

## **Subjetivações e biopolítica: os devires do mundo na cena**

José Da Costa

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Professor Adjunto – Doutor em Literatura Comparada – UERJ

Bolsista Pq - CNPq

Resumo: Giorgio Agamben e Gilles Deleuze dão explicações distintas a propósito da noção de dispositivo de Michel Foucault. O primeiro enfatiza o aspecto totalizador e inescapável da dominação como forma de se subjugarem os indivíduos no interior do dispositivo. Deleuze chama a atenção para uma idéia de subjetivação como maneira de escapar às linhas de força, às formas de padronização e normalização dos indivíduos e das sensibilidades. Tendo em mente a referência a esses e outros autores (Giuseppe Cocco, Peter Pál Pelbart, Eduardo Pavlosvski e Josette Féral), dentro e fora dos estudos teatrais, pretendo expor meu esforço atual de discussão do teor político singular do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, subjetividade, biopolítica

Não é no serviço de conscientização dos oprimidos prestado por certo teatro de boa vontade social ou de inspiração marxista que vou buscar os elementos fundamentais do que percebo como a dimensão política do teatro. Esses elementos podem, sem dúvida alguma, aparecer em teatros de militância realizados em circunstâncias particulares, como dentro de comunidades socialmente desfavorecidas. Mas destaco, desde já, que o que está me interessa aqui não é uma caracterização do teatro por meio de um serviço que ele possa prestar a certos setores da população, em termos de veiculação de informações ou de contribuições para a conscientização dos espectadores. O que me ocupa é, antes, o esforço de compreender o que há de político nos modos de experimentação e apresentação de certos trabalhos teatrais, nos valores que conduzem os processos criativos, nas formas de interação dos criadores com os espectadores etc. Interessa verificar a medida por meio da qual, em nome de outros princípios, chega-se a superar constrangimentos impostos pelas noções habituais de eficiência técnica e artística, pelos formatos conhecidos do espaço teatral, pelos padrões rítmicos e de duração dos espetáculos considerados razoáveis para interessar o espectador médio.

Político é o percurso que leva a valorizar os modos coletivizados de autoria e enunciação, a investigação de espaços não convencionais e sua apropriação ou ocupação em prol da experimentação sensível e expressiva das subjetividades em jogo produtivo. Essa dimensão política diz respeito, em grande medida, às transformações que determinadas práticas impõem às concepções habituais de teatro, aos valores legitimados na atividade profissional e formativa, aos parâmetros que embasam a crítica especializada, seja no jornalismo, seja no mundo acadêmico. Elencos muito grandes, com a participação de não-atores ou de pessoas com necessidades especiais; dramaturgias construídas coletivamente, muitas vezes a partir de obras narrativas pouco afeitas à concentração

dramática; acúmulo de canais e meios expressivos muito abundantes (vídeos, música ao vivo, etc), bem como a escassez desses e outros recursos ou a imperícia na sua utilização são alguns dos aspectos que podem gerar diversos tipos de efeitos considerados indesejáveis. Esses efeitos, percebidos como digressivos ou dispersivos, dotam as peças e eventos cênicos de ritmo, duração e modos de organização não enquadráveis facilmente nos parâmetros consensuais de eficiência e qualidade. Por mais heterogêneos que sejam tais parâmetros, podemos partir do pressuposto de que há padrões gerais com ampla margem de consenso. Entretanto, em diversos casos, o que parece contar na ação cênica e no impulso teatral são fatores de singularização muito distintos dos padrões gerais de qualidade quanto à suposta eficácia rítmica, à funcionalidade exigida dos espetáculos profissionais, à elocução do texto pelos atores, à perfeita visibilidade da cena etc.

Mas quais são esses fatores de singularização que me parecem ainda insuficientemente lidos pela crítica especializada? Como uma compreensão mais adequada dos mesmos poderia gerar modos diferenciados de avaliação e de legitimação da atividade teatral exercida por certos grupos e companhias? Em que medida esses aspectos pouco entendidos pela crítica jornalística e pouco elaborados pelo ensaísmo teatral apontam para uma dimensão política do teatro do presente, para agenciamentos importantes na arte e por meio dela? Pretendo expor apenas algumas perspectivas pelas quais tenho tentado lidar com essas indagações.

