou inacabado, com as instalações aparentes, chão em cimento e sem recursos (mesmo ar condicionado não havia).

Tais características da peça e da ocupação denotam, ao que parece, uma consistência e efetividade da proposta de precariedade. A proposta de precariedade é assumida, adotada e produzida também pelo diretor de *Finnegans Ueinz*, Cássio Santiago. Um sintoma de sua adesão a esta proposta é sua fala inicial na conferência que foi reservada para ele falar e discutir sobre seu trabalho com Elisa Band. Cássio dedicou grande parte de seu tempo citando o artista suíço Thomas Hirschhorn, quando este fala de precariedade, adotando como suas as palavras do artista plástico:

*(...) Eu estou interessado na precariedade - e eu amo a palavra precariedade - porque a lógica da precariedade é a preciosidade, a fragilidade, a atenção que você tem que ter nas coisas, não somente nos eventos físicos ou psicológicos, mas uma atenção no amor, atenção a seu próprio comprometimento, atenção às suas próprias conseqüências.*

*A precariedade é um estado frágil, um estado de graça, a precariedade significa entre outras coisas que a pessoa tem de estar aberta, tem que estar atenta quando algo acontece, para perceber o momento. E o momento é sempre precário, não há como fixá-lo, não há um momento para a eternidade, não há um momento que se possa fixar para todo o tempo. Então é isso o que eu quero, e é por isso que eu amo a palavra precariedade. E é por isso que eu acho, e estou interessado, em repetições de momentos precários, e é assim que concebo o meu trabalho, é assim que eu vejo o meu trabalho, e é assim que eu vejo também as outras obras de arte, porque, por exemplo, as cavernas são precárias, as pirâmides do Egito são precárias e vários outros movimentos da história recente são muito precários, mesmo quando eles têm 40 metros de altura, são feitos de ferro ou feitos de concreto. Então não há dúvidas sobre a materialidade relacionada à precariedade.<sup>25</sup>*

Realmente, há a sensação constante no espetáculo de que tudo está “por um triz” (retomando um termo utilizado no site internet da companhia), que tudo sendo feito pelos atores está sendo improvisado ou sendo esquecido, resolvido, na medida de um possível, na hora. Existe um caso especial na peça, que é a cena “paquita”, performada por Valéria Manzalli e por Eduardo Lettière, já quase ao final da peça. Nesta cena, que é bem curta, Valéria e Eduardo vêm, após um blackout, do fundo da cena até o lugar mais de frente para a platéia dianteira. Eduardo, que conduzia Valéria pela mão e com um caderno na outra mão, aguarda mais atrás da atriz, que se senta com os joelhos no chão e as mãos sobre as pernas (à moda japonesa). Valéria começa, com uma voz muito baixa e hesitante, os olhos sempre dirigidos para baixo, eventualmente parecendo ter de recuperar na memória o texto, a falar sobre um sonho que tinha quando era mais nova. Ela diz que seria difícil realizá-lo, porque teria de aprender várias coisas, como falar outras línguas. Por fim, ela diz que o sonho era ser paquita da Xuxa<sup>26</sup>. No fim de seu texto, sinaliza abaixando sutilmente a cabeça e Eduardo vem até ela e lhe dá um caderno, no qual ela escreve algo rapidamente. Eduardo a ajuda a levantar-se e os dois saem para o fundo do espaço cênico.

O texto varia muito de dia para dia, e esta é a questão principal que gostaria de examinar. Como já disse, a cena chama-se “paquita” e podemos saber isso pelo roteiro que é mostrado à platéia. Mas Valéria, cuja fala já parece sair à pena de seus lábios, bem entrecortada, com uma respiração que parece pegar fôlego a cada fala, arrumando o corpo (tal dificuldade não é respiratória, mas sim como se lhe fosse difícil falar aquelas palavras),

---

<sup>25</sup> O texto é de Hirschhorn, mas o que interessa neste momento é que Cássio **falou** publicamente estas palavras, ilustrando sua tomada de posição político-artística em relação à Ueinzz.

<sup>26</sup> A apresentadora de TV de programas infantis, que se valia da ajuda de várias adolescentes loiras com um porte físico padrão – as Paquitas – para controlar as crianças presentes em seu programa. As paquitas acabaram por ter um trabalho próprio como grupo musical.

simplesmente abandona, a cada dia num ponto diferente, o curso desta fala. Nos dias de apresentação durante a ocupação (dez dias ao todo), ela raramente chegou ao fim da fala, explicitando que seu sonho era ser paqueta da Xuxa (eu computei três dias em que efetivamente a palavra “paqueta” foi dita). Por vezes ela chegava pelo menos a falar que queria trabalhar na TV. Este fim de fala (o da TV) se repetiu por um período da ocupação e eu cheguei numa época a pensar que ela havia alterado o texto definitivamente para este final; mas num dia posterior a estes dias, ela voltou a falar em ser paqueta. Por vezes simplesmente ela parava de falar no meio da fala, deixando um vazio na cena.

Avaliando todos os dias de apresentação, penso que sua desistência é ostensiva. Se esta desistência não é virtual (pela maneira como o texto é emitido, permeando toda a cena) ela é efetiva e explícita (pelo abandono sumário da cena), e percebida mesmo por quem assiste apenas a um dia da peça. E a relação entre o que ela diz e/ou não diz (haver a palavra paqueta ou não em sua cena, correspondendo satisfatoriamente ou não ao nome designado no roteiro escrito na parede) se explicita como um abandono. Alguns espectadores, em conversas travadas comigo, até pelo fato de que a cena gera neles uma intensa comoção, se perguntaram “por que ela não faz até o fim?”. Fica por vezes a suspeita de que seja esquecimento do texto; suspeita de que não compartilho. Na verdade, não sei por que motivo ela não termina, na maior parte das vezes, o que é esperado numa expectativa senso comum do que seria a cena “completa”. Confesso que, como espectador que aprecia o espetáculo e já viu esta cena “completa”, com todas as falas que eu espero, acho uma pena quando ela não fala tudo. Mas será que é isso mesmo? Uma cena completa é uma cena que tem todas as falas que alguém – *quem?* – espera? É isso que define o completo acontecimento teatral? Mas isso torna a cena muito comovente. Ou “é isso que” torna a cena tão comovente. E talvez fosse uma pena se ela sempre falasse tudo.

Gostaria de tecer duas reflexões sobre a performance desta cena por Valéria. A primeira é sobre a suposta cena completa, que deveria ser repetida todos os dias com um sentido específico que, mesmo com variações da performatividade diária, variações humanas, se restringiria a uma determinada faixa de sentido. Valéria, ao terminar esta cena dentro de outros critérios que não aqueles que são esperados numa maneira convencional de ensaiar e executar o que foi combinado, coloca em xeque este tipo de modo de se dar a cena e abre caminho para um outro tipo de acontecimento teatral. Talvez *desobrando* esta cena, esta atriz coloca o espectador num lugar diferente de uma recepção de algo acabado e que será apresentado como foi previamente preparado.

Uma outra reflexão é que, de uma maneira intensa (não só pela carga de intensidade que a recepção da cena confere, mas por efetivamente operar um *desobramento*), paradoxalmente essa desistência é extremamente expressiva; ela salta aos olhos e produz algo para o espectador. É uma retirada da atriz, uma **deserção** que insere alguma coisa ali no espaço cênico, uma ausência que presentifica alguma coisa, algo que só se exprime por esse abandono de Valéria. A deserção consegue operar mais um *desoeuvrement* da cena, talvez aquela “*morte que não morre*”. Lembrando de Pelbart, quando este refere-se à “*vida em estado de variação, modos ‘menores’ de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ganham visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial*” (PELBART; 2003: 150), se faz mister dizer que o setting teatral, como nas outras situações da peça, é de fundamental importância para que a presença desta ausência se opere. **É só pelo fato de se constituir uma peça teatral e um campo cênico que esta deserção, este ausentar-se, tem valor e efeito.**

Este fato é de extrema importância neste campo político-cênico examinado nesta pesquisa. Tomando isto em conta, concordo com críticas de Giuseppe Cocco a Giorgio Agamben. Cocco, também amparado em Toni Negri, nota a presença de uma ontologia negativa, trágica e catastrófica nas propostas de Agamben, principalmente no que diz respeito a suas reflexões sobre a *vida nua* (AGAMBEN; 2007c), situando-o junto aos “*teóricos das margens, para os quais a única resistência se encontra nas margens, é preciso ser marginal*” (COCCO; 2009b: 17). A importância do trabalho da Ueinzz é que suas operações político-cênicas, mesmo estas de indigência, que resvalam o negativo, estão num terreno de afirmação intensa. Quando enfatizo a importância de eles estarem realizando a indigência dentro do teatro, dentro de um campo cênico intensamente instaurado, é essa positividade que está sendo levada em conta. Essas operações, assim, se tornam propostas consistentes de uma produção de subjetividade que não nega a vida, mas que nega especificamente a sua **captura**. E esta positivação será ratificada no tópico PROFANAÇÃO.

Aquela renúncia ao “ser” se mostra para nós como uma renúncia, na verdade, aos modos de subjetividade capturados, que são os oferecidos como legítimos e como uma consistência dos modos de vida colocados como os únicos que podem ser validados (modos de produção criticados no capítulo QUESTÕES DE BIOPOLÍTICA E TEATRO). Mas esta renúncia não é à vida. A proposta cênica da Ueinzz, como proposta de outros modos de temporalização, de produção, de produção de subjetividade, se alia a formas de luta singulares

que, pela sua renúncia às relações capturadas, conseguem sabotá-las, ao esvaziá-las, produzindo outras formas e de outras formas. Esta renúncia dentro do palco consegue sabotar dispositivos que exercem um “*processo de valorização (de subsunção) que coloca nossas vidas inteiras para trabalhar*” (COCCO; 2009: 132), forjando uma nova forma de escravidão:

*(...) essa nova forma de escravidão visa na realidade a governar o que, na outra ponta, se constitui como atividade livre e criativa de singularidades que se tornam produtivas independentemente da relação de capital. Essas singularidades cooperam entre si mantendo-se tais: como acontece nas redes de produção do copyleft, ou do wikipedia, mas também nas redes de pré-vestibulares comunitários organizados a partir do trabalho voluntário nas favelas do Rio de Janeiro e São Paulo e mais em geral nos movimentos culturais das periferias. De repente, a organização da produção não é mais a consequência do esvaziamento (assalariado), da liberdade formal, mas algo que pode acontecer dentro das redes horizontais de cooperação social (de trabalho colaborativo em rede que atualiza constantemente essa liberdade). O paradoxo leninista de ter que organizar a produção, ou seja, de atrelar os soviets (a democracia radical dos conselhos) ao seu contrário (o taylorismo e a eletricidade) está - na tendência - ultrapassado. **Hoje em dia, organizar a luta, constituir os conselhos (a radicalização democrática) é o mesmo que organizar a produção. Diante disso, a acumulação perde progressivamente sua legitimação instrumental (de ser a condição da produção) e se afirma como uma pura relação de poder, acumulação política que visa - pela violência, pela guerra, pelo Estado de exceção - a transformar sistematicamente as singularidades em fragmentos individualistas que competem entre si (mercado) e, pois, transformar as relações de cooperação em relações de riscos que é preciso “securitizar” (daí o papel materialíssimo e real do capital financeiro).** (COCCO; 2009b: 133-134)*

Uma outra indigência da atuação poderia residir no confronto da atuação presente majoritariamente na Ueinz com a necessidade de repetição de ações no trabalho do ator de teatro. Leonardo (Leo Lui) atua em três cenas que gostaria de comentar sob este aspecto. Na primeira, “aquário”, onde Adélia Faustino conta a história do falso cego do Tatuapé, Leonardo faz o sol, que conversa com a sereia (Adélia). Quando assisti às apresentações no B\_Arco, achei interessante que Leonardo, que ficava sobre um banco ao atuar como o Sol, mantinha os olhos bem abertos e um olhar perdido, vago, com os braços também vagueando de uma maneira catatônica. Nas apresentações da ocupação, logo no primeiro dia, notei que ele estava de óculos, o que impedia que vissemos seus olhos. Como, neste convívio que tivemos, estabeleci uma relação pessoal mais próxima com ele (com Catherine, Fabrício e Cássio também), ousei recomendar a Leonardo que ele não usasse óculos nesta cena e

repetisse o que fazia com os olhos no B\_Arco. Ele achou boa a idéia e efetivamente realizou a recomendação, chegando a me interpelar, após o espetáculo: “você viu que eu entrei sem óculos?”. Ele continuou fazendo aquilo em cena sempre, me permitindo entender que ele responde a direções detalhadas; pelo menos a esta que fiz.

Comparo o que ocorreu nesta cena com duas outras cenas em que Leonardo atua. Numa delas, sua atuação consiste em entrar em cena com seu violão e cantar ao microfone. Sua voz é rouca e ele não ameniza isso, cantando num estilo agressivo que se coaduna com seu timbre. A música é semi-improvisada a cada dia, com algumas partes da letra às vezes se repetindo e com a melodia quase sempre sendo a mesma (os acordes de violão são bem simples, aproximadamente quatro, se reproduzindo por toda a música). Por muitas vezes ele se refere, na letra, a questões de saúde mental - ele e Alexandre Bernardes são os únicos que fazem esse tipo de alusão durante a peça. Ele canta sua música, que tem uma duração bem variável de dia para dia por conta da improvisação, e sai. Na outra cena, “demônio”, Leonardo vocifera algumas coisas com a voz bem gutural, proibitivamente rouca, numa pose estática e de maneira extática, e sai. Em alguns dias da ocupação, ele falava em espanhol (língua que domina razoavelmente). O que ele fala também é bastante improvisado e varia bastante de dia para dia.

Retomo o confronto entre esta proposta de indigência da atuação e uma atuação que denote “competência”, explicitando a razão de ter eu descrito as três cenas em que atua Leonardo. Ressalto a capacidade demonstrada por ele de seguir instruções específicas na atuação e repeti-las, cotejando-a com as improvisações das outras duas cenas. O que pretendo chamar à atenção é que não podemos dizer que sua capacidade improvisacional se relaciona com uma suposta incapacidade de repetir e a um talento de improviso decorrente de deficiência de repetição. É comum associar-se tal talento à aura de loucura e, neste caso, ela pairaria sobre alguns atores da Ueinzz (insisto que, por princípio, não pesquisei sobre origens e relações patológicas no elenco e não considero determinadamente tais questões no que diz respeito a Leonardo). Não só Leonardo demonstra uma capacidade de repetição como outros atores também. Amélia Montero, por exemplo, na cena “boneca”, faz gestos e uma série de gaguejos complexos que são meticulosamente repetidos. Houve um dia em que Roberto Coury e Alexandre Bernardes realizaram uma interferência mais drástica nesta cena, no único dia em que houve interferências que considerei indesejáveis, dentro de meus critérios, por destrutivamente atrapalharem o trabalho de outros atores. Amélia alterou sua seqüência de ações, indo para uma atuação mais corporal, denotando um ajuste pertinente do que fazia para

tentar retomar a atenção do público que, naturalmente, julgava perdida (a cena é realizada de frente para o público, sendo a atriz o centro da atenção neste momento).

Cássio Santiago, na sexta-feira dia 11 de setembro, terceiro dia de apresentação, após a sessão, ao conversar comigo falou “*o espetáculo estreou hoje!*”. Isto denota claramente que ele tem seus critérios de qualidade para a peça e que apenas naquele dia eles foram satisfatoriamente atingidos. Para mim, o segundo dia de apresentação já satisfazia a meus critérios específicos de qualidade. Eu e ele achamos que o primeiro dia não era um dia válido para nossos critérios. Deixo claro que tanto o critério dele como o meu, certamente diferentes, talvez muito diferentes, compreendem positivamente todas as falhas e colapsos e falências a que me refiro neste estudo.

A meu ver, nas apresentações do B\_Arco, em junho, ainda não se havia atingido uma configuração de acontecimento cênico satisfatória. Algo que “ficasse em pé”, tomando Deleuze e Guattari em seu texto *Percepto, Afecto e Conceito* (DELEUZE & GUATTARI; 1997b), algo que constituísse um conjunto expressivo. O que eu via era ainda uma sucessão de cenas. De fato, pensava antes que com pequenos ajustes de transições os recortes entre cenas ficariam, a meu ver, melhores, pois tais transições ainda eram apenas “entra cena - sai cena”, o que não me parecia ser a proposta do espetáculo.

Algumas transições entre cenas se dão da seguinte maneira: os atores da cena que acabou saem completamente e os outros, aí sim, é que começam a entrar em cena. Eu pensava que isto poderia ser “solucionado” pela sincronia entre a saída e a entrada de uma maneira simultânea, com a entrada concomitante com a saída, melhorando o ritmo da passagem entre cenas, abreviando significativamente o tempo de transição. Um exemplo deste tipo orgânico de transições são aquelas entre “Mlle. Valérie”, “onde é o lugar?” e “Monet”, já descritas antes. O espetáculo se aprimorou no transcorrer das apresentações e houve uma passagem da então quarta cena, “deriva”, para o início numa clara tentativa ativa disso se realizar. E mesmo com o espetáculo transcorrendo mais agilmente, algumas transições com buracos ainda ocorrem. O desenrolar rítmico tem sofisticções e isto convive com irregularidades e com atuações tão suscetíveis quanto expressivas. Mas a maneira proposta de fazer arte, de viver, explícita no trabalho da Ueinzz, é esta: uma abertura às suscetibilidades e a não exigência do virtuose infalível. São erros que acertam.

Mas sim, sob o ponto de vista da repetição, de poder ser comparada em termos de identificação de um dia para outro, a peça é bem irregular e chega a se configurar uma situação em que nem seja o caso de se avaliá-la por esse critério – cada dia é muito diferente. Mas a pergunta que se coloca é: a precisão e a qualidade são a capacidade de (se) repetir exatamente então? Seria estar exatamente na norma, ao corresponder a ela? Ser preciso, rigoroso, competente é estar exatamente dentro dos critérios pré-definidos, fazer o que se espera que seja feito?

O teatro costuma se ancorar muito sobre a capacidade de se repetir. Se não se repete e é diferente a cada dia, já enquadra-se o evento em questão e se o chama de performance, por exemplo. Yan Michalski era conhecido, dentre outras especificidades de seu grande trabalho dentro do teatro brasileiro, por se dispor a assistir mais de uma vez a uma peça teatral quando exercia seu papel de crítico<sup>27</sup>. Os críticos teatrais mais convencionais, por norma, vão a apenas uma apresentação e classificam a peça na suposição e no conhecimento tácito de que aquilo que vêem em um dia é sempre daquela maneira. Podemos supor, então, que este procedimento tem por premissa que a peça deve ser sempre assim; que ela deve ser sempre igual em todos os dias, pois em caso contrário esta crítica realizada em apenas um dia não teria validade. Ou teria de ser realizada mais de uma vez, com desdobramentos disso, consequências que sugerem uma complexidade maior, desejável inclusive, na relação ente crítica e realizadores.

Tenho frisado predominantemente, nos eventos cênicos circunscritos ao trabalho da Ueinz, as características consideradas como desestabilizadoras e que vão contra a norma. Mas a potência desta desestabilização reside também em sua capacidade de se articular com o instituído, com formas constituídas, com algumas permanências, com o já construído e até com o reconhecível. Observo, dentro desta perspectiva, um ponto interessante na peça *Finnegans Ueinz*, que é o irrestrito respeito a pontos-chave da peça, principalmente ao roteiro. Estes pontos-chave nunca são desrespeitados: para deixar claro o que digo, noto que Alexandre Bernardes (ou Phantomas), mesmo em sua virtual falta de limites (que será comentada melhor no próximo tópico), nunca, por exemplo, deixou de entrar em suas deixas determinadas pelo roteiro da peça. Aliás, nenhum ator fez isso em nenhum momento, nem por alguma VARIAÇÃO OU falha, nem propositadamente. Pode parecer que isso não é importante, mas essa seria talvez a primeira forma a ser pensada como desestabilizadora da

---

<sup>27</sup> Enciclopédia Itaú Cultural, verbete “Yan Michalski”:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=863](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=863)

cena: não entrar nela. Outro fato é que quem já atuou em peças sabe que o momento de entrada é uma conexão frágil, que é vista por nós, atores com muito zelo.

Mas outros pontos-chave são desrespeitados: falas ou eventos parciais que eventualmente não acontecem e em que simplesmente continua-se o trabalho (exemplos são a cena “paqueta”, a estória do cego do Tatuapé (cuja narração por vezes mal acontece), o personagem Ulisses que muitas vezes não é nem mencionado por Alexandre). Lembro da ausência do marido de Yoshiko, Colazzi, que provocou a não presença também de sua cena, o que foi absorvido pelo espetáculo. Acredito que a estrutura da peça, com cenas frequentemente desconexas, no sentido dramático, permita esse descompromisso peculiar. O que importa, para a Ueinzz e, por contaminação, para o público, é o acontecimento ali daquele evento, constituído pela presença dos atores junto ao público. Esta dinâmica do que **pode** ocorrer e do que **deve** ocorrer, num regime paradoxal, tem a ver com o fato de que o espetáculo não é um monumento, que ele é vivo. Paradoxal porque não haver uma cena pela falta de um ator pode ser uma dureza ou fixidez. Mas ao mesmo tempo a peça absorve essas mudanças muito bem, demonstrando um vigor dinâmico em termos de estabilidade (e estabilizações e desestabilizações é o que majoritariamente está posto em questão aqui).

Há uma contradição nesta abertura interna a cada cena, no fato de que elementos importantes, como a história do cego do Tatuapé contada por Adélia ou a explicitação de que o que Valéria queria era ser Paqueta, não acontecerem; no fato de não haver a exigência (pelo menos não haver da mesma maneira) de que coisas interessantes que os atores fazem sejam **fixadas**. Porque isto pode ser visto como uma desvalorização do trabalho deles de ensaio e de criação. Lembro-me de meus trabalhos como ator junto ao diretor da Companhia Armazém de Teatro, Paulo de Moraes, e de como ele se exaltava quando o ator não fazia algo que Paulo via que ele podia fazer ou não repetia algo que se mostrava interessante, anteriormente feito. O que o ator **podia** fazer era, assim, o que ele **devia** fazer. O que é visto como bom se torna imperioso e garanti-lo é a norma.

Como espectador, sofri muitos incômodos com o volume baixo de voz dos atores. Com o tempo, isto foi reduzido, mas não desapareceu completamente. Eu me incomodava também por saber que coisas que eu apreciava e considerava importantes (por ter ouvido em outros dias) não eram escutadas às vezes devido a este volume baixo, que era intermitente. Mesmo Onés, um ator, em cena, falou um dia para Fabrício, em “escafandro”: *“da outra vez você falou tão baixo que não deu pra ouvir...”*. Mas devo considerar que a irregularidade quanto ao volume vocal ajuda capitalmente a compor aquele outro tempo - o tempo de

silêncios, com ritmo específico à peça, compondo um tipo especial de atenção auditiva. Esta instauração do tempo diferenciado, que considero tão cara no trabalho da companhia, foi muito prejudicada no último dia de apresentação na ocupação, por conta da música executada ao vivo. A música preenchia os vazios e acabou com o ritmo que eu tanto prezava (de uma nova maneira conservadora, talvez) e que, a meu ver, caracterizava o espetáculo.

Classicamente o trabalho do diretor implica a fixação de pontos-chave e modos-chave de fazer para que se componha uma peça. Ou seja, definir e manter os melhores momentos e a maneira melhor de fazer - que se tornam norma daquele trabalho. Isto se mostra como um “proteger o ator dele mesmo”, de seus esquecimentos, de sua incompetência em relação a uma competência que ele teve em um dia no ensaio, em relação a algo que ele criou ou que ele ao menos foi competente de absorver do diretor. Competência do diretor e do ator de garantirem aquela qualidade ou aquilo que foi bom e que deve ser satisfeito como caracterizador de que a peça é boa. A fala anteriormente citada de Bernd Sucher em O PARADIGMA MODERNO é uma amostra disso, quando ele fala da maneira “*única possível*”.

E o teatro dialoga intimamente com essa necessidade de repetição do que foi escolhido como adequado à peça. A repetição, executada adequadamente pelo ator, chega a ser uma das bases do trabalho de atuação e fazer algo bem na repetição com o frescor da primeira vez, do momento do “achado”, é uma habilidade sobre a qual aqueles que se dedicam aos processos atoriais ostensivamente se debruçam, como demonstra Jerzy Grotowski em suas reflexões sobre o trabalho *Apocalypsis cum Figuris*:

*O que é a expressão? A expressão é o momento em que você se abre o caminho através do desconhecido e conhece. Quando se faz alguma coisa que já é conhecida até o fim, ela começa a ser morta. Ao contrário, quando se está conhecendo, quando se está no caminho do conhecer, então se tem a expressão. A expressão é o prêmio, a dádiva da natureza pela afã do conhecer. Por exemplo, há um fragmento do papel que você já conhece, então é preciso observá-la para ver onde há ainda algum mistério. Existem já os espectadores e a obra está praticamente terminada. E todavia é preciso procurar para continuar a conhecer porque, em caso contrário, ela morrerá. É a primeira questão importante. Se o ator tem uma cena importante, a matará quando tentar se exercitar nela. É preciso só fazer abordagens. E a cena culminante? É o desconhecido. Uma será semelhante à outra, porque semelhantes são as abordagens. (GROTOWSKI & FLASZEN; 2007: 194)*

Em conversas que travei com Roberto Coury, ator da Ueinzz, no seu discurso havia uma identificação entre o teatro e a capacidade de repetir: se o ator não repete, não é teatro. Sintomaticamente, Roberto exprimia uma forte insatisfação com isso e perto do final da ocupação anunciou publicamente que sairia da companhia para se dedicar a outros trabalhos teatrais, com os quais ele se identificava mais. Não é surpreendente, pois a clara proposta que há na Ueinzz é de entrar-se existencialmente (no sentido da produção de subjetividade) em contato com acontecimentos que se produzirão sem estas garantias de repetição do que, em algum momento, por alguns critérios, se mostrou como “o bom”. O que parece ser buscado na Ueinzz, mesmo que articulado com um roteiro e com uma estrutura, é o bom que se mostra a cada instante, dentro de uma lógica de troca de afetos, e não de controle prévio, como veremos em CORPO POLÍTICO. Esta renúncia ao controle pode sabotar também uma concepção de profissionalismo teatral que considera o espetáculo um produto com qualidade garantida, a ser repetida a cada dia:

*Para Grotowski, nem a perfeição técnica ou o treinamento intensivo podiam levar ao ato, nem esse ato, uma vez realizado, podia ser reconstruído como meio, como truque. E era aí que Grotowski via a falência do profissionalismo, para ele espremido exatamente entre os pilares da técnica e dos efeitos. Grotowski via no profissionalismo - e em sua própria trajetória profissional - um tanto de manipulação e um tanto de utilitarismo, ligado à produção de um espetáculo, que era necessário abandonar. (MOTTA LIMA; 2008:220-221)*

Pelbart comenta a possibilidade de outros modos de vida e de profissionalismo teatral que são propostos pelas atitudes de alguns atores da companhia Ueinzz, em peças anteriores. Temos o ator que se recusa a entrar em cena porque aquele será o dia da sua morte. Ou o guia que leva todos os atores, em cena, a uma trajetória inesperada e finalmente a um beco sem saída em pleno transcorrer da peça. Mais do que transtornos, tais ocorrências abrem brechas de percepção para a platéia:

*Se é a subjetividade que ali é posta a trabalhar, o que está em cena é uma maneira de perceber, de sentir, de vestir-se, de mover-se, de falar, de pensar, mas também uma maneira de representar sem representar, de associar dissociando, de viver e de morrer, de estar no palco e sentir-se em casa simultaneamente, nessa presença precária, a um só tempo plúmbea e impalpável, que leva tudo extremamente a sério e ao mesmo tempo “não está nem aí”, como o definiu depois de sua participação musical numa das apresentações o compositor Livio Tragtemberg – ir embora no meio do espetáculo atravessando o palco com a mochila na mão porque sua participação já acabou, ora largando tudo porque chegou a sua hora e vai-se morrer em breve, ora atravessar e interferir em todas as cenas como um*

*líbero de futebol, ora conversar com o seu ‘ponto’ que deveria estar oculto, denunciando sua presença, ora virar sapo... Ou então grunhir, ou coaxar, ou como os nômades de Kafka em A Muralha da China, falar como as gralhas, ou apenas dizer Ueinz... O cantor que não canta, quase como Josefina, a dançarina que não dança, o ator que não representa, o herói que desfalece, o imperador que não impera, o prefeito que não governa – a comunidade dos que não têm comunidade.* (PELBART; 2003: 149)

Neste caminho reflexivo, podemos levar em consideração uma afirmação de Alexandre Bernardes, no documentário *Eu sou Curinga! – o Enigma*, produzido pelas antropólogas Sylvie Timbert e Carmen Opipari:

*Besteira ter um ideal de vida, comprar um apartamento, ter família. Tem muita gente que não encaixa nisso, né? Não quer saber de nada, não quer viver aquela vida que é... que foi dita, que foi programada, né?*

Associo os modelos de competência e eficácia, como característicos da cultura capitalística, com o paradigma moderno (como descrito no tópico homônimo), com o controle e com uma normatização da atuação cênica. E questionar estes modelos transborda para uma crítica a critérios profissionais utilizados no teatro, como denota este questionamento de Grotowski:

*A ênfase nos processos orgânicos - e no ato, como Grotowski nomeava, então, o feito, a ação concebida no âmbito desses processos<sup>28</sup> - também colocou em cheque o profissionalismo do ator e do diretor, e o próprio teatro como lugar de produção de espetáculos, de obras.*

*O profissionalismo com seu savoir faire, sua busca pelos meios de expressão, seu interesse por técnicas e exercícios foi, portanto, fortemente criticado. Segundo Grotowski, o ‘profissionalismo’ incitava a transformar tudo em truques, em meios; e o ato precisava ser humano e não profissional (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA; 2008). (MOTTA LIMA; 2008:220)*

Nestas alternativas conceituais e cênicas aos paradigmas hegemônicos, várias formas de produção que fogem à norma da excelência, da eficácia, do extraordinário, do racionalismo e do controle nos interessam:

*As sociedades “arcaicas” que ainda não incorporaram o processo capitalístico, as crianças ainda não integradas ao sistema, ou as pessoas que estão nos hospitais psiquiátricos e que não conseguem (ou não querem) entrar no sistema de significação dominante, têm uma percepção do mundo inteiramente diferente da*

---

<sup>28</sup> Lembremos do completar, do “levar a cabo” a que nos referimos sobre o performer, na introdução deste trabalho. Talvez possamos travar paralelos entre o “ato”, como visto por Grotowski, com o acontecimento teatral que pode se dar em uma situação que consiga escapar do controle (cenicamente).

