



## **Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro**

### **Inside and outside the theatre and representation: ways of dealing with the common and the other**

José Da Costa<sup>1</sup>

#### **Resumo**

O presente artigo discute o teatro contemporâneo no Rio de Janeiro, por meio da análise de dois exemplos teatrais, os espetáculos *Otro*, do Coletivo Improviso, e *Caminhos*, da Cia EnvieZada. Um dos pontos centrais dessa discussão é a relação do teatro com o comum, no sentido do ordinário e do comunitário. Outro aspecto que o artigo tenta compreender é a relação do teatro e dos artistas com o outro e com a diferença.

Palavras-chaves: Teatro Contemporâneo, Teatro Carioca, Micropolítica.

#### **Abstract**

This article discusses the contemporary theater in Rio de Janeiro, through the analysis of two theatrical examples, *Otro*, of the Coletivo Improviso, and *Caminhos*, of the Cia EnvieZada. Central to this discussion is the relationship of theater to the common, in the meaning of ordinary and community. Another aspect that the article is trying to understand is the relation of theater and artists with the other and with the difference.

Keywords: Contemporary Theatre, Rio Theatre, Micropolitics.

## **1. Ela sou eu**

É logo no início do espetáculo *Otro*<sup>2</sup> que vemos uma atriz (Denise Stutz) se referindo de modo ambivalente a alguém na terceira pessoa (“ela”), enquanto parece designar em parte a si mesma. Mas, no transcurso da cena, percebemos também que a atriz/personagem, em seu solilóquio, dirigido frontal e diretamente ao público,

---

<sup>1</sup> Professor Associado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), vinculado ao Departamento de Teoria do Teatro e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

<sup>2</sup> Trata-se de projeto concebido inicialmente por Enrique Diaz, que dirigiu a peça em parceria com Cristina Moura, em um processo colaborativo envolvendo a participação direta dos atores, bailarinos e músicos que integram o Coletivo Improviso. A estreia ocorreu em 2010, no Rio de Janeiro, na programação do Projeto Entre, no Espaço Sérgio Porto.

começa, em certo instante, a utilizar a primeira pessoa. No roteiro do espetáculo, esse primeiro quadro da peça recebe como título a frase “Ela sou eu” e o texto enunciado pela atriz começa do seguinte modo:

Aqui há uma praia, do outro lado há uma outra cidade. À esquerda há uma ponte grande, um aeroporto, uma barca atravessando, um avião descendo. Atrás de mim há uma ciclovia.  
É outro lugar. É uma montanha, um sol batendo de frente, o vento e o mar lá embaixo.  
É dentro. Uma escrivaninha, com computador, um caderno, canetinhas. Uma prateleira alta com cinco livros, um armário pesado. Uma mesa. Um móvel pequeno com porta-retratos. Ali na frente há uma poltrona e no centro há uma mesa redonda, duas cadeiras. E a porta, bem aqui.  
Não, é aqui, neste teatro, nesta sala, com este chão azul, este fundo, esta luz, esta temperatura estranha, com vocês, comigo e com ela. Com ela e com o outro. Ela agora sou eu. E o outro vai ser ele.<sup>3</sup>

Para além da transitividade, evidente ao nível verbal, entre terceira e primeira pessoa, o presente do indicativo do verbo *ser* que aparece no título do quadro (“Ela sou eu”) opera e concentra na cena todo um jogo mais amplo no qual se verificam, cautelosamente, várias etapas ou procedimentos de uma experiência, ou melhor, de um programa.

Que etapas ou procedimentos são esses? Tentemos explicitá-lo. Verifica-se a distinção inicial entre dois aspectos (o ela e o eu, o lá e o cá, o distante e o perto, o fora e o dentro). Fala-se de trânsito, de percurso pela cidade, de mobilidade de um lá para um aqui.

Ela acordou hoje com uma sensação ruim, um vazio, uma raiva, um mau humor. Ela tinha passado a noite inteira discutindo com ele, com o outro. Então ela se sentou na mesa, tomou café, colocou a mochila nas costas, saiu, bateu a porta com força e desceu o elevador.  
Ele acordou. Suspirou. Virou na cama e decidiu ficar ali e dormir mais um pouco. Ela desceu pelo elevador, andou pela rua, pegou o ônibus. Passou pelos bairros do Flamengo, Botafogo, Humaitá. Desceu ali na esquina, atravessou a rua, passou pelo portão, por esta porta. Eu entrei aqui, nesta sala vazia. Ela entrou nesta sala, pegou uma cadeira e colocou nesta diagonal. Eu sentei.

O trânsito deixa de ser apenas referido (ou seja, externo, dando-se pelos bairros da cidade). Além disso, ele parece se tornar, ao menos parcialmente, em um trânsito que acontece precisamente no aqui e no agora da cena, no trabalho da própria atriz, na qualidade de voz que emprega, no tipo de gestualidade e de movimento que trabalha; por meio dos quais, o ela e o eu, o lá e o aqui emergem da própria atuação cênica da intérprete.

---

<sup>3</sup> Os trechos citados foram extraídos do documento digital com roteiro dramaturgicamente gentilmente cedido pelo diretor Enrique Diaz, que me disponibilizou também o vídeo da peça. Registro, aqui, meus sinceros agradecimentos ao encenador.

Esse trânsito interno ou, poderíamos dizer, autorreferente, trânsito que se dá no dentro do teatro e da ficção cênica se verifica, em primeiro lugar, por meio de uma função designativa que aparece no contexto da enunciação e faz, por exemplo, o pronome “ela” do relato indicar uma espectadora sentada na plateia, em um reforço de designação realizado por meio de um gesto inesperado da atriz, enquanto os mesmos recursos vocais e gestuais da intérprete apresentam logo depois, como referência do *ele* ou do *outro* do relato, o homem de que efetivamente se fala no enunciado da pequena narrativa, homem que acordou em seu quarto depois que a personagem “ela” já tinha despertado, tomado café e saído de casa. Mas a mobilidade de sentido como trânsito do fora e do dentro, dá-se (para além do funcionamento da designação como jogo teatral) também por meio da força dêitica do discurso, localizando intensamente o aqui e o agora da situação e do processo de enunciação. Conforme diz a intérprete, a sala em que ela entrou foi esta, a cadeira que ela pegou ela a colocou nesta diagonal.

É preciso ter em mente que o tratamento cenográfico do espaço define áreas do chão que têm coloração diferenciada e estabelecem de modo leve ou tênue um conjunto de faixas ou setores limítrofes ou externos uns em relação aos outros. Há uma clara organização de regiões no solo por meio de cores e tratamento diferenciado para cada uma dessas áreas. Mas não há uma cenografia construída e fixa, nem separações por elementos verticais (como seriam, por exemplo, praticáveis altos, tapadeiras ou cortinas mais ou menos transparentes). É na horizontalidade e na planaridade do solo que, basicamente, se organiza o dispositivo das faixas ou níveis criado pela cenógrafa Aurora dos Campos. Neste sentido, o funcionamento dêitico e o gesto levemente próximo do trabalho com mímica é que acabam por constituir a espessura e o volume imaginário dos ambientes cenográficos virtuais, para os quais a cenografia real é um suporte e uma bela e potente plataforma para o salto ficcional, teatral e poético que se realiza por meio da performance cênica.

Mas essa dinâmica do lá e do aqui (do sentido do trânsito e do sentido em trânsito) não se constitui apenas nem pelo âmbito verbal, nem pelas faixas e áreas do chão no espaço cênico. Dá-se também a partir das diferentes regiões atingidas pela voz, ora um pouco mais grave, ora um pouco mais aguda, variações essas que parecem se associar, no plano das sensações experimentadas pelo espectador, a uma dimensão espacial, extensiva, ou seja, ao mais perto e ao mais longe, a um dentro e a um fora. Aquela dinâmica de trânsito se materializa igualmente por meio do trabalho do olhar, que tanto

se dirige aos espectadores efetivamente presentes, quanto deles se distancia parcialmente, parecendo contatar, rememorar, transportar-se mentalmente para uma situação exterior e anterior à atualidade da cena. A mobilidade do eu e do ele, do lá e do aqui, ora se diferenciando e ora se amalgamando se constitui também, para além da voz e do olhar, no tipo de deslocamento, no ritmo corporal e na gestualidade da atriz.