Recorro, primeiro, ao trabalho teatral da Companhia Ueinz, sediada na cidade de São Paulo. Como se sabe, o elenco da Companhia criada, em 1997, por Peter Pál Pelbart, filósofo e professor-pesquisador da PUC-SP, é composto por pessoas que padecem de sofrimentos psíquicos e recebem tratamento de saúde mental. O projeto resultou em espetáculos dirigidos inicialmente por Renato Cohen e Sérgio Penna e, mais recentemente, por Cássio Santiago. As peças da Ueinz estabelecem lógicas de composição inusitadas, em grande medida por integrarem fortemente à cena as dinâmicas subjetivas dos atores e atrizes. A fragmentação narrativa, a associação livre de idéias ou de afetos, o ritmo muitas vezes arrastado ou a sua aceleração inesperada, as ocorrências e ações não previstas em roteiro prévio são alguns dos aspectos que distanciam os trabalhos da Companhia Ueinz da lógica dos espetáculos profissionais em seus imperativos técnicos. Não me refiro a um procedimento fragmentário e de associação livre de idéias como pura técnica narrativa ou como projeto formal. Reporto-me antes a um tipo de exposição pessoal dos atores, na qual a mimese e a estrutura composicional se atenuam, de modo que o que vemos são pessoas se apresentando em suas singularidades subjetivas, suas fragilidades, fragmentações interiores, ansiedades e estado oscilante de humor. Ainda que de modo tênue, esboçam-se, nas peças, personagens e quadros ficcionais. Mas as pequenas ocorrências efetivas, os fluxos de energia subjetiva dos atores, o devir-linguagem do silêncio e o devir silêncio da

linguagem se tornam, de modo bastante literal, a matéria própria da cena. A dimensão de acontecimento é tal que ela clama também por um comportamento receptivo diferenciado da parte do espectador, quanto a seu modo de vivenciar eventos teatrais.

Há uma dimensão micropolítica e micro-utópica nesse tipo de trabalho desenvolvido pela Ueinzz, por meio de uma espécie de proposição que se faz quanto aos modos de estar no mundo e na coletividade<sup>1</sup>. Para isso, a capacitação técnica e profissional é menos crucial do que a capacitação sensível (dos atores e dos observadores). Ressalvadas as enormes diferenças, o trabalho alegre e risonho de um diretor como Amir Haddad também se dá nessa perspectiva de uma recapacitação sensível para a interação coletiva por meio do jogo teatral. O criador desenvolve suas concepções sobre teatro e atuação há muitos anos, no Rio de Janeiro, em espetáculos realizados na década de 1970; em oficinas e trabalhos produzidos por seu grupo, o Tá Na Rua, criado no início dos anos 1980; em supervisões e direções de atores e atrizes dentro de projetos teatrais veiculados no circuito profissional<sup>2</sup>. Quero me referir aqui, especificamente, ao trabalho que Amir tem levado à frente no Teatro Tom Jobim, localizado no Jardim Botânico da cidade, desde 2008, e que resultaram em dois espetáculos: *Bodas de sangue* (2009), de Garcia Lorca, e *Escola de Molières* (2010). No Tom Jobim, Amir ministra *workshops* que se destinam a fornecer uma iniciação teatral para jovens atores e uma reciclagem para profissionais experientes. Não se trata de grupos diferenciados aos quais se integram os participantes dependendo de sua maior ou menor experiência teatral ou domínio técnico da atuação. Ao contrário, a proposta é precisamente a de estabelecer um espaço de convivência teatral entre pessoas com experiências de vida heterogêneas e dispostas a trabalharem modos de despojamento pessoal, de sensibilização e de ação em grupo. Assim, as idéias de reciclagem e de iniciação são ambas relativizadas. A proposta é que os *workshops* se desdobrem em espetáculos. A teatralidade do despojamento e da simplicidade trabalhada por Haddad surge da possibilidade de que cada ator, em meio aos elencos numerosos, experimente em cena suas singularidades pessoais, relacionadas com suas vivências, sua idade, suas práticas cotidianas, seus desejos e sua inserção no espaço urbano. O trabalho coletivo propicia o ambiente favorável ao fluxo dessas singularidades, em detrimento de qualquer idéia pré-concebida de representação eficiente de personagens teatrais, ainda que esses últimos e seu universo ficcional sejam instrumentos importantes do processo de produção

---

<sup>1</sup> Os aspectos micropolíticos associados às formas de constituição e transformação das subjetividades foram amplamente discutidos no estudo que André Luiz Magela fez do trabalho da Companhia Ueinzz (MAGELA, 2010). Neste estudo, as perspectivas das micropolíticas do desejo e dos processos de singularização, como pensados por Félix Guattari e Suely Rolnik (2008), forneceram subsídios nucleares para uma análise da atividade teatral em chave distinta dos parâmetros de qualidade técnica. Remeto os interessados ao excelente trabalho de André Magela.