*que se costuma ter da perspectiva dos esquemas dominantes. Isso não quer dizer que a natureza de sua percepção dos valores e das relações sociais seja caótica. Correspondem a outros modos de representação do mundo, sem dúvida muito importantes para as pessoas que deles se servem para poder viver, mas não só para elas, sua importância poderá se estender a outros setores da vida social, numa sociedade de outro tipo. (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 35)*

Estas formas de viver e produzir, associadas à criação da Ueinzz, dão corpo à visão de profanação que damos a este trabalho. Luís Guilherme, que no primeiro dia em que o vi, ficava apenas deitado num sofá quando não estava em cena, tem características que compõem uma aparência associada a um usuário de atendimento psiquiátrico (as mãos trêmulas, um olhar específico, movimentos lentos). Este ator (contraditoriamente usando um capacete de trabalhador na cena “Severino”), por sua aparência, nos sentidos convencionais está fora de uma sociedade de produção. Ele não se opõe explicitamente a ela (isso é importante notar), apenas está fora dela. Mas não exatamente fora, porque, afinal, ele é ator e participa de uma peça de teatro inserida nas produções cênicas da cidade de São Paulo e do Brasil (já foram à Alemanha, à França e realizaram apresentações de *Finnegans* na Finlândia, atividades tidas como sintoma de sucesso no Brasil) e protagoniza duas cenas de grande impacto (uma delas, a de abertura da peça). Ele, com suas peculiaridades, como outros atores da Ueinzz, produzindo a cena, acaba por propor, em ato, uma **indigência da atuação** em relação aos critérios de competência, eficácia e produtividade comumente aplicados ao ator.

## 2.3 - PROFANAÇÃO

Giorgio Agamben, tomando um fragmento póstumo, um escrito de Walter Benjamin, *O capitalismo como religião*, compara a captura realizada pelo capitalismo à separação sacralizatória característica das religiões. Agamben recupera o sentido que os juristas romanos davam ao “profanar”: retornar ou devolver ao uso livre dos homens algo que foi, através de uma **separação**, colocado no âmbito do sagrado. No caso desta análise, tecida no livro *Profanações* (AGAMBEN; 2007a), é esmiuçada a separação realizada pelo capitalismo principalmente ao alçar todas as coisas ao status de mercadoria e ao sacralizar esta última. Este pensador propõe que a sacralização ou a religião não diz respeito a um *religare*, mas sim a um *religio*, a uma separação de algo ou de alguém do **uso** comum dos homens:

*Poderíamos dizer que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (...) e como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, **assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem** – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é a do consumo. (AGAMBEN; 2007a: 71)*

Segundo Olgária Matos, que comenta o livro *Profanações*, de Agamben, o capitalismo é um “estado de separação e perda radical”, que “instaura o culto à mercadoria” (AGAMBEN; 2007a: orelha). Esta reflexão sobre a profanação diz respeito a uma sociedade de mercado (um desdobramento da economia de mercado), onde podemos constatar a “universalização do fenômeno do fetichismo, em sua estrutura desrealizante”. Mesmo que o capitalismo acabe por profanar a transcendência teológica mais comum (a nominalmente religiosa), na verdade esta pseudo-profanação faz um escamoteamento da religião mais dominante que seria, nesta maneira de pensar, o próprio capitalismo. Ao qualificar o capitalismo como fenômeno religioso, seguindo Benjamin, Agamben nota seu caráter cultural permanente que nunca concede redenção, mas retém uma situação de culpa (que associa à dívida, como notada por Deleuze ao falar da modulação do indivíduo perpetrada pela

sociedade de controle). Seus adeptos (todos nós) residem, como num museu, na “*impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência*” (AGAMBEN; 2007a: 71).

Percebemos que esta profanação apresenta muitos pontos em comum com a resistência, como explicada na releitura que Judith Revel realiza da obra de Michel Foucault. Elas são, resistência e profanação, cada uma a seu modo, escapes de capturas: a profanação ao caráter mercadorizante do capitalismo e a resistência ao controle exercido pelo poder. No caso da resistência, mais especificamente aos dispositivos de poder-saber - ou *épistémè*, como nota Revel (2008: 45) - ou à classificação, categorização (e não podemos esquecer a questão da codificação, como notada por Deleuze em sua aula na Universidade Paris VIII). Ambas, resistência e profanação, são uma operação. Operação que, inclusive, age articuladamente - até “*promiscuamente*” (AGAMBEN; 2007a: 69) - com os mecanismos do poder. Podemos evocar o morrer sem morte de Blanchot que, mesmo indigente, opera; e é por operar que nos interessa como luta.

Elas (resistência e profanação) não pressupõem ou demandam para operar uma situação destituída da instauração do poder, quer dizer, uma situação livre e pura; pois os mecanismos “*não são cancelados, mas (...) desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso*” (AGAMBEN; 2007; 74). A profanação é uma operação que não pode ser inocente, no sentido de supor um estado de liberdade ou pureza anterior à separação. A profanação, segundo Agamben, é *restituir, devolver* ao uso livre. E neste caso, “livre” é livre da separação. Comparando com o processo de subjetivação e a relação mutuamente constitutiva entre sujeito e poder, lembro que Agamben é claro em afirmar que “*a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante*” (AGAMBEN; 2007; 75). E talvez também haja uma relação íntima entre esta *desativação* da profanação e aquele *desobramento* da indigência.

No caso da resistência, ela escapa aos códigos, por uma desarticulação de seus mecanismos de captura. No caso da profanação, ela é uma **desativação**:

*A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. (...) desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN; 2007a: 68)*

No nosso caso, este espaço é o palco. A associação tecida aqui é a de que técnicas de atuação, principalmente as mais abrangentes ou mais comumente preconizadas pelos treinamentos disseminados nas escolas de atuação ou praticados pela maioria dos diretores e

pedagogos (o que explanamos no tópico SUBJETIVIDADE), podem configurar, dentro de seu caráter normativo, a separação sacralizatória da qual fala Agamben. Ao separar, num suposto cuidado, o que pode e o que não pode ser feito em cena, separam a cena de um uso que possa ser feito fora de suas normas.

Entre os anos de 2004 e 2008 (inclusive), dirigi um grupo de pesquisa cênica na UNIRIO chamado Grupelho. Havia uma clara intenção de aproveitar o ambiente universitário e a disponibilidade, empenho e saberes dos alunos para descobrir relações singulares com os campos já existentes da formação de ator, da constituição de ensaios para montar espetáculos e das linguagens artístico-cênicas. Em uma discussão com diretores e teóricos do teatro promovida após uma apresentação de nosso trabalho no SESC Tijuca, Sylvia Heller, professora de interpretação teatral da UNIRIO, comentou uma certa “estética da avacalhção” da qual nos valíamos. Comentei este fato porque ao assistir a uma cena de *Finnegans Ueinz* este termo também me veio à mente.

A cena que inspirou esta associação é “escafandro”, onde Onéss Cervelin fala ao microfone como se fosse um almirante que orienta um escafandrista, Fabrício Pedroni, a pesquisar fotograficamente o fundo do Oceano Atlântico. Fabrício faz uma mímica bem singela, andando num passo similar ao de um astronauta em gravidade zero, simulando a caminhada pesada de um escafandrista no fundo do mar, mas ao mesmo tempo com uma leveza bem delicada. Onéss fica mais ao fundo, dando-lhe instruções ao microfone. Há um “baú”, fotografado por Fabrício, que é performado por Amélia Montero (aquela atriz da cena “boneca”), que fica parada, com as costas no chão e os braços e pernas para cima. A cena tem aquele vazio de Ação, já comentado sobre outra cena em INDIGÊNCIA, tanto por seu ritmo, pelo tom de voz asséptico, enfadonho, de Onéss, pela voz abafada de Fabrício dentro do escafandro, pela falta de um objetivo maior, a falta de transformações de situação ou de algum personagem e a desconexão com as outras cenas (uma gratuidade presente em outras cenas também). O pretexto é simplesmente fotografar o fundo do Atlântico, sem tocar em nada; Fabrício acaba tocando no baú – apenas em alguns dias de apresentação -, mas isso tira mais ainda da cena algum suspense que ela poderia ter. Há por exemplo um momento em que Fabrício prende o pé, simulando isso com o corpo, e poderíamos pensar que algo advirá daí. Mas o que ocorre é um não-evento: ele simplesmente solta o pé e seu caminho sem partida ou chegada continua. A cena é cômica, como muitas outras, e tira muitos risos da platéia; e um dos motivos, é o que parece, é a situação sem grandes sentidos ou pretensões.

A avacalhão à qual me referi tem seu extremo no aparato de figurino que caracteriza o escafandro que Fabrício está vestindo: trata-se de uma folha de papel craft ou pardo de tamanho próximo a A1, dobrada em forma de cone, cuja fixação foi feita com fita crepe (aparente, é claro...) e que é colocada sobre a cabeça de Fabrício, tendo um furo para os olhos. Este escafandro não foi mudado durante os 11 dias da ocupação e, desde já os primeiros dias, estava visivelmente amassado. A aparente falta de preocupação com a elaboração, qualidade ou acabamento convencionais de figurinos ou acessórios é sensível em vários momentos na peça. Temos como outro exemplo os bastões utilizados em “Finneganistão”, que são cabos de vassoura que são batidos sem charme no chão. Este uso das coisas como acessórios, e dos acessórios como uma coisa qualquer, ocorre também em “Severino” na manipulação daqueles objetos-ruína onde o som do impacto do plástico no chão chega a ser incômodo para um espectador mais cuidadoso com objetos. Ocorre quando Guilherme coloca, por exemplo, um secador de cabelos no ouvido e fala alô, sem dar ênfase a isso. Ou quando Alexandre entra em cena com um capacete de skatista ou invade a cena “vidente” e coloca uma bolinha com luzes piscantes na mão de Adélia, atriz que está em plena atuação, por um motivo que nos foge e que provavelmente é de sua decisão pessoal daquele momento. E neste caso de Alexandre, ele profana não só o objeto, mas também a atuação de outros atores, a concepção do diretor, a dramaturgia, a presença cênica. E talvez profane a nossa espetação também.

Um exemplo gritante é o pano que cobre o sol na cena “aquário”: trata-se da jaqueta pessoal de Leonardo. Ele ficava em pé, cobrindo desajeitadamente a cabeça e os braços com esta jaqueta (uma jaqueta comum) e, quando ia começar a falar, jogava-a no chão e dava os seus textos. Uma colega de pesquisa, Clarissa Alcântara, que está fazendo um pós-doutorado sobre a Ueinz sob supervisão de Peter, chegou a explicitar seu incômodo com este desleixo (que não pode ser imputado apenas a Leonardo) de se usar como um acessório cênico a jaqueta, e assim, desta maneira. Num dia posterior a isso, havia um pano preto que Alexandre havia utilizado um dia antes na cena “Ulisses” e não seria mais necessário (na verdade, não acredito que para Alexandre fosse necessário quando ele o utilizou). Leonardo o usou e ela disse algo como “Ah, sim, agora já ficou melhor”. Mas no dia posterior a este, Leonardo já estava a usar novamente a jaqueta, denotando que não havia preocupação com isso, ou ela era diferente do que se esperava, e que a “melhora” do dia anterior não representava nenhuma evolução, pelo menos em sentidos que contemplassem a demanda de Clarissa.

Esta apreciação e opção pela precariedade não é original, nem restrita à atualidade. Richard Sennett, em seu livro *O Artífice*, fala da opção que muitos compradores e realizadores

podem ter e há muito tempo têm pelo imperfeito, pelo tosco, pelo irregular. Estas características, em tempos de uma incipiente, mas crescente industrialização e sofisticação dos artifícios, eram tidas como sinal de honestidade:

*Em 1756, o virtuose Isaac Ware publicou “The complete body of architecture”, livro em que tenta entender a naturalidade, que vem a ser, para ele, a proposta de que um prédio tenha exteriormente a aparência dos materiais de que é feito internamente, o que o torna honesto – e, mais uma vez, de aparência tosca e irregular. (SENNETT; 2009: 158)*

Se lembramos de questões fundamentais da profanação, da indigência e da resistência, é de grande importância que esta peça não tenha sido encenada num ambiente social precário, geograficamente periférico e sem visibilidade, como um bairro pobre, um estado do Brasil sem acesso a recursos ou um evento marginal ou exclusivo. A peça foi encenada no SESC da Avenida Paulista em São Paulo, talvez o lugar mais central da pujança do capital brasileiro. E as pessoas que estavam na platéia pagaram para assistir uma peça que está numa rede de divulgação e agenciamentos que agrega entidades que estão no topo de um imaginário institucional, como o SESC, a PUC de São Paulo, a França (o país mesmo), a Avenida Paulista. E é **dentro** desta rede que encontramos estes usos sem um cuidado especial, afrontosamente precários, negligentes e livres (até levemente); usos de elementos que convencionalmente são tidos como especiais, sagrados: os elementos cênicos, que sempre *devem* ser exclusivos da cena e que devem atender a um nível de qualidade criterioso. Enfatizando: é dentro de um sistema fortemente estruturado e que pressupõe todo um critério extremamente hegemônico de qualidade e de cuidado até com a satisfação (ampla e genérica) de clientes (o espectador) que a Ueinzz insere estes elementos descuidados, cuidadosamente talvez.

Insisto nesta relação próxima com os processos de poder. Quando assumimos a resistência como proposta por Revel, é preciso não perder de vista que não há uma liberdade (mítica, talvez) que foi reprimida pelo controle (REVEL; 2008: 88). O que ocorre é que, uma vez que a subjetivação já está produzida em co-operação com processos de objetivação e constituição do sujeito, a resistência é uma operação que, em estreita relação com os mecanismos de poder, escapa à captura, à encodificação como domínio. No que tange à profanação, Olgária Matos afirma que “*reapropriando-se dos produtos objetivados de sua subjetividade, o homem retoma a posse de si mesmo, usando-os*” (AGAMBEN; 2007a:

ORELHA). Giorgio Agamben, ao advertir que a profanação não **cancela** a operação radical de separação ao uso perpetrada pelo capitalismo, lembra que “*a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica. A sua operação (...) é mais **astuta e complexa** e não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso **não contaminado*** (AGAMBEN; 2007a: 74).

Edward Said parece perceber estas relações entre um poder dominatório e seus antagonistas da mesma maneira. Ele se interessa sobre o papel do escritor (ou intelectual) “*no interior do sistema*” (SAID; 2007: 158) e afirma que as disputas (e possibilidades de vitória) são travadas em “*contatos diretos*” (SAID; 2007: 168). Assim, Said nos convoca a aproveitar a multiplicidade de meios ou plataformas que se oferecem (e estas reais que se oferecem, e não outras) para criarmos a “*possibilidade de se iniciar uma discussão mais ampla*” (SAID; 2003:33) (o que interpreto como “abertura a novos modos de discussão”). A formação de resistência ou de antagonismo (termo utilizado por Said, que me parece substituto de “luta contra-hegemônica”) não adviria da criação a partir de um elemento original, intocado, oriundo de um lugar externo à situação na qual nos encontramos (mesmo que indesejada). Ela seria **inventada**, no sentido de “*descobrir de novo, ou montar a partir de desempenhos passados, em oposição ao uso romântico de invenção como algo que se cria a partir do nada*” (SAID; 2007: 169). E, consolidando estas idéias, referindo-se à linguagem que realiza esta oposição, Said é categórico ao dizer que:

*O importante a lembrar, não paro de dizer a mim mesmo, é que **não há outra linguagem à mão**, que a linguagem que eu uso deve ser a mesma usada pelo Departamento de Estado ou pelo presidente quando eles dizem que são a favor dos direitos humanos e a favor de travar uma guerra para ‘libertar’ o Iraque, e eu devo usar essa mesma linguagem para recapturar o tema, reformá-lo e tornar a conectá-lo às **realidades tremendamente complicadas que esses meus antagonistas imensamente privilegiados simplificaram, traíram e diminuíram ou dissolveram**. (SAID; 2007: 161)*

A maneira como falamos de linguagem nesta pesquisa é falar de linguagem cênica, ou de linguagens cênicas - de um trabalho que se confronte, em termos de linguagem, com a questão cênica. E de fato é disso que falamos ao abordar esta “profanação da cena”. Os processos e eventos analisados aqui dizem respeito a operações que se confrontam com a linguagem cênica, as já instituídas ou torções destas. Estas torções, na nossa perspectiva, são realizadas sobre as linguagens cênicas pelas formas de escape que arrolamos.

Mas há um fato interessante na peça estudada que é a freqüente e até ostensiva presença de momentos em que a linguagem, no sentido estrito de língua falada - e não a cênica - está em questão. Podemos relatar estes momentos, inicialmente, para uma noção grosso modo, numérica: são, das trinta e uma cenas computadas no roteiro, dez cenas em que de alguma maneira a linguagem falada ou a língua portuguesa (em relação a outras línguas) é posta em questão. Duas cenas são exatamente “traduções”, e seu título assim o indica (lembramos que o roteiro das cenas tem uma relação de sentido estável e a princípio simples com o que a cena, para os produtores do espetáculo, é: ele informa). Outras cenas têm línguas estrangeiras faladas ou escritas. Outras têm línguas inventadas; em uma há um gaguejar intenso (além de se falar um pouco de francês) e em outra (“Iza”) ocorrem uns balbucios pueris com a ênfase “*que bom que vocês me entendem*” consolidando isso.

Cohen já se referia a questões da língua falada nos espetáculos e sobre uma língua formada no espetáculo. Mas isto remetia muito à estética do trabalho:

*(...) os atores falam, cantarolam, resmungam, recitam, gritam, sussuram, narram, etc. predominância de sons acústicos: cordas e vozes. (COHEN; 2003: 28)*

*(...) textos estes que ganham deriva e disjunção, na medida em que são rearticulados pelos atores. A voz dos atores, mediados por seus inconscientes ativos, é que forma então a língua, a língua do espetáculo. O ator que produz o som Ueinzz, tem esse som amplificado. Seu som é uma glossolalia, um mantra que ganha sentido profético, que guia toda a companhia em seu trajeto cênico. (COHEN; 2003: 29)*

Estas ocorrências de outras línguas conhecidas faladas (inglês, espanhol, japonês, russo, húngaro, francês) também são muito recorrentes em teatros mais cosmopolitas ou em outras possibilidades expressivas, como uma possível referência ao contato entre culturas bastante intenso que temos na contemporaneidade. Elas poderiam remeter a questões culturais ou a comentários sobre o mundo. Realmente há diversas origens estrangeiras nas nacionalidades ou ascendências dos atores da Ueinzz e todas estas línguas estrangeiras tem algo a ver com isso. Mas não enfocarei nada disso e me aterei às relações que ocorrem nas cenas devido a estes momentos em que a linguagem é posta em questão, principalmente no que diz respeito a poder:

*As cenas de língua estrangeira, de fato, associam-se inevitavelmente ao horizonte cultural e histórico no qual as mediações interlinguísticas ou, por outro lado, as resistências a essas mediações, a sua inviabilidade ou inacessibilidade são*

*aspectos fundamentais na vivência pessoal e na constituição da subjetividade e da visão de mundo dos indivíduos.*

*O universo das questões contemporâneas relacionadas a confrontos linguísticos, no interior de um âmbito mais amplo (cultural, político e econômico), pode ser ilustrado pelas reportagens em que vimos, durante a guerra dos EUA contra o Iraque, soldados americanos dando ordens agressivas em inglês a civis ou militares iraquianos subjugados pelos invasores, sem que os dominados pudessem entender o sentido verbal do que diziam os dominadores. A não tradução evidencia de modo radical, nesse caso, as fronteiras linguísticas como ressonância de várias outras (religiosas, geopolíticas etc). As frequentes entrevistas com políticos e artistas de outros países apresentadas na TV com tradução simultânea falada ou escrita, a internet e seus sites internacionais e plurilinguísticos, os canais de TV a cabo especializados em emissões em línguas determinadas veiculadas em países de idiomas distintos daqueles em que os programas foram produzidos são alguns dos modos por meio dos quais os indivíduos se expõem diariamente à necessidade de transladar discursos e referências de outras línguas e culturas para o seu idioma e universo sociocultural.*

*De fato, há, nas cenas de línguas estrangeiras, a representação de aspectos como o forte apelo plurilinguístico dos meios de comunicação na sociedade contemporânea; a imposição do inglês como língua universal em decorrência do poder econômico e político dos EUA em nível global; as exclusões, autoexclusões e resistências associadas a questões idiomáticas. (DA COSTA; 2009: 100-101)*

Nas duas traduções, cenas com títulos que isso anunciam, ocorrem formas diferentes de um poder sobre a língua, mas ambas são uma apropriação desta outra língua para um uso que, se não é “livre”, é, ao menos, um uso fora do que se esperaria. Uso que, com isso, no mínimo sabota as expectativas e demandas daquele que espera que algo seja traduzido. Na “tradução - Peter e Edu” (já comentada), Peter fala numa língua bastante incomum e depende de seu tradutor (que apresenta aquele como um professor da Finlândia) numa tradução consecutiva (ele fala um trecho de fala e espera seu tradutor trabalhar). Eduardo, o suposto tradutor, nos fala coisas estapafúrdias, como associar buracos negros a buracos na parede e ressaltar a poeira que fica embaixo do jornal, traduzir frases imensas do professor com um simples “*é, tem que varrer*”. O professor reclama dos risos da platéia, provavelmente não entendendo porque aquele assunto despertaria isso, e só podemos reconhecer este protesto por seus gestos exasperados e por um sorriso que ele demonstra de maneira agressiva, colocando os indicadores nos cantos da boca e a esticando na horizontal. Deduzimos que realmente Eduardo traduz de maneira anormal o que o professor-Peter fala. E é assim que ele exerce seu poder, por não corresponder àquilo que o visitante esperava e ao que era esperado em termos de normas de tradução.

Poderíamos pensar que esta ação é despropositada, sem proveito e sem objetivo, sem direção. E talvez o seja. Mas a contra-hegemonia não precisa se dar pela constituição de algo que seja contra o que é hegemônico, num vetor de mesma direção mas sentido contrário. A simples constituição de algo não-hegemônico (pela indigência ou profanação ou outras possíveis operações) já mina a hegemonização ou a homogeneização ou a normatização. Talvez o que se mostre como importante seja ser **contra a hegemonização, e não necessariamente contra o hegemônico**. E contra a homogeneização decorrente da hegemonização. E é importante por em relevo que a profanação, na nossa percepção e embasados em Agamben, se caracteriza justamente como um uso livre também porque não se submete à finalidade. Agamben, ao comentar o uso que um gato faz de um novelo, associado e ao mesmo tempo desvinculado da predação, fala que *“o comportamento libertado desta forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas de atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso”* (AGAMBEN; 2007a: 74). É desta forma que podemos abdicar de uma exigência teleológica nas ações de Eduardo como tradutor e não subsumir seu poder contra-hegemônico a uma finalidade que daria, neste caso, sentido e justificativa, valorando suas ações.

Peter atua em outra cena onde ocorre outro confronto com diferenças de linguagem, mas as relações de poder ali não ficam evidenciadas. Entretanto, há elementos sutis em jogo e considero proveitoso descrever esta cena. Trata-se de “Música e Kanji”. Yoshiko já está em cena com Peter e, quando Leonardo entra para tocar e cantar sua música, ela começa a escrever-desenhar nas costas de Peter, que levantou sua blusa, letras japonesas (kanji). Peter se oferece a ela e não tem controle sobre o que ela vai escrever nem sobre o que ela escreveu, pois não pode ver o escrito sem a ajuda de algum aparato (um espelho que seja) ou outra pessoa. Quando acaba a escrita, ela o comunica a Peter, falando em seu ouvido (provavelmente em português...), este abaixa a camisa e eles saem de cena. Mesmo que a análise sob o ponto de vista de relações de poder nesta cena possa estar vendo demais, há elementos que podem ser destacados e que talvez apanhem sentidos produzidos: a oferta que Peter faz de seu corpo, e ainda por cima de suas costas; o fato de Yoshiko usar o corpo de Peter para escrever ou inscrever suas marcas; o fato da escrita ser em japonês, língua que não dominamos, mas que Yoshiko parece dominar (ao ter sido inculturada na língua); o fato de ela ter de falar em seu ouvido para que ele saiba que o processo terminou. Sendo uma relação de exercício de poder ou não, se ela o for há uma proposta bem mais tácita e voluntária do que na

“tradução Peter e Edu”, que acaba, inclusive, com uma briga entre os dois na língua estranha do professor, com os dois falando a mesma coisa. Nós, espectadores, ficamos ignorantes sobre o que eles falam.

Na “tradução - John e Guilherme”, estes atores vêm até o centro do espaço cênico. John tem um pequeno livro na mão e o lê. A língua é o inglês: John é norte-americano e tem uma pronúncia modelar. A tradução é simultânea: enquanto John fala em inglês, Guilherme traduz com a voz sobreposta. O interessante é que Guilherme traduz este inglês de John não para o português, mas para um inglês macarrônico, totalmente precário, que na maior parte das vezes é um grunhido que lembra sonoramente o inglês, basicamente pela “língua enrolada” para nós característica deste idioma. Deduzimos que ele traduz mais uma vez pelo nome da cena no roteiro e talvez pelo simples fato de ele estar falando quase simultaneamente a John (quando John para, ele para, quando John começa, ele começa: estrutura rítmica que acaba caracterizando a tradução). Esta tradução que Guilherme faz pode ser vista como uma forma de indigência, pois ostenta uma suposta incapacidade de Guilherme de cumprir com o que se chamaria tradução (compreender um código, decodificá-lo e apresentá-lo de uma maneira estruturada em outro código). Ele repete o que John fala à sua maneira e faz isso sem constrangimento, e em público. Ao não traduzir e apresentar algo que nem chega a ser uma imitação, Guilherme torce (profana?) estas duas línguas, a inglesa e o português, e torce também esta operação, a tradução (que demanda uma grande competência; a tradução simultânea mais ainda) e nos apresenta uma possibilidade de uma outra experiência em relação a estes dados todos (alguém estar falando em outra língua, alguém estar falando em minha língua, alguém traduzir): uma experiência estética, **paródica** que seja, uma experiência proporcionada por esta indigência e profanação. Podemos dizer, contradizendo as classificações de incompetência, que o trabalho de Guilherme é maior, mais complexo e mais importante que o de John, que está simplesmente lendo o texto em sua língua natal (à qual ele foi sujeitoado).