Aquela dinâmica ou aquele complexo do dentro e do fora, do eu e do ele/ela, do eu e do outro, percebe-se no centramento, no adensamento da energia do corpo auto-localizado firmemente no espaço ou, alternativamente, nas linhas de escape dirigidas para longe por meio do movimento contínuo que parece se distender do centro do tórax para os braços, desses para as mãos e para os dedos, podendo quase, virtualmente, enviar o corpo para fora de si mesmo ao final da cena. De fato, distingue-se na inteireza vertical e equilibrada do corpo ao longo da maior parte da cena seguida, no desfecho do quadro, pelo impulso do dorso para cima e para trás, em um movimento corporal levemente circular que é também virtualização, emancipação imaginária do corpo em relação à sua extensão espacial concreta, à sua localização compulsória em algum ponto específico, à sua organização objetiva e à sua fixidez orgânica.

O último trecho do texto cuja elocução cabe a Denise Stutz é o que se segue:

Ele acordou outra vez. Sentou na cama e resolveu telefonar para ela. Ela pensou: se ele me ligar agora vai me desconcentrar. Então eu desliguei o telefone. Ele se levantou, andou até o telefone, discou. Estava desligado. Então, ele sentou na mesa para tomar café e colocou uma música. Ele colocou a música que ela estava escutando ontem quando ele chegou. Ele foi até a janela, olhou a montanha, sentiu o sol, o vento e viu o mar lá embaixo. E ela, aqui, ela não sabia o que fazer, então deitou no chão e ficou pensando, pensando, pensando. E ele na janela lembrou a primeira vez que os dois subiram ao pão de açúcar, se beijaram lá em cima e passaram a tarde inteira sentados na montanha, olhando o mar lá embaixo. Então ele viu que tinha que encontrar com ela, abraçar, beijar, falar com ela. Ele saiu pela porta, desceu o elevador, correu pela rua, pegou o ônibus, passou pelos bairros do Flamengo, Botafogo, Humaitá. Desceu do ônibus, atravessou a rua e parou no portão. E ela aqui, pensando, pensando, pensando. E ele ali fora, ansioso, nervoso, ele queria correr, ele queria se lançar, ele queria abraçar, ele queria falar, ele queria...

A rubrica indica o seguinte: “música: *I got you under my skin*, Frank Sinatra”. E é exatamente neste momento, com a canção soando, depois de uma elocução em um crescendo de volume e de ritmo, que surge o movimento corporal de lançar-se para cima e para trás, num desenho circular, em direção à atmosfera circundante. Segue-se a isso uma frase pronunciada pela atriz: “E ela aqui resolveu começar com um movimento de costas”. É preciso perceber também que, no movimento em seu próprio corpo, a atriz narradora identifica-se momentaneamente com esse Ele quando faz

o movimento corporal para trás falando sobre as reações e sensações do Ele e não da personagem Ela. Então, não só Ela sou eu e eu sou outro, como eu sou Ele, e sinto tanto quanto ele uma necessidade superior e repentina de ar e de libertação em relação à lei da gravidade, à lei da estrutura orgânica do discurso autocoerente, à lei da significação e do fechamento identitário do sujeito (Ele, Ela, Eu etc.).

Ao final da cena e naquele sopro poético da subjetividade para fora de si por meio do movimento, o corpo como que voa e voa para trás, quase que circula para dentro de si e sai de novo dessa interioridade para o exterior. É como se viajasse no espaço, explodisse o aprisionamento do dentro, do eu, do organismo e do teatro. O corpo, agora e instantaneamente, torna-se puro desejo (intensidade, sensação) em direção ao fora, à espessura do espaço aberto no qual todos os eles e elas, todas as vozes, parecem poder pairar, dissolvendo-se, onde todos os interiores e exteriores parecem se dispor e desfazer de seus contornos definidos (realmente, a fórmula “Ela sou eu” equivale a “Eu sou outro”): ar, liberdade, vazio, o exterior do exterior, superação, por um átimo de tempo, da ancoragem referencial, da ordem orgânica, dos limites da linguagem verbal e significacional.

Assim, nessa altura da cena, a ambivalência deixa de ser apenas entre enunciado (o lá de que se fala) e enunciação (o aqui em que se fala), modo particular de ambivalência que é a que se vê, por exemplo, no jogo de que falei antes entre uma terceira pessoa referida e uma mulher presente na plateia que, circunstancialmente, passa a representar, por meio do gesto da atriz que a indica, essa terceira pessoa do relato (“Ela”), ficando momentaneamente no lugar dessa personagem determinada. De fato, outras dimensões de sentido e de concretização da cena na recepção, no modo singular de cada espectador realizá-la mentalmente, parecem se viabilizar muito além da pura função designativa e do jogo cênico de substituições representacionais, bem próprios de um teatro narrativo que deseje explorar o tipo de fatura teatral na qual ora a personagem é encarnada pelo ator, ora pode ser representada por um objeto ou adereço, ora pelo espectador.

Em *Otro*, passa-se também por um jogo semelhante a esse das substituições representativas no que tange às transições entre signos que representam determinados objetos ou papéis. Porém, o que se dá na peça vai além desse puro jogo, que em si já pode ser muito rico e gerador de questões potentes em termos de produção de sentidos. Extrapolam-se os limites da representação direta ou orgânica (no sentido de verídica, referencial, racional), bem como da significação e da designação. Atinge-

-se um âmbito exterior, fundamentalmente incerto e aberto, em relação ao dentro da representação diretamente referencial e lógica, concatenada por elos racionais e cronológicos entre as partes discursivas.

Porém, tanto atendo-nos ao campo de significações passíveis de serem recordadas, distinguidas claramente, concatenadas e fundamentadas (verídicas), quanto superando esse campo da produção de sentido (em direção às suas linhas de fuga, ao seu exterior, ao independente do orgânico, por assim dizer, e do verdadeiro), de que, afinal, trata esse pequeno quadro monológico de *Otro*? Ele funciona como prólogo ou abertura, como exposição da ação, como índice ou súpula que antecipa a peça, seu projeto, seu programa, seu desejo coletivo. Mas do que ele trata efetivamente, do que se fala nesse prólogo, o que nele se constitui, qual tipo de inquietação ou impulso nele se manifesta ou, por meio dele, tem lugar? Penso que a inquietação sobre como é possível estar hoje em dia dentro do teatro como artista é o que se manifesta e se explicita como o assunto da própria peça, como seu problema, conforme o espectador pode perceber na cena inicial e confirmar ao longo das cenas que lhe sucedem.

## **2. Dia comum**

Há uma passagem, que surge em um momento já avançado na duração do espetáculo, na qual vemos, primeiro, a montagem de um esboço de cenário (esboço no sentido de algo ainda incompleto, parcial, mas que vai lembrar um ambiente interior). Dispõe-se uma pequena mesa redonda aparentemente de madeira no canto esquerdo, à frente do palco. Junto à mesa, coloca-se uma cadeira também de madeira. O espaço ocupado por esses elementos é pequeno. Tudo parece muito discreto, reservado. Uma pequena luminária de escritório será levada para a superfície da mesa e será acesa. A intensidade das luzes dos refletores é reduzida. O ator Enrique Diaz chega até a mesa portando um computador de mão já ligado. Desse computador ele vai projetar fotos relativas ao percurso seguido por ele no espaço urbano durante um dia. O título do quadro é “Dia comum” e o texto, lido em um conjunto de folhas que o ator consulta, narra as ocorrências verificadas na vida do falante, ou melhor, do sujeito do discurso, ao longo desse dia, desde o momento em que o eu da narrativa desperta em sua casa.

