

Política e subjetividade na cena contemporânea

José Da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Teatro contemporâneo – Teatro e subjetividade – Teatro e política

No último congresso da ABRACE, tentei elaborar um quadro teórico para a análise do teatro contemporâneo, utilizando noções provenientes do pós-estruturalismo derridiano e deleuziano (a narrativa falsificante, a desmaterialização do real, a presença problemática e não orgânica, a desconstrução do sujeito entendido como consciência e identidade) e associando esses princípios com a afirmação da materialidade da comunicação (como trabalhada por Hans Gumbrecht) e com a percepção de um retorno do real visto como traumático ou como trágico, tendo em mente formulações de Hal Foster. Minhas indagações sobre o teatro se voltavam naquele instante para as políticas e modos de subjetivação operados pela cena teatral e prosseguem hoje no mesmo rumo. Ante os espetáculos, ações e gestos artísticos do presente, meu interesse direcionou-se cada vez mais para os modos de atenuação da fronteira entre arte e vida, bem como para a relativização do valor puramente estrutural (sintático) ou estético (em conexão com o que é aceito como belo ou sublime) nos trabalhos teatrais.

Como mostra Jacques Rancière, em livros como *A partilha do sensível* e *O desentendimento*, existem em nossas sociedades regimes determinados de visibilidade (estabelecendo somente para alguns a possibilidade de se tornarem visíveis ante os demais) e de dizibilidade (que concerne à divisão do espaço social entre os que têm voz e chance de serem ouvidos e os que estão excluídos desse espaço da fala). Os regimes de visibilidade e de dizibilidade atrelam a maioria dos homens e mulheres a dinâmicas cotidianas nas quais não lhes são facultadas as condições de tempo ou os meios necessários para partilharem do espaço do visível e do dizível reservado a alguns. Assim, é problemático, em primeiro lugar, falarmos das sociedades democráticas e republicanas como aquelas nas quais os assuntos de interesse comum são tratados e decididos por todos. O sentido do que é o *comum* (ao nível lingüístico e social) e a determinação de quem são aqueles que se inserem no conjunto de *todos* os que podem interferir, de fato, no âmbito do comum (inclusive no que tange à expressão artística e aos bens simbólicos, não só para representarem, mas para serem representados) são aspectos problemáticos e assim devem ser tratados, evitando-se a pacificação significacional do *comum* da comunidade. Mostrar a dimensão problemática do *comum*, explicitar sua parcialidade e a relatividade do conjunto de *todos* da comunidade talvez seja hoje uma das ações políticas e um dos agenciamentos artísticos dos mais

cruciais para a multidão dos anônimos que, mesmo quando não são totalmente excluídos, tampouco são partícipes efetivos e por completo do suposto *comum* da comunidade.

Penso que o teor político do teatro, e das artes cênicas de modo geral nos dias de hoje, diz respeito, dentre outros aspectos, mas de maneira decisiva, aos procedimentos por meio dos quais se estabelecem litígios (problematizações, interrogações) a respeito do que parece comum a todos os que supostamente integram alguma comunidade, seja essa última compreendida como sociedade ou como nação (numa segmentaridade mais ampla ou geral), seja percebida como campo identitário ligado a questões de gênero, de orientação sexual ou de tradições étnico-culturais específicas (nível mais delimitado de segmentaridade). O que me parece hoje decisivamente político é a indagação sobre os modos individuais de sentir, sobre seus pressupostos subjetivos e coletivos, sobre o senso de pertinência do sujeito, sobre a maquinaria do biopoder para a produção de subjetividade e identidade na sociedade de controle.

Certos trabalhos teatrais recentes de inegável qualidade artística e dotados de intenções políticas e culturais extremamente louváveis (no sentido da solidariedade manifesta em relação às culturas oprimidas e da vontade de afirmação de identidades coletivas não hegemônicas) parecem-me, entretanto, ratificar, involuntariamente, os regimes vigentes de visibilidade, reproduzir certos modos de esquadramento do sujeito, de fixação de identidade, operados pela sociedade do espetáculo. Lembro agora de dois trabalhos completamente diferentes entre si surgidos no Rio de Janeiro recentemente. Refiro-me aos espetáculos *As Centenárias* (Rio de Janeiro: Teatro Poeira, 2008), com texto de Newton Moreno e direção de Aderbal Freire Filho, e *Besouro Cordão-de-Ouro* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Casa França-Brasil, 2006-2007), escrito por Paulo César Pinheiro e encenado por João da Neves.