É importante notar que esta tradução realizada por Guilherme corresponde, tomando Agamben no livro *Profanações*, em um ensaio onde ele analisa a paródia, às “*duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes*” (AGAMBEN; 2007a: 38). Este caráter paródico do que Guilherme faz já poderia ser visto como político pelo provável escárnio e esvaziamento da

fala de John. E notamos o fato de ele lidar intimamente, como no caso da resistência, com o sistema, no caso, sistema lingüístico, que lhe está à frente. Mas aludirmos à paródia aqui nos interessa também pela sua relação ao ser, retomando as referências que fizemos, em INDIGÊNCIA, a Blanchot-Pelbart:

*Se, continuando a vocação metafísica da paródia, levarmos ao extremo seu gesto, poderemos dizer que ela pressupõe uma tensão dual no ser. Assim, à cisão paródica da língua corresponderá, necessariamente, uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia. Certa vez Jarry definiu a sua preferida, a 'patafísica', como a ciência daquilo que se acrescenta à metafísica. Na mesma perspectiva, poder-se-á dizer que a paródia é a teoria – e a prática – daquilo que está ao lado da língua do ser – ou do ser ao lado de si mesmo de todo ser e de todo discurso. (AGAMBEN; 2007a: 46)*

Lembramos a proposta de que o *ser* não poderia ser um apoio a nenhuma revolta. Parece-nos não gratuita, então, esta relação entre paródia, profanação e uma operação de alternativa ao ser, no caso, o ser da língua (na verdade, Agamben, como muitos outros, aproxima e até nota a identificação entre ser e língua). Guilherme talvez, com sua “tradução”, faça algo ao lado do ser, esgotando a língua em sua pretensão de significar, de ser, de ser a medida.

Mas a cena onde mais explicitamente há uma relação de exercício de poder contra-hegemônico por uma operação na língua falada é “escultura”. Nesta cena, Onéss, o escultor, entra com seu ajudante, Max (Peter), e com a escultura (Paula), anunciando sua “*modelo número um*” (Ana Goldenstein). Ele não deixa claro o que fará, mas acabamos deduzindo que fará uma escultura, modelando Paula para que esta seja uma símile de Ana. Rapidamente batem à porta da sala de exibição do espetáculo e entra John, representando um comprador de arte americano endinheirado. Onéss e Max se alegram com a possibilidade de vender seu trabalho e assumem uma postura até submissa. O americano diz que não tem o dinheiro todo, mas que pretende levá-los para Nova York, onde pagará o resto – a viagem os alegra mais ainda. Nesta negociação, Onéss, que aparenta não resistir nem um pouco a negociar e, de certa forma, ser negociado, começa a falar em uma língua sua, com palavras bem específicas como “*gadjóla*” (a mais recorrente). Esta língua é falada por ele mais fluentemente na cena “Finneganistão”, de onde extraio um trecho de fala transcrita (na medida dó possível) da apresentação do dia 20 de setembro de 2009, para que se tenha uma noção dessa construção lingüística, desse idioma:

(ENTRA EM CENA)

*Ói gadjóla, ête pan dedeta! Góí gadjóla. Tuco! Tuco!*

*Salve gadjóla, gadjóla. Gadjóla detegua deta. Gadjóla douta! Gongá dúbari*

*Ábata, ábata cunaiato. Ábata.*

*Garruda Garrudaba. Garrudaba!*

*Garruda Ghandi. Ghandi gengis khan. Garruda gengis khan!*

*Kunaiato cômenci, cômenci naiato. Cômenci naiato! Cômenci, naiato*

(VAI SAINDO DE CENA E ABAIXANDO O VOLUME DA VOZ)

*Cômenci garruda garruda.*

*Salve gadjóla... Gadjóla....*

Em “escultura”, Onéss tem a clara pretensão de conversar com o americano, que até fala em português, mas que eventualmente emite algumas frases em inglês. O que ocorre é que Onéss vai gradativamente falando mais em sua língua especial, **desestabilizando funcionalmente o americano em sua capacidade de comunicação e, conseqüentemente, seu poder de manipulação da situação**, por esta linguagem fora de uma gramática instituída ou (re)conhecida por seu interlocutor. Isto foi se transformando, no trabalho de Onéss durante os dias de apresentação na ocupação, numa cantoria meio rocambolésca de músicas em inglês. No primeiro dia desta transformação foram introduzidos alguns poucos trechos de músicas mais antigas de Frank Sinatra, músicas *hits* antigas. Depois, dia a dia, foram entrando grupos como Beach Boys, Pet Shop Boys (Onéss chega a anunciar em cena o nome do grupo, como se estivesse cumprindo com algum quesito ou teste relativo à sua capacidade de cantar), outros *hits* bem conhecidos. A desestabilização aqui é mais ambígua ainda, pois Onés, ao cantar músicas em inglês, poderia ser enquadrado como submisso ao idioma e cultura deste americano. Mas há uma resistência dentro deste processo, pois Onéss canta músicas no idioma deste que a princípio detém o poder, mas numa ocasião e numa quantidade impróprias, o que impossibilita qualquer ação do americano, ocupa seu tempo e sua capacidade de pensar e de exercer alguma estratégia nesta negociação. A cena é finalizada autoritária e abruptamente pela execução de uma gravação em *off* de um canto grunhido (bem elaborado), que também é desestabilizador da mecânica da cena e agora da recepção do público também.

Este idioma falado por Onéss não se assemelha com alguma língua conhecida, ele não parece se ancorar muito em alguma outra língua em seu vocabulário, apesar de ele falar com um ritmo cadenciado que acaba por denotar significados, principalmente quando há um tom de pergunta. Quer dizer: a rigor, é uma ancoragem lingüística ou proto-lingüística. Não é exatamente uma glossolalia também. Em alguns dias, as falas ficaram encavaladas, com todos

falando (menos Paula, que nunca fala nesta cena, talvez por continuar na sua interpretação de massa a ser esculpida). Este encavalamento de falas é bem feito ritmicamente. Peter em húngaro (identificável para alguém que saiba que Peter é húngaro), Ana em russo (idem: Ana tem ascendência russa), John em inglês e Onéss... bem, Onéss operando sua desestabilização de idiomas. E é sobre esta diferença que gostaria de me deter. Quando os outros atores-personagens capturam esta operação de se falar em outra língua pela imitação-adesão a esta operação, me parece que eles perpetraram exatamente isto, uma captura. Porque isto categoriza os “*gadjóla*” e as músicas inconvenientemente cantadas de Onéss, realocando-os para um terreno conhecido, para uma cena em que simplesmente se falam várias línguas, a comum confusão pelo não entendimento de uma língua estrangeira, uma babel: situação já conhecida e assimilada, quase uma gag. Quando Onéss fala seus “*gadjóla*” é diferente, pois produz um registro específico, um tipo de desestabilização que tem a ver com a personalidade dele e um tipo de criação em exposição e risco muito frequente neste espetáculo.

Para esta abertura a riscos e esta exposição, suponho, dando encaminhamento a comentários tecidos em PARADIGMA MODERNO impulsionados pela crítica de Mariângela Alves de Lima, que aquele contentamento e estar à vontade dos atores da Ueinzz seja necessário. E este estar à vontade se mostra como um fator propício a esta profanação da cena que estou postulando (tanto a sua existência nas artes cênicas quanto a ocorrência em *Finnegans Ueinzz*). Porque essa descontração - se é que descontração é um termo adequado - provoca uma informalidade e uma apropriação do palco que, se já não é na maior parte das vezes uma profanação deste, ao menos gera (ou contribui ou permite) uma profanação da cena.

Peter Pál Pelbart, numa das duas sessões do Fórum Ueinzz, uma conversa informal, respondeu à pergunta “o que você mais gosta na peça” de uma maneira direta: “o que eu mais gosto é de deitar em cena”. Ele se referiu certamente a dois momentos em que todos se deitam em cena, no “sonho” e na “queda”. Isto revela inicialmente que ele aproveita este momento em que ele está em cena para simplesmente deitar. O ator Fabrício, por exemplo, ao deitar-se fica com as pernas e os braços cruzados, sem cerimônias, porque, é o que parece, assim lhe é mais confortável. Já citamos os atores que usam travesseiros ao deitar em cena. Guilherme senta-se de lado às vezes, Alexandre levanta a cabeça para ver alguma coisa. Este momento, que poderia ser considerado como uma composição de corpos cenicamente montada e que requereria, portanto, certos cuidados, não é sacralizado. E é nessa visível informalidade que Onéss trabalha. Uma informalidade que resvala no amadorismo, no não

rigoroso, mas que se propõe a um nível de confrontação do risco como poucos atores conseguem se dispor a fazer.

Tomando o mote desta capacidade de enfrentar o risco, noto que o trabalho de atuação de Alexandre Phantomas (ou Bernardes) seria, a meu ver, o mais profano no conjunto de atores da Companhia Ueinz. Informo, inclusive, que foi ao ver sua atuação e refletir posteriormente sobre ela que cheguei à idéia de profanação da cena, ponto central desta dissertação. Em cena, ele é quem mais fala abertamente sobre a questão psiquiátrica ou questões afeitas a esta condição. Apenas outro ator fala desse assunto, Leonardo; mas apenas um pouco, eventualmente nas letras improvisadas das músicas que canta. Alexandre desrespeita certas normas tácitas de atuação e de presença cênica, normas como: fazer o que foi ensaiado ou combinado, não demonstrar que está sem saber o que fazer ou que está “perdido em cena”, manter uma certa energia cênica que “segure a cena”, não rir ou sorrir em relação ao que ocorre, não se arrumar em cena, não realizar algo que seja pautado por interesses pessoais imediatos ali daquele momento (atitude que eu considero a mais profanatória), como praticamente flertar com mulheres da platéia nos espetáculos da ocupação. Mas ainda mantém uma presença que não rompe totalmente com as convenções e que, se isso ocorresse, poderia ser simplesmente desprezada como não sendo teatro. Ele produz uma “morte técnica” (como aquela à qual me referi no tópico sobre a INDIGÊNCIA, mas agora num jogo de palavras com as técnicas de atuação). Ele assumidamente utiliza a cena para “seu” uso “livre”, e ele o diz numa entrevista, integrante do documentário *Eu sou Curinga!*:

**Alexandre:** *Expor suas idéias no teatro, né? De uma forma rebelde. Que o palco proporcionou isso, né? De você extravasar. Um espaço assim, que todas as pessoas deveriam ter pra poder falar o que elas pensam, né? E não ser retaliadas, né? (...) É uma maneira de a gente falar pra sociedade o que a gente pensa, né? Falar... por que a gente é uma minoria, né? Normalmente na sociedade as minorias não são respeitadas.*

*(...) e na hora do palco lá eu vou dizer aqueles mitos<sup>29</sup>, mas eu não gostei de ser o que a sociedade acha que eu devo ser... e pensar que se eu morrer virão outros que pensam da mesma maneira que eu penso, de ter uma ideologia, ter um partido. Construído tudo isso e você ter de encaixar nesse modelo. Esse modelo talvez esteja saturado... inversão de valores.*

---

<sup>29</sup> Alexandre se refere provavelmente aos mitos utilizados nas peças anteriores (o documentário é da época de Gotham SP).

*(...) eu não gosto dos terapeutas, né? Eu não gosto dos terapeutas porque eles mandam ni mim, né? Então é isso aí, né?*

**Entrevistadora:** *Como assim?*

**Alexandre:** *Ah, eu acho que eles proporcionam, assim, um lado afetivo, né, um lado amoroso, mas eu não gosto que eles mandam em mim. Que eles ficam mandando, né, então você tá sempre numa ordem, né, e essa ordem nunca é quebrada, né? Essa ordem deveria ser quebrada de alguma maneira, né? A ordem das coisas. Quando são quebradas, aí vira guerra, né? (pausa) ou anarquia, não sei. É quebrar a ordem; e quando você quebra a ordem todo mundo fica confuso. Mas se quebram a ordem é porque tem alguma coisa errada com a ordem. (pausa) é só isso que eu queria falar. (tira a cara do enquadre da câmera)*

Parece que até para os outros atores fica difícil contracenar com ele, uma vez que a imprevisibilidade é constante (alguns parecem ficar sem saber o que fazer; ocorrem buracos na cena). Ao que parece, ele perpetra, em relação às técnicas teatrais usuais, uma “*‘negligência’, uma atitude livre e ‘distraída’ – ou seja, desvinculada da religião das normas – diante das coisas e de seu uso, diante das formas de separação e do seu significado*” (AGAMBEN; 2007a: 66).

Alexandre, em quase todos os momentos em que eu o ouvi, fala muito do capitalismo, não só durante a peça, mas no Fórum Ueinz, na *Enquete sobre o nosso entorno*<sup>30</sup> e em outras oportunidades esparsas. Chega a poder ser enquadrado num comportamento mais datado, de adesão insistente a uma revolução que oponha, por exemplo, o comunismo ao capitalismo. Professa frequentemente frases de ordem contra o capitalismo, como “a favela quer o poder” (em cena ou fora ele insiste muito em falar em favelas). Comenta o fato de a ocupação Ueinz ser na “Paulista”, propõe que a favela “ocupe a Paulista” (o que ele repetiu, pelo menos na minha presença, umas 5 ou 6 vezes), comentando, sem pudor, que “mora em um lugar bom”, questionando sua postura pessoal em termos políticos. Fala que carros são considerados mais importantes que pessoas; fala, em cena, sobre as máquinas e as pessoas. Em *Enquete sobre o nosso Entorno*, propõe a um operário de construção “por que que a gente não pode pegar em armas?”, falando sobre roubar-se um banco ou uma casa - o primeiro ser certo e o outro errado. Transcrevo aqui uma fala sua sobre estes temas, para que se tenha melhor noção do que afirmo:

**Alexandre:** *eu falei pro peter hoje. Se ele fosse falar o que ia acontecer, não ia sair isso. a idéia dele foi genial.*

---

<sup>30</sup> O vídeo produzido por Alejandra Riera em conjunto com a Ueinz

*Peter: não foi minha<sup>31</sup>.*

*Alexandre: foi. A idéia. Se ele colocasse isso em debate, pra nós, como atores, não ia sair. Então, a idéia dele, de todos os da equipe, de trazer a gente pra paulista, e saber que a política pros carros é mais importante do que a política pras pessoas hoje em são paulo, isso é um fato no brasil, que só fala em política de carros, e não de pessoas. Desocupar a marginal é mais importante que ocupar a paulista. Enquanto as ruas estão ocupadas por indigentes, que pessoas que merecem viver e que um dia poderemos ser eu, você e qualquer um daqui e que hoje ta à mercê da razão e do mundo. Como a Alejandra falou, é o computador que a gente tá desmontando. Este computador que tem que tá desmontando a gente não sabe onde vai dar; essa verdade, esse paradigma desses computadores. O que os computadores tão fazendo com a gente, o que a máquina tá proporcionando ao homem é uma ficção, é uma ficção virtual, é um descaminho, é uma terceira, é uma quarta revolução tecnológica, que nunca nós vamos saber aonde vai dar isso. É uma dimensão tão grande, que o homem não sabe pra, aonde o homem ta sendo levado. É uma catástrofe, é uma catástrofe, não é uma refundação de civilizações, não é nada.*

*(...)*

*Nós estamos lutando contra si mesmos, e isso é desagradável lutar contra si mesmos (ALEXANDRE FAZ UMA VOZ ESTILIZADA. RISOS DE TODOS).*

*Isso é uma dimensão tão grande que vocês não, hoje vocês não percebem, mas amanhã sim.*

Esclareço precocemente que cotejo sua atitude cênica com suas opções políticas a título de informar melhor sobre este ator e até sugerir que possa haver alguma relação entre os dois. Mas a relação entre posicionamento político e resultado político do que se faz é complexa. Defenderei, em CORPO POLÍTICO, uma forte relação, mesmo que específica, entre um modo de pensar e as ações que se levam a cabo dentro do âmbito da Ueinz. No entanto, não tentarei estabelecer, no momento, uma relação consistente tomando como base esta coincidência interessante: a percepção de uma maior ocorrência de profanação junto à atuação de Alexandre e seu bandeirismo político evidente. Esta co-incidência deve ser vista com cautela, não sendo necessariamente uma conexão direta ou causal: parece-me que pode haver atores ou grupos sem nenhuma convicção política contra-hegemônica que, por algum motivo, operem profanações da cena intensas (ou até profanações estritamente políticas). Bem como a convicção política revolucionária ou contra-hegemônica, a nosso ver, não levam necessária e garantidamente a uma operação de profanação.

---

<sup>31</sup> Peter certamente pensou que Alexandre referia-se à idéia de criação da Ueinz, que foi de um paciente do hospital-dia A Casa. Mas Alexandre se referia à ocupação.

Estas operações de escape que descrevemos podem ser fortuitas ou intencionais, apesar de serem operações especiais. Lembramos que Judith Revel, ao definir a resistência como trabalhada por Foucault, nos indica que ela pode ser fortuita. A resistência fortuita, ocasional, acidental e precária mesmo, nos é cara aqui. Na nossa visão, a vontade, principalmente a individual, como ainda hoje é concebida, diz respeito a um paradigma moderno de sujeito e, de certo modo, a um controle (majoritariamente no âmbito cognoscitivo) deste sujeito moderno sobre um objeto. Agamben se vale de alguns exemplos de profanação que parecem bem fortuitos, imprevistos, como o de um gato com um novelo e o de jogos executados por crianças.

Na maior parte das vezes, Alexandre denota um pessimismo ou ressentimento em relação ao *status quo* vigente, à sociedade em geral e o atual cenário político. Ele chegou a dizer, num Fórum Ueinz, ao comentar sobre a situação dos atores da Ueinz, “nós perdemos o bonde da história”, o que gerou um mal estar, principalmente pela oposição de Iza a este pensamento. Nesta linha “bonde perdido”, entre as entrevistas realizadas com pessoas na rua (em *Enquete sobre o nosso entorno*), ele lançou para um catador de latas perguntas afrontosas (o que é seu hábito): “você já jogou dinheiro no mercado de ações?” e “você se acha uma pessoa importante na sociedade?”. Este catador afrontado por perguntas, numa determinada hora já avançada da entrevista, após uma troca expressiva e longa de contato com os entrevistadores, demonstrou um incômodo com aquela situação estranha e afirmou-perguntou desconfiado, quase se sentindo logrado, “olha, eu não sei de onde vocês são, para que vocês estão entrevistando...”. O interessante é que ele só perguntou isso, questionando aquela instância de entrevista, se ela era mesmo uma entrevista, depois de muito tempo, ao ver que aquela situação tinha elementos ou signos que não correspondiam ao que ele esperava de uma entrevista normal. David Lapoujade, ao falar na ocupação Ueinz numa conferência dedicada a seu trabalho sobre simpatia e conhecimento, me parecendo ser influenciado por *Proust e os Signos* (DELEUZE; 1972), cita que normalmente é assim, por estes signos estranhos que se estabelece a ligação de conhecimento. Este é um modo de conhecer diferente da relação sujeito-objeto e pressupõe uma troca de afetos, um contágio.

Em *Finnegans Ueinz*, Alexandre presta muita atenção ao público e fala muito diretamente com ele, tornando a cena, por vezes, praticamente um palanque. Neste sentido de pregação política, sua atitude em cena se associa muito com sua aparente opção política (fala quase as mesmas coisas fora e dentro de cena). Mas há uma diferença, pois ele tenta manter

em cena uma tensão que não rompe com uma instância que ele declaradamente considera tão importante: o momento cênico. A situação de entrevista com o catador, em que este questionou o “setting de entrevista” por haver uma estranheza, mas já tendo aceitado ser entrevistado, se assemelha em muito ao que ocorre em cena em certos momentos de atuação de Alexandre. Há estranhezas e elementos que operam uma desestabilização, mas isso só pode ser recebido pelo espectador se a instância cênica for mantida. E esta é uma questão importante neste espetáculo: que esta proposta tem uma efetivação política **por ser teatro**, por ser constituído um campo cênico, com aqueles espectadores ainda recebendo o espetáculo, ainda que ele frequentemente coloque em xeque os parâmetros convencionais do que seja teatro. Alexandre demonstra saber e estimar compromissadamente esta importância. Numa valorização ostensiva da cena, ele diz frequentemente que a cena é um “momento mágico”, diz claramente “em cena, nós não somos pacientes”. E trata com muito carinho esta instância cênica, como podemos ver no que falou na conferência proferida por Cássio e Elisa na ocupação:

*Alexandre: eu queria falar uma coisa.*

*Cássio: ah, voltou? Finalmente!*<sup>32</sup>

*Alexandre: que a gente não é paciente no momento em que a gente tá fazendo a peça; a gente é ator. Vocês têm que entender isso. A gente... naquele momento é um momento mágico, que (de mais) (de uma) tremenda realidade, que o Peter dimensionou, a Paula, os atores; é uma **peça de teatro**. É uma peça. Nós não somos pacientes nesse momento. O Cássio dirige a gente, a Elisa... A gente é atores, não somos pacientes naquele momento.*

Insisto também na necessidade de manutenção de uma instância cênica no trabalho da Ueinz, e repiso que a profanação, a indigência, a produção criativa de subjetividade podem propor uma contra-hegemonia não exatamente por comporem algo contra o hegemônico, mas **por simplesmente serem algo não-hegemônico**, algo que é produzido dentro de um jogo de forças contaminado por trocas de afetos, pelo coletivo, numa maneira de ver similar à da diferença como proposta por Deleuze, que não precisa ser uma diferença em relação a outra coisa, como já foi exposto em PARADIGMA MODERNO. A relação com a captura na produção de subjetividade nos envia mais uma vez à proposta foucaultiana da resistência ser anterior ao poder (SAMPAIO; 2006a e 2006b). Porque, mesmo que os mecanismos de resistência sejam coextensivos ao poder e a profanação seja uma desativação de mecanismos,

---

<sup>32</sup> Na verdade, Alexandre estava apenas sem se manifestar até então.

a produção singular, como naquela renúncia ao ser da qual nos falou Pelbart (citado, então, em INDIGÊNCIA), não é submetida ontologicamente ao poder:

*Foucault (...) indica que o dispositivo captura algo que lhe preexiste, e que o neoliberalismo encontra sua dinâmica justamente na capacidade que tem para apreender essa dinâmica produtiva das redes sociais. O poder pode controlar, modular, mas não gerar. A tecnologia de poder (os dispositivos) “neoliberal” articula o controle em termos completamente diferentes do que os que caracterizavam as sociedades - disciplinares - cujo paradigma era a fábrica e cuja relação social fundamental era a relação salarial (de subordinação assalariada do trabalho formalmente livre). Se Agamben pensa que a tecnologia é sempre um dispositivo de poder, nós pensamos, com Foucault, Deleuze, Guattari e Negri, que não há tecnologia que antes não seja social e, pois, que o poder precisa capturar algo que o antecipa: a difusão social do trabalho, antes de ser reestruturação e mais em geral reorganização - pós-fordista - do capital, é o resultado da insurreição operária contra o trabalho fabril e da insurreição social (estudantes, mulheres, migrantes, minorias) contra a sociedade patriarcal. (COCCO; 2009b: 132)*

Se esta produção de subjetividade é, em algum momento, capturada, isso se só configura como fracasso se fetichizamos a profanação ou a resistência, almejando um lugar seguro de um perpétuo escape, no sentido de um escape perpetuamente garantido. Mas não é assim: como falaremos em CORPO POLÍTICO, nos comentários sobre afetos, Corpo sem Órgãos e agenciamentos, trata-se de uma dinâmica de aberturas, de um *movimento* em que produções singulares e capturas coexistem e onde a precariedade, fragilidade, sofrimento e trocas efetivas são inevitáveis.

*“É preciso ir mais longe: fazer com que o encontro com as relações penetre e corrompa tudo, mine o ser, faça-o vacilar.” (DELEUZE & PARNET; 1998: 70)*

*Deleuze costumava marcar sua diferença em relação às análises foucaultianas do poder, em particular sobre o conceito de “disciplina”. Para exemplificar, dizia que o espanto de Foucault seria do tipo: “com todos esses poderes, suas hipocrisias e artimanhas, contudo (ainda assim) conseguimos resistir”. O espanto de Deleuze seria mais do tipo “uma sociedade ( ... ) vaza por todos os lados, e os governos conseguem controlar”. Para Deleuze (1986), a sociedade é um conjunto de linhas de fuga e “(...) os poderes vêm depois”. (COCCO; 2009b: 126)*

Estas operações desestabilizadoras que nos são caras aqui - a resistência, a indigência e a profanação – se mostram “difíceis”, fugidias, sem fórmula e sem garantia; provisórias, frequentemente recapturadas de maneira fácil. Por isso e por outras razões aqui notadas, para existir, elas **são sempre criativas**. São ambíguas, não sendo facilmente discernível, na maior

parte das vezes (e por vezes é até indiscernível), a ocorrência de uma profanação ou uma resistência da ocorrência de uma situação de controle ou captura ou sacralização. Elas, em muitas vezes, ficam numa zona de indecidibilidade, como diz Agamben. Lembremos também do caso DASPU, comentado anteriormente em RESISTÊNCIA e da incerteza quanto ao fato de seu trabalho ser uma adesão ou resistência.

Eu havia assistido a três apresentações dos ensaios abertos de *Finnegans Ueinzz* no B\_Arco, em junho de 2009. Neste momento, a relação que eu estabelecia entre o conceito de profanação agambeniano e a atuação da Ueinzz, principalmente a de Alexandre Phantomas, quase não tinha contradições. Quando assisti à estréia do espetáculo na ocupação, considerei que neste dia (09 de setembro) Alexandre havia rompido com um limiar de indecidibilidade em relação a sua atuação. Na minha percepção, o que ele fez neste dia se enquadrava como uma boa improvisação (brilhante até), mas que isto não servia para meus fins de pesquisa (ansiosos e excessivamente categorizadores talvez): eu sofri uma “frustração epistêmica”. Para mim, me arrisco a dizer e parecer fetichizador, naquele dia ele não profanou nada.

Isto ocorreu na estréia e talvez este fato tenha influenciado muito. Pelo fato de se enquadrar (em que categoria cênica que fosse), ele não se enquadraria na minha categoria (a profanação da cena, fortemente associada à resistência como escape de categorizações) - paradoxo frequentemente presente nesta pesquisa. No decorrer dos dias, percebi que esta operação desejada por mim ocorria às vezes, num regime de fragilidade e fortuidade. Meus critérios eram bem específicos: mesmo em dias em que a cena era bem desestabilizada, como quando ele inovava na peça, chamando pessoas do público para a cena e interagindo fortemente com elas, isso não necessariamente para mim era uma profanação. Houve alguns dias, quatro talvez, em que sua atuação correspondia totalmente a meus anseios, compondo uma situação que ficava num limiar cênico, sendo os dias mais expressivos 16 e 19 de setembro.

No dia 16, Alexandre estendeu por muito tempo a cena “Ulisses”, momento da peça em que ele mais atua. Em todo este tempo ele conseguiu manter a cena num lugar **entre** o cênico e o não cênico, lugar indefinível, não exatamente improvisando, mas **usando** aquela cena para o que parecia querer a cada momento, ao mesmo tempo precisando da cena e se mantendo em limites cênicos. Alexandre ia até esses limites, resvalando neles, saindo por vezes, até ficando agressivo em cena (liminarmente agressivo). Chegava a passar as mãos em sua face, um pouco transtornado. Então ele voltava inteligentemente à cena, pegando os

pontos de contato que lhe permitiriam restabelecer um ambiente, mesmo que sutilmente, cênico.