É um dia comum, não é um dia ruim, é só um dia comum... Acordo atrasado, e vejo o meu quarto, a minha cama e o lençol, e também o despertador que devia tocar e não toca, e eu penso que eu devia estar agora na sala de espera do Departamento de Trânsito, onde eu devia dar entrada na segunda via da carteira de habilitação. Horário marcado, quarta-feira, nove horas. Levanto e saio. Falo com o porteiro, Cícero, ele me vê, e eu vejo a gata no

degrau, Nina, ela não me vê. Para ela, naquele momento, eu não existo, não sei se um dia existi. Lembro que, sendo Cícero, ele é o porteiro e o padroeiro, e sendo Nina, ela é a aspirante a atriz, é o personagem, é a gaivota que vivia na beira do lago e é a gata no degrau da portaria... Pego um táxi e o que eu vejo da rua ocupa meus olhos, e eu, inteiro, vejo a cidade de cima, de fora... Eu, que devia estar no Departamento de Trânsito há meia hora, parece que eu estou sempre entre um lugar e outro.

Mais uma vez, nesse novo solilóquio, vemos um ator falando de seu trânsito pela cidade. Porém, agora, diferentemente da cena anteriormente comentada, na qual a atriz se encontra preponderantemente de pé na parte central à frente do palco, dirigindo-se diretamente aos espectadores, o intérprete, na cena intitulada “Dia Comum,” está em uma situação que poderia lembrar a de um conferencista dos dias atuais, lendo o texto de sua palestra enquanto projeta imagens de seu computador portátil.

Porém, a cena se assemelha mais decididamente com outro tipo de situação: a de alguém ensimesmado, mas não muito profundamente interessado em qualquer objeto específico ou em si mesmo, sem inquietação individual, sem patos, relendo seu próprio diário (ou podendo também ser um diário de outra pessoa), diário esse que está acompanhado de uma sequência de registros fotográficos que correspondem às passagens documentadas também por escrito; trata-se de registros feitos a esmo, sem que razões específicas e claras apareçam no discurso para fundamentar a escolha de tais ou quais objetos a serem fotografados e sem que as fotografias constituam propriamente uma narrativa seguida, continuada, mas, antes, de forma a que apareçam em uma sucessão de aspectos episódicos e mais ou menos fragmentários e aleatórios que surgem no curso do dia relatado pelo falante.

Ouvimos a voz em tom baixo e deliberadamente monocórdio (em associação com o desinteresse e a ausência de patos) do ator sentado à mesa. É como se não houvesse a intenção do sujeito em cena de dar algo definido (um encantamento contemplativo, uma identificação, um reconhecimento ou ratificação de algum significado conhecido, uma verdade superior, um momento de beleza etc.) a um conjunto de espectadores reunidos frente a ele. Não que o ator ou a personagem pareçam desprezar o espectador ou assumir característica de um sujeito autocentrado e fechado em uma autoimagem egoica. Ao contrário, não há qualquer tom *blasé* em relação aos ouvintes ou de puro comprazimento com a própria imagem ou com a própria voz.

Apesar de se encontrar no procênio (portanto, bem próximo à plateia), temos a sensação de quase ter se erigido uma quarta parede imaginária do teatro dramático realista entre a cena e o público, em que pese o ator enunciar um texto de características fundamentalmente narrativas, falando de ocorrências muito prosaicas e ordiná-



rias ao longo da jornada narrada pelo intérprete. Ainda assim, o pacto ficcional o extrai parcialmente do teatro, como ocorre no teatro naturalista, em que os espectadores são levados a esquecer parcialmente que estão em um edifício teatral e junto a atores tais e quais que desenvolvem um jogo particular de representação aqui e agora.

Realmente, nós observamos o ator e podemos nos projetar nele, nos identificando com aquela figura que vemos ante nós. Não presenciamos o ator se dirigindo própria ou diretamente a nós, assumindo a relação teatral do modo como a atriz da cena inicial o faz. Agora, trata-se de outro registro e de outra experiência de exploração do dentro e do fora do teatro, do dentro e do fora da representação, do dentro e do fora da ficção, do dentro e do fora da vida supostamente real. O registro é, de certo modo, ensimesmado (que resiste à comunicação com o outro, que permanece em si). A experiência é a da reserva, da retenção, da fala que parece mais querer o silêncio que a reverberação. É a fala de um sujeito que não parece crer que aquilo de que fala mereça ou precise ser reverberado. Nenhuma intensidade maior que a mínima necessária para a fala se constituir como pequeno ruído, quase como sussurro.

Mas vemos as fotos projetadas, que, tanto quanto o texto enunciado, tematizam ocorrências externas, de um trânsito pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, por bairros da zona sul. Fotos e texto abordam a passagem do sujeito por uma sessão do Departamento de Trânsito (DETRAN) e por outros locais, bem como das pessoas desconhecidas com quem o locutor se depara ao longo de seu dia: a funcionária do DETRAN, o garoto de rua que pede uma esmola, o vendedor da loja de comida árabe no Largo do Machado (praça localizada no bairro do Catete, Rio de Janeiro), o motorista do táxi em que o falante percorre uma parte do seu trajeto na jornada registrada naquela cena-diário.

Então, há um duplo movimento na estrutura do quadro: um que é relativo fechamento (em relação à comunicação espetacular) e outro que é linha de fuga para fora do edifício teatral, mas também para fora do âmbito da representação teatral. Não há qualquer enunciação direta daquilo que se diz. Na cena “Ela sou eu,” havia uma espécie de indicação pelo gesto, definindo áreas ocupadas por móveis, ambientes, pontos de vista (uma mesa, um quarto, uma cozinha, uma janela, o alto, o baixo etc.). No quadro “Dia comum,” não há nem essas indicações e delimitações de áreas que representam outros espaços e extensões, como ocorria, num funcionamento dêitico da enunciação, na cena “Ela sou eu,” ainda que por meio de gestos econômicos e parcimoniosos em seu caráter descritivo.



Uma das tônicas estruturais do espetáculo é, de um modo geral, a contenção na atuação dos intérpretes, mesmo quando não estão inseridos em cenas circunscritas em seu claro isolamento espacial como no caso do quadro “Dia comum” (em que o ator não parece se dirigir aos espectadores e a luz colabora com a redução de seu espaço de atuação). Outro acento formal do trabalho diz respeito à remessa da referência, em praticamente todas as cenas e de maneira muito acentuada, para o ambiente exterior. Reserva para dentro, remessa para fora.

Com efeito, o espetáculo foi construído por meio de investigações que os atores e atrizes faziam no exterior do teatro. Eram exercícios individuais de observação, de produção de registros por meio de fotografia e de vídeo, de experimentação de situações em que os intérpretes criadores se relacionavam com transeuntes no espaço público, situações que eram saídas, perambulações urbanas, percursos externos. Eram passagens/passeios e não se configuravam como ensaios tradicionais de uma peça de teatro.

Depois, esse material textual, fotográfico ou audiovisual relativo a essas saídas ou passeios, material fundamentalmente episódico, fragmentário e sem continuidade narrativa entre uma experiência relatada ou parcialmente dramatizada e a outra que lhe sucede na sequência temporal da peça, era transformado em quadros de uma dramaturgia cênica que foi se construindo processualmente com a colaboração dos artistas envolvidos. Os aspectos tratados pelos atores e atrizes nas várias cenas dizem respeito a um âmbito muito corriqueiro, de vida ordinária nas ruas, em praças, bares, bairros da zona sul, do centro ou da periferia da cidade do Rio de Janeiro, bem como do transporte público, como, por exemplo, a cena da barca que liga por mar as cidades do Rio de Janeiro e de Niterói.

Nenhuma grande verdade se expõe, nenhuma reflexão direta sobre a vida contemporânea, nenhuma denúncia grave sobre alguma perda de qualidade nas relações humanas ou sobre a opressão do homem pelo homem em suas eventuais configurações mais recentes e ainda não suficientemente pensadas ou representadas. Não. Nada que possa parecer um entendimento inteiramente concatenado a respeito do mundo. Nem uma crítica direta e explícita à instituição teatral, nem qualquer nostalgia da vida ou da arte em espaço público ou aberto como eventualmente mais genuína.

