

# UMA PROFANAÇÃO DA ATUAÇÃO

Autor: Mestrando André Luiz Lopes Magela

Orientador: José da Costa Filho

Bolsista Capes

**Resumo:** Esta comunicação visa apresentar a pesquisa de mestrado *A Companhia Ueinz e sua profanação da atuação*, que examina o trabalho de Alexandre Phantomas, ator integrante da Companhia Teatral Ueinz, 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*. Num viés de crítica política relacionada à arte e à cultura, estarão em questão 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.

A atuação de Alexandre Phantomas será analisada em confronto com paradigmas de trabalho de ator, observados em escritos de autores e diretores teatrais que, direta ou indiretamente, estabelecem critérios para a atuação cênica ou a formação de ator. Paralelamente, considerar-se-á a hipótese desta “profanação da cena” fomentar a criação de linguagens teatrais alternativas a formas cênicas mais hegemônicas, configurando um espaço de resistência artístico-política.

**Palavras-chave:** teatro e saúde mental, biopolítica, arte de resistência

A Companhia Teatral Ueinz foi formada em 1996 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). Atualmente (junho e segundo semestre de 2009), realiza apresentações do seu quarto espetáculo, *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 também foram pacientes do hospital dia psiquiátrico *A Casa*, onde a companhia se formou. O ator Alexandre Phantomas trabalha na Ueinz desde seu início. Atuou em todos os seus espetáculos e é co-autor de alguns textos de peças.

A característica que é relevante para nós no trabalho tanto da companhia quanto do ator Alexandre Phantomas é de uma freqüente construção de exterioridade em relação às categorias que comumente classificam os trabalhos e linguagens teatrais. O trabalho de atuação do ator Alexandre Phantomas, na peça selecionada, foi escolhido como objeto desta

pesquisa por se mostrar um paroxismo da possibilidade de constituição de uma presença cênica que desafia moldes de formação e recepção do trabalho de ator. No seu caso, a posição diante da necessidade de se construir um personagem ou constituir uma presença que possa ser considerada “cênica” é o que é mais problematizado. Dentro da perspectiva que será adotada nesta pesquisa, isto propõe alternativas de atuação que, ao fugirem às normatizações, fomentam novas formas de criação cênica e novas formas de viver não tão capturadas por uma uniformização. Desta maneira, é um estímulo a novas concepções estéticas, outras visões de trabalho de ator e até novas formas de receber um espetáculo.

Consideramos que o processo aqui analisado é composto também pelo espectador e pelos modos de recepção teatral. 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. Esta pesquisa se justifica com base no teor político-existencial, para além do campo puramente estético-formal, em que as criações da ueinzz parecem se ancorar. Tais criações atingem os receptores 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 pertinentemente a nossas demandas políticas e atitudes políticas que suscitem produções cênicas pertinentes.

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 da maneira como a arte inventa uma forma particular de visibilidade, determinando uma “*forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras*” (RANCIÈRE, 2005: 2). Uma primeira interpretação que podemos obter desta formulação de Rancière é a importância da forma como os elementos envolvidos em um fenômeno artístico se articulam e se agenciam, e não, como se supõe no senso comum, 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.

Uma outra interpretação destas afirmações de Rancière seria a existência na arte de uma potência política quase inerente, a partir do momento em que **sendo efetivamente arte** a arte 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 impertinentemente interrogá-lo. Em suma, de transgredir ou não. Nesta perspectiva ou tomada de posição, a arte não teria como operação mais importante aplacar os sentidos, mas perturbá-los. Desestabilizando sistemas de percepção e de valores, ela violaria um modo já consolidado, aceito, convencionalizado de perceber a realidade. A arte estaria no 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)...