Ele se valia de inúmeros recursos, arranjados à hora para isso, como o momento em que se dirigiu a Paula (Penélope) e convocou-a a falar também com o público (ele já o havia feito bastante) ou quando ele diz, depois de muito tempo, “*tá bom então, eu sou Ulisses*”, numa de suas deslizadas perigosas para a exterioridade da cena. Usualmente ele escapa à convocação de ser este personagem, Ulisses, que é explicitado pelo título da cena no roteiro escrito na parede ou pelas interpelações de Paula sobre o fato dele ser ou não Ulisses. Talvez este escape até coloque em evidência a *personagilização*. Ele não caiu exatamente na sua panfletagem. Com todo o seu posicionamento anti-capitalismo, chegou a dizer, não ficou claro se por ironia, que era favorável ao capitalismo. Ele instaurava ali um espaço funcional (cenicamente) que era causado pela sua determinação de estar em cena (lembramos do que ele falou, que a cena é um lugar mágico, tanto para ele quanto podendo ser para todos) e de respeitar algo que ele considera necessário para que aquilo seja cena. Será que isto é se aproveitar da situação cênica, usá-la, profaná-la?

A cena se estendeu muito, sendo que Cássio, o diretor é que cortou a cena, como faz usualmente, acenando, ao fundo, com uma lanterna, para o operador de som, que introduz uma música. Quando falo que Alexandre é que estendeu a cena (apesar do corte vir de Cássio), quero dizer que ele manteve uma tensão cênica, mesmo que esta tensão não fosse dramática ou narrativa ou improvisativa ou fortemente categorizável cenicamente. Alexandre é de uma excepcional capacidade de articulação, criação de situações, coragem ante o imprevisto e resposta sutil ao que ocorre à sua frente. Sua articulação intelectual é muito mais intensa e criativa dentro de cena do que fora dela. E há momentos em que ele usa isto para improvisar, e nesses momentos, dentro da perspectiva construída e adotada neste estudo, ele não profana a cena. Mas considero que na maior parte das vezes, Alexandre não improvisa. Por vezes ele cai neste modo de atuar, mas estes são momentos que digo facilmente categorizáveis.

Esta afirmação pode ser talvez precipitada (que ele não improvisa); o improviso pode ser considerado como o ato de criar maneiras de lidar com qualquer situação, mesmo cênica, que não estava ensaiada (o que não quer dizer que não estivesse combinada). É comum, como atores, os que estudaram ou não, termos uma experiência e estudos teatrais sobre improvisação. Neste momento, amparo-me em Patrice Pavis, quando este diz que o improviso é uma “*técnica de ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e*

'inventado' no calor da ação" (PAVIS; 1999: 205), para tentar me explicar. Não vou exatamente contrapor o que Alexandre faz a alguma concepção de improviso, mas proponho alguns quesitos para confrontar sua atuação com algo que deva ser chamado *improviso*. Principalmente, há a questão da *ação*: não há ação a transcorrer em sua atuação; há um acontecimento cênico, sim, mas não acredito que ele possa ser chamado de ação. O que se passa, antes de tudo, também se afina com aquele ritmo e tempos diferenciados que são comuns em *Finnegans*; mas no caso de Alexandre isto vai realmente a um limite. Ele chega a quase suspender o tempo, produzindo, numa comparação com a música, uma *Fermata*<sup>33</sup> cênica. Em seu ensaio sobre a paródia, Agamben também menciona a parábise como um momento de suspensão no teatro grego, onde "os atores saem de cena e o coro se dirige diretamente aos espectadores" (AGAMBEN; 2007a: 47). Para Agamben, este momento de rompimento com a representação, de troca de papéis entre público e atores, opera conjuntamente uma transgressão e uma realização da paródia. A característica a frisar desta fermata em *Finnegans* é sua duração arbitrária, resultante a nosso ver deste arbítrio de Alexandre em seu embate com a consistência (como acontecimento) daquela situação cênica. E esta consistência não se atrela à ação.

Eu diria que Alexandre, em cena, é extemporâneo, intempestivo. Sua maior desestabilização de limites é em relação ao tempo. Ele se dá o tempo necessário para fazer o que faz. Em uma apresentação, por exemplo, ele interpelou um rapaz na platéia e este começou a também falar coisas que pensava, como considerações sobre a humanidade e até pensamentos claramente moralistas. Alexandre não recuou nem se intimidou e entabulou uma discussão longa com ele, discordando, argumentando: o momento cênico se tornou uma discussão extensíssima entre os dois (algo que um ator certamente não faria, por receio de esgarçar o momento cênico e suas características necessárias para a manutenção de uma tensão dramática). O limite, depois de um bom tempo de uma discussão certamente enfadonha para muitos do público, foi dado pelo corte da cena (realizado por Cássio, através da operação de som). Uma pessoa que estava na platéia, também atriz, em uma conversa posterior, falou: "ele ia continuar ali, falando com o cara". Esta impressão revela uma produção de expectativa no espectador. Também denuncia que os limites modais ou formais que normalmente são impostos para que a cena permaneça atraente para o público controlam, fechando, as possibilidades de outros modos de se estar em cena e no mundo e, isso é o

---

<sup>33</sup> Pelo Dicionário Aurélio: "sinal colocado sobre ou sob uma nota ou uma pausa. Indica que a duração do valor dessa nota ou dessa pausa pode ser arbitrariamente prolongada pelo executante."

principal, pode haver outras formas de se estar no mundo, outras relações com o tempo, com os conflitos, com a produção e com a cena.

Outro ponto digno de nota é que a improvisação normalmente gira em torno de uma combinação ou de um universo previamente definido, mesmo quando ela é realizada em ensaios. Alexandre, lembrando também que ele não está ensaiando, mas apresentado para um público, não se reporta a estes limites. Mesmo que ele pareça gostar de panfletar ou de levar ao público suas idéias políticas, não se limita a um assunto ou a um tema ou a um modo de atuar. Na prática, o que se dá é que ele virtualmente não tem limites para sua atuação. Ao mesmo tempo, ele mantém uma visível, explícita atenção aos parceiros de cena e ao ambiente (até quando está parado em cena ele olha sem constrangimento para as pessoas da platéia) e talvez sejam esses limites que ele considera no que faz. Isso gera uma situação **com e sem limite** ao mesmo tempo, o que inclusive é cobiçado pelas técnicas. Em outras palavras: os outros, parceiros de cena e público, têm sempre de estar atentos aos imprevistos, e esta é uma tensão que é desejada pelas técnicas. Retomo uma seqüência de falas que houve num Fórum Ueinzz:

*Fabrcio: “Não é improviso. Quem improvisa é o ...”*

*Cássio (cortando-lhe a fala): “Público. O público improvisa.”*

*Alexandre: “O improviso é viver.”*

Apesar de Alexandre ser bem tímido fora de cena, aparentemente até depressivo, sua atitude se repete em outras instâncias, como no Fórum ou no trabalho *Enquete sobre o nosso entorno*. Nestas entrevistas, ele também desafia e não recua: ante um morador de rua, ele chegou a gritar, cobrando-o a dizer o que ele mais gostava, no que ele “se ligava” (“mulher, deus, etc”). Numa das três vezes em que falei com ele (ele realmente é muito reservado e não tive contato pessoal maior com ele) ele me perguntou “por que você não entra no grupo”, profanando uma sacralização, uma reserva protecionista, natural e compreensível, que normalmente ocorre no grupo.

Retomando as questões conceituais que auxiliam a análise da atuação na Ueinzz, esclareço que mais do que estabelecer a relação entre estes dois conceitos - resistência e profanação - por esta equivalência ou similitude de características, ousaria dizer que, considerando também a dívida intelectual de Agamben em relação a Foucault, o conceito de profanação seria uma releitura oportuna para esta pesquisa daquele de resistência. De todo modo, considerá-lo em suas similitudes com a resistência e seu poder de abrangência e utilizá-

lo apenas por isso nem é necessário, uma vez que, como já se disse, a crença é que o conceito de profanação seja mais adequado para ser aplicado à atuação teatral “contra-hegemônica” que nos interessa aqui. Ainda, levando em conta a cena “Severino”, da encenação *Finnegans Ueinz*, performada por Érika Inforsato e Luís Guilherme, notamos que na Companhia Ueinz não há tantos escapes à categorização, onde melhor o conceito de resistência poderia ser aplicado. Haveria mais restrições conceituais nesta opção pela resistência, se a comparamos com a opção pela profanação. A profanação agambeniana, enquanto conceito de escape, é considerada nesta construção conceitual como um ponto de confluência dos anteriores. Isto se dá tanto por que esta conceitualização realizada por Agamben daria mais conta do que é importante abordar aqui (predominantemente as técnicas e formações de ator), como por ser mais adequada ao fenômeno específico que percebi ocorrer no trabalho de alguns atores da Ueinz, de maneira especialmente adequada no caso de Alexandre Phantomas.

Esta profanação não é sempre bem recebida. Ela pode ser vista com antipatia, incômodo, uma afronta a alguns moralismos e necessidades de conforto, o que todos temos. A atuação de Alexandre me incomodou muito quando o assisti pela primeira vez. Minha primeira reação foi pensar “como é que o diretor deixa ele fazer isso, avacalhar assim?”. O que Alexandre faz beira por vezes uma arrogância: ele entra em momentos inesperados; interfere em cenas que não são suas; tem em cena uma segurança em fazer o que faz que pode ser interpretada como um não-importar-se; aparentemente não se integra ao coletivo; em suma, aparenta ser arbitrário. Refletindo sobre este “arbitrário” no que Alexandre faz, característico também de sua “fermata cênica”, lembro que Cássio, num Fórum Ueinz, comentou que Renato Cohen afirmou que Alexandre agia com amorosidade. De acordo com o relato de Cássio, Cohen, quando o chamou para ter o primeiro contato com a Ueinz, comentou que “*tem um cara lá com quem eu trabalho que eu falo prele ir á direita e ele vai pra esquerda, eu falo prele sentar e ele levanta; mas ele faz isso tudo com uma delicadeza, uma amorosidade...*”. E completou, afirmando que isto levava em consideração e contaminava “*quem tá junto também*”. De acordo com um relato de Fabrício Pedroni, Renato Cohen foi quem incentivou Alexandre, nos primeiros momentos de ensaios, a fazer suas intervenções.

Houve momentos em que parecia haver problemas internos no grupo entre Alexandre e outros membros. Alexandre se referia muito à vaidade, fora e dentro de cena. Com um espelho na mão, numa sessão da peça, ele disse “*esse grupo deveria se chamar Narciso*”. Houve uma fala de Onéss explicitamente agressiva em direção a Alexandre numa conferência.

Alexandre teve reservas em relação a eu entrevistá-lo. Parece-me ser uma questão delicada essa, a da ousadia que ele perpetra em cena - a linha indefinida do que é “amoroso” e se torna uma interferência viva e não destrutiva e o que pode atrapalhar efetivamente, como no dia em que Roberto o incitava a falar durante outras cenas (atrapalhando a cena “boneca” de uma maneira que fugia ao “amoroso” que considero fundamental nas trocas em cena). Há uma fixação de Alexandre por Calígula; ele se referiu algumas vezes, mesmo em cena, a este imperador romano. Parece-me que isto denota uma consciência deste lugar que resvala o maldito e da angústia e cuidados necessários para trafegar neste campo:

*Ele dizer que a gente é totalitário<sup>34</sup>. O mundo é totalitário. (Nós) (Não)<sup>35</sup> somos objetos. Somos grandes objetos hoje, porque conseguimos transformar a peça nisso. Porque a luta foi grande perto do início do grupo, e pra... Pra vaidade é grande, de cada um. Tem muita vaidade no grupo e é aparada essa vaidade dia a dia após dia. Mas é muito difícil lidar com nosso interior e falar de si mesmo. É muito difícil isso. Naquele momento de grandeza... a ética que o Peter tem, a Érika, que o Edu tem, que transforma isso numa beleza interior. Que só a moral pode transformar as pessoas. Fora disso, nem a internet, nem a... você pode navegar na internet, ou não: você não vai descobrir isso. É só naquele momento, naquele momento mágico.*

E é significativo que o ator que mais confronta as normas, que mais se propõe a colocar o trabalho num local de risco é o que mais professa uma moral de cuidados e da especialidade daquele trabalho.

No primeiro ensaio que assisti do espetáculo *Finnegans Weinz*, a primeira cena a ser trabalhada teve Alexandre como ator central. Ele, durante a conversa inicial deste ensaio, com todos reunidos em roda, estava um tanto afastado, demonstrando claramente querer sair dali (Peter chegou a chamá-lo e conversou afetivamente com ele, numa tentativa integratória). O ensaio da cena começou com Phantomas dando o seu texto de maneira irregular, dando a impressão de não se lembrar das falas. Os outros atores ficavam muito em função de sua atuação e a cena não tinha um transcorrer contínuo. Phantomas neste dia falava quase sempre olhando para o chão (o que pode ser considerado simplesmente um vício amadorístico de atuação) e balançando os braços (idem). Nos esquecimentos de seu texto, ele não demonstrava constrangimento, tampouco irreverência; ele simplesmente esquecia, fazia uma expressão facial discreta notando que algo não deu como esperado, eventualmente fazendo algum breve comentário verbal, e continuava.

---

<sup>34</sup> Alexandre se referia a um rapaz que comentou aspectos totalitários na formação de artistas. Achei interessante ele tomar a acusação para si.

<sup>35</sup> Não foi possível distinguir qual das duas palavras foi falada.

A mesma falta de ênfase ou caracterização dos erros estava presente nos outros atores, no diretor e naqueles que assistem ao ensaio. De fato, tive uma impressão forte, nos ensaios e nas sessões do espetáculo, de falta de constrangimento por parte dos atores, o que não foi percebido apenas por mim, mas por outras pessoas com quem conversei (isto também já foi comentado por uma crítica teatral e abordado aqui neste estudo). Esta impressão de estarem à vontade é mais um sinal deste descompromisso com normas. Uma proposta de uso da cena dentro de termos que sejam pertinentes ao que eles pretendem, e não para corresponder a critérios normativos.

Na cena “Iza”, após serem cantadas as primeiras estrofes da música de Roberto Carlos, “*eu sou terrível*”, Iza canta “*e não sei mais, a letra disso*”, em alguns dias completando esta afirmação com algo coerente como “*não me interessa*”. Temos, ao ouvir isso, a suspeita de que ela está improvisando e que inventou esta tirada apenas naquele dia. Não é o caso: em todos os dias ela completa a música assim e estas frases apenas reforçam a impressão, já existente por suas pausas, daquilo ser improvisado ou dela realmente esquecer o texto. Trata-se de uma pista falsa. Mas mesmo assim, mesmo assistindo várias vezes e quase sabendo o texto de cor, ficamos com a impressão de um improviso, de uma iminência de colapso na cena, talvez devido às pausas e à maneira vacilante como o texto é emitido. Há um jogo recorrente onde não sabemos bem se tudo é ou não ensaiado. Num dia de apresentação da cena “escafandro”, Fabrício falou “*estou sentindo falta de ar*”, uma fala recorrente, na mesma hora em que eu pensei que ele ainda não havia falado isso. Em algumas anotações feitas durante a peça eu escrevi algo como “nunca mais houve sincronia entre Érika e Guilherme na cena ‘Severino’” e imediatamente escrevi “acabou de haver”.

Em geral, tanto para quem assiste apenas uma vez, ou para quem assiste a muitas vezes, ocorre uma **insegurança** sobre o que ocorrerá na peça; uma insegurança sobre se o que está sendo apresentado é ensaiado ou não, se aquilo se repete todos os dias, ou se ocorre apenas naquele dia. Esta maneira de ser das coisas na peça tem a ver com uma maneira de se ver o mundo. Em contraposição a isso, uma peça onde as coisas acontecem como num relógio, encadeadas fortemente, talvez haja uma forma de ver o mundo como se houvesse uma ordem ou um encadeamento perfeito das coisas. O espetáculo teatral *A Pedra do reino*, dirigido por Antunes Filho, mesmo com todas as suas complexidades, trabalha muito assim, com um ritmo que sempre fornece para o público os acontecimentos ritmicamente adiantados, como que nos levando, nos conduzindo.

Em *Finnegans Ueinz* a filosofia e os procedimentos são outros. Mas não é nisso que nos deteremos agora. O que nos interessa no momento é que de certo modo, esta insegurança diz respeito ao estatuto de acontecimento daquilo à frente do público, se ele está vivendo algo único, que acontece apenas naquele dia ou se a Ueinz preparou aquilo e, desta maneira, o evento que está sendo vivido na espetação (e na expectativa) se insere num campo pré-existente, tanto no sentido de já ter sido fabricado, como no sentido de ser algo que se repete, algo que se dá num modo de ser convencional (ensaio, edição, repetição).

Insisto na especificidade da profanação da cena e na sua diferenciação da improvisação teatral porque, quando o que ocorre é uma improvisação genial, isto pode ser percebido como algo “único”, mas cujo modo de se dar não é exatamente único, porque aquele momento é único como “outros únicos” (está dentro de uma certa categoria e nível de único). É neste nível que é importante aquela desestabilização que se dá quando Alexandre nem cai na intervenção que destrói a cena, nem improvisa genialmente, nem atua convencionalmente: ele trafega em limiares destes lugares já constituídos, desestabilizando estas fronteiras e a própria existência de fronteiras aplicáveis a estas atuações (ou à atuação).

Bem: “único”, afinal, é “único”. Num raciocínio tautológico, diversificar esta identidade pode ser algo forçado conceitualmente. Mas pode haver algo diferente dentro do mesmo, da mesma maneira que em *INDIGÊNCIA* falamos de um fora como uma dobra no dentro. É torcendo o termo “único” sobre si mesmo que propomos este estatuto de diferenciação na profanação da cena.

Alexandre escapa à captura porque ele improvisa mesmo (num sentido diferente da improvisação cênica), sempre usa a cena de acordo com o que lhe parece melhor naquele momento, virtualmente sem limites temáticos, temporais, estilísticos. Com isso, ele consegue escapar de pré-determinações e capturas de sua atuação. Por mais que ele possa cair, e eventualmente cai, em categorizações “ator brilhante inspirado improvisando”, como em alguns dias da ocupação, ele fica na maior parte das vezes neste limiar do que deve ser feito em cena, repetido, reconhecido, que ordem de acontecimento está ocorrendo ali, que tipo de coisa é a cena.

E é sempre importante ver-se que sua singularidade, sua vivência não capturada assume outro estatuto porque ele está no teatro, *pelo que se opera* na recepção do que ele faz, ali, na articulação daqueles elementos cênicos. Pelo modo como ele se apresenta em cena. Isso quer dizer que é de fundamental importância o fato de eles estarem fazendo teatro, daquilo ser teatro. Alexandre, com suas frases falando do “momento mágico”, também

valoriza e preza por isso, o que nos dá a suspeita de que ele sabe muito bem o que está fazendo e sua “atitude negligente” é muito calculada.

Devemos reconhecer que o teatro, sob muitos aspectos, tem um pequeno alcance de ação. Ele estaria num nível molecular de ação, não podendo ser comparado com a indústria cultural ou espetáculos de massa. Mesmo quando se propõe a se enquadrar num regime mais comercial, a ser um caça níqueis, o teatro não pode ser classificado como cultura de massa. Mas talvez esta fragilidade ou pequena magnitude possa ser uma potência de resistência: “*um dispositivo “minúsculo” [que ressoe] com as urgências maiúsculas do presente*” (PELBART; 2003: 150). Este pequeno alcance, conjugado a uma disseminação, pode constituir uma capilaridade similar àquela que o controle e àquela que a captura sacralizante realizam. Esta capilaridade é um elemento essencial no tipo de ação sobre a qual nos debruçamos nesta pesquisa, ações de *micropolítica*, pois constitui uma convivência ou co-localização da resistência, da indigência e enfim da profanação com a incitação à produção e a normatização à qual nos dirigimos.

## **3 - CORPO POLÍTICO**

Jean Oury, na conferência que proferiu na ocupação, foi muito enfático ao recriminar a utilização de uma categoria “arte psicótica”, repetindo, por diversas vezes, sua repulsa à fetichização do trabalho artístico relacionado à saúde mental e seu desagrado ante à arte-terapia. Entabulei conversas com muitas pessoas que assistiram aos espetáculos da Ueinz, ou que apenas viram alguns dos vídeos registrados por mim, ou que simplesmente tinham uma noção sobre a companhia por meu relato. Noto que há uma tendência a privilegiar o foco sobre a loucura. O trabalho teria, assim, suas especificidades graças ao fato de que grande parte dos atores tem um vínculo maior ou menor com o que se chama de distúrbios mentais.

Não compartilho desta visão. Parece-me que ela circunscreve excessivamente o trabalho, colocando-o numa redoma que mais impede uma afetação e um estabelecimento de relações da vida do receptor com a Ueinz (afetação que poderia levar a uma produção de subjetividade diversa) do que o valoriza. Ele se torna “especial” e é mantida uma distância segura em relação a ele. Sempre insisti, em minha troca de idéias com colegas pesquisadores acadêmicos ou profissionais da área da psicologia, que percebo como sendo outros fatores aqueles que mais influenciam que este trabalho tenha suas características mais notáveis. Um dos fatores é este flerte com um amadorismo na atuação, uma atitude “selvagem” (num sentido mais francês, que denota uma distância do instituído) em relação às técnicas de atuação e de composição da cena. Sobre este fator é que se detiveram as idéias do capítulo OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS.

Outro fator determinante é uma atitude política ante a vida em seu sentido mais amplo, ligada a uma filosofia específica que não só permite, mas produz esta forma de expressão artístico-cênica da Ueinz. Ligada a esta atitude, a incorporação das diferenças vinculadas à saúde mental e a adoção de uma indivisão loucura-sanidade influenciaria mais o trabalho da Ueinz do que a própria loucura, que é separada arbitrariamente pela maioria das pessoas como um campo distinto e distante da experiência humana normal. Este capítulo que se seguirá, CORPO POLÍTICO, discorre sobre esta atitude filosófico-política. Ele tentará relacionar com o trabalho da Ueinz pontos filosóficos selecionados.

Sempre tive uma dúvida metodológica sobre se este capítulo deveria ficar antes daquele que lhe antecede, OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS (FORMAS DE ESCAPE), mas a decisão de colocá-lo aqui se deve a dois motivos. O primeiro é que ele depende de toda a conceituação e de todas as considerações sobre a Ueinz que lhe precedem. O segundo é que ele tem um caráter de pré-conclusão deste trabalho, uma vez que tenta entender motivos que permitem ou pelos quais podem ocorrer aquelas operações político-teatrais. Além disso, ele

explicita visões que, acreditamos, fomentam uma produção cênico-política com a qual esta pesquisa se afina.

### 3.1 - DESPERSONA(gi)LIZAÇÃO

O teatro ocidental, desde suas origens, é ligado ao contato entre pessoas. O termo grego “*enthousiasmós*”, por exemplo, associado ao deus do teatro Dioniso e à experiência fundamental do ator de “sair de si”, designa um estado de desapego do “eu” em proveito de uma potência - e, nesse sentido, também de uma alteridade (PINHEIRO; 2006:82). Frequentemente nos referimos ao teatro como uma arte coletiva, e, de fato, a produção cênica e a formação dos profissionais de teatro são necessariamente experiências de relações - entre os atuantes e o público e entre os envolvidos na criação. O trabalho do ator é talvez o elemento mais importante dos movimentos teatrais ocorridos no ocidente do século XX, o que denota Pavis ao falar que “*a análise do espetáculo deveria começar pela descrição do ator, pois este está no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si*” (PAVIS; 2008: 49).

Vimos, no tópico INDIVIDUALIZAÇÃO, principalmente pelo amparo de escritos de Patrice Pavis, a predominância de uma maneira de se construir personagens com forte identificação à pessoa, o que se consolidou na primeira metade do século XX ocidental. Neste “sistema”, foi significativa no ocidente, principalmente nos Estados Unidos, a influência de leituras e visões do trabalho de Constantin Stanislávski, que, segundo Picon-Vallin, “*centra o trabalho do ator no estudo da psicologia da personagem, no uso de sua memória afetiva, na pesquisa de um estado criador orgânico*” (PICON-VALLIN; 2008: 62). De maneira um pouco diferente, mas denotando similitudes estreitas, Jean-Jacques Roubine, em seu *A arte do ator*, também descreve como predominantes estas características no universo do teatro ocidental do século XX:

*A interiorização do papel se tornou, ao longo do século XX, um objetivo prioritário, na medida em que a reflexão teórica e a experiência levaram o ator a valorizar a noção de autenticidade e, em consequência, a pregar a eliminação do estereótipo. (ROUBINE; 2002: 63)*

*A tradição mimética, no palco ocidental, escolheu o rosto do ator como suporte essencial da representação psicológica. É a alteração dos traços do rosto que manifesta afetos, reações, sentimentos. Neste sentido, ele é o complemento necessário da voz, do gesto e do corpo. Ele determina ou intensifica o que estes elementos indicam de maneira mais ou menos esquemática. E um dos traços característicos para o grande ator é precisamente esta capacidade de ter tantos rostos quantos forem os personagens que interpreta. (ROUBINE; 2002: 62-63)*

Chamamos a atenção para o fato de que a disseminação de tais características associadas a um psicologismo no trabalho do ator não foram são coerentes ou homogêneas. Os questionamentos de Grotowski, sobre seu trabalho e sobre o tipo de trabalho de ator que ele via como disseminado, são um sintoma disso:

*A introspecção também foi criticada, como já vimos, quando Grotowski referiu-se a seu trabalho com as máscaras faciais. Também ali se visou estimular, de maneira artificial, o processo interno. O ator estimulava-se a descobrir, através de um trabalho baseado em fórmulas da personalidade, uma máscara, uma personalidade expressa nas linhas do rosto; o ator corria exatamente o risco de “expor apenas seu rosto, ao invés de si mesmo todo” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA; 2008).*

*A consciência orgânica, ao contrário da introspecção, permitiria o acesso a esse ‘si mesmo’ todo, a esse ‘si mesmo’ não conduzido nem manipulado – e portanto, restrito - pelo intelecto. O próprio intelecto passava a fazer parte - e era, portanto, reinventado - a partir e através da consciência orgânica.*

*Além do estímulo artificial à psiquê, ao processo interno, havia outros inimigos da organicidade: a tentativa de controle do ator sobre seu próprio processo - controle do corpo, controle da voz (corpo e voz entendidos, então, apenas como instrumentos atorais) e, em parentesco com o controle, outro inimigo da organicidade era a auto-observação.*

*Grotowski modificou, a partir da noção de organicidade, como deixou antever em seu texto Resposta a Stanislavski, de 1969, seu conceito de eficácia. O que passou a ser eficaz, a funcionar, para Grotowski, foi menos uma força expressiva construída pelo domínio que cada ator podia ter de seu corpo e de seu aparelho vocal, e mais uma ação que o ator realizasse com a totalidade de seu ser, o que significava dizer, organicamente. (MOTTA LIMA; 2008: 217)*

Na verdade, temos de observar que as pesquisas de Grotowski foram uma grande alavanca para que surgissem questionamentos concretos e propostas para o ator. E a partir da segunda metade deste século começaram a incidir com mais intensidade outras formas de trabalho atoral. A presença de um “movimento de despersonalização” pode ser constatada num teatro contemporâneo que não se caracteriza por construções de personagens da maneira que se tornou convencional, eminentemente psicológica:

*Na prática teatral contemporânea, o ator não remete mais sempre a uma pessoa verdadeira, a um indivíduo formando um todo, a uma série de emoções. Não significa mais por simples transposição e imitação; constrói suas significações a partir de elementos isolados que toma emprestado de partes de seu corpo (neutralizando todo o resto): mãos que mimam uma ação inteira, boca unicamente*

*iluminada com exclusão de todo o corpo*<sup>36</sup>, voz do narrador que propõe enredos e representa sucessivamente vários papéis.