Trata-se apenas de atrizes e atores que falam de seus trânsitos externos, que se referem a si mesmos por seus próprios nomes, que não constroem claramente persona-

gens, mas que não renunciam inteiramente a uma construção teatral do desempenho. O que fazem não é exposto como meros comportamentos cotidianos, como meras coisas reais. O ordinário é extraído do banal em uma composição do desempenho que tem algo de musical e de coreográfico, mesmo nas cenas em que não presenciamos quadros de execução musical e coreográfica. Traz-se para dentro da performance teatral um pouco da vida ordinária e cotidiana do sujeito, sem que se represente inteiramente a suposta forma natural em suas atividades corriqueiras ou comuns.

Compõem-se de algum modo os desempenhos, por um tipo de gestualidade, uma qualidade de movimento, um registro vocal mais ou menos contido, por um controle das intensidades, dos volumes, das alturas e das pausas, por uma presença trabalhada como campo enérgico para que os sujeitos simplesmente estejam ali na maior parte do tempo. Nesse sentido, na quase totalidade das cenas, o desempenho está mais próximo do ordinário do que do extraordinário.

Não que se rejeite inteiramente a teatralidade mais explicitada ou acentuada. Ela se verifica, por exemplo, em algumas das várias pequenas cenas de entrevistas (nas quais um ou outro intérprete simula entrevistar algum colega de elenco). De fato, algumas dessas cenas têm um crescendo de intensidade teatral, vocal, corporal e rítmica. Tais passagens parecem estar ali para bloquear as eventuais apreensões do espetáculo pelos receptores como proselitismo antiteatralista, antiespetacular ou como afirmação ingênua de uma teatralidade baseada em alguma suposta verdade ou pureza da vida comum e diária. Realmente, não é esse ideário que se trabalha no projeto. Porém tampouco se recorre, ao longo da peça, ou pelo menos não de forma majoritária, à lógica da atuação teatral como adição de camadas de intensidade, como majoração da atividade corporal e interior, como busca de acréscimo de energia pessoal dos atores ou como mudança intencional e integral da sua energia pessoal em relação ao seu modo habitual de estar na vida comum e cotidiana.

Parece que a peça fala de um esgotamento da representação teatral e do teatro como instituição, mas sem qualquer empáfia de quem sabe para onde se vai ou se deva ir, sem o heroísmo de quem pode apontar os caminhos. A dinâmica do dentro e do fora em relação aos limites do campo do teatro, da representação, da personagem, do drama, da ficção é também a do dentro e do fora da vida supostamente real, do cotidiano, do ordinário, do comum. Essa dinâmica da peça, em sua ambivalência fundamental, aborda os esgotamentos, de linhas de fuga, mas não de mudança radical de

campo, nem de batalha frontal contra tradições artísticas específicas, nem contra o campo estético, em seu diferencial, pelo menos parcial, frente à vida prática, frente ao âmbito do suprimento de necessidades, frente à economia, à ordem social etc.

Não se move guerra propriamente à arte em seu elemento distintivo, dentro do campo do sensível, como um modo de ação ou de conhecimento voltado para um tipo particular de finalidade desprovida de fins inteiramente determinados e objetivos. Mesmo que se aponte para fora, mesmo que de desejo o mundo exterior e a vida comum, ainda não se está no âmbito do real ou da vida ordinária, mas no campo da arte com suas formulações próprias e seus juízos fundamentalmente subjetivos, sem validade universal e, pelo menos, em parte, sem aplicabilidade prática. Sabe-se disso, desse limite e dessa potência, desse aprisionamento e dessa possibilidade de voo, dessa separação inevitável e dessa hipótese de contato, sempre inaudita, que permeia a relação da arte com a vida comum.

### **3. Percursos envezados**

Gostaria de prosseguir ainda um pouco mais com o objetivo de apreender certo movimento ambivalente que verifico em determinada vertente do teatro de investigação de linguagem e de experimentação cultural no Rio de Janeiro nos dias atuais. Tal movimento, dentro dos espetáculos em um campo mais ou menos definido da criação cênica carioca, é o que se faz simultaneamente para dentro e para fora da representação e do teatro, constituindo também um modo de lidar com o comum e com o inaudito, com o próprio e com o outro, modo esse de abordagem do comum e do outro, que se caracteriza pela deliberada exposição do sujeito à diferença e à alteridade, percebidas e exploradas como multiplicidade de pontos de vista, no ambiente concreto em que se realizam os processos criativos e as apresentações teatrais. Trata-se, segundo a hipótese que me parece provável de sustentar a propósito do setor do teatro carioca que tenho em mente neste momento, do desejo de constituição de uma faixa de porosidade na subjetividade do artista para a interação com o observador. Ou seja, trata-se do impulso em direção à criação de aberturas pela quais eu possa me tornar o mais efetivamente possível vulnerável ao outro, de forma que o próprio seja atravessado pela diferença em si mesmo.

Os procedimentos criativos parecem motivados pelo desejo de que se constitua o tipo de pele ou de superfície que viabilize a passagem e o fluxo entre o dentro e o fora. Com isso, quero dizer que há um teatro, no Rio de Janeiro hoje, que indica a irrelevância

, na subjetividade artística contemporânea, de verificar se estamos dentro ou fora do edifício teatral mais ou menos tradicional, dentro ou fora do drama, dentro ou fora da representação, se estamos no âmbito da arte propriamente dita ou se abandonamos parcialmente a arte para atingirmos prioritariamente a própria vida e o suposto real. Esse teatro parece apontar outra possibilidade de ação da arte no contexto do presente, possibilidade que escapa às dicotomias acima enumeradas para experimentar um programa em que fluxos e acontecimentos (singularidades) operem a atenuação da fronteira entre o si e o diferente, o próprio e o outro, o teatro como representação e o teatro como manifestação performativa, como drama e como espaço de emergência de forças do real.

Nos próximos parágrafos, gostaria de abordar um novo exemplo. Trata-se de um dos trabalhos de uma companhia ainda jovem, formada por criadores que estão em processo de consolidação de suas trajetórias individuais como artistas e de sua linguagem como um conjunto teatral. Refiro-me à Cia EnvieZada e é assim mesmo que o grupo deseja grafar seu nome, com “z”, explicitando que o título da companhia não se limita a conter o significado verbal do que é de viés, mas deseja que o corpo mesmo, digo, seu próprio corpo coletivo (Cia EnvieZada) seja atravessado por esse viés, pelo fator de desvio da unidade e da identidade, mas atravessado por dentro, para, assim, abrir-se ao múltiplo, ao instante, ao incerto em si mesmo. Grafar com a letra z o adjetivo enviesado é uma operação que se faz na ordem da língua, uma ruptura, um desvio e, já aí, essa operação é política ou micropolítica; a operação é também uma ação que aponta para o desejo de ultrapassar o puro significado verbal (ou seja, do conteúdo do que é de viés). O atravessamento e o viés não são apenas significação a ser apreendida intelectualmente, mas dizem respeito ao indizível, ao âmbito das forças e às manifestações da vida no espaço urbano.

De fato, mais que apenas referir ou buscar o sentido linguístico, o grupo vai em direção ao viés dentro mesmo do processo criativo, no desejo artístico mobilizado. Desejo esse que valoriza a pluralidade imprevista de ocorrências, o acontecimento como o que não pode nunca ser inteiramente planejado ou dominado, ainda que seja sinalizado, grafado, pontuado por marcas, como traços incompletos de um desenho. Pelo menos é esse campo de desejo que parece imanente à criação intitulada *Caminhos – uma intervenção urbana*. O espetáculo – com dramaturgia de Tato Teixeira e Zé Alex, que também é o diretor do trabalho – estreou em 2011, na Mostra Fringe, do Festival de Teatro de Curitiba, e tem se apresentado ininterruptamente desde o seu surgimento em diversas cidades do país.