O domínio técnico e a inteligência artística, nos dois casos, dizem respeito tanto às estruturas não convencionais da dramaturgia (com diferenciados traços de um teatro épico-narrativo nas duas peças), quanto ao tratamento do espaço cênico como instalação (conceito radicalizado belamente no caso de *Besouro Cordão de Ouro*¹). A sensibilidade e qualidade teatral aparecem também no potencial de evocação simbólica e alegórica dos elementos visuais (os bonecos e mamulengos de *As Centenárias*, bem como as cores dos figurinos, o tipo de tecido utilizado em sua confecção e os adereços de cena tanto no espetáculo de Aderbal Freire Filho, quanto no de João da Neves²) e no aspecto musical (nuclear e contundente na fatura artística de *Besouro Cordão de Ouro*).

Marieta Severo e Andréa Beltrão lançam mão de traços caricaturais conscientes e deliberados para a eficiente composição teatralizada (não naturalista) das carpideiras que representam em *As centenárias*. No caso de *Besouro Cordão de Ouro*, a interpretação ritualística

trabalha, também com grande eficácia cênica, com um registro de forças quase culturais (nos momentos cantados solo ou em coro, no jogo da capoeira, na maneira de apresentar como que secretamente as versões misteriosas da morte do capoeirista de quem a peça trata).

Entretanto, nos dois espetáculos, ressalvada a qualidade impecável de ambos, os modos de atuação, junto aos demais elementos cênicos, acabam por colocar os atores em um ambiente recortado, em um campo representacional muito definido e mais ou menos cerrado. Penso que, em grande medida, os pressupostos de qualidade e a eficiência, nos dois exemplos, ajudam a produzir um efeito de fechamento e de controle do sentido. Em ambos os casos, as imagens simbólico-alegóricas construídas se afirmam também em conexão com uma certificação ou com um timbre autenticador ligado a uma noção de raízes culturais próprias ou genuínas. Da dupla autenticação (técnico-profissional e histórico-cultural) parece resultar que as subjetividades representadas (e os modos de subjetivação produzidos) se fechem num espaço de visibilidade, num registro imagético e temporal (histórico e mítico) já viabilizado pelas mídias hegemônicas e já reconhecido como próprio de certas identidades culturais (de certas épocas, regiões, ou setores da população).

Não há, nos dois espetáculos, linhas de fuga que interceptam esses espaços definidos (e, de certo modo, construídos como dados, como efetuados em certo lugar do espaço e em certo período do tempo). Não surgem, por exemplo, falas ou intensidades mais marcadas pelo agora, a exemplo do que seria a manifestação direta dos modos urbanos e cosmopolitas dos atores negros que encenam hoje a história e a lenda de *Besouro Cordão de Ouro*. Não há, tampouco, em *As Centenárias*, qualquer injunção de sentido que extraia a cultura popular nordestina de um registro identitário fixo e fixador, quase folclorista.

Creio, por outro lado, que certos agenciamentos teatrais como aqueles liderados por Zé Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad têm conseguido, de maneira mais clara, interceptar os modos de produção de identidade dominantes (e fixadores) e gerar efeitos complexos de sentido, nos trabalhos tão distintos como os que são produzidos pelo Teatro Oficina e pelo Grupo Tá na Rua. Penso que a persistência que acompanha os esforços dos dois diretores no sentido de fazer o ator-performer em cena não propriamente caracterizar personagens, mas atuar a partir de urgências do presente, de necessidades do agora e do aparato subjetivo dos artistas, opera linhas de fuga e modos de desterritorialização, pelo menos parcial, dos limites representacionais e dos regimes de imagens culturais autenticados e autenticadores de identidades fixas. As situações representadas nunca aparecem, nos trabalhos liderados pelos dois criadores, inteiramente enquadradas nem numa suposta coerência histórica unívoca, nem na caracterização das circunstâncias de uma fábula, nem em pressupostos consensuais de qualidade artística. Os elementos narrativos, fabulares e representacionais se verificam nas peças e espetáculos dos dois diretores, mas como plataformas

para o que mais importa, que são os modos de subjetivação desestabilizadores das identificações hegemônicas, das formas de sujeição e esquadramento pelo biopoder e pela sociedade de controle.

¹ A Cenografia é de Ney Madeira, enquanto o cenário de *As centenárias* é de Fernando Mello da Costa e Rostand Albuquerque.

² Os figurinos de *As centenárias* foram concebidos por Samuel Abrantes, enquanto os do espetáculo de João da Neves são assinados por Rodrigo Cohen.

Bibliografia:

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Felix. Micropolítica e segmentaridade. *In: Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento – política e filosofia**. São Paulo: Ed 34, 1996.