<sup>2</sup> Há algumas referências bibliográficas bastante úteis sobre o trabalho de Amir Haddad e sobre o Grupo Tá Na Rua. Em primeiro lugar, está o belo livro organizado por Licko Turle e Jussara Trindade (TURLE; TRINDADE, 2008), mas também alguns trabalhos acadêmicos inéditos como a dissertação de Ana Carneiro (1998) e a monografia de final de curso de Angela Rebello (2005).

de subjetividade e de singularização colocado em jogo. É verdade que os espetáculos são heterogêneos internamente. Há momentos de indefinição rítmica e atores menos preparados do ponto de vista de certos padrões teatrais. Entretanto, esse tipo de avaliação ligada a pressupostos habituais de eficiência é que me parece inadequado à reflexão sobre projetos artísticos como os da Companhia Ueinz e de Amir Haddad. Por mais distintos que os trabalhos sejam entre si, pode-se afirmar que, nos dois casos, os modos de subjetivação e uma micropolítica do desejo é que singularizam o exercício e o jogo teatral como potencialização da vida.

Quando falo em potencialização da vida, estou aderindo a uma diferenciação, feita por vários autores a partir do pensamento foucaultiano sobre o poder, entre o controle totalizador da vida (biopoder) e a afirmação criadora e libertária da mesma vida (biopolítica)<sup>3</sup>. O biopoder ordena todos os aspectos vitais em prol de fins determinados. A biopolítica potencializa impulsos de transformação e invenção, por meio de microssingularizações diversificadas<sup>4</sup>. Agamben (2009: 25-51) e Deleuze (2003: 316-325) dão explicações distintas sobre os dispositivos de poder como pensados por Foucault. O primeiro, com uma visão catastrofista do presente, enfatiza o aspecto totalizador e inescapável da dominação dos indivíduos no interior do dispositivo. Deleuze, em chave muito mais importante para minha reflexão, destaca a subjetivação como modo de escapar às linhas de força do poder normalizador. A reflexão de Josette Féral (2004: 87-105) sobre a teatralidade como produção de alteridade ficcional em relação ao cotidiano também traz subsídios valiosos para uma compreensão política do teatro. O devir-mundo da cena não é prestação de serviços de conscientização, nem subserviência mimética em relação ao mundo familiar e habitual. Associa-se, como percebe tão bem o psicanalista e dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky (2001: 147-148), à invenção molecular de “novos territórios existenciais” e de “novos modos de ser nos grupos”, vincula-se à constituição de “espaços de produção de subjetividade diferentes dos impostos habitualmente”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

<sup>3</sup> Os autores que tenho em mente incluem nomes como os de Peter Pál Pelbart (2003) e Giuseppe Cocco (2009).

<sup>4</sup> O horizonte teórico desenvolvido por Antônio Negri e Michel Hardt sobre o conceito de multidão (HARDT; NEGRI, 2005) fornece subsídios significativos para a discussão do papel das múltiplas singularidades e diferenças locais nas lutas coletivas e planetárias do presente. As singularizações (formas de constituição e valorização das diferenças) são vistas como processos de resistência política. A idéia de multidão é trabalhada como articulação entre desejos diferenciados e necessidades comuns, sem que essa articulação imponha padrões gerais, identificações orgânicas e unificações totalizadoras. Penso que o livro de Negri e Hardt sobre as lutas da multidão contra o poder global pode ser de grande auxílio para se pensar uma dimensão política do teatro do presente.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá Na Rua – 1981). Dissertação de Mestrado em Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1998.

COCCO, Giuseppe. *MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Deux regimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*. Ed. David Lapoujade. Paris: Minuit, 2003.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida Maria Córdoba. Buenos Ayres, 2004.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multidão*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MAGELA, André L. Lopes. *A Companhia Ueinzz e a profanação da cena teatral*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010.

PAVLOVSKY, Eduardo. *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2001.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

REBELLO, Angela. *Somma ou os melhores anos de nossas vidas: arqueologia de um exercício teatral*. Monografia de final de curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.