O espetáculo foi criado alguns anos após a participação de Zé Alex em processos de treinamento com base em improvisação e nas técnicas dos *viewpoints*, como aparecem em livros de Anne Bogart (2005; 2007). Tais processos de treinamento foram liderados por Enrique Diaz e Mariana Lima em 2002 e 2003, na Fundação Progresso, no espaço da Intrépida Trupe, a conhecida companhia circense carioca. Essas atividades de treinamento deram origem ao que, posteriormente, ficou conhecido como o Coletivo Improviso, que realizou a peça *Otro*, anteriormente comentada, cujo primeiro espetáculo, reunindo dança, teatro e performance, foi o *Não olhe agora*, exibido em vários países, e apresentou-se em temporada regular no Rio de Janeiro em 2007, no Centro Cultural da Caixa.

Penso que o impulso de explorar uma multiplicidade de perspectivas, de buscar um horizonte para as cenas o mais amplamente plural e multifacetado possível, de indagar sobre as relações entre o público e o privado, bem como entre o ordinário e o inaudito são alguns dos aspectos que, em associação com o método dos *viewpoints*, Zé Alex exercitou em meio àquele grupo de artistas que se reuniam para desenvolverem treinamentos e trocas artísticas na Fundação Progresso no início dos anos 2000. Outros criadores cariocas em teatro e dança se interessaram pelos *viewpoints* a partir desse momento e, a partir daquele método e prática, eles desenvolveram diferentes proposições em seus grupos e companhias. Dentre esses criadores, se encontram Zé Alex e a Cia EnvieZada.

É precisamente pelo espetáculo *Caminhos*, da EnvieZada, que eu também pretendo seguir mais um pouco a partir de agora, antes de chegar ao desfecho do percurso que tento desenvolver aqui. O vocábulo *viés*, tão caro à trupe, indica o que é oblíquo, do percurso que é curvo, da travessia que é indireta, de esguelha, que inclui tanto os impulsos de ida, quanto os movimentos de retorno, tanto o jogar-se para frente, quanto o voltar, os movimentos retilíneos e aqueles em círculos, as paradas, os avanços, as surpresas etc. Poderíamos acrescentar que se trata, assim, do que não é antecipadamente ou totalmente marcado por um fim determinado, por uma intencionalidade prévia direcionando todos os passos para certa direção, mas que, ao contrário, está aberto ao erro, ao imprevisto, ao incerto, sem negar, porém, um quê de desenho prévio, de sinalização anterior, de setas no percurso, de estruturação dos fluxos. Poesia em prosa: desenho e abertura. É nesse sentido amplo que o *viés* perpassa o processo e o resultado criativo de *Caminhos*.

O conjunto de espectadores se encontra na hora marcada em algum ponto da cidade com os atores e o diretor do espetáculo, que é um misto de teatro de rua e intervenção urbana. Os *Caminhos*, da Cia EnvieZada, se desdobram a partir dessa reunião de atores e espectadores em meio a ruas ou praças em que se dá a passagem dos artistas e observadores, com breves paradas para a realização de pequenos quadros ou episódios cênicos. No momento de encontro entre a trupe teatral e sua audiência, passam-se aos espectadores fones de ouvido e uma série de instruções a respeito dos sinais que o diretor poderá utilizar no percurso coletivo que se iniciará em breve, sinais por meio dos quais o condutor do grupo em sua caminhada poderá balizá-la enquanto ela se processa. Ele, o diretor, tem bandeiras de cores distintas, que vão significar orientações tais ou quais aos acompanhantes dessa espécie de cortejo, desse percurso em grupo. A sinalização do diretor (com suas bandeiras em mãos) indica a direção a seguir, seja um chamado para que se observe o entorno, seja uma determinação para que se interrompa o percurso.

Por meio dos fones de ouvido, os espectadores terão acesso à banda sonora do espetáculo: canções de jazz, de música popular brasileira, extratos de composições musicais, pequenos diálogos, trechos de poemas, fragmentos de notícia de rádio sobre crimes comuns, textos que lembram anotações para a construção teatral, como se fossem rubricas ou, então, observações do dramaturgo ou diretor feitas em um caderno de dramaturgia, durante o processo de criação, a propósito das hipóteses diferenciadas que a composição da cena pode assumir nesse ou naquele momento. É, de fato, apenas por meio do fone de ouvido que o espectador tem acesso às informações verbais, à trilha musical ou ao ambiente sonoro construído especificamente para ao espetáculo. Não há diálogos ao vivo entre os atores, nem elocução de textos ou canções executadas diretamente. O viés aí é dado, então, pela divisão entre os canais, pelo intervalo ou separação entre eles, para que, individualmente, o espectador reúna como puder os dados justapostos.

A própria cena em sua dimensão corpórea e material, a cena em sua espessura e visualidade, também se constitui de canais diferenciados: a ação dos atores e atrizes, seus percursos mais ou menos marcados, seus ritmos intensos ou lentos, as partituras mais ou menos bem definidas para os deslocamentos constituem, enfim, um dos canais. O outro canal é dado pelo ambiente urbano atravessado pelo cortejo: um carro de polícia, uma ocorrência inesperada, um táxi que para no sinal e que algum dos integrantes do

elenco utiliza como elemento de cena por alguns momentos, um vendedor ambulante ou um mendigo que resolve interferir na cena, interagindo com os atores etc. Aí surge, então, uma infinidade de elementos, que não são controláveis pela intencionalidade dos artistas, mas que entram igualmente no conjunto da montagem ficcional e poética que a peça demanda aos espectadores que eles realizem por si mesmos.

Além desses dois canais (aquele que se associa ao programa ou partitura dos atores e aquele que escapa a essa partitura prévia e definida e que é dado pela espessura do espaço urbano e suas ocorrências), há um terceiro que ajuda a compor o mosaico a ser montado pelo espectador. Esse terceiro canal é fundamentalmente gráfico. Ele é composto por dois tipos de materiais, de acordo com a concepção de Tato Teixeira, responsável pela direção de arte do projeto. Folhas de jornal que os atores manipulam de formas diferentes e que, em dado momento, alinhados, perfilados um ao lado do outro, erguem tais folhas de jornal abertas à altura de seus rostos, como leitores de notícias do dia a dia, leitores cujos rostos e sensibilidade, de certo modo, desaparecem afundados, submergidos, nas malhas do consumo de informações massificadas impostas pelas grandes mídias.

O outro material que se integra nesse canal que chamo de gráfico são os cartazes desenhados à mão em cor preta sobre papel branco (tamanho A3) e reproduzidos em máquinas fotocopadoras simples. Nenhuma sofisticação técnica é dada ao material que serve de suporte e aos desenhos que nele se imprimem. A dimensão artesanal, quase inacabada, processual, manual e tosca é enfatizada. É como se fosse um tipo de intervenção que um anônimo qualquer pudesse ter feito nas ruas. Nesse sentido, os cartazes aludem a um desejo democrático de acesso e intervenção do anônimo e da multidão.

Mas o receptor de *Caminhos* pode perceber que esses cartazes aparecem em vários momentos do percurso e que se relacionam de formas distintas com as ações executadas pelos *performers* da Cia EnvieZada e com os demais eixos ou canais de informação da peça. Quer dizer, não são elementos propriamente casuais e inesperados como outros que emergem da espessura mesma do ambiente urbano e de suas dinâmicas ou ocorrências tanto repetitivas (recorrentes), quanto inauditas (surpreendentes). Ora, esses cartazes fazem citações a obras conhecidas como o urinol de Marcel Duchamp, parecendo inserir a própria peça itinerante que assistimos em uma tradição determinada da arte do século XX, a tradição dadaísta, iconoclasta, da expressão artística que se efetiva como autoironia e autossupressão. Ora, eles brincam



com significados que se associam, de modo burlesco ou simplesmente distanciado, com uma ou outra das cenas episódicas e fragmentárias de que se compõem a ação dos atores e seus personagens (como os cartazes em que lemos “o que importa é o amor, porra!” ou “olha o tempo passando \ olha o tempo passado”).