*Da mesma forma que para a psicanálise o sujeito é um sujeito “lacerado”, intermitente, com “responsabilidade limitada”, o ator contemporâneo não é mais encarregado de mimar um indivíduo inalienável: não é mais um simulador, mas um estimulador; ele “atua” antes de tudo suas insuficiências, suas ausências, sua multiplicidade. Não é tampouco obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade. Foi, em suma, reconstituído em sua profissão pré-naturalista. Pode sugerir a realidade por uma série de convenções que serão localizadas e identificadas pelo espectador. O performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome. (PAVIS; 2008: 55)*

Amparados na releitura realizada por Judith Revel, vemos que no conceito foucaultiano de resistência houve mudanças em seu tratamento. Uma seria a adoção do termo resistência em detrimento do de transgressão. A outra seria o deslocamento focal da produção de resistência da esfera individual para a coletiva:

*O abandono, ao mesmo tempo, da literatura como campo privilegiado e da noção mesma de transgressão corresponde, no entanto, à exigência de colocar o problema de maneira geral (isto é, igualmente para as práticas não discursivas) e não somente no nível da ação individual, mas em função da ação coletiva. (REVEL; 2005b: 74)*

Associo, aqui neste estudo, aquela distinção entre um sujeito individual e seu objeto de saber (como foi explanado no tópico PARADIGMA MODERNO) a uma intenção de controle. Por oposição, e considerando esta proposta que nos faz Revel de uma resistência no coletivo, a desestabilização desta individualização seria uma desestabilização de um controle, o que abre outros espaços e modos de criação que não os já determinados.

Dentre várias outras iniciativas teatrais que propõem outras maneiras de explorar o trabalho do ator que não a psicológica, a Companhia Ueinz, onde metade dos atores são usuários de atendimentos psiquiátricos, em seus processos criativos optou por não trabalhar com a intensificação de traços psicológicos individuais, de dramas pessoais ou íntimos, de uma suposta “*verdade psíquica interior do sujeito*” (PELBART; 2000: 105). No seu caso, isto poderia até desembocar em uma indesejada terapia de características psicodramáticas, o que

---

<sup>36</sup> Pavis parece se referir implicitamente a *Eu não*, peça teatral escrita por Samuel Beckett onde o texto é emitido por uma atriz nesta situação cênica onde apenas é iluminada, e conseqüentemente vista de modo significativo, sua boca. Tal texto opera rupturas discursivas de um sujeito enunciador nuclear e consciente de si como distinto de um outro.

inclusive não seria realmente terapêutico, dentro do universo de pensamento adotado, que se afina com o universo filosófico exposto nesta dissertação:

*Não se trata de **expressar um universo interior já existente (uma cena interior, um lugar nesta cena)**, mas sobretudo de criar um estado, um gesto, um trajeto, um rastro, uma cintilância, uma atmosfera, e nessas passagens (des)encadeadas ir **produzindo** novas dilatações, novas contrações, de tempo, de espaço, de corporeidade, de afecto, de percepção, de vidência, um pluriverso à imagem e semelhança desses deslocamentos. (PELBART; 2000: 107)*

Além de uma renúncia aos personalismos ou a uma concepção fechada e individual de interioridade subjetiva, a possibilidade de escape do controle, neste caso, advém também do fato de que a abdicação deste tipo de pessoalidade pode permitir a criação de novas maneiras de ser que não estejam apenas nos termos já dados no campo coletivo e histórico. Peter Pál Pelbart (2000) comenta a obra de Richard Sennett, *O declínio do homem público*, ressaltando a construção de uma suposta dimensão interior do sujeito, que esvaziou a dimensão teatral do espaço público. Esta operação, ao invés de conferir potência ao eu, justamente esvaziou-o, uma vez que o destituiu de seu espaço público e o teatro que lhe era coextensivo:

*Ora, essa observação ressoa inteiramente com os textos de Nietzsche, e toda sua valorização da máscara, e da vida como produtora de máscara, e da consciência que tinham disso os gregos. Uma máscara não esconde um rosto original, mas outra máscara, e assim sucessivamente, de modo que o rosto próprio não passa da metamorfose e criação incessante de máscaras. Não se trata de retirar a máscara para encontrar a verdade oculta, ou a identidade velada, mas compreender a que ponto a própria verdade ou mesmo a identidade é uma entre as várias máscaras de que a vida precisa e que ela produz. **Se a matriz estética substitui para Nietzsche a matriz científica, é porque se trata de produzir o ainda não nascido, não mais de descobrir o já existente. Questão de autoinvenção, não de autorevelação, de criação de si, não de descoberta de si.**” (PELBART; 2000; 105-106)*

Paradoxalmente, o jogo entre as identidades do ator construídas no palco e as que ele apresenta fora do palco constitui tanto uma potência terapêutica quanto política:

*A construção cênica de *Dédalus* é teatralmente consistente, com cenas demarcadas por som, luz e movimentos, mas que adquirem maior projeção pelo fato de os atores trazerem para o palco as suas identidades. É possível até considerar que a proposta cênica possa sugerir, na sua sofisticação intelectual, uma certa arrogância em comparação ao impacto real de vivências contundentes. Mas em nenhum instante *Dédalus* se “utiliza” da realidade dos atores para impor qualquer concepção meramente estetizante. O elenco está intrinsecamente integrado à cena, atribuindo ao espaço da representação uma autoridade conferida por suas*

*histórias pessoais. Se os movimentos são lentos, a voz inaudível, aqui e ali, e o texto precisa ser soprado por um ponto onipresente, são detalhes que apenas revelam os traços dessas histórias que se incorporam no palco, não como demonstrativo de quadro clínico passível de ser aproveitado como terapia via teatral, mas como uma dramática em si mesma que evoca o imaginário dos mitos e a poesia da solidão. Um espetáculo comovente e profundamente teatral.*

Macksen Luiz, Jornal do Brasil, 21/09/2000

Este jogo de identidades na cena não se distancia da questão das identidades culturais. A situação descrita por Stuart Hall (2006), em que as identidades que eram anteriormente definidas perderam suas referências, abriu caminho para que emergissem novas identidades e subjetividades, vozes que anteriormente não encontravam possibilidade de discurso. A diferença passou a ser vista como aceitável, incorporável e até como normal. Em alguns casos, talvez perversos, o ser diferente como norma, numa fetichização de supostas originalidades. Como já desenhado nos capítulos anteriores, adere-se aqui a uma crítica ao pensamento centrado no indivíduo. Entretanto, admitimos que hoje haja uma aceitação maior de diferenças que antes eram tratadas limitadamente como patológicas. Este fato talvez se deva a um percurso ligado aos movimentos sociais, a partir de vozes que eram antes mantidas à margem. Percebemos nos últimos anos um espocar de movimentos, constituídos ou em constituição, ligados a múltiplas subjetividades:

*A novidade de 1968 foi também não ser o fato de uma figura de “classe” hegemônica e, sim, juntar num mesmo potente ciclo uma multiplicidade de singularidades: estudantes, jovens, operários, mulheres etc. Todos esses movimentos convergiam em uma única grande revolta contra todos os muros da sociedade disciplinar, fosse ela abertamente patriarcal, como no caso das relações de gênero ou entre as gerações, ou fabril, como nas relações tayloristas de trabalho, nas usinas francesas ou nos estaleiros da Polônia. (COCCO; 2009a: 4)*

*Temos uma multiplicidade de sujeitos: trabalhadores dos serviços e usuários; estudantes; moradores; imigrantes; desempregados; jovem de origem estrangeira. Por sua vez, também as formas de luta são múltiplas: greves, manifestações, piquetes nas estradas, levantes quase insurrecionais e redes de produção.*

*Ora, a multiplicidade não é um obstáculo para que esses movimentos organizem sua autonomia e encontrem algumas convergências de novo tipo. Lembremos as grandes mobilizações mundiais para reivindicar nova governança global: foi o caso em Seattle e Gênova; assim como nas oceânicas manifestações contra a segunda guerra do Iraque.*

*(...)*

*Enfim, tudo isso indica um devir-pobre da política, isto é, uma política da multidão: um devir-negro, mulher, indígena que desdobra a multiplicidade dos*

*movimentos no âmbito da cultura e do conhecimento, dando cidadania às cosmologias ameríndias bem como aos sincretismos afro-americanos que permitem romper com a modernidade capitalista e a relação instrumental que ela determina entre homem e natureza. (COCCO; 2009a: 5)*

A questão da saúde mental, objeto indireto desta pesquisa de mestrado, é hoje bastante ativa, e o surgimento do edital “Loucos pela diversidade”<sup>37</sup>, do Ministério da Cultura é um evento que respalda essa afirmação, mesmo que seja ainda uma iniciativa bem tímida, se formos avaliar friamente os valores financeiros alocados. É signficante que na pluralização desses movimentos de grupos sociais ocorra a inaplicabilidade do conceito identificatório de classe social. Mesmo a percepção daquilo que sejam os excluídos muda porque, de uma maneira ou outra, todos estão incluídos ou ao menos envolvidos nos sistemas de trocas e mercadorização hegemônicos, mesmo os desprovidos. Como já foi dito na apresentação deste trabalho, concordo com Pelbart e Guattari ao dizerem que, diante da uniformização de subjetividades, é necessário *produzir diversidade*, fomentar ferozmente as diferenciações. Este movimento de contato com as diferenças e de estabelecimento de trocas culturais múltiplas parece possuir uma consistência e perenidade. Ele se configura como um fator positivo para uma recuperação ou produção de pluralidade.

Uma característica do elenco da companhia Ueinz, que opera uma grande desmistificação da aura do “ator louco” e de um processo identificatório, é uma mistura de origens. Vemos atores que foram pacientes do hospital-dia *A Casa* e que tiveram experiência com teatro apenas na Cia Ueinz, usuários de atendimentos de saúde mental de outras origens, terapeutas ocupacionais (com experiência teatral similar), psicólogos, ex-estudantes de artes cênicas ou corporais, um filósofo, um agregado (John), profissionais que têm outras experiências nas artes cênicas... A ânsia de identificar estas origens para rotular os atores e melhor categorizar sua atuação, num jogo desta maneira resolvido entre identidade pessoal e cênica, não é satisfeita. Salvo se alguém se propuser a expor-se perguntando específica e tendenciosamente isto: “*você é ator louco?*” “*você é ator ator ?*” “*você é ator terapeuta?*” “*aquele(a) ali é o que? ator ou louco?*”. Ao mesmo tempo, esta questão de rótulos é complexa no caso da cena “Severino”, que praticamente inicia *Finnegans Ueinz*, uma vez que o comportamento de Guilherme é bastante categorizável. O mesmo ocorre em outras cenas onde o não cumprimento de um funcionamento canônico pode sugerir uma condição especial do ator.

---

<sup>37</sup> Conferir em <http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/25/edital-premio-cultural-loucos-pela-diversidade/>

Um outro aspecto a ser considerado é a problematização da construção de personagens. Em *Finnegans Ueinz* os atores representam eventualmente personagens. Mas, mais uma vez numa operação que se realiza de dentro, esta representação é problemática e carregada das operações a que aludimos (indigência, resistência, profanação). A constituição do que poderia ser chamado de representação (numa **recusa** parcial ao trabalho de composição ou a uma composição orgânica e fechada de composição de personagem) é enfraquecida e por vezes ignorada ou desprezada. O mesmo já ocorria na companhia, antes a *Finnegans*:

*O espetáculo se forma enquanto acontecimento, e na presença do público, os atores desenham a partitura que vem sendo tramada e ensaiada ao longo do processo. São organizados sketches fixos e uma marcação espacial que prevêem o improviso e o achado cênico. Os atores singulares, guiados pelo espaço e por uma partitura musical que se desenrola ao vivo, criam seu próprio desenho cênico. O espetáculo conforma marcação e espontaneidade, identidade cênica e distanciamento, aproximação do personagem e apresentação do eu próprio em cena. (COHEN; 2003: 29)*

À semelhança da operação realizada pela situação de não-saber dos personagens de *Esperando Godot*, que sabota a credibilidade de um saber, opera-se uma desmitificação tanto do personagem quanto da própria identidade do ator, uma vez que sua disposição em se colocar em cena coloca sua identidade à disposição de uma visibilidade e de uma crítica não protegidas pelo personagem. Podemos nos valer, no que concerne a características comuns no trabalho da Ueinz, de uma crítica de Jorge Coli, publicada na Folha de São Paulo em 15/10/2000:

*No final da peça, no longo espaço de cena do teatro Oficina (SP), surge um avião. “Dédalus” é um espetáculo da companhia Ueinz. Alguns dos atores são pacientes psiquiátricos, e o espetáculo poderia ser tomado por um exercício terapêutico. Talvez ele possua esse efeito, mas o que importa, para o espectador, é a estranha poesia que, pouco a pouco, entre momentos mais áridos e mais sedutores, vai se erguendo. É um teatro que não se apóia na máscara, na aparência construída pelo ator, com habilidade e talento, para esconder o seu ser próprio. Funda-se, antes, numa dupla presença: vejam, eu sou Ícaro, eu sou Eurídice. Eu, isto é, a identidade do ator, não se separa de Ícaro ou Eurídice, seus personagens. No finzinho, quando chega o avião, artistas e público flutuam, suspensos na mesma felicidade.*

Aceitando uma falência epistemológica, esta exposição monta uma submissão dos artistas a um não-saber o que se é; não saber inclusive o que se vai falar em cena,

eventualmente recusando o papel que foi decorado e falando o que lhe ocorre de melhor no momento. E há uma **fragilidade** nesta imprevisibilidade, o que é um nicho de possibilidade: pode ser nesta fragilidade que surjam aberturas, brechas para escapes, para uma flexibilidade necessária à criação de outras formas teatrais. Nesta fragilidade, as categorizações e classificações (e a encodificação, notada por Guattari) são virtualmente abolidas ou ao menos minadas, sabotadas. Sendo a categorização uma das maiores características do controle ou de uma dominação que visa aplacar as diferenças, as complexidades e a pluralidade, este “teatro menor”, no sentido até de sua repercussão, é uma instância de capital importância.

### 3.2 - POROSIDADE INTENSIVA

Mesmo quando nos referimos aqui a um corpo individual, o abordamos de maneira distinta daquela em que o indivíduo é considerado uma unidade. Guattari e Gilles Deleuze nos falam das *Máquinas Desejantes*, cujos acoplamentos fazem um “Corpo sem Órgãos” (CsO). Estes acoplamentos se referem por vezes a um corpo individual. Entretanto, este não corresponde, de maneira alguma, àquele porto seguro de identidade ao qual classicamente está associado. O corpo é uma bricolagem de máquinas, máquinas desejantes, com suas acoplagens (DELEUZE et GUATTARI; 1996a: 7) que superam os dualismos:

*Ser uma máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, fazer do corpo uma peça de tais máquinas. Lenz colocou-se para cá da distinção homem-natureza, com todas as características que esta distinção condiciona. Não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejantes, máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior já nada querem dizer. (DELEUZE et GUATTARI; 1996a: 8)*

Note-se que a expressão “fazer do corpo” sugere que este corpo individual não é um dado *a priori*, natural, mas algo a ser construído em suas acoplagens. São as relações que constituem o corpo, de uma forma que também não é estratificada por suas funções supostas. Ao mesmo tempo, a distinção dentro-fora é abolida. Tal indistinção entre dentro e fora, numa abordagem do corpo que valorizava o *contato*, foi assumida por Grotowski no trabalho sobre a organicidade:

*Na organicidade, não operava um desapegar-se em relação ao corpo, em relação ao outro, em relação ao mundo. Ao contrário, o organismo era em-comum, participante da anima mundi. (MOTTA LIMA; 2008: 216)*

O que importa nesta perspectiva são as conexões, o contato, as intensidades que acontecem em lugares e de **maneiras que não se submetem às determinações** de um “eu”, “outro”, “dentro”, “fora”. O que importa é conceber o corpo como um corpo intensivo de afetos, de trocas, de relações. É neste sentido que o conceito de Corpo sem Órgãos, CsO, pode ser situado:

*O CsO se oporia ao Organismo, o corpo organizado. Nossa experiência do corpo sempre se faria entre esses dois limites – numa tensão entre o Organismo e o Corpo sem Órgãos. O organismo são as formas organizadas do corpo com seus*

*órgãos, o julgamento de Deus, ou da Medicina, da Biologia, da Farmacêutica. É assim que eu falo do meu corpo e lhe dou sentido. ‘Tenho uma dor no fígado, um problema na coluna, meus intestinos não funcionam bem.’ Assim nomeio o que sinto no corpo. Assim aprendi a senti-lo, com seus órgãos, suas funções determinadas, seus limites e organização clara, e se por acaso sentir coisas que não consigo nomear, procuro alguém capacitado a me dizer o que significam esses sinais e me deixará mais tranqüilo, explicando o que devo fazer a respeito. (REGO COSTA; 1996: 97)*

Esta expressão, Corpo sem Órgãos, é uma apropriação feita por Deleuze e Guattari de um escrito de Antonin Artaud, *Para acabar com o julgamento de Deus*. Ela aparece mais explicitamente na obra destes dois pensadores em *O Anti-Édipo* (DELEUZE & GUATTARI; 1996a) e em *Mil Platôs* (DELEUZE & GUATTARI; 1996b), no capítulo *Como criar para si um Corpo sem Órgãos*. O órgão seria uma estratificação do corpo: seria possuidor de uma função localizada em um tecido arbitrariamente discriminado, cuja determinação em algum momento, por algum motivo e perspectiva, atendeu a uma necessidade de uma compreensão específica do corpo (uma necessidade normalmente científica). Os momentos de problemas de saúde são freqüentemente caracterizados por esta estratificação, quando não damos conta do que sentimos e os médicos, *como sacerdotes* (REGO COSTA; 1996) nos revelam os significados ocultos daqueles sinais. Mas estes momentos e estas necessidades mudam, e a estratificação permanece, mesmo que ela não dê mais conta da experiência do corpo vivido.

Isto remete inteiramente àquelas questões, às quais já nos referimos, relativas ao caso do sujeito. No capítulo *Máquinas Desejantes*, inicial de *O Anti-Édipo*, há uma proposta de perceberem-se os possíveis acoplamentos que ocorrem no corpo e com o corpo, visto então de uma outra maneira, fragmentária, esquizo. O corpo não é nuclear. Para estes autores, até a concepção de corpo individual é “porosa”. O que vale nesta visão de corpo não é tanto a fragmentação, quanto a valorização dos acoplamentos, dos afetos e das intensidades. O que importa é o *desejo*, que corre, flui<sup>38</sup>. Um desejo **produtivo**, que não é caracterizado por estes autores como falta a ser preenchida por um **objeto** de desejo, mas como potência de vida. São as intensidades que contam. É isto que diz respeito às Máquinas Desejantes.

Lembramos, como já foi dito antes, que o corpo é feito, constitui-se, nas relações criadas nele, com ele, por ele: nas composições e nos afetos. O afeto, numa perspectiva adequada a este estudo, derivada do que Espinosa postulou sobre este conceito, seria uma modificação ou mudança que se passa no chamado físico ao mesmo tempo que no também

---

<sup>38</sup> No francês, *coule*.

chamado mental, modificação “*pela qual a **potência** de agir deste corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou impedida*” (DELEUZE; 1981: 69):

*Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro. Adão come a maçã, o fruto proibido? É um fenômeno do tipo indigestão, intoxicação, envenenamento: essa maçã pode decompõe a relação de Adão. Adão faz um mau encontro. Daí a força da questão de Espinoza: o que pode um corpo? De que afetos é ele capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). Espinoza está sempre se surpreendendo com o corpo. Ele não se surpreende de ter um corpo, mas com o que o corpo pode. Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação. (DELEUZE & PARNET; 1998 : 73-74)*

O afeto é uma transição, uma mudança. Toda potência é inseparável de um poder de ser afetado. Através da composição de modos de existência com outros modos de existência, nestas passagens, nestes bons ou maus encontros, experimentam-se sentimentos de alegria ou de tristeza:

*O afeto é **potência de afirmação**: (...) o afeto não se reporta a um trauma, nem a uma experiência original da perda, mas aparece, pelo contrário, como potência de vida, potência de afirmação. Esta concepção se alia à afirmação de Espinosa de acordo com qual há, para a origem de toda a forma de existência, uma afirmação da potência de ser. O afeto não é pensado como uma qualidade, um predicado, mas como uma potência e uma **relação**, os quais envolvem todos os modos do vivente. Donde o **privilegio consagrado aos afetos que permitem aumentar a potência de agir**. Donde igualmente um pensamento do afeto **como experimentação e não como objeto de interpretação**. (SASSO et VILLANI; 2003: 32)*

Destacamos algumas características concernentes a este conceito, na maneira como foi apresentado. Existe uma inclinação aos “*afetos que permitem aumentar a potência de agir*”, o que faz coro com a identificação que faz Deleuze entre o termo afeto com “alegria”, ao definir a passagem a “*uma perfeição maior ou aumento da potência de agir*” (DELEUZE; 1981: 70).

Outra característica importante, que diz respeito, a meu ver, ao paradigma moderno de distinção sujeito-objeto, é que o afeto não se presta a ser tratado como objeto, mas sim vivido como experimentação: “*Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência*” (DELEUZE & PARNET; 1998: 75).

O afeto, que sempre está numa relação, pertence a uma instância produtiva de afirmação, não sendo subsumido por uma perda a ser reparada. Este aspecto produtivo configura uma oportunidade de resistência ao exercício de poder como controle em seu aspecto indutivo à produção, pois ambos, afeto e controle, acabam se tornando coextensivos. Assim, na sua produção se concretizam possibilidades de criar alternativas singulares às correlações de forças assimétricas (FOUCAULT; 1985: 250). O mesmo se aplica ao desejo das máquinas desejanter, que é também produtivo, e não “compensativo” de uma suposta falta. Isto seria uma maneira de minar os processos de submissão (ou de empobrecimento da subjetividade) no mesmo local de seu exercício (a produção). Como vimos, Foucault pensa que o poder em um contexto biopolítico é produtivo, e não tanto repressivo. Considerando também que a abertura à afetação, mesmo condicionada pela sujeição ou pelo controle, é também produtora de subjetividade, ela, por este caráter produtivo, pode constituir linhas de fuga, em uma “*relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo (...) de singularização*” (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 42)<sup>39</sup>. A troca de afetos constitui um campo singular e desterritorializante, que constitui valores e critérios éticos específicos para atender às demandas, naquele momento, daqueles que estão em relação; um campo “*que se singulariza, se diferencia, (...) que resiste aos hábitos e às coerções sociais*” (GONDAR & DODEBEI; 2005: 24).

Existe uma cena no espetáculo *Finnegans Weinz*, Mlle. Valérie, já comentada, onde há um trabalho sem falas, apenas físico. É uma cena em que a conexão que pode haver entre dois atores fica muito evidenciada, principalmente porque eles não trocam olhares e não se tocam. Esta cena é performada por uma atriz fazendo um cavalo (Catherine), um ator como cocheiro (Roberto) e uma outra atriz (Valéria) como a conduzida pela carruagem (que é um banco).

É interessante notar o tipo de trabalho do cavalo, que lembra muito alguns trabalhos elaborados de dança ou trabalhos teatrais de caráter mais físico (o que alguns chamam de

---

<sup>39</sup> Esta citação e esta frase já foram expressas no início deste trabalho, mas achei pertinente repetir.

expressão corporal). A atriz se mantém de cabeça baixa, quebrando o queixo para baixo como nos ícones eqüinos. Seu olhar é inexpressivo. Seus pés se movem cadenciadamente como num trote, com requintes de controle ao tocar o chão (quando os pés estão quase tocando o chão, ela os projeta mais um pouco para a frente). A coluna esta bem ativa e é dela que vêm os movimentos (característica de um bom trabalho corporal, em muitas escolas de interpretação ou de movimento). Um ponto importante nesta perspectiva de análise de seu movimento é que seus braços não participam ativamente do seu trabalho corporal, tentando mimar alguma característica eqüina: eles apenas acompanham o resto do corpo. Sua resposta aos comandos do cocheiro é perfeita. Ao ser interpelada por mim, Catherine disse que no início do processo ela mimava (no sentido de imitação) um cavalo convencional, com as mãos simulando patas eqüinas. Com as recomendações do diretor que, segundo ela, pediu algo mais “num registro de performance”, ela trabalhou corporalmente este cavalo. A atriz terminou seu comentário dizendo “hoje é mais difícil fazer”. E declarou já ter feito algumas oficinas de expressão corporal e teatro. A descrição deste trabalho do cavalo deixa também em relevo que os processos de construção de trabalhos atorais neste espetáculo dialogam (e por vezes se enquadram) com (ou nos) modos de fazer mais frequentes nas produções teatrais que podemos ver hoje no teatro brasileiro. Neste sentido, faço esta observação também para que, apesar de sempre frisar a potência de escape de categorizações que o trabalho da Ueinz possui, se evite uma possível percepção de haver um caráter de exótico nestas construções de cenas com os atores ou pelos atores da companhia.

Na verdade, preciso me corrigir: o cavalo é realizado pela atriz e também pelo ator que faz o cocheiro. O modo de contato entre os dois parece ser sonoro, pela recepção de comandos sonoros emitidos pelo cocheiro - sons de beijinhos, comuns nesta situação, acompanhados da mão que imita o controle dos estribos - e visual, na visão que o cocheiro tem dos movimentos do cavalo. Em resumo: o cocheiro fica atrás do cavalo, soltando beijinhos (o som) coordenados com as mãos (que mimam o segurar de rédeas), enquanto o cavalo se locomove e move seu corpo, respondendo aos comandos sonoros. Se não houvesse o cocheiro, é muito provável que não conseguíssemos visualizar o cavalo, não por ineficiência da atriz, mas pelo fato de que o trabalho se dá é na relação entre os dois.

Agamben, ao falar profanação, nota a sua fragilidade e precariedade (AGAMBEN; 2007a: 75), uma abertura a falhas. Adotando o Corpo sem Órgãos como construção intensiva de composições, de afetos, notamos que é nele, no Cso, que “*experimentamos o surgimento*

*de um corpo, a tentativa de fazer um corpo num processo construtivo, experimental, que, é claro, às vezes falha*” (REGO COSTA; 1996: 97). Se o controle é conceituado como eminentemente o controle de falhas, evitar ao extremo e de antemão as falhas, podemos tecer um silogismo onde as relações de controle seriam um fechamento a afetos. Por oposição, e ainda por indução, abrir-se a afetos seria abdicar deste controle, deixando espaço para a vivência destas trocas, “*como experimentação e não como objeto de interpretação*” (SASSO et VILLANI; 2003: 32).

Marilena Chauí, em seu ensaio “Laços do desejo” (CHAUÍ; 1990), não afirma que o desejo é uma falta. Entretanto, ao fazer uma pequena análise etimológica da palavra desejo, ela nos alerta para uma perda interessante, a do controle pelo saber, inerente a esta instância de desejo. Derivando de *sidera* (os astros celestes), estariam *considerare* - examinar com cuidado, respeito e veneração - e *desiderare* - cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros). O desejo estaria associado a este abandono (voluntário ou não) do alto, do saber o destino ou algo maior que governe a ordem dos acontecimentos. E isto implica cair na roda da fortuna, na vida e em suas contingências.

Evoquemos mais uma vez Agamben quando este afirma que o contágio (*contagione*), contato, é uma das formas mais simples de profanação. Quando ocorre este “*contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado*” (AGAMBEN; 2007a: 66) pode se dar uma passagem entre a separação e a restituição ao uso. E Agamben frisa a importância do **atravessamento** desse limiar. Devemos estar atentos para o fato de que duas coisas distintas realizarem a mesma operação não as torna a mesma coisa. Entretanto, alertas quanto a esta precaução, propomos assumir que há uma aproximação deste *contágio* aos afetos e, em última instância, que eles se relacionam à profanação. Há similitudes entre esta petrificação realizada pelo sagrado com a estratificação que a adoção de uma visão organizada de corpo perpetraria. Identificando ou associando afetos com contágios, percebemos nos primeiros um lugar de possibilidade para uma atitude especial, *desvinculada da religio das normas*, ou esvaziando uma estratificação como, por exemplo, a *finalidade* (AGAMBEN; 2007a). Os afetos não se submetem a uma finalidade que não a produção de si mesmos, sua vivência. Como nas máquinas desejanter de Deleuze-Guattari, *o produzir é igual ao produto*. Estas trocas podem desativar dispositivos de poder, por constituírem uma abertura a usos novos, ou à diversidade não controlada dos encontros “em afeto”, onde há contágios mútuos.