Os personagens são sempre construídos com elementos muito esparsos e residuais, nunca ganhando uma espécie de inteireza totalizadora ou coerência psicológica fechada, o que, inclusive, dificilmente caberia nesse tipo de teatro itinerante, de intervenção urbana, de caráter necessariamente aberto em sua estrutura formal. *Caminhos* é teatro fora do teatro. Seus procedimentos (grandes deslocamentos que não caberiam na caixa cênica, aproveitamento da luz natural do dia, absorção dos elementos ambientais etc.) dizem respeito a essa condição de exterioridade teatral. Mas o espetáculo também brinca com a estrutura interna ou fechada da cena dramática ou realista. Há um momento em que vemos, por exemplo, uma cena melodramática da crise amorosa de um casal. Os espectadores estão de um lado da calçada e os atores do outro. Os observadores têm distância e guardam uma perspectiva frontal bem definida em sua visão do quadro cênico que se desdobra do outro lado da rua, na calçada oposta.

Nesse momento, a rua funciona, então, em certa medida, como os elementos produtores de separação entre cena e sala no edifício teatral, a exemplo da altura do palco, do fosso da orquestra etc. Reproduzem-se tanto a frontalidade, quanto o olhar indiscreto do espectador do teatro realista vendo para dentro da intimidade das personagens e de seus assuntos familiares e pessoais. Ouvimos o diálogo dos atores no fone de ouvido, como se tivéssemos tido outro canal para penetrar a intimidade. Há também uma música de fundo. É um jazz. A briga ou desentendimento angustiado do homem e da mulher prosseguem em tom levemente teatralizado, com gestos exacerbados, mas ainda num diapasão que dialoga com o que pode ser aceito como natural, como factível de ocorrer e como suscetível de se aceitar como uma cena realista.

Depois, ouvimos, ainda pelo fone de ouvido, a voz de um dos atores pronunciar algo como: “vejamos como seria essa cena com outra música”. Ouvimos, então, uma música erudita, que lembra uma melodia romântica e os gestos e movimentos dos atores se referem agora, num tom levemente paródico e burlesco, a passos do balé clássico. O pastiche de gênero com que o quadro deliberadamente se organiza cita, inicialmente, o teatro das salas de espetáculo e das estruturas mais fechadas e tradi-

cionais do drama, mas a repetição da cena quebra e suprime a apreensão contemplativa que acaso pudesse se insinuar.

Em outros momentos, as ações praticadas pelos atores e atrizes individualmente lembram ações que, habitualmente, são efetuadas em um interior: fazer a barba, lavar o cabelo, lavar roupa em uma espécie de tanque, tomar um chá etc. Mas há ali vários níveis de anomalia que suprimem o interior do interior, que provocam sua reversão para fora. Ainda assim, essas ações interiores fragmentadas, descontínuas e que se estabelecem de viés, de modo oblíquo, ajudam a indicar que, a pesquisa da Cia EnvieZada com o espetáculo *Caminhos* não está verdadeiramente interessada na reprodução de formas dramáticas, lineares e contínuas, nem está voltada para estandardizar o exterior, para falar dele de modo heroico, como tampouco para inserir sua atividade artística de rua em tradições fixadas pelo que se pode entender por teatro popular como uma espécie de gênero. É no jogo ambivalente do popular e do erudito, do dentro e do fora das práticas estabelecidas e consensuais do teatro, da verdade e do engano, da espessura do corpóreo e da superfície do gráfico, da proximidade e da distância, do coloquial e do estranho que se dá a complexa e bela poesia cênica da intervenção urbana praticada por esses jovens artistas e criadores dos *Caminhos* da EnvieZada.

Gostaria de chamar a atenção ainda para a relação que o espetáculo *Caminhos* estabelece com o comum, tanto no sentido do ordinário, como no de coisa pertinente às pessoas de um modo geral, ou seja, ao coletivo, ao comunitário. Logo nos momentos iniciais do trabalho, o espectador ouve, pelo fone de ouvido, a seguinte indagação: “Já parou para pensar que a maioria dos dias de nossas vidas são dias comuns, ordinários? Nada de mais acontece. Nada de especial. Nada de surpreendente”<sup>4</sup>.

Depois de alguns minutos, ouvimos, na banda sonora, sem que haja a representação disso na cena a que assistimos, alguém que dá a indicação de um endereço:

Você sai pela porta principal, que parece a lateral (é a lateral do prédio). Ande para a esquerda até chegar na faixa de segurança, não a que atravessa para a rua principal (que é a lateral de onde você saiu), atravesse a rua que está a frente da porta principal. Ande em direção ao Teatro Municipal, passando o Teatro, continue na calçada (é um calçadão), passe pela entrada do metrô, acho que tem uma ruazinha, não entre nela, continue no calçadão, na esquina, onde tem o cinema, vire à direita (continue na mesma calçada que agora não é mais calçadão, é só calçada mesmo). Ande por essa calçada até chegar num cruzamento, é uma rua cheia de barzinhos, tem várias casas antigas, vai ter uma construção super moderna estragando a arquitetura da

---

4 As citações do roteiro dramaturgico foram extraídas do arquivo digital gentilmente cedido pela Cia EnvieZada. Agradeço a Tato Teixeira e a Zé Alex pela disponibilidade em atenderem prontamente às minhas demandas de informações e materiais.

rua... Aí é um pouco complicado, você deve atravessar de modo a ficar na calçada da igreja azul, de frente à igreja, você deve ir para a sua direita, uma ruazinha que é suja e feinha, não a rua bonitinha. Continue nessa rua feia, a calçada agora ficou mais estreita, o brechó sempre tem uns móveis pra fora, é provável que você precise desviar deles. Na esquina da rua feia, onde a rua começa a ficar mais bonitinha é meu prédio, um bem grandão, de esquina, rosa (ou bege, nunca sei a cor do prédio, acho que depende da luz), mas é o grande da esquina, não tem como errar. O portão é verde e o nome do porteiro é Davi, já avisei que você vai subir, mas ele sempre pede a identidade mesmo assim. 504. Se precisar de ajuda pra chegar me liga!

O que vamos ouvir, a partir daí, não tem uma relação de continuidade narrativa com o que acabamos de escutar. Da mesma maneira, as ações dos atores, que vamos acompanhando no trajeto em comum, não são necessariamente associadas de modo direto ao texto que ouvimos na banda sonora. Um dos poucos momentos em que texto e atuação coincidem diz respeito à briga do casal que está do outro lado da rua, na calçada em frente àquela em que estão reunidos, naquele instante, os espectadores, cena essa que comentei anteriormente. Mas, ainda que não se verifique uma continuidade narrativa e nem uma totalidade orgânica entre o que se veicula pela banda sonora e o que testemunhamos nas ações físicas e na atuação dos intérpretes, a relação com os passos do homem comum, bem como com o espaço comum da rua e das praças, é o tema nuclear desses *Caminhos*, que se organizam como indagação sobre o âmbito intervalar entre o público e o privado, entre o subjetivo e o objetivo, entre o dentro e o fora do teatro e da representação.

#### **4. Subjetividade e políticas da cena**

Habitualmente, vemos a subjetividade como o lugar dos afetos individuais e a política como relativa às grandes organizações coletivas e sociais, tendo o Estado como referência principal. A biopolítica (como agenciamentos capilares de poder no espaço da vida e do cotidiano) e as escritas de si (como autoconstrução autônoma do sujeito frente às relações de força e de saber da época ou aos modos de produção e legitimação da verdade) (FOUCAULT, 2004 e 2006); ao lado da micropolítica (como processos de singularização, como agenciamentos pontuais libertários ou linhas de fuga frente às formas de percepção, de desejo e de sentimento padronizados e padronizadores) (GUATARRI; ROLNIK, 2008) transformam aqueles enquadramentos tradicionais do subjetivo e do político, que passam a ser vistos como porosos.

Transitando entre tais vias do pensamento contemporâneo e dos estudos teatrais, bem como entre crítica e teoria, tenho buscado extrair de certas práticas criativas,

não necessariamente identificáveis como teatro de militância, os traços do teor político singular da cena do presente. Tenho também tentado associar algumas vezes questões relativas ao âmbito das teatralidades com temas relacionados à micropolítica (Felix Guatarri, Gilles Deleuze) ou à biopolítica (Michel Foucault, Antônio Negri, Guiseppe Cocco). Continuando aqui nesse mesmo percurso que já tenho trilhado, recorrerei agora a algumas formulações de Suely Rolnik.

Em seu livro *Cartografia Sentimental*, publicado originalmente em meados dos anos 1980, a pesquisadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP Suely Rolnik (2007) se dedica a estudar aspectos da sociedade contemporânea, associando, por um lado, o campo do desejo e da subjetividade com questões psicossociais e aspectos pertinentes às relações de poder e dominação. A autora trabalha destacadamente a questão do desejo e, para configurá-la de modo dinâmico, a ensaísta estabelece três linhas ou orientações pelas quais transita o impulso desejante.

Uma dessas linhas é a do indizível, das atrações e repulsões antes de qualquer fundamentação ou de qualquer expressão clara. Nessa linha, nós vivemos uma intensa desterritorialização ou desestabilização de referências ou valores prévios. Trata-se de um âmbito no qual não estamos ancorados no que já tem forma ou expressão definida, no que já é conhecido ou instituído.

Uma segunda linha é a da simulação, da construção de formas de expressão para as novas orientações do desejo. Essa linha é relativa à produção de uma semiótica ou uma linguagem para aquilo (atrações e repulsões) que, na primeira linha, não tinha nenhum nível de linguagem, de simbolização ou de significação. Essa linha de constituição de formas de expressão para os novos desejos é intermediária entre a primeira e a terceira, que, por sua vez, é a linha das fixações territoriais, do estabelecimento de referências e padrões duráveis na vida das sociedades e dos indivíduos.

A segunda linha, a da expressão, da materialização em formas e elementos concretos, oscila todo o tempo entre o chamado à desestabilização da primeira linha (dos desejos e impulsos inesperados e ainda sem nome ou linguagem) e o imperativo estabilizador e territorializante (de instituição de novas estruturas de ordenamento) na terceira linha. Rolnik aborda o desejo como um complexo em que as três linhas se conjugam simultaneamente e em uma dinâmica na qual somos levados de uma à outra todo o tempo (ROLNIK, 2007, p. 49-54).

A pesquisadora insere em seu livro um capítulo dedicado ao que chama de *A Crise na Subjetividade*. Em meio a esse trecho, Rolnik tenta compreender os modos pelos quais as desterritorializações provocadas por novos desejos são capturadas pela mídia a favor da dominação e do poder do capital. As desterritorializações ou desestabilizações de referências anteriores geram angústia e sentimento de fragilização. Mas esses fatores não são vistos, pela estudiosa da PUC-SP, como negativos ou como algo a ser superado ou rejeitado pelas novas formas de expressão que eles impulsionam. Ao contrário, a angústia e a fragilização são a matéria na qual a necessidade de novas “simulações,” quer dizer, o imperativo de novas linguagens impulsiona a criação de formas de expressão ou de mediações sógnicas móveis entre a desterritorialização e o contínuo estabelecimento de novos territórios.

A captura do desejo criador pela mídia e pelo capital, em favor apenas da acumulação e da fixidez, é algo que se verifica em associação com a desvalorização do instante de fragilidade ou de angústia decorrentes da desestabilização do quadro de referências vigente. Quando, nesse contexto, a fragilização é vista pelo próprio indivíduo como carência ou falta a ser preenchida por algum objeto positivo, i.e., por bens e mercadorias, por informações acumulativas, por diferentes formas de poder e autoafirmação egoica que supram a suposta falta; quando a fragilização – vista como carência e como humilhação – deixa, então, de ser apreendida como matéria e fator de emergência do gesto criador é aí, precisamente, que se abre o espaço para a captura do desejo pelos meios de comunicação de massa e pelas formas de exploração próprias do capitalismo em seu estágio atual de desenvolvimento, isto é, capitalismo financeiro, apoiado fortemente sobre a produção de bens imateriais e sobre a exploração por meio do aprisionamento das subjetividades à necessidade de consumo, inclusive de informações e de novidades. (ROLNIK, 2007, p. 95-110).

No texto intitulado *Geopolítica da Cafetinagem*, incluído no alentado volume sobre as teatralidades do humano (para além do puro teatro) organizado por Ana Lúcia Pardo, Suely Rolnik (2011) alude a esse processo de captura dos instantes produtivos de fragilização. Mais especificamente, interessa-lhe compreender a captura dos modos de maleabilização histórica das formas de sentir e de estar no mundo, procurando entender os processos pelos quais o capital domina para uso próprio e em proveito próprio aquilo que Rolnik chama de subjetividade flexível. A pesquisadora entende a subjetividade flexível no horizonte das experiências culturais e comportamentais

emancipadoras verificáveis nas décadas de 1960 e 1970, incluindo os movimentos feministas, gays, jovens, étnicos e outros.

Às ações de captura da subjetividade flexível, a estudiosa chama de cafetinagem e é a prática de captura designada por esse termo que a autora diz ser exercida pelo capitalismo neoliberal dos dias de hoje. O que Rolnik procura entender, então, são as possíveis estratégias que se pode adotar no campo da arte para escapar às formas de captura e de cafetinagem do desejo criador. Para Rolnik, o neoliberalismo e o que enxerga como o capitalismo pós-fordista, ou seja, o capitalismo valorizador da afetividade e da criatividade individual no trabalho e nas relações de produção, realizam um contramovimento frente à subjetividade flexível. O chamado capitalismo criativo ou intelectual dos dias atuais apropria-se do libertarismo comportamental e das formas flexíveis da subjetividade promovidas pela contracultura dos anos 1970 em favor, agora, dos objetivos do lucro e da dominação.

Nesse sentido, a crise na subjetividade, a angústia ou fragilização a ela associadas, serão direcionadas para a produção de figuras de liberdade ou de emancipação ligadas ao puro consumo de objetos ou de informações, à aquisição de mercadorias ou acúmulo de signos de poder que teriam a função de suprimir a carência, mas que só fazem aumentar o sentimento de falta e de humilhação.

Ao final de seu texto sobre a cafetinagem do desejo no campo da arte, Rolnik organiza dois conjuntos de perguntas lançadas como desafio à nossa reflexão.

Um primeiro bloco de perguntas seria relativo à cartografia da cafetinagem. Como se opera em nossa vitalidade o torniquete que nos leva a tolerar o intolerável e até a desejá-lo? Por meio de que processos nossa vulnerabilidade ao outro se anestesia? Que mecanismos de nossa subjetividade nos levam a oferecer nossa força de criação para a realização do mercado? E nosso desejo, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo? Como todas essas nossas potências são capturadas pela fé na promessa de paraíso da religião capitalista? Que práticas artísticas têm caído nessa cilada? O que nos permite identificá-las? O que faz com que elas sejam tão numerosas?

Um outro bloco de perguntas, na verdade inseparável do primeiro, seria relativo à cartografia dos movimentos de êxodo. Como liberar a vida desses seus novos impasses? O que pode nossa força de criação para enfrentar esse desafio? Que dispositivos artísticos estariam conseguindo fazê-lo? Quais deles estariam tratando o próprio território da arte, cada vez mais cobiçado (e, ao mesmo tempo, minado) pela cafetinagem, que encontra aí uma fonte inesgotável para extorquir mais-valia de criação de modo a incrementar seu poder de sedução? Em suma: como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística, e esse poder de encarnar as mutações do sensível, participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo? (ROLNIK, 2011, p.p. 296-297).