Retomo a experiência que tive ao ver pela primeira vez uma cena de *Finnegans* ser ensaiada, com Alexandre como ator central. Mas antes, para uma pequena contextualização, gostaria de citar uma fala de Alexandre do dia da conferência de Cássio e Elisa que transcrevi:

*Quando eu tava voltando pra casa à noite... E eu moro num bairro bom. Vocês... mas morar num bairro ruim, sair com uma pessoa que mora na periferia, que faz faculdade, que vai pra sua casa... Isso sim é violência em São Paulo. Uma mulher, uma mulher hoje... A mulher... Eu tava vendo no jornal hoje: aumentou a violência contra a mulher. Porque a mulher é mais fraca. Então, é... então, até isso aumentou. As mulheres hoje são mais agressivas; as mulheres precisam ter mais jeito de homem, por que? Porque o mundo tá agressivo e o homem precisa se autoafirmar como homem e muitas vezes não tem como se confirmar isso; e ele não vai, não vai se autodefinir como homem, e sim como máquina. É bem estranho isso pra mim. (RISOS DE TODOS)*

O momento da cena sendo ensaiada estava marcado por uma atuação de uma energia bem cotidiana. Subitamente, Alexandre sobe o volume da voz, demonstrando possuir uma potência vocal incomum. Esta tomada de volume é simultânea a uma tomada de ritmo no texto, me dando a impressão de que esta intensidade advém de uma memória entrando em cena. Na verdade, não consegui apreender se a memória vem pela energia ou se a energia vem pelo recobrar de memória. Este jorro de presença vocal se abrandava e volta umas três vezes. Algumas destas saraivadas de texto parecem ser improvisadas e com conteúdo ambíguo no que diz respeito a seu componente ficcional: num momento parece-me que ele está improvisando referências eróticas a uma atriz que está em cena.

Alexandre, ao usar a cena de acordo com seus interesses (pelo menos aparentemente), perpetra uma desestabilização intensa das fronteiras entre o suposto cênico ou ficcional e o suposto real. Se ele fala alguma coisa, aparentemente é porque quer ali, naquele momento, falar aquilo. Se eu como espectador penso que ele faz referências eróticas a uma atriz, eu presumo que não foi ensaiado, que não foi preparado controladamente por um dramaturgo ou diretor, ou ator em um processo controlado de construção de cena. Eu, como espectador, sou confrontado por um tipo de campo de afetação diferente daquele que seria constituído por uma atriz bonita em cena que é considerada, na ficção controlada, bonita. **Minha relação com Alexandre Phantomas se torna diferente daquela que eu tenho com um ator atuando.** Como num dia de apresentação, em que uma espectadora falou “o pé!” para uma atriz que, na sua percepção, provavelmente poderia machucar o pé em uma vela que estava perto dela, **sua atuação me modifica como espectador**, me deslocando para uma nova situação em que meu envolvimento com a cena é diferente das recepções de obras teatrais,

que comumente se dão em termos já instituídos, ordenados, controlados. Exemplo de tais termos pode ser a relação mais freqüente entre espectador e ator num palco italiano. Como num *panóptico*, com a platéia escura e o palco iluminado, o ator se dá a ver (lembramos da etimologia de *theatron*). O público apenas o vê e pode permanecer numa situação similar à de um sujeito da era moderna, que tem sobre o objeto, que é o ator, uma forma de controle em termos de saber, e não uma relação de conhecimento por afetação mútua, onde ambos se arriscam.

### 3.3 - COLETIVO

Gilles Deleuze, em *Diálogos*, ao retomar as considerações que teceu sobre o desejo nas suas obras anteriores, considera-o inevitavelmente associado ao **agenciamento e maquinação**. E ele é explícito em dizer que estas instâncias dizem respeito ao coletivo, bem como salienta seu componente revolucionário:

*Só há desejo agenciado ou maquinado. Você não pode apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve, ele próprio, ser construído. Que cada um, grupo ou indivíduo, construa o plano de imanência onde ele leva sua vida e seu empreendimento, é a única coisa importante. Fora dessas condições, lhe falta, com efeito, alguma coisa, mas faltam-lhe, precisamente, as condições que tornam um desejo possível. As organizações de formas, as formações de sujeitos (o outro plano) tornam o desejo “impotente”: elas o submetem à lei, elas introduzem nele a falta. Se você amarra alguém, e se você lhe diz “exprima-se, camarada”, tudo o que ele poderá dizer é, no máximo, que não quer ficar amarrado. É esta, provavelmente, a única espontaneidade do desejo: não querer ser oprimido, explorado, subjugado, sujeitado. Mas nunca se fez um desejo com não-querer. Não querer ser subjugado é uma proposição nula. Em compensação, qualquer agenciamento expressa e faz um desejo construindo o plano que o torna possível, e, tornando-o possível, o efetua. O desejo não está reservado para privilegiados; tampouco está reservado ao êxito de uma revolução uma vez feita. Ele é, em si mesmo, processo revolucionário imanente. Ele é construtivista, de modo algum espontaneísta. Como qualquer agenciamento é coletivo, é, ele próprio, um coletivo, é bem verdade que todo desejo é assunto do povo, ou um assunto de massas, um assunto molecular. (DELEUZE & PARNET; 1998: 112)*

No que aqui se considera conexo às *composições* e aos *afetos*, mais uma vez fica claro o posicionamento de não se associar o desejo à falta, uma vez que “*todo desejo procede de um encontro. (...) o desejo não espera o encontro como a ocasião para seu exercício, mas nele se agencia e se constrói.*” (ZOURABICHVILI; 2004: 22). François Zourabichvili é explícito na conexão entre afetos e agenciamentos coletivos e, como outros autores aqui mencionados, faz alusão ao indivíduo como não pré-existente e ao fato de que sua constituição se dá sempre em um processo de construção:

*(...) o indivíduo por sua vez não é uma forma originária evoluindo no mundo como em um cenário exterior ou um conjunto de dados aos quais ele se contentaria em reagir: ele só se constitui ao se **agenciar**, ele só existe tomado de imediato em agenciamentos. Pois seu campo de experiência oscila entre sua projeção em*

*formas de comportamento e de pensamento preconcebidas (por conseguinte, sociais) e sua exibição num plano de imanência onde seu devir não se separa mais das linhas de fuga ou transversais que ele traça em meio às ‘coisas’, liberando seu poder de afecção e justamente com isso voltando à posse de sua potência de sentir e pensar (daí um modo de individuação por hecceidades, que se distingue do referenciamento de um indivíduo por meio de características identificantes – Mille Plateaux, 318s). (ZOURABICHVILI; 2004: 22)*

O afeto e o agenciamento estariam em instâncias menores e maiores do que a suposta unidade do sujeito: certamente estaria naquilo que Suely Rolnik chamou de “transhumano” (ROLNIK; 1995: 2). Guattari explicita, em *Micropolítica – Cartografias do Desejo*, esta preferência conceptual ou discursiva:

*Ao invés de **sujeito**, de sujeito de enunciação ou das instâncias psíquicas de Freud, prefiro falar em ‘**agenciamento coletivo de enunciação**’. O agenciamento coletivo não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada. (GUATTARI & ROLNIK; 2005: 39)*

Os afetos estão em uma relação, inesperada talvez, com a despersonalização, desestabilizando a constituição do sujeito e sua situação de indivíduo:

*O afeto é por conta disso **não-pessoal**. Deleuze transpõe assim este conceito do de pulsão, que deriva demais de uma dinâmica da **interioridade**, de um prazer que subsume o afeto, ou de um desejo muito freqüentemente ancorado em uma problemática do sujeito clivado ou do objeto perdido. O afeto é potência de vida não pessoal, **superior aos indivíduos**, quiçá **devir não-humano do homem**, devir que será obtido em seu próprio processo de acordo com velocidades diferentes, petrificação brusca ou aceleração infinita. (SASSO et VILLANI; 2003: 33)*

Eles, então, até se relacionam a indivíduos, a sujeitos, mas não dependem servilmente destes. Eles passam por estes, constituem-nos:

*Os dois pólos do conceito de agenciamento não são, portanto o coletivo e o individual: são antes dois sentidos, **dois modos do coletivo**. Pois se é verdade que o agenciamento é individuante, fica claro que ele não se enuncia do ponto de vista de um sujeito preexistente que lhe poderia ser atribuído(...). (ZOURABICHVILI; 2004: 23)*

Esta ênfase dada às concepções de Corpo sem Órgãos (CsO), de afetos e sua articulação com as máquinas desejanter e agenciamento coletivo de enunciação intenta mostrar que até a concepção de indivíduo, junto a estes pensadores, já acolhe e fomenta um pensamento mais plural, mais ligado ao coletivo, ou em rede. Em outras palavras, neste paradigma até o que se analisa no âmbito individual já é múltiplo, já diz respeito à

pluralidade, à diversidade. Soma-se a isso o fato de que corpos são considerados em sua intensidade, e não de forma estratificada. Isto nos direciona a uma valorização do acontecimento, e não da classificação:

*O que é um acontecimento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – naturezas diferentes. Por isso a única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma “simpatia”. O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento. As bruxas bem o sabem. Um animal se define menos por seu gênero ou sua espécie, seus órgãos e suas funções, do que pelos agenciamentos nos quais ele entra. (DELEUZE & PARNET; 1998: 83)*

Se pensarmos que nos interessa uma valorização do evento teatral que analisamos no que ele efetivamente opera, e não apenas a maneira como uma chancela oficial, uma responsividade a normas ou a captura pelo sistema possa considerá-los, é de **intensidades** que estamos falando, da intensidade do acontecimento, regulado e apreciado na (e pela) experiência e troca de afetos de seus integrantes:

*As relações entre atuentes e platéia, entre a gênese poética e sua performance, entre o texto e sua apresentação estão alteradas por esses novos sujeitos da cena: corpos que ganham outro alinhamento, consciências que criam outro tempo cênico, um tempo da espera, do imprevisto, do espontâneo, construções cênicas que propõem a suspensão e a epifania, mecanismos esses que afirmam uma cena – emblemática do contemporâneo – sustentada no **acontecimento** e não na representação. (COHEN; 2003: 29)*

Quando, assumindo esta perspectiva de agenciamento coletivo de enunciação, aceitamos uma indistinção entre sujeito e objeto, concomitantemente há um enfraquecimento do controle e da manipulação pretendidos naquele sistema moderno de concepção e constituição do sujeito como aquele que controla o objeto. As categorizações *a priori* que já definem os termos, normas e modos em que se darão as relações e os eventos também são sabotadas, minadas, pelas tensões que surgem nestes acoplamentos mais abertos ao mundo e à imprevisibilidade, aptos a construir acoplamentos, *afetos*.

Enfatizei muito a presença de silêncios, lacunas e buracos no ritmo de Finnegans Ueinz. Estes vazios se dão por sua relação com a expectativa do espectador, mas muito também por uma relação que os atores têm com eles, os vazios. O tempo de espera é constituído **pelos atores**. Iza, com sua presença muito marcante em cena, dá um peso e

pertinência a este silêncio quando claramente aguarda, em cena, o momento de sua atuação. Yoshiko, com uma presença diferente, estabelece este campo temporal na mesma intensidade. Elas estabelecem uma relação com a espera, com o vazio e com o que acontece antes de sua deixa.

Há no trabalho em cena dos atores relações, físicas até, de trocas muito fortes. As co-dependências entre os coordenadores de atores (atores que amparam outros atores) e alguns atores é um lugar onde isso ocorre de maneira intensa. Mas há outras relações, de afeto (no sentido comum da palavra) que ocorrem em cena, como o acariciar de cabelos que Valéria faz em Iza, sem ostentação. Há muitos momentos de um ator trazer o outro (não necessariamente quem traz é um coordenador), há um tandem<sup>40</sup> entre atrizes (Catherine atrás de Adélia, como se fossem uma só pessoa), muitos toques. E, sempre, o cuidado com os atores, como o travesseiro colocado no momento de se deitar no chão. A “amorosidade” de Alexandre, regulador dinâmico e pertinente de sua profanação por vezes maldita. Este campo afetivo modula as relações em cena e é significativo.

E este capítulo CORPO POLÍTICO diz respeito a isso, à influência de formas de pensar e agir na vida aparecendo no trabalho de cena. Cito um exemplo significativo de uma atitude assumida nesta direção de pensamento. Trata-se de um outro excerto da fala inicial de Cássio Santiago na conferência que ele protagonizou junto com Elisa Band, dramaturgista de *Finnegans Ueinz*, no dia 16 de setembro de 2009 (o que já foi comentado, quando foi mostrada uma outra parte da fala):

*O mais importante aqui pra mim é o sentido de pertencimento proporcionado pelo grupo Ueinz. Aqueles que têm bom coração, aqueles que têm como valor a solidariedade, resgatada aqui pela fragilidade de deserdados que compartilhamos na nossa existência. Seja pelo fato de sermos brasileiros e habitarmos a periferia do capitalismo global ou pelo fato de sermos deserdados da cidade global de São Paulo. E as questões mais específicas sobre a vida de cada um eu deixo para que cada um se manifeste por si mesmo.*

(...)

*Eu vou insistir num conceito ampliado de arte, para que ele envolva os faxineiros, os médicos, os ascensoristas, os artistas, os programadores, os gerentes, diretores, secretários, assistentes, técnicos e atores, profissionais ou não, e dizer que toda atividade humana é arte e a arte segundo Beuys é o maior capital humano. Mas arte entendida como algo que vai da sobrevivência humana à mais sutil*

---

<sup>40</sup> Bicicleta de dois acentos um atrás do outro. Por generalização, conjunto de unidades alinhadas uma atrás da outra.

*espiritualidade, que vai do tempero de uma comida à manutenção de um avião a jato. (ALGUMAS PESSOAS CHEGAM). Sentem na roda.*

*Eu vou insistir neste conceito até encontrar Alejandra Riera, que preocupa-se com a vida em primeiro lugar, com cada momento, com a organização do cotidiano, de cada dia, de cada coexistência. De alguma forma, essa ocupação, transformou os conceitos experimentados no work in process do Finnegans Ueinz e agora eu só posso discorrer sobre idéias vivas líquidas, em transformação, como esse rio corrente que é essa ocupação.*

Esta fala deve sua importância a explicitar uma tomada de posição de um membro da Ueinz, o diretor, priorizando este cunho político junto ao artístico. Muito mais do que apenas revelar intenções (que não têm necessariamente relação com uma prática), sobressai-se o fato de que esta foi a fala inicial de Cássio na conferência que lhe foi reservada. Quero dizer que, quando ele teve oportunidade de falar sobre trabalho, sobre questões relativas ao trabalho cênico, à peça, e talvez muitas outras possibilidades, ele preferiu dar prioridade a **esta** fala, a **isso**. A um conjunto de valores e de percepções mais globais que modulam o trabalho.

Voltando às relações: noto a relação que Alexandre estabelece com as pessoas com quem fala (público ou não), sem medo de ser questionado ou de perder o fio da meada de uma cena que talvez vá por descaminhos arriscados (e vai). Ou sua relação com o público ao olhá-lo sem a intermediação de uma personagilização ou de uma energia “extra - alguma coisa” supostamente mais adequada à cena. Por vezes, convidando e aceitando que pessoas do público entrassem na cena “Ulisses”. A relação de Onés com suas músicas, acrescentadas à cena dia após dia pelo seu prazer de retomar aquelas canções. E a relação de Cássio com seu papel de diretor, se admirando positivamente diante de modificações drásticas na peça realizadas pelos atores sem que ele fosse consultado (estas iniciativas de Alexandre e Onés, por exemplo).

Existe uma cena, quase ao fim de *Finnegans Ueinz*, que se chama “sonho – bezerro”. Paula Francisquetti já está em cena, sentada no chão (ela antes era a escultura da cena que tem este nome) e começa a falar:

*Era uma noite bem estrelada e eu estava deitada num monte de feno dentro de um estábulo. Aos poucos, saía de mim um bezerro; eu era uma vaca. O bezerro nasceu todo molhado, envolto numa gosma grudenta. E com a minha língua grossa eu*

*lambi todo o corpo quente dele. Aos poucos, o bezerro se ergueu cambaleante diante de mim e nós ficamos nos olhando por um longo tempo.*

Todos ou outros atores, que estavam se agrupando silenciosamente no fundo da cena, começam a contar seus sonhos individuais e a vir andando para a platéia. Cada um conta seu sonho mais direcionadamente para quem esteja perto de si na platéia, e todos contam ao mesmo tempo. O resultado é um falatório que mescla a audição de alguns ou apenas um sonho e o(s) seu(s) falante(s): o contador é o que é contado. Isto se torna algo formado por todos contando, mas com algumas falas e presenças especiais para cada espectador, dependendo de quem está perto dele e de qual é a direção de sua atenção. Cada um vai contando seu sonho inteiro e acaba deitando no chão. Sempre resta um (diferente a cada dia) que fica mais tempo contando seu sonho até o fim. Quando este último deita, começa “Iza”, a última cena.

Talvez seja disso também que *Finnegans* fale: desta multidão, um coletivo que é formado por cada um com suas especificidades e por todos ao mesmo tempo. Formada pelo humano e inumano, pelas trocas, “*um conjunto de singularidades que cooperam entre si se mantendo como tais*” (COCCO; 2009a: 5). Com interinfluências que são recebidas fora de nosso controle, mas que permitem que algo possa ser composto, algo múltiplo, fragmentado e diverso. E que nos diz respeito.

Propomos que um corpo teatral que pensa nestes termos e conceitos que expomos aqui pode se abrir mais aos encontros, viabilizados pelo teatro como experiência coletiva aberta, como acontecimento não inteiramente formalizado, não controlado previamente quanto aos seus ritmos, às emergências de sentido e de afetos, aos agenciamentos e produção de singularidades. Os encontros promovidos pelos eventos teatrais da Ueinz atualizam uma complexidade inapreensível de Corpo sem Órgãos. Corpo subversivo, de desejo, desejo que, é preciso enfatizar, não é falta, mas é afirmação deste CsO, que cria as formas de se encontrar ao se encontrar. Corpo que (ainda) resiste às reduções esquemáticas que tentam compreendê-lo para controlar suas vivências, seus encontros. Corpo que, ao trocar afetos, com torções e deslocamentos que o mobilizam e o comprometem, consegue cavar espaços, brechas em sistemas, teatrais inclusive, que se pretendem soberanos, dominantes, controladores.

Uma concepção de trabalho de ator, então, pautada nestes termos ou em consonância com estes conceitos, estaria talvez mais propensa e aberta para produzir e abrir espaço para

reusos da atuação. Espaço para caminhos insuspeitados de criação de modos de viver, de produção criativa de subjetividade e de linguagens teatrais.

# CONCLUSÃO

Como já foi dito na introdução desta dissertação, ela pretende ser uma forma de luta, para além da produção de conhecimento, razão de ser e compromisso institucional da pesquisa. Este posicionamento foi sintomatizado durante toda a construção discursiva estendida por suas páginas. Admito que o tom deste discurso era carregado, mesmo que saiba que tal carga não basta. O tom do discurso mais denota intenções do que realiza algo.

Dentro da universidade, as formas efetivas de ação não podem se furtar a enfrentar os processos cognitivos e metodológicos presentes no sistema acadêmico. Da mesma maneira que, retomando minha interpretação de Rancière, sendo efetivamente arte, a arte é política, este estudo deve efetivamente ser uma pesquisa. Nesta responsabilidade ante ao rigor, tentei reunir nos capítulos anteriores os elementos necessários para dar conta do problema a que me propus enfrentar: associar os eventos cênicos escolhidos a uma ação político-cênica também específica. Tal processo tem uma complexidade inevitável. Mesmo que, de certa maneira, a pesquisa possa ser simplificada por uma frase, “investigar se o trabalho de atuação escolhido tem elementos operatórios de profanação”, a unidade desta operação (um fenômeno e um conceito numa associação) se desdobra em vários lugares. O primeiro deles é o próprio fenômeno, a atuação na peça *Finnegans Ueinzz* na Ocupação Ueinzz, o que engloba diversas ordens de atividades humanas, tendo cada uma delas diversas facetas que podem ser vistas sob diversos enquadramentos. O segundo é o conceito, a profanação segundo Agamben, que se mostra ligado a todo um aparato filosófico, político e histórico. E por último, a conexão entre estes dois, a profanação **da** atuação, elemento mais melindroso, pois tem quase inerentemente um caráter de prova, de demonstração - articulação que é quase a essência da pesquisa e que testa e avalia o quanto (ou até simplesmente “se”) ela atingiu aquilo a que se propunha.

No caso de um fenômeno cênico, este último elemento, a “prova”, se torna mais complicado devido à natureza do objeto: o teatro é eminentemente presencial e experiencial. Falar sobre ele de uma maneira escrita, mesmo se há o amparo de vídeos, é eivado de uma precariedade indesejada. Da mesma maneira, as ambigüidades assumidamente presentes no campo conceitual escolhido, pelo menos se pensamos a biopolítica e o teatro como relativos a uma práxis ou a uma realidade (e não numa redoma abstrata), podem tornar ingênua qualquer transposição direta destes conceitos a um fenômeno. Como estudioso e interessado em participar lúcida e ativamente de processos cênico-políticos, posso dizer sem ressalvas que atores da Ueinzz profanam a cena teatral?

Com as cautelas e rigor necessários, ao final deste percurso considero retrospectivamente os capítulos desta dissertação e avalio que isto é o que foi mostrado, em vários momentos e de várias maneiras. Dentro de todo o processo de articulação conceitual, de observação e análise detalhadas das questões enfocadas e no confronto dos elementos reunidos - enfim, com toda a perspectiva construída -, concluo nesta pesquisa que o trabalho de atuação na peça *Finnegans Ueinzz*, analisado na *Ocupação Ueinzz*, operou uma profanação da cena, dentro do campo conceitual utilizado.

Retomarei a linha de raciocínio da dissertação para suavizar o tom categórico e o caráter sintético das afirmações recém feitas. Tal retomada visa também a minimizar a dispersão conclusiva em todo o trabalho e deixar mais claro o que constrói esta conclusão. Tentei entremear todos estes elementos por todo o desenvolvimento da dissertação: o conceito de profanação com todo o aparato teórico que ele implica e que o implicou, a atuação na *Ueinzz* e a descrição da específica operação política no trabalho desta companhia teatral. Eventualmente, um dos elementos ficou mais em evidência, o que considero tão inevitável quanto, espero, assimilável na leitura. Uma breve síntese de todo este percurso, com uma leve re-elaboração que ampare seu poder de esclarecimento derradeiro, se mostra adequada como estrutura desta retomada.

Na introdução da dissertação, forneci informações que considerei importantes sobre a Companhia *Ueinzz*, o enfoque da dissertação e os interesses envolvidos neste processo de pesquisa. Uma vez que o processo dizia respeito a questões políticas, esclareci que tal campo de atividades e de experiência seria examinado sob a ótica da biopolítica. Tal escolha foi adotada por se considerar que este campo de estudos se mostra como mais pertinente, dentro das opções intelectuais e ideológicas do pesquisador, para avaliar o mundo contemporâneo no recorte adotado. O campo conceitual desenvolvido na dissertação abordou o poder e as suas formas contemporâneas de atuação na sociedade capitalística. Tentei, assim, tecer um arranjo conceitual que, junto a fenômenos evocados, tanto teatrais como mais amplamente sociais, esclarecesse fatores que envolviam a *Ueinzz* e sua operação cênico-política. Optei por construir uma arbitrária dicotomia metodológica entre um processo histórico de mudanças no exercício de poder por um lado e as formas de escape do mesmo por outro.

O primeiro lado desta divisão foi esmiuçado em todo o desenvolvimento do capítulo QUESTÕES DE BIOPOLÍTICA E TEATRO, que tratou dos processos de formação de relações de poder disciplinares e de controle e seu atrelamento com a modernidade tardia. Junto a isso, abordei o processo de individualização em sua relação com a produção de subjetividade e o fomento à produção. Paralelamente, tentei identificar conexões entre aspectos considerados normativos encontrados nas formações de atores, no trabalho atoral e na recepção teatral, tendo em vista os processos identificados nos estudos do biopoder. Esta relação é de fundamental importância no raciocínio central da dissertação. O procedimento que foi adotado neste estudo visa mostrar que algumas normas e conhecimentos tácitos naturalizados na cultura teatral têm estreita relação e similitude com os processos de assujeitamento, disciplina e controle verificados na sociedade em geral. De uma maneira mais específica e válida para esta pesquisa sobre a profanação, estas normas relativas à atuação constituem uma separação no que concerne ao uso do palco ou, dito de outra maneira, uma sacralização da cena (dentro da visão proposta por Agamben sobre o que seria a religião). Desta maneira, **tomamos como válidas para o palco algumas operações políticas que são analisadas e propostas pela biopolítica.** Estas operações políticas são arroladas no capítulo OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS.

A produção de subjetividade reúne as atividades artísticas e o cotidiano, a clínica e as ações mais abrangentemente políticas, e é a ótica dos estudos da subjetividade que define melhor, na nossa perspectiva, as relações contemporâneas entre as artes cênicas e a política. No capítulo sobre as formas de escape ao controle e à norma houve mais intensamente paralelos entre o trabalho da Ueinzz e o aparato conceitual apresentado. Em OPERAÇÕES POLÍTICO-TEATRAIS é que se (de)mo(n)straram efetivamente as relações entre o trabalho de atuação na Ueinzz e as operações políticas escolhidas. Nele, descrevi várias cenas do espetáculo *Finnegans Ueinzz* bem como características que atravessam ou permeiam o espetáculo como um todo. De acordo com tais descrições, observei que havia no espetáculo fortes componentes das operações políticas postas em relevo: a resistência, a indignação e principalmente a profanação agambeniana. Estas operações ocorriam em diversos momentos e eram perpetradas de maneiras diferentes por vários atores. Mesmo que a tônica de nosso exame esteja na atuação, algumas dessas operações residiam na estrutura do espetáculo ou em opções estéticas com um certo grau de autonomia ou adjacentes à atuação (direção da peça, opções por um tipo específico de adereços, iluminação, a sonorização, a cenografia que dialogava com o espaço em ruínas, etc.).

Quanto à profanação da cena, convém aqui destacar a atuação de Alexandre Bernardes (ou Alexandre Phantomas), onde tal operação se mostra mais intensa e evidente. Este ator frequentemente exerce um uso do palco que escapa às separações normativas expostas no capítulo anterior a este, o que, na perspectiva conceitual adotada, pode ser considerado uma “restituição ao uso livre da cena”, ou uma profanação. Este uso, mesmo que chamado de livre, se atrela às formas de agenciamento e troca de afetos que lhe dão uma particular consistência, fundamental para a constituição do evento cênico singular que são as cenas em que Alexandre atua. É digna de nota, neste sentido, a *amorosidade* que Renato Cohen percebeu como presente na atuação de Phantomas. Esta amorosidade foi percebida nas sessões de *Finnegans Weinz* assistidas para esta pesquisa e pode ser associada a uma troca efetiva de afetos em cena, relacionada à profanação e fator de sabotagem de controle no palco.

O capítulo CORPO POLÍTICO apresenta conceitos e problemas que não são em aparência diretamente aplicáveis ao cerne da pesquisa. Mas o corpo é o grande elemento em questão para o ator, e no âmbito das artes cênicas a disciplina e o controle já lhe foram muito aplicados. A despeito de ser surpreendente a capacidade que este modo de tratar o corpo tem de nos oferecer momentos interessantes artisticamente, é necessário um incentivo às instâncias de acontecimento que estão fora do alcance da disciplina e do controle. Por mais que todo o encadeamento de raciocínio realizado no primeiro e segundo capítulos já dissesse muito a respeito de um posicionamento desta pesquisa em relação ao ofício do ator, era necessário falar-se diretamente do corpo e de perspectivas consideradas aqui importantes para a práxis atoral. Perspectivas, não fórmulas.

Estas perspectivas envolvem os conceitos que já estavam implicitamente lá, no desenvolvimento dos dois primeiros capítulos. Os afetos, o desejo, o Corpo sem Órgãos e os agenciamentos coletivos se mostram como vetores fundamentais de provocação da situação de profanação cênica e da produção singular de subjetivação, o que inclui o teatro. No universo que adotamos ou compusemos, é sua dinâmica que mina o controle. Este último capítulo, então, fecha semi-conclusivamente o percurso traçado nos anteriores.