Seria difícil, nos limites de um artigo como este, comentar essa citação, detalhando a expressão concentrada e sintética de cada uma das indagações acima com base nas postulações que Suely Rolnik apresenta de forma mais extensa, tanto nos textos aqui referidos, quanto em outros em que a autora discute arte, subjetividade e micropolíticas do desejo. Mas os dois blocos sintéticos de perguntas falam por si e nos permitem a liberdade de não comentá-los ou buscar diferentes exemplos que, eventualmente, concretizem os campos referenciais cobertos pela citação.

## **5. Fronteiras porosas entre o dentro e o fora**

Retorno ao espetáculo *Otro*, que me parece, em vários aspectos, conseguir escapar bastante às formas de captura e normalização da força de criação pelas relações de poder e de saber vigentes. Como vimos anteriormente, a estrutura dramática, criada de maneira participativa e colaborativa, por meio de improvisações e de táticas de investigação envolvendo o conjunto dos intérpretes criadores, organiza-se de forma muito fragmentária e com elementos temáticos que parecem oscilar o tempo inteiro entre relatos de ocorrências pontuais vivenciadas pelos atores e, por outro lado, a indicação deliberada que a dimensão referencial (factual ou verídica) dos episódios fragmentários contidos nos relatos é muito relativa e fugidia.

Tanto em *Otro*, do Coletivo Improviso, quanto em *Caminhos*, da Cia EnvieZada, verificamos que não existe uma história nuclear que se sobreponha aos detalhes episódicos e suplante a multiplicidade de imagens singulares das várias cenas. Não há nada que funcione, em cada um dos dois casos, como um eixo aglutinador ou como estrutura vertical, que imponha unidade e hierarquia aos elementos esparsos. Mas isso não é tudo. Há o que indicamos antes, no comentário a *Otro*, como um aspecto relacionado ao ritmo, ao transcurso temporal das cenas, ao modo de elocução e à qualidade de presença dos atores que deve ser notado como revelador de um tipo de teatralidade particular. Dito de outra forma, há – e isso é especialmente claro em *Otro* – o indício de um modo singular de lidar com a teatralidade e com a noção de tempo teatral, modo esse que se organiza aparentemente em contraposição à concepção hegemônica que percebe a presença cênica como ligada ao engrandecimento controlado, ao aumento deliberado de vulto do sujeito em cena por meio de sua energia de atuação.

Essa noção hegemônica de presença diz respeito ao entendimento do que constitui o próprio ou a natureza do trabalho do ator. Trabalho esse que, segundo certo



senso comum entre os profissionais, deve exercer algum grau de fascínio ou encantamento sobre o espectador. O fato de se recorrer à identificação emocional desse espectador em relação ao personagem e suas circunstâncias ou de se incentivar, brechtianamente, que a audiência se distancie e produza visões críticas sobre os fatos mostrados em cena não muda necessariamente o sentido de presença como altivez do indivíduo (seja essa altivez de apelo fundamentalmente afetivo, seja de essência preponderantemente intelectual).

O sentido altivo de presença do ator se conecta com a altivez da presença do espectador. Mas a presença trabalhada, por exemplo, na cena de *Otro* é de um tipo muito distinto. Abre espaço para a fragilidade, para a pequenez do detalhe insignificante, para a fala ou para o movimento desprovido das marcas da ação completamente intencional ou dos traços de contundência espetacular. É presença da oscilação no discurso, da perda de controle no movimento, do instante de fragilidade, do ato falho. Está mais próxima do inconsciente do que da consciência. No processo de criação ou no curso do espetáculo, parece-se recorrer à consciência e à vontade ativa e lúcida apenas para criar as condições para que o detalhe inconsciente possa emergir. É presença passiva mais do que ativa. Ou melhor, é conjugação de uma dimensão insólita de atividade e passividade. No detalhe da voz e dos movimentos dos atores, é dessa presença que se trata, é ela que, predominantemente, se expressa ao longo do espetáculo *Otro*.

Parece assim que é de uma vulnerabilidade ao outro de si mesmo, ao outro em si mesmo, que o espetáculo quer falar. Trata-se de um desejo de lidar com a fragilidade produtiva que interessa também a Suely Rolnik. Para isso, os atores-bailarinos em cena necessitam trabalhar seus recursos performáticos predominantemente em tom menor. Os vazios, as lacunas não devem ser inteiramente preenchidas. Isso se vê tanto na dramaturgia como um todo, quanto no modo de realização de cada cena.

Um ar de tristeza parece exalar do conjunto de episódios fragmentários que compõem o espetáculo. Não existe nenhuma representação da melancolia no modo de estar em cena por parte dos intérpretes. O que existe é uma renúncia à centralidade do elemento ativo ou forte. No transcurso de uma cena longa – a qual não tive tempo de discutir aqui e que narra a circunstância em que um ator viajará de barca do município do Rio de Janeiro para Niterói com os olhos vendados e necessitando de ajuda de algum voluntário para que encontre sua amada que estará à sua espera do outro lado – vemos os atores sentados diante dos espectadores falando a esses últimos

sem qualquer armação histriônica acentuada, em meio a muitas pausas, em voz baixa e em tom fundamentalmente coloquial e despretensioso.

Não teria sido possível aqui enumerar detalhadamente as diferentes soluções encontradas ao longo dois espetáculos comentados ou comparar esses trabalhos com um conjunto numeroso de criações teatrais do presente que compartilham um desejo semelhante de problematização e de êxodo, para usar uma palavra de Rolnik. Mas, com o pouco que pude descrever aqui a respeito do espetáculo *Otro*, do Coletivo Improviso, e também do projeto *Caminhos*, da Cia EnvieZada, ainda que de forma muito sucinta, já é possível destacar que, a meu ver, há uma dimensão micropolítica de afirmação da fragilidade como meio de permitir novos fluxos de expressão não capturáveis pela valorização excitada de signos do poder e da ação individual forte. Trata-se da fragilidade não entendida como falta ou como carência, mas vivida como produto de uma desterritorialização que clama por novas formas de expressão dos afetos.

No Rio de Janeiro, há várias outras iniciativas provenientes do teatro, da dança, de práticas cênicas de intervenção urbana às quais seria possível recorrer para ilustrar as estratégias para lidar com a subjetividade e com a teatralidade de modo a escapar das formas de captura do sujeito, formas de captura que se fazem em prol do preenchimento de todos os espaços, da conjuração de todo vazio, da mítica negação de toda fragilidade. Exemplos dessas iniciativas são os espetáculos criados pelo coreógrafo Gustavo Ciríaco (como *Still – sob o estado das coisas*, e também *Nada. Vamos ver*). Outras são os trabalhos dirigidos por Christiane Jatahy, como a peça *A falta que nos move*, o longa metragem homônimo realizado pela diretora, como também o seu espetáculo *Corte Seco* e a peça *E se elas fossem para Moscou?*. Eu inseriria ainda no mesmo conjunto os trabalhos de dança criados e executados por Denise Stutz. É nesse conjunto que incluo, dentre outros agrupamentos teatrais mais ou menos jovens, a Cia EnvieZada, e, em especial, o misto de espetáculo de teatro e intervenção urbana intitulado *Caminhos*.

Seja como for, penso que trabalhos como *Otro* ao lado de uma série de novas criações teatrais surgidas no Rio de Janeiro nesses primeiros anos do século atual apontam para formas singularizadoras de lidar com os modos de subjetivação e com a dimensão política ou micropolítica da cena, com as escritas de si dos criadores por meio da criação artística. Penso também que esse processo não implica nem uma rejeição da representação e do campo dramático ou teatral, nem sua valorização

como campo independente em relação às forças da vida e do real. Busca-se um modo de experimentação em que, como já disse, trabalha-se a pele, a superfície e a fronteira porosa entre o dentro e o fora da representação e do drama, a partir da exploração de inúmeros pontos de vista dados pelo espaço, pelos atores, pelos espectadores e por outras fontes de informação e de voz.

## Referências

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BOGART, Anne. **Los puntos de vista escénicos**: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático. Edição espanhola de Abraham Celaya. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

COSTA, José Da. **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política (Ditos e escritos; V)**. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

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

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2007.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. In: Ana Lúcia Pardo (Org). A teatralidade do humano. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.