Agamben termina seu ensaio *Elogio da Profanação* não com preconizações, mas com a afirmação perturbadoramente profética de que a profanação é uma “*tarefa política da geração que vem*” (AGAMBEN; 2007a: 79). A profanação não me parece tão inatingível

assim para nós. Mas é forte o caráter de ambigüidade da profanação agambeniana. Não acho que possa ser diferente: ao falarmos da cena, falamos de vida e, se não queremos capturá-la, ela se apresenta repleta de paradoxos, contradições, ambigüidades. Ela sai de nosso controle justamente por ser vida. E a cena profanada oferece isto, uma cena mais viva e mais fora do controle.

## 5- BIBLIOGRAFIA (utilizada e pesquisada)

**ADLER, Stella.** *Técnica da representação teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

**AGAMBEN, Giorgio.** *O que é um Dispositivo?*. In: *A exceção e o Excesso – Agamben e Bataille. Outra Travessia – Revista de Literatura* Nº 5. Ilha de Santa Catarina: Universidade de Santa Catarina, 2005.

-----. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007a.

-----. *Que'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007b.

-----. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007c.

**ASLAN, Odette (org.)** *Le corps en jeu*. Paris: CNRS Éditions, 1994.

**AZEVEDO, Sônia Machado de.** *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

**BANU, Georges (org.)** *Ryszard Cieslak - acteur-emblème des années soixante*. Arles : Actes Sud, 1992.

**BARBA, Eugenio.** *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC e Unicamp, 1991.

-----. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

-----. *Le corps crédible*. In: **ASLAN, Odette (org.)** *Le corps en jeu*. Paris: CNRS Éditions, 1994.

-----. *L'Élève est plus important que la méthode*. In: **FÉRAL, Josette (org.)** *L'école du jeu – Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003.

**BAUDRILLARD, Jean.** *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, sem data.

**BENE, Carmelo & DELEUZE, Gilles.** *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

**BENJAMIN, Walter.** *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica; Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

**BLACKBURN, Simon.** *DICIONÁRIO OXFORD DE FILOSOFIA*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

**BLANCHOT, Maurice.** *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

**BOAL, Augusto.** *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

**BOGART, Anne.** *Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs*. In: **FÉRAL, Josette (org.)** *L'école du jeu – Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003.

**BONFITTO, Matteo.** *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

**BOURDIEU, Pierre.** *Contrafogos – táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

**BUBER, Martin.** *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2001.

- BURNIER, Luís Otávio.** *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CALDERONI, David (org.)** *Psicopatologia: Clínicas de Hoje*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2006,
- CARREIRA, André... (org.)** *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras – ABRACE, 2006.
- CARVALHAES, Ana Goldenstein.** *Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinz*. In: **MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.M. e MATSUMOTO, Roberta K. (Org.)**. *Tempo e Performance*. Brasília: UNB/CAPES, 2007. pg. 21-31.
- CASTRO, Edgardo.** *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CHAUÍ, Marilena de Souza.** *Laços do Desejo*. In: **NOVAES, Adauto (org.)**. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COCCO, Giuseppe.** *A riqueza dos pobres contra a pobreza dos ricos*. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. São Paulo: Instituto Pólis, abril de 2009 (2009a).
- *MundoBraz – O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2009b.
- COCCO, Giusppe & HOPSTEIN, GRACIELA (orgs.)** *As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos*. Rio de Janeiro: DE&A, 2002.
- COHEN, Renato.** *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- *Teatro del Inconsciente – Procesos Creativos - Compañía Teatral Ueinz*. In: *Teatro al sur N°20*. Buenos Aires: Teatro al Sur, 2001.
- *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COLLA, Ana Cristina.** *Da minha janela vejo... : relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed. Fapesp, 2006.
- COSTA FILHO, José da.** *Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Tese de Doutorado - Orientador: Professor Doutor Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Instituto de Letras – UERJ, 2003.
- *Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva*. In: *Sala Preta*, v. 4, p. 53. São Paulo: USP, 2004.
- DA COSTA, José.** *Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena*. In: *Sala Preta – revista do departamento de artes cênicas – ECA – USP, NÚMERO 7*. São Paulo: 2007.
- *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- DAMÁZIO, António R.** *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DEBORD, Guy.** *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELBONO, Pippo.** *Le corps de l'acteur – ou la nécessité de trouver un autre langage*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix.** *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.

- . *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996a.
- . *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 3*. São Paulo: Editora 34, 1996b.
- . *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 4*. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- . *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1997b.
- . *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 1*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire.** *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- . *Diálogos*. São Paulo : Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles.** *Spinoza et le problème de L'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- . *Proust Y los Signos*. Barcelona : Anagrama, 1972.
- . *Spinoza - Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.
- . *Foucault*. São Paulo. Brasiliense, 1988a.
- . *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988b.
- . *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: 34 letras, 1997.
- . *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- . *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004 (1986).
- . *En medio de Spinoza*. Buenos Aires : Cactus, 2008.
- DELOURME, Chantal et LECERCLE, Jean-Jacques.** *AFFECT*. In **SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (sous la direction de).** *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.
- DESGRANGES, Flávio.** *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DOR, Joël.** *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- DREYFUS, Hebert L. & RABINOW, Paul.** *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- ESPINOSA, Baruch de.** *Ética*. In: *Os Pensadores* (p.71-277). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- FERAL, Josette** (org.). *L'école du jeu – Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003.
- FERNANDES, Ciane.** *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro*. São Paulo: Annablume, 2007.
- . *A dança-teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal*, in Percevejo Online número 7.
- FERRACINI, Renato.** *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Editora da Unicamp – IMESP, 2001.
- . *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed. Fapesp, 2006.

**FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília.** *Escritos de Artistas – Anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

**FO, Dario.** *Manual mínimo do ator.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

**FORTES, Isabel.** *O sofrimento na cultura atual: hedonismo versus alteridade.* In **PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto.** *Formas de Subjetivação.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos, 2004.

**FOUCAULT, Michel.** *História da Sexualidade I – A vontade de saber.* Rio de Janeiro: Graal, 1979.

----- *Microfísica do Poder.* São Paulo: Graal, 1985 (2007).

----- *O que é um autor.* Lisboa: Editora Vega, 1992.

----- *Os anormais.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

----- *Vigiar e Punir - O nascimento da prisão.* Petrópolis: Vozes, 2004a.

----- *Utopies Et Hétérotopies. Récits Philosophiques. Diffusion sur France Culture les 7 et 21 décembre 1966.* Paris: INA - MEMOIRE VIVE, 2004b.

----- *Em defesa da Sociedade.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

----- *A Verdade e as formas jurídicas.* Rio de Janeiro: NAU Editora e PUC – Rio, 2008.

**GIDDENS, Anthony.** *Modernidade e Identidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

**GIL, José.** *O Corpo Paradoxal.* In **LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (orgs.).** *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

----- *Movimento Total – O Corpo e a Dança.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

**GONDAR, Josaida (Jô) de Oliveira.** *A sociedade de controle e as novas formas de sofrimento.* In: **ARAN, Márcia (Org.).** *Soberanias.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003a.

----- *Memória, poder e resistência.* In: **GONDAR, J; BARRENECHEA, M.A.. (Org.).** *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2003b, p. 32-43.

**GONDAR, Jô & DODEBEI, Vera (orgs.)** *O que é memória social.* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

**GROTOWSKI, Jerzy.** *Em busca de um teatro pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

----- *Entrevista a Jean-Pierre Thibaudat, caderno Culture, Jornal “Libération”, 26 de julho de 1995, tradução de Celina Sodrê.*

----- *Revista Máscara - Caderno iberoamericano de reflexão sobre escenologia. Ano 3 nº 11-12.* Cidade do México: Escenologia, 1996.

----- *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo.* In: **RICHARDS, Thomas.** *Al lavoro com Grotowski sulle azioni fisiche.* Milão: Ubulibre, 2002.

**GROTOWSKI, Jerzy & FLASZEN, Ludwik.** *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

**GUATTARI, Félix.** *As três ecologias.* Campinas: Papirus, 1990.

----- *Caosmose – um novo paradigma estético.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely.** *Micropolítica. Cartografias do desejo.* Petrópolis: Vozes, 2005.
- GUINSBURG, Jacó (org.)** *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich.** *Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- HALL, Stuart.** *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HIRSON, Raquel Scotti.** *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do lume em pesquisa.* São Paulo: Aderaldo & Rothchild Editores - Fapesp, 2006.
- IVES, David.** *Tudo no Timing – 7 comédias em 1 ato,* tradução e adaptação de Ana Bernstein, Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 1999.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo.** *DICIONÁRIO BÁSICO DE FILOSOFIA.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- JOHNSON, Allan G..** *Dicionário de Sociologia – Guia Prático da Linguagem Sociológica.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- KAFKA, Franz.** *O Processo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KELLNER, Douglas.** *A cultura da mídia.* Bauru – SP: EDUSC, 2001.
- KEHL, Maria Rita.** *O tempo e o cão – a atualidade das depressões.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- LAPOUJADE, David.** *O corpo que não agüenta mais.* In **LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (orgs.).** *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LASCH, Christopher.** *A Cultura do narcisismo.* Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LAZZARATO, Maurizio & NEGRI, Antonio.** *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LECOQ, Jacques.** *Le Théâtre du geste.* Paris: Bordas, 1987.
- LEHMANN, Hans-Thies.** *Le Théâtre Postdramatique.* Paris: L’Arche, 2002.
- LENZ, Flavio.** *DASPU – A moda sem vergonha.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál.** *Arte, clínica e loucura: um território em mutação.* **Hist. cienc. saude-Manguinhos,** Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, set. 2007 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702007000300003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702007000300003&lng=pt&nrm=iso)>.
- LIMA, Tatiana Motta.** *Em busca de (e à espreita) de uma pedagogia para o ator.* In REVISTA RESET. ANO 1. NÚMERO 1. Campinas: Projeto RESET, 2004.
- *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski.* In: Sala Preta – revista do departamento de artes cênicas – ECA – USP, NÚMERO 5. São Paulo: 2005.
- LUPO, Stéphanie.** *Anatoli Vassiliev: au coeur de la pédagogie théâtrale rigueur et anarchie.* Vic la Gardiole : L’Entretemps éditions, 2006.
- MITTER, Shomit.** *Systems of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook.* London: Routledge, 1992.

- MOORE, Sonia.** *The Stanislavski system. The Professional training of an actor.* New York: Penguin Books, 1984.
- MORENO, J. L..** *O Teatro da Espontaneidade.* São Paulo: Summus, 1984.
- MOTTA LIMA, Tatiana.** *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959 e 1974.* Rio de Janeiro: Tese de doutorado – PPGT / UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- NEGRI, Antonio.** *O poder constituinte: ensaio sobre as alternativas da modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- *5 lições sobre império.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NEGRI, Antonio & COCCO, Giuseppe.** *Glob(AL): biopoder e lutas em uma América Latina globalizada.* Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NEGRI, Antonio & HARDT, Michael.** *Império.* Rio de Janeiro: Record, 2001.
- *Multidão – Guerra e democracia na era do império.* Rio de Janeiro: Record, 2005.
- OIDA, Yoshi.** *Um ator errante.* São Paulo: Beca, 1999.
- *O Ator Invisível.* São Paulo: Beca, 2001.
- OURY, Jean.** *O coletivo.* São Paulo: HUCITEC, 2009.
- PAVIS, Patrice.** *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.
- *Vers une théorie de La pratique théâtrale : voix et images de la scène 3.* Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- *A Análise dos Espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto (org.)** *Formas de Subjetivação.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.
- *Singularidade e subjetivação: ensaios sobre clínica e cultura.* Rio de Janeiro: 7Letras / Editora PUC-Rio, 2008.
- PELBART, Peter Pal.** *Da clausura do fora ao fora da clausura - loucura e desrazão.* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- *A nau do tempo Rei.* Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- *A Vertigem por um fio: políticas da Subjetividade Contemporânea.* São Paulo: Iluminuras, 2000.
- *Vida Capital. Ensaio de biopolítica.* São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PICON-VALLIN, Beatrice.** *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea.* Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- PINHEIRO, Paulo.** *Nietzsche, Platão e o entusiasmo poético.* In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel Angel & PINHEIRO, Paulo (Orgs.). *Nietzsche e os Gregos: Arte, Memória e Educação – Assim Falou Nietzsche V.* Rio de Janeiro: DP&A : UNIRIO : Faperj ; Brasília: Capes, 2006.
- RAMOS, Enamar.** *Angel Vianna – A Pedagoga do Corpo.* São Paulo: Summus Editorial, 2007.

- RANCIÈRE, Jacques.** *Política da Arte.* Conferência apresentada no Simpósio São Paulo S.A. *práticas estéticas, sociais e políticas em debate* no SESC Belenzinho de 17 a 19 de abril de 2005. Revista *Situação #3 Estética e Política.* São Paulo: Sesc, 2005a.
- . *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: EXO experimental org., 2005b.
- . *Será que a arte resiste a alguma coisa?.* In: LINS, Daniel (org). *Nietzsche e Deleuze – Arte e Resistência.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- REGO COSTA, Mauro de Sá.** *O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento.* In: Ignácio Assis Silva. (Org.). *Corpo e Sentido. A escuta do sensível.* São Paulo: UNESP, 1996.
- REVEL, Judith.** *Le vocabulaire de Foucault.* Paris: Éditions Ellipses, 2002.
- . *Expériences de la pensée – Michel Foucault.* Paris : Bordas, 2005a.
- . *Foucault – conceitos essenciais.* São Carlos: Editora Claraluz, 2005b.
- . *Dictionnaire Foucault.* Paris: Ellipses, 2008.
- RICHARDS, THOMAS.** *At work with Grotowski on physycal actions.* New York: Routledge, 1995.
- . *Al lavoro com Grotowski sulle azioni fisiche.* Milão: Ubulibre, 2002.
- ROLNIK, SUELY.** *O Mal-Estar na Diferença.* In *Anuário Brasileiro de Psicanálise.* Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1995.
- ROLNIK, Suely & DISERENS, Corinne.** *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement.* Dijon: Presses du Réel, 2005.
- ROOSE-EVANS, James.** *Experimental theatre: to from Stanislavsky to Peter Brook.* London: Routledge, 1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques.** *Introdução às grandes teorias do teatro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RUFFINI, Franco.** *Le Milieu-scene: pré-expression, énergie, présence,* In *L 'Energie de l'acteur, Bouffonneries,* n. 15-16. Lectoure, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre.** *Introdução à análise do teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- . *Ler o Teatro Contemporâneo.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAID, Edward.** *Cultura e Política.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- . *Humanismo e Crítica democrática.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAMPAIO, Simone Sobral.** *Foucault e a resistência.* Goiânia: Editora da UFG (Universidade Federal de Goiás), 2006a.
- . *Resistências.* In: *Revista Aulas – Dossiê Foucault. Nº 3 – dezembro 2006 / março 2007.* ISSN 1981-1225. Publicação Eletrônica, 2006b.
- SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (sous la direction de).** *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze.* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.
- SCHUELLER REIS, ELIANA.** *De corpos e afetos – transferências e clínica psicanalítica.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.
- SENNET, Richard.** *O Artífice.* Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de.** *Um discurso sobre as ciências.* São Paulo: Cortez Editora, 1987.

-----. *Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna*. In *Estudos Avançados* vol.2 no.2 *Print version* ISSN 0103-4014 : São Paulo, May/Aug 1988.

([http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141988000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000200007))

**STANISLÁVSKI, Constantin**. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

-----. *Obras Completas - El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. República Argentina (sem determinação da cidade na edição): Editorial Quetzal, 1994.

**STOKLOS, Denise**. *Teatro essencial*. São Paulo : Denise Stoklos Produções, 1993.

**SUCHER, BERND**. *Lês faiblesses de la formation dès acteurs vues par um critique et amateur de théâtre*. In: **FÉRAL, Josette** (org). *L'école du jeu – Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003.

**TAVIANI, Ferdinando**. *Visão do Ator, Visão do Espectador*. In: **BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola**. *A arte secreta do ator*. Campinas: HUCITEC, 1995.

**TONEZZI, José**. *Distúrbios de linguagem e teatro: o afásico da cena*. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

**TOPORKOV, Vasily Osipovich**. *Stanislavski in Rehearsal – The final Years*. New York: Theatre Arts Books, 1979.

**TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.)**. *Tá na Rua – teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. **Acompanhado de DVD e da Revista Tá na Rua No. 1**.

**VASSILIEV, Anatoli**. *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris : P.O.L éditeur, 1999.

**VELHO, Gilberto**. *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

**ZOURABICHVILI, François**. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

<http://www.claudioulpiano.org.br/revista01.html>

[www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

<http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/25/edital-premio-cultural-loucos-pela-diversidade/>

# ANEXO 1: PROGRAMAÇÃO E FICHA TÉCNICA DA OCUPAÇÃO UEINZZ

## A Cia Teatral Ueinzz

Foi constituída há 12 anos por um coletivo de atores com trajetos de vida os mais variados. Cada um traz, de seu percurso de fragilidades e tresloucamentos ou de seus colapsos de vida, uma energia e um repertório singulares, que nutrem a criação do grupo. Ao longo desses anos foram mais de duzentas apresentações públicas. Os três primeiros trabalhos foram dirigidos por Renato Cohen e Sérgio Penna, com música de Wilson Sukorski. São eles: *Ueinzz, viagem a Babel*; *Dédalus* e *Gotham-SP*. A trupe apresentou-se no Tucarena, Tusp, Teatro Oficina, Centro Cultural São Paulo, KVA, Sesc Pompéia e fez turnées pelo Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Fortaleza.

Também foi convidada ao Festival Internacional de Teatro de Curitiba, em 1999 e ao Porto Alegre em Cena, em 2003. Participou em 2004 da Mostra de Artes do Cariri através do Projeto Palco Giratório do Sesc. Em 2005 viajou a La Fonderie, a convite do Théâtre du Radeau, na França. No ano seguinte, teve início um trabalho conjunto com a artista franco-argentina Alejandra Riera, que resultou em registros em vídeo de entrevistas realizadas pelos atores na cidade de São Paulo, intitulada *Enquete sobre o nosso entorno*. O trabalho foi apresentado em 2007, na Documenta XII, de Kassel, na Alemanha, para onde o grupo se deslocou e onde reativou o dispositivo de entrevistas iniciado em São Paulo. Em dezembro deste mesmo ano, a companhia foi convidada pelo diretor alemão Schliegensiéf a participar da ópera de Wagner *O Trem Fantasma*, no Sesc Belenzinho. Em seguida, Cássio Santiago assumiu a direção artística do grupo, juntamente com a colaboradora e dramaturga Elisa Band, e o grupo apresentou, em novembro de 2008 e em junho de 2009 no Centro Cultural B\_arco, um conjunto de ensaios abertos e experimentações cênicas com *Finnegans Ueinzz*, que agora estréia no Sesc Avenida Paulista.

O processo de trabalho do grupo durante a montagem de *Dédalus* e seus bastidores, ainda em 2001, foi objeto de um documentário das cineastas Carmen Opipari e Sylvie Timbert, *Eu sou curinga, o enigma!*, finalizado em 2003. Em 2007 Miriam Chnaiderman convidou o grupo para uma participação em seu filme *Sobreviventes*. Ambos serão reapresentados por ocasião da Ocupação UEINZZ.

## Finnegans Ueinzz

Essa nova experiência do grupo Ueinzz parte do universo de James Joyce para falar de energia e reinvenção. Diversas camadas de linguagem são fundidas, colocadas em choque ou sobrepostas para formar a cena polissêmica Ueinzz, assim como muitas línguas misturam-se para compor a sinfonia-sonho de Joyce.

Em ***Finnegans Ueinzz*** uma nova língua é colocada em cena, e uma estranha sintaxe cênica é experimentada, levando o grupo a explorar e ampliar os procedimentos da Performance e do Work in Process instaurados por Renato Cohen e Sérgio Penna nos espetáculos Ueinzz, *Viagem a Babel*, *Dédalus* e *Gotham SP*. O grupo se reinventa em uma jornada experimental pela linguagem de Joyce onde atores e espectadores encontram-se para celebrar as potências da vida imantadas pelo conceito ampliado de arte de Joseph Beuys - "Cada ser humano é um Artista" e "Arte = Capital".

Na produção de sentidos e na criação das cenas, percorremos vários caminhos. Os textos *Finnegans Wake* e *Ulisses* nos serviram como dispositivos para processos de diferentes ordens que convivem sem hierarquia. O espectador é convidado a ter um olhar produtivo sobre a obra, há pistas, propostas, que podem ser seguidas ou subvertidas. Durante o espetáculo os performers estão sempre em percurso, que às vezes toma a frente, imanta e outras vezes está lá como uma sombra, um duplo, uma figura-fundo. A presença das personas e sub-tramas cria uma estrutura aberta, que inclui, amplia e muitas vezes implode o dramático, pelo seu próprio esgotamento. O que vemos então, desses escombros ilusionistas, é o surgimento de uma cena onde as expectativas convivem com as ficções das realidades. Chegamos por fim a um estado onde percebe-se o inevitável: as ficções são

biográficas e a realidade torna-se ficção. Esta percepção nos leva a uma obra ancorada na presença dos performers e na experiência do que acontece no presente.

Esta experiência foi imbuída de vivências, de preparações, de imantações de determinados universos, que proporcionam uma espécie de reinvenção: a reinvenção do conceito de arte, da obra de Joyce pelos performers, das ficções pessoais de cada performer, da reverberação dos encontros: os encontros do grupo e com o público.

Trata-se de reinvenção de si mesmo, e compartilhamento dessa reinvenção ao convidar o público para participar desta experiência, onde cada um recria a sua ficção pessoal.

## **Ficha Técnica:**

### **Atores e Performers**

Adélia Faustino  
Alexandre Bernardes  
Amélia Montero de Melo  
Ana Carmen Del Collado  
Ana Goldenstein  
Catherine de Lima  
Colazzi  
Eduardo Lettière  
Erika Inforsato  
Fabrício Pedroni  
Iza Cremonine  
John Laudenberger  
Leo Lui  
Luís Guilherme Ribeiro Cunha  
Onéss António Cervelin  
Paula Francisquetti  
Peter Pál Pelbart  
Roberto Couri  
Valéria Manzalli  
Yoshiko Minie

### **Concepção, direção e instalação**

Cássio Santiago

### **Colaboração na direção e dramaturgista**

Elisa Band

### **Coordenador geral**

Peter Pál Pelbart

### **Coordenação de atores**

Ana Carmen Del Collado, Eduardo Lettiere, Érika Inforsato, Paula Francisquetti e Peter Pál Pelbart

### **Figurinos**

Simone Mina

### **Luz**

Alessandra Domingues

### **Assistência e operação de luz**

Luana Gouveia

**Composição Musical**

Livio Tragtenberg

**Paisagens Sonoras**

Cássio Santiago e Elisa Band

**Produção**

Ricardo Muniz Fernandes

**PROGRAMAÇÃO OCUPAÇÃO UEINZZ**

Sesc paulista Avenida paulista, 119 fone 3179-3700

DIA 09 de setembro – QUARTA 21h Finnegans UEINZZ

DIA 10 – QUINTA 14h filme Eu sou curinga, o enigma! (52’)  
18h conferência Jean Oury  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 11 – SEXTA 14h filme Sobreviventes (52’)  
19h conferência Miriam Chnaiderman  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 12 – SÁBADO 14h filmes Coisas Mínimas (1:44’);  
O invisível (Entrevista com Oury 44’)  
17h filme Zero de Conduta (43’)  
18h conferência Jean Oury  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 13 – DOMINGO 14h filmes Enquête sobre nosso entorno  
- Alejandra Riera/UEINZZ - (todos os fragmentos - 180’)  
17h Fórum UEINZZ  
20h Finnegans UEINZZ

DIA 15 – TERÇA 14h filme La Borde ou o direito à loucura (60’)  
18h filme sobre Tosquelles  
19h conferência Joris De Bisschop

DIA 16 – QUARTA 14h filme Min Tanaka em La Borde (24’)  
19h conferência Cássio Santiago e Elisa Band  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 17 – QUINTA 14h filme O divã de Félix (17’)  
19h conferência Laymert Garcia dos Santos  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 18 – SEXTA 14h filmes Dizem que sou louco (12’);  
Os dentes de macaco (14’)

19h conferência Celso Favaretto  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 19 – SÁBADO 14h filme Min Tanaka em La Borde (24’)  
19h conferência David Lapoujade  
21h Finnegans UEINZZ

DIA 20 – DOMINGO 14h filme Entrevista com Guattari (As pulsões) (32’)  
16h Fórum UEINZZ  
18h conferência Juliano Pessanha  
20h Finnegans UEINZZ com a  
Orquestra de Cegos de Lívio Tragtenberg

- Para as conferências, as senhas serão distribuídas com uma hora de antecedência na unidade.
- As conferências de Jean Oury (dias 10 e 12) e de David Lapoujade serão transmitidas ao vivo na Internet, pelo site do Sesc ([www.sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br)).

## **ANEXO 2: COMPANHIA UEINZZ – DADOS DO SITE INTERNET**

(dados não atualizados, mas que informam bastante sobre o histórico da companhia)

FICHA TÉCNICA CIA. TEATRAL UEINZZ (2004)

Direção: **Sergio Penna e Renato Cohen (in memorian)**

Coordenação: **Peter Pál Pelbart**

Direção musical: **Wilson Sukorski**

Elenco: **Adélia Faustino, Alexandra Gouveia, Alexandre Bernardes, Alexandre Costa de Giacomo, Ana Carmen, Ana Goldenstein, Cleuby Villanova, Eduardo Lettiere, Eduardo Torres, Erika Inforsato, Fabrício Pedroni, Flavio Franco, Geraldo Carlos, Iza Cremonini, Colazzi, Leo Lui, Lucia Cristina Lopes Bautzer, Luis Guilherme Ribeiro Cunha, Marco Machado, Onés Antonio Cervelin, Paula Francisquetti, Peter Pál Pelbart, Rosemary Vieira, Valéria Manzalli, Yoshiko Minie**

Músicos: **Wilson Sukorski, Emerson Boy e Marcus Penna**

Cantores convidados: **Sabrina Ribeiro e Peri Pane**

Concepção e operação de luz: **Alessandra Domingues**

Assistência de luz: **Raquel Tamaio e Pedro Brandi**

Cenografia: **Cia. Teatral Ueinzz**

Figurinos e Adereços: **Vladimir Castilho e Joana Imparato**

Direção de produção: **Silvana Matteussi**

Assistência de produção: **Sabrina Ribeiro**

Design multimídia e concepção gráfica: **Rogério Borovik**

Operação multimídia: **Erik Thurn**

Fotos: **João Caldas**

Web site: **Sergio Penna e Silvana Matteussi**

Espectáculos da UEINZZ :

**Ueinzz Viagem a Babel - (1997)** Primeiro espetáculo da Cia., onde diferentes universos internos propiciavam uma multiplicidade de linguagens, em torno da busca da Torre de Babel: provações, desafios e conquistas

**Dedalus - (1998 a 2000)** O espetáculo, apresenta os mitos do labirinto de Dédalo e a avassaladora paixão entre Orfeu e Eurídice, em uma encenação provoca a platéia pela utilização de uma linguagem única, plena de lirismo, humor e dramaticidade.

**Gotham SP - (desde 2001)** Entre paisagens e alucinações urbanas, personagens imaginários de uma cidade imaginária. A partir de referências reais e cotidianas, traça-se um delicado painel de situações líricas e trágicas da cidade de São Paulo.

## PROCESSOS CRIATIVOS

### **poéticas do inconsciente**

A Cia. Ueinz, formada por atores usuários de serviço de saúde mental de São Paulo, com seus oito anos de existência e três espetáculos realizados: Ueinz-Viagem à Babel (1996-97), Dedalus (1997-2000) e Gotham SP (2001-2005), corrobora com seu percurso, a fundação de um território cênico - O Teatro do Inconsciente. Na trilha do imaginário em cena, já proposto pelos surrealistas e de poéticas diversas da cena, com repercussões da protocena Dadá, do Teatro da Crueldade de Artaud, de inúmeras experiências limiars do happening e da performance e do Teatro Contemporâneo (o trabalho de Bob Wilson com autistas), a “Cena da Loucura”, mediada por forças maiores, por subjetividades limítrofes, instaura um topos cênico inaugural, das potências, da verdade, da não representação na sua literalidade.

As relações entre atuantes e platéia, entre a gênese poética e sua performance, entre o texto e sua apresentação estão alteradas por esses novos sujeitos da cena: corpos que ganham outro alinhamento, consciências que criam outro tempo cênico, um tempo da espera, do imprevisto, do espontâneo, construções cênicas que propõem a suspensão e a epifania, mecanismos esses que afirmam uma cena - emblemática do contemporâneo - sustentada no acontecimento e não na representação.

### **dramaturgia do inconsciente**

Os atores-performers da Cia Ueinz, dialogam um intertexto entre seus próprios textos internos e as poéticas de contorno propostas pela direção. São lançados alguns textos e situações criativas no processo de criação, como por exemplo, em Dedalus, “desenhe seu labirinto”, ou “pegue essa mala (que é colocada como objeto), faça sua viagem, vá a algum lugar”: situações inaugurais que propõem a viagem, o deslocamento, o nomadismo. Como resposta, recebemos as lógicas paradoxais: “o labirinto anda”, “com essa mala eu não vou a lugar nenhum”. O texto do espetáculo vai sendo tramado dessas pequenas histórias, de uma lógica que projeta a curva, o inesperado e não a reta cartesiana. De um plano onde emergem

densidades, pesos, gravidades próprias da experiência humana, em condensações, deslocamentos e outros mecanismos sincrônicos com as elaborações do inconsciente, que neste caso está a flor da pele.

Essa dramaturgia de palavras, espasmos, movimentos, vai sendo tecida entre a direção, os atores e intuições que dialogam com o entorno contemporâneo ao longo da criação do espetáculo que se configura como um “work in progress”. Com textos de contorno são acionados mitos e poéticas inaugurais, como o mito do labirinto, o mito da travessia, os percursos do herói, fragmentos de Hesíodo, Paulo Leminski e outros poetas, no caso dos espetáculos já realizados, textos esses que ganham deriva e disjunção na medida em que são rearticulados pelos atores. A voz dos atores, mediados por seus inconscientes ativos, é que forma então a língua, a língua do espetáculo. O ator que produz o som Ueinz, tem esse som amplificado. Seu som é uma glossolalia, um mantra que ganha sentido profético, que guia toda a companhia em seu trajeto cênico.

Aos diretores-dramaturgos cabe a tarefa hermenêutica de trabalhar toda a intertextualidade, dando conjunto cênico aos textos cifrados, dobrados, que vão se apresentando, sugerindo textos da cultura que dialoguem com os pequenos mitos enunciados, formando um caldeirão textual que acolha as diferentes camadas dessa “cultura das bordas”, que aqui vai se formando.

### **performance, corpo e encenação**

O espetáculo se forma enquanto acontecimento, e na presença do público, os atores desenham a partitura que vem sendo tramada e ensaiada ao longo do processo. São organizados sketches fixos e uma marcação espacial que prevêem o improviso e o achado cênico. Os atores singulares, guiados pelo espaço e por uma partitura musical que se desenrola ao vivo, criam seu próprio desenho cênico. O espetáculo conforma marcação e espontaneidade, identidade cênica e distanciamento, aproximação do personagem e apresentação do eu próprio em cena. Atores que largam sua posição para assistir a cena dos outros, e retomam na seqüência dramática. Atores que realizam grandes monólogos e, também, que abandonam a cena sem completar suas frases. Essa estridente partitura de erros, de achados, de reinvenção do texto, vai se construindo na frente do público que está convocado como cúmplice desse novo entoar da “língua mágica”. O espetáculo se torna então ritual, onde todos assistem o impossível prosseguir, aos corpos dobrados dançarem, as vozes inaudíveis ganharem potências amplificadas pela eletrônica montada no espetáculo.

Os atores da Cia. tem a seu favor um raro aliado, que desmonta a representação, no seu sentido mais artificial: o tempo. O tempo do ator incomum é mediado por todos seus diálogos, é transbordado por seus sub-textos, que passam a ser o próprio texto. A resposta nos diálogos não vem imediata, racional, ela percorre outras circuitações mentais. Há um *delay*, um atraso cênico, que coloca toda a platéia em produção. O ator, intuitivamente, transita entre a identificação stanislavskiana e o distanciamento de Brecht. E se empolga, perante o aplauso do público, realiza sua tourada cênica, medindo forças com a platéia e suas próprias sombras interiores.

Os singulares atores da Cia. propõem, a nosso ver, um estatuto inaugural de articulação de texto e de corpo no espaço, um estranho diálogo entre vontade de ação e outras forças que vão apresentar um contra desenho, uma performance limite, cujo gesto se delineia entre opostos: fragilidade e potência, em um traço contínuo de ambigüidade e ambivalência.

---

### ***O que é Hospital-Dia?***

Hospital-Dia é um serviço alternativo às internações hospitalares, indicado para casos de crises psíquicas graves, colapsos subjetivos, sofrimento exacerbado que acarretem desadaptação, isolamento, marginalização, desestruturação. A sociedade, com maior ou menor preconceito (ou desconhecimento), costuma chamar esses sujeitos de psicóticos, loucos, esquizofrênicos, doentes mentais, doidos, alienados, insensatos. E tem por prática interná-los e exilá-los do convívio social. O Hospital-Dia questiona o modelo asilar, a fronteira tão cristalizada entre sanidade e loucura e o conceito redutor de doença para esses casos. Ao acolher seus frequentadores de segunda a sexta, das 9:00 às 17:00 hs, o Hospital-Dia não os retira do convívio familiar, social, de trabalho, urbano, mas busca o sentido de sua crise, dentro de seu contexto, sem reforçar os estigmas, compreendendo a característica psíquica e subjetiva de sua problemática, viabilizando sua recuperação e reinserção nos grupos e no meio que o circunda.

### ***Por que teatro num Hospital-Dia?***

Os diretores Sergio Penna e Renato Cohen, com diferentes experiências no campo teatral e pára-teatral, na pesquisa da arte-limite e da linguagem cênica concebida de modo ampliado, vêm trabalhando com este grupo desde o primeiro semestre de 1997. A experiência mostrou o valor de uma proposta voltada prioritariamente para a arte e a criação: ao dar suporte às

diferenças e singularidades subjetivas que a sociedade reluta em acolher, o dispositivo teatral revela sua dimensão ética e seu alcance vital.

Desde sua fundação, o Hospital-Dia “A Casa” propõe a seus frequentadores inúmeras atividades de cunho expressivo. Entre elas, experimentações de teor dramático. A natureza coletiva, mágica e imantada do teatro oferece um enquadre protegido para toda sorte de invenções e improvisações, mas também é capaz de captar e socializar universos culturais diversos, linguagens singulares, constelando-os com elementos míticos ou contemporâneos. Com isto, cada qual é convidado a sair do isolamento e da impotência a que se via confinado, com seus recursos pessoais, seu próprio corpo, sua postura, sua voz, seu repertório gestual e sensorial, compondo uma personagem e compondo-se com os demais num enredo coletivo. O ritual teatral pode ser um recurso precioso no resgate das possibilidades de cada sujeito, nos vários registros que a crise soterrou.

*(Peter Pelbart)*

## **ANEXO 3: CRÍTICAS NA IMPRENSA**

### **Atores-pacientes “presentam”**

“Dédalus” não tem nem pé nem cabeça, uma mistura de mitologia grega, viagem intergaláctica e a Jovem Guarda. Mas é uma pequena pausa de realidade, uma chance de escapar da rotina de boas ou más representações do teatro, mas sempre representações. Porque os atores de “Dédalus”, que abriu a chamada mostra dos incluídos no Festival de Teatro de Curitiba, anteontem, não interpretam, propriamente: pacientes psiquiátricos, eles acertam quando erram, empolgam quando esquecem as falas e improvisam; em suma, na expressão artaudiana, eles “presentam”. Tome-se Eduardo Halim, um senhor sem idade definida que faz o personagem-título. Ele precisa de ponto, uma jovem que passa a peça ditando, tão baixo quanto possível, o que ele tem de falar. E ele se dirige a ela, faz piadas distanciadas sobre sua própria falta de memória. A certa altura, passa outro personagem mítico e questiona Dédalus: “Quem é o herói desta história?”. E Dédalus, no que pareceu um “caco”: “É o Leônidas, do São Paulo”. Nesse espetáculo que tem muito de comédia, a trama central retrata o amor trágico de Eurídice e Orfeu, “o deus da MTV”, em meio aos diálogos de Dédalus e Ícaro, sem contar citações a Dioniso e Narciso. O amor e, mais até, a sensualidade estão presentes, “incluídos”, o que é espantoso, e é estranhamente verdadeira - e emocionante - a “ordem” que os diretores Sergio Penna e Renato Cohen deram à confusão de atores que vagam, cantam, narram, dançam.

**20/03/2000**

**Nelson de Sá**

**Folha de São Paulo**

### **Cenas de inclusão**

A rubrica Teatro dos Incluídos, que o Festival de Teatro de Curitiba agregou à programação deste ano, permite registrar encenações com grupos sociais que encontram no teatro uma possibilidade de expressão e de voz pública. A mostra selecionou espetáculos que não apenas utilizam o teatro como forma de assistencialismo ou de terapias, mas como tentativa de encontrar no silêncio dos que estão à margem a identidade e os valores abafados pela obscuridade do confinamento social.

Os elencos que se apresentam no Teatro dos Incluídos (são considerados atores, quase sempre, da sua própria história) fazem teatro e ainda que não haja preocupações de desenhar

uma estética para esses inúmeros trabalhos de ressensibilização de estratos sociais em estado de emergência, já se podem perceber tendências que gravitam do pioneirismo e técnica do Teatro do Oprimido de Augusto Boal à nova dramaturgia dos espetáculos com presidiários ou a singularidade das experiências cênicas com favelados. E ainda na valorização de tradições de culturas e etnias, além das raras experiências com pacientes psiquiátricos.

*Dédalus*, um dos participantes da mostra dos Incluídos, deixa a impressão de que é possível criar uma cena própria para captar a força de mundos em confinamento. A Cia. Ueinz, produtora de *Dédalus* - o nome do grupo se explica como a reprodução do som emitido por um dos atores - é oriunda da Casa para o Desenvolvimento da Saúde Mental e Psicossocial de São Paulo e já funciona há dois anos. Os participantes da montagem estão em tratamento médico e se enquadram nas técnicas da nova psiquiatria, que defende terapias antimanicomiais. Os diretores teatrais Sérgio Penna e Renato Cohen coordenam as atividades teatrais da Casa e, a julgar por *Dédalus*, ultrapassam a representação do imaginário de seus atores para incorporar as características de voz e gesto e até mesmo as suas sutilezas de intérprete. A dupla de diretores propõe em fragmentos algumas situações míticas, como a descida ao inferno de Eurídice e Orfeu, o percurso labiríntico e o vôo de Ícaro, que se complementam por depoimentos e escritos dos próprios atores. Há uma “lógica” nesta aparente costura anárquica, em que um universo de interioridades e os mitos organizadores do caos humano surgem em meio a cargas dramáticas de histórias intuídas e de solidões expostas. A construção cênica de *Dédalus* é teatralmente consistente, com cenas demarcadas por som, luz e movimentos, mas que adquirem maior projeção pelo fato de os atores trazerem para o palco as suas identidades. É possível até considerar que a proposta cênica possa sugerir, na sua sofisticação intelectual, uma certa arrogância em comparação ao impacto real de vivências contundentes. Mas em nenhum instante *Dédalus* se “utiliza” da realidade dos atores para impor qualquer concepção meramente estetizante. O elenco está intrinsecamente integrado à cena, atribuindo ao espaço da representação uma autoridade conferida por suas histórias pessoais. Se os movimentos são lentos, a voz inaudível, aqui e ali, e o texto precisa ser soprado por um ponto onipresente, são detalhes que apenas revelam os traços dessas histórias que se incorporam no palco, não como demonstrativo de quadro clínico passível de ser aproveitado como terapia via teatral, mas como uma dramática em si mesma que evoca o imaginário dos mitos e a poesia da solidão. Um espetáculo comovente e profundamente teatral.

**21/09/2000**  
**Macksen Luiz**

**“Dedalus” constrói ponte sobre a solidão**

**Cia. Ueinz estabelece uma comunicação completa e prazerosa com o público, os atores atuam contentes e esse algo mais faz a diferença**

Na divulgação que a Cia. Teatral Ueinz faz do seu segundo espetáculo, há uma cuidadosa ênfase sobre a natureza artística do espetáculo Dédalus. Trata-se de uma criação coletiva feita por artistas “profissionais” fazendo um tipo de teatro contemporâneo “no limite entre a arte e a vida”.

São considerações que seriam desnecessárias se o espetáculo fosse criado dentro do modo de produção habitual do teatro contemporâneo: um grupo se forma, debate sobre o sentido do seu projeto artístico, escolhe os meios expressivos e procura um circuito de exibição. Há dezenas de grupos trabalhando com esse procedimento. O que torna especialmente interessante o trabalho desse grupo, formado há quatro anos e apresentando em vários lugares o seu segundo trabalho, é que se trata de um amálgama de artistas profissionais e artistas sob os cuidados terapêuticos do hospital psiquiátrico. As circunstâncias criativas são portanto incomuns e, se as ignorássemos, travando com a obra um combate singular suscitado pelo objeto estético, não lhe faríamos justiça.

O traço distintivo desta criação, e que a torna altamente recomendável como experiência ao mesmo tempo artística e vital, é o fato de que se trata de um trabalho terapêutico. Provavelmente um trabalho “terapêutico” tanto para os profissionais da área da saúde e do teatro que o estimularam quanto para os usuários do serviço de saúde mental que se expressam por meio de uma representação teatral. Para os artistas profissionais as condutas divergentes serão talvez uma fresta para penetrar sob códigos lógicos contra os quais a arte investe incessantemente mas que se refazem com inesperada rapidez. Para os pacientes da instituição psiquiátrica, inversamente, a expressão teatral organiza a comunicação, reveste-a de finalidade, exercita a troca dialógica e restaura, assim, convenções de linguagem.

O fundo comum, explorado neste espetáculo, é a narrativa mítica, campo em que tanto a psicanálise quanto a psicologia analítica fundam o estudo do funcionamento psíquico. No entanto, os artistas responsáveis pela orientação do trabalho utilizam tanto quanto possível estímulos de abertura dos códigos de representação (imagens de contornos instáveis, músicas com “sons abstratos”, materiais cênicos maleáveis, textos que privilegiam os sentidos e as

sensações) enquanto os intérpretes cuidam zelosamente da precisão das marcas, da clareza das etapas narrativas dos mitos e da observação precisa do roteiro dramático que prevê breves e delicadíssimas interações com a platéia.

Uns e outros, parece-nos, encontraram na criação desse trabalho comum uma vereda para satisfazer as próprias necessidades expressivas. Não são as mesmas e essa distinção, visível no espetáculo criado coletivamente, faz com essa promissória Cia. Teatral Ueinzz seja diferente dos outros grupos de teatro profissional.

É preciso também encarar essa experiência teatral sob a ótica das circunstâncias que a cercam. Trata-se de uma boa notícia, de um inegável avanço das práticas artísticas e terapêuticas propiciando uma troca entre universos de experiência muito diversos.

Assim, com essa força de uma contribuição dupla, não são as belas imagens nem o potencial de mobilização psíquica dos mitos desestruturados pela interferência poética o plano privilegiado de comunicação que o espetáculo estabelece com o público. Esse aparato é, por assim dizer, a reverberação que cerca um núcleo narrativo cuja clareza é resultado de empenho dos intérpretes. Vulgarizaram-se de tal forma as interpretações psicológicas do repertório mítico que a aventura de Orfeu para resgatar sua amada está impregnada de simbolismo.

Qualquer fábula grega, aliás, pode ser lida como símbolo das nossas incursões inelutáveis pela tumultuada experiência inconsciente. Mas em Dedalus impressiona sobretudo a tenacidade com que um intérprete se dedica a criar a figura singular de Orfeu, a concentração com que se desenha uma Eurídice atenta em indicar a sugestão da elegância e da leveza de uma musa e enfim, a preocupação de todo o elenco em construir e levar a cabo uma narrativa que é, antes de matéria interpretativa, uma realização dramática concreta.

A mimese, do modo como a realizam esses intérpretes, é uma tarefa que demanda também um esforço consciente de organização dos elementos para que a comunicação se torne transitiva. É um prazer observar como o conseguem, e esse tipo de prazer, o de uma comunicação que se completa, é da mesma ordem em qualquer acontecimento artístico.

Mas há algo mais: esses atores estão contentes. Fizeram alguma coisa para o público e a oferta foi aceita. Por meio do teatro, lançaram uma ponte sobre a solidão - esta ferida do ser - e permitem que vislumbremos outras possibilidades para atenuar essa dor que conhecemos tão bem.

**22/09/2000**

**Mariangela Alves de Lima**  
**O Estado de São Paulo**

### **Sobre o espetáculo “Ueinz – Viagem a Babel**

Ueinz é um convite para embarcar em uma viagem mágica ao desconhecido. Como nos contos fantásticos, as emoções do espectador se misturam, existe medo, estranhamento, serenidade, fascínio.

De uma forma especial, Ueinz – Viagem a Babel é um espetáculo que causa impacto a partir da sensibilidade de seus performers (os criadores da ação). Como uma obra de arte, ele transforma, acrescenta, deslumbra o espectador.

A produção do espetáculo é um convite para o espectador participar de uma nova proposta teatral. A multiplicidade das linguagens usadas em cena são valorizadas por um enorme cuidado estético com figurinos, cenários, luz e som. Esses elementos são integrados de forma a construir um conjunto. Ueinz é ao mesmo tempo instigante e belo.

Elaborado a partir das idéias de usuários de serviço de saúde mental do Hospital Dia “A Casa”, o espetáculo traz personagens que percorrem uma viagem, um trajeto ou travessia a algum lugar, talvez real, talvez idealizado utópico, mas que todos igualmente buscam.

Nesse trajeto manifestam-se o refinado senso crítico, as dificuldades de convívio que devem ser superadas, os desafios dos percursos, os sonhos de cada um.

Tive o privilégio de assistir a um dos ensaios de Ueinz. Ali presenciei uma aula de respeito e cidadania. A criação do espetáculo, coordenada pelos diretores teatrais Sergio Penna e Renato Cohen, visava cutucar o silêncio de alguns usuários e canalizar a voz de outros, para trazer à tona idéias e ações: a expressão artística daqueles performers estreados, e organizá-las em um comovente espetáculo.

**Julho / 97**

**Daniela Rocha**

**jornalista - Folha de São Paulo e Revista Bravo**

## **Encantos Mil**

**Asas** - No final da peça, no longo espaço de cena do teatro Oficina (SP), surge um avião. “Dédalus” é um espetáculo da companhia Ueinz. Alguns dos atores são pacientes psiquiátricos, e o espetáculo poderia ser tomado por um exercício terapêutico. Talvez ele possua esse efeito, mas o que importa, para o espectador, é a estranha poesia que, pouco a pouco, entre momentos mais áridos e mais sedutores, vai se erguendo. É um teatro que não se apóia na máscara, na aparência construída pelo ator, com habilidade e talento, para esconder o seu ser próprio. Funda-se, antes, numa dupla presença: vejam, eu sou Ícaro, eu sou Eurídice. Eu, isto é, a identidade do ator, não se separa de Ícaro ou Eurídice, seus personagens. No finzinho, quando chega o avião, artistas e público flutuam, suspensos na mesma felicidade.

**15/10/2000**

**Jorge Coli**

**Folha de São Paulo - Caderno Mais**

## **Loucura e humanidade no teatro**

*Festival conta com encenações que levam pacientes ao palco*

No contexto do que foi mostrado, neste final de semana, no Festival de Curitiba, Anjo Duro foi uma espécie de redenção. Uma lavagem para a alma do público. Depois de 25 anos afastada dos palcos, a atriz Berta Zemel voltou para mostrar que é dona de cena toda sua e mestra em tocar as cordas delicadas da emoção do público.

Sem vícios e com paixão, Zemel incendeia a platéia, ao interpretar a doutora Nise da Silveira, psiquiatra que revolucionou o tratamento psicoterapêutico, ao trocar o uso de eletrochoque e dos medicamentos - que deixavam os pacientes a maior parte do tempo dopado - pelo tratamento com arte e o afeto catalisador. A peça tem direção de Luiz Valcazaras e é inspirado em Cartas a Spinosa.

O público saiu repleto de humanidade pelas nuances da encenação. A atriz tem o poder de mexer com regiões internas, de tocar a emoção profunda do público. A encenação é simples, com muito poucos elementos cênicos em cima do palco, além dos atores. Uma mesinha e uma cadeira, alguns cavaletes, quadros - e Berta dominando a platéia, conduzindo os espectadores privilegiados à sua verdadeira humanidade.

**INCLUÍDOS** - Um das inovações deste ano do FTC é a implantação da Mostra Teatro dos Incluídos, com três peças de grupos à margem social: usuários de hospital-dia, com Dédalus; crianças em situação de risco (Uma Baleia Perto da Lua) e cultura cigana (Além da Lenda).

A arte é um instrumento poderoso para devolver uma identidade social aos pacientes em tratamento psiquiátrico. Por um determinado caminho, é o que faz o instituto A Casa para o

Desenvolvimento da Saúde Mental e Psicossocial, de São Paulo, desde o ano de 1997. Atitude louvável.

Dédalus é o segundo espetáculo da Cia. Ueinz, que fez antes Viagem a Babel, apresentado durante dois dias. Com direção de Renato Cohen e Sergio Penna, Dédalus utiliza os mitos do labirinto e do sonho de voar - Dédalo e seu filho Ícaro - e do amor de Orfeu e Eurídice, para fazer aflorar histórias dos pacientes-atores. Eduardo Miguel Ralim, no papel de Dedalus, comanda o espetáculo, sempre auxiliado por uma psicoterapeuta, uma espécie de ponto.

Com música de Wilson Sukorski, efeitos sonoros e virtuais, o elenco diz verdades profundas, para serem entendidas, guardadas e refletidas. A cena é recortada e marcada por ritmo de quem já sofreu alguma ruptura. O elenco expõe o coração, tão despojado e generoso diante da suposta sanidade da platéia de Curitiba.

**21/03/ 2000**

**Janaína Lima**

**Diário de Pernambuco**

## **ANEXO 4: TEXTO DA CENA APRESENTADA POR IZA CREMONINE AO FINAL DA PEÇA FINNEGANS UEINZZ**

Transcrições de outros dois dias de apresentação (o dia 20 foi utilizado no corpo da dissertação):

18-09-2009

TUDO COM MUITA PAUSA

Três luas eu aguardei para estar nesse meu espaço que eu conquistei com meu esforço. Meu espaço que divido com a criatura aprendiz Tosco (APONTA À SUA DIREITA). Há um tempo, eles (APONTA PARA SUA DIAGONAL SUPERIOR DIANTEIRA, MAIS À SUA ESQUERDA), os deuses, colocaram em nosso meio uma criatura irritante, faladora e instigante; bela. Para logo em seguida, eles resolverem retirá-la.

Não concordei. Me expliquei com a única amiga que tenho, que é a natureza, e ela me disse: “isso é irrelevante”. Não concordei também com isso.

Num aglomerado que houve, eu me expliquei.. O resultado que foi: cortaram o prolongamento do meu corpo, deceparam o meu rabo. Que era de uma penugem de uma cor indelével, bonito, tinha a musculatura dos dinossauros jovens. Quando me lembro, sobe-me um verdor pelo corpo, pelos dedos até a cintura, para depois me tornar rubro inclusive esse rotor que tenho à esquerda.

O que, Tosco? Não me interrompa! O que? Ah, sim, XXXX, sim, (COM UMA VOZ AFETADA, COMO QUEM FALA PARA UM BEBÊ OU COM DESDÉM) ah, oh sim, sim, tu tu tu. A música? A melodia cantamos vinte e quatro horas por dia. Sim. A melodia:

(CANTANDO) Eu sou terrível, vou lhe contar, e ponho tudo pra rebentar. Depois não sei nem me interessa.

(COM A VOZ FINA) ah, sim, sim, tá, tá.

(AGRESSIVA) Maldito (PAUSA) és!

Outra vez Tosco? Novamente? Ah, sim: que eles encontrem um líder. Não dependem mais de mim. O líder os (GAGUEJA) mostrará a eles a região, a madeira, a sobrevivência. Não comigo, não mais. Então, estou maquinando contra eles, contra, os deuses, que se apresentam com cor de pele, cada lugar, cabelos, cada lugar, roupagens, formato de olhos.

(A LUZ CONTINUA ABAIXANDO)

Eu formarei cordas, encontrarei cordas, encontrarei fios. E os laçarei a todos, com certeza. Eles desaparecerão, porque eles são fluidos, e nós corpóreos. Mas eu farei isso. Depois, eu os transformarei em pó. O pó passará a óleo. Este óleo será guardado nas profundezas do oceano

num local que só eu conheço. Depois serem pincelados, este óleo vai ser pincelado em escarpas, em pedras! Ficará estratificado; eles desaparecerão!

(JÁ QUASE TUDO ESCURO)

Mas a natureza pode achar que está tudo ultrapassado. E pensar... e fará uma hecatombe: pedras se chocarão com pedras, a água invadirá. Tudo ficará em nada. E depois de anos, essas fagulhas se transformarão em moléculas ou algo assim. (PAUSA)

Terá valido todo esse trabalho? Veremos.

(ENTRA A MÚSICA FINAL, QUE TOCA INTEIRA)

19-09-2009

TUDO COM MUITA PAUSA

Três luas, três luas eu aguardei para estar nesse meu espaço que conquistei com meu esforço. Que divido com a criatura aprendiz tosco (APONTA À SUA DIREITA). Há um tempo, eles (aponta para sua diagonal superior dianteira, mais à sua esquerda), os deuses, eles, que são fluidos, nós corpóreos, colocou uma criatura em nosso meio; garbosa como um cavalo de raça, instigante. Mas logo a tiraram de nós, justo quando ela tinha se amalgamado a nós. Tínhamos trocado coisas. Eles a tiraram. Eles.

Me rebelei. Conversei com a minha única amiga, a natureza.

“É irrelevante. não leve o caso adiante. é irrelevante.”

Não concordei. No conglomerado que tivemos, delatei. O retorno foi que eles cortaram o prolongamento do meu corpo, deceparam o meu rabo. que era de uma cor indefinível, a musculatura dos dinossauros jovens. Quando me lembro, sobe-me um verdor pelos dedos até a cintura, depois me torno rubra. Eu, criatura, fico rubra. E com o rotor à minha esquerda, acima da cintura, mais forte ainda.

Pensei em algo. O que, tosco? Não me interrompa! Não! Ah, (COM UMA VOZ AFETADA, COMO QUEM FALA PARA UM BEBÊ OU COM DESDÉM) sim, aaahhh, óóó, tantan, golotu, ó, ó, sim, sim, sim. Ah, oh, sim, sim. A música? Nós a cantamos vinte e quatro horas por dia. Conforme a indicação de vocês! Sim!

(CANTANDO) eu sou terrível, vou lhe contar, e ponho tudo pra estraçalhar. Depois não sei mais, o que vem da letra. Não me interessa. É coisa besta.

(COM A VOZ FINA) ah, sim, ainda bem que vocês me entendem. Ah, sim, tá, tá, tá...

(AGRESSIVA) vá maldito, vá!

(VIRA-SE PARA A DIREITA) tosco, novamente? Outra vez? Ah, sim: eles que encontrem um líder, pra sobrevivência da região, procurando a madeira ou o que for necessário. Não mais de mim, não mais de nós. Eles procuram como um líder instrua.

Eu os caçarei a todos, a todos os deuses, que se apresentam conforme o interesse, com cabelos diferentes, olhos, cor de pele, andar, trajes, línguas.

(A LUZ CONTINUA ABAIXANDO)

Eu pensarei em cordas e fios e o exterminarei. Os transformarei em pó! Depois em óleo, que será guardado no fundo do oceano num local que só eu conheço. Depois esse óleo será pincelado nas pedras, nas escarpas! Ficarão estratificados; eles desaparecerão!

(JÁ QUASE TUDO ESCURO)

Mas a natureza pode achar, depois de um tempo, que está tudo obsoleto. E então xxx uma hecatombe: pedras se chocarão com pedras, principalmente, tudo será confuso.

As fagulhas, depois de séculos, se transformarão em moléculas ou algo assim. (PAUSA)

E isso resultará no que? Terá valido todo esse trabalho? (ENTRA A MÚSICA FINAL, QUE TOCA INTEIRA)