Entendemos, ao mesmo tempo, uma complexidade das relações entre arte e política e uma dificuldade de discernimento para tomar posicionamentos, mesmo se colocamos a questão de modo bem dicotômico (*transgredir* contra *aderir*). 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 é transgressão? o que pode ser transgressivo? o que pode, no teatro, transgredir?*

Para enfrentar esta questão, utilizarei, como tratamento inicial do fenômeno sobre o qual nos deteremos (o trabalho de Alexandre em *Finnegans Ueinz*), uma articulação teórica que abordará conceitos oriundos da biopolítica e da subjetividade para que esclareçamos melhor a profanação específica da qual estou me valendo para visualizar o objeto. 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. O teatro tem um poder especial de se relacionar com as estruturas sociais, sintomatizando-as ou questionando-as. Esta pesquisa, ao relacionar tais campos de saber, se beneficia, então, duplamente deste cruzamento: 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. Esperamos que possamos cada vez mais “ler” e criticar o teatro, para que possamos nos fortalecer ante a 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).

O campo teórico mais estritamente teatral que será trabalhado comporta escritos de autores e diretores teatrais que, de uma maneira ou outra, estabelecem conceitos ou critérios que preconizam a atuação teatral ou a formação do ator. Uma hipótese acessória será

defendida na indução conceitual: a de que o conceito de profanação é uma derivação e ampliação atualizada daquele de resistência. Não foi constatada nenhuma bibliografia onde, explicitamente, seja operada esta conexão entre o conceito foucaultiano de resistência e o agambeniano de profanação. Esta inferência, que será defendida na dissertação, é uma iniciativa e necessidade teórica desta pesquisa.

### **Subjetividade**

Para compreender a “produção de subjetividade” (uma vez que consideraremos a formação e prática do ator como um processo de subjetivação), é preciso destacar, antes, como Foucault abordava este conceito de subjetivação, que é, imbricadamente, um processo de sujeição. Foucault, na sua crítica do poder, se debruçou sobre “... *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.** (...) estudar os corpos periféricos e múltiplos, os corpos constituídos como sujeitos pelos efeitos de poder*” (FOUCAULT, 1985: 182-183). Valendo-nos de Judith Revel com seu *Dictionnaire Foucault* (2008), vemos que os processos de subjetivação, segundo o pensador francês, são ligados a modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos.

Sendo seu modo de aplicação a disciplina, o controle, a moldagem, o tempo ou o que puder ser capturado e aproveitado como dispositivo, há uma 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 ser, a partir de uma mudança que se operou na intensificação da era moderna e no advento da sociedade disciplinar, não tanto repressivo como produtivo, indutivo à produção. Na passagem do que antes era “fazer morrer e deixar viver” -ou seja, o poder de punição e morte sobre os súditos e o confisco- a forma de exercício do poder, principalmente com o advento do capitalismo e com uma necessidade cada vez maior de aproveitamento racional da mão-de-obra, passa a ser predominantemente um “fazer viver e deixar morrer”. 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). A repressão havia deixado de ser eficaz e aproveitável, e se tornam mais atraentes, por parte da burguesia por exemplo, assimilar e fomentar o desejo de produção dentro das normas.

Deleuze nota, em tempos mais contemporâneos, uma 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 (FOUCAULT, 2003). A partir do momento em que a

hegemonia dos meios de moldagem disciplinar do sujeito entram em crise, percebemos a preeminência da modulação que a “sociedade de controle” exerce:

“(…) O homem não é mais o homem confinado, mas o homem **endividado**. (….) 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” (DELEUZE, 2000: 225).

Esta percepção da incidência de um endividamento, e não mais da predominância de uma disciplinarização de corpos, reforça a percepção desta conexão não estritamente corporal na ação do controle. 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).

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).

Este endividamento, como “denunciado” por Deleuze, pode ser observado na relação que muitos atores têm com a “aquisição” de uma “boa” técnica de atuação, que é tida como um porto a ser atingido, como uma meta que desqualifica o momento presente (que é um “ainda não”: p.ex.: “eu não sou ator”, ou “ator como tal sistema determina”) e justifica diversos procedimentos e normas a serem adotados que constituem um processo de subjetivação. Lembrando de Foucault, ao falar de “*captar a instância material da sujeição enquanto constituição dos sujeitos*”, podemos trocar os termos e “tentar captar a instância material do treinamento de atuação (sujeição) enquanto constituição dos atores (a ‘subjetividade ator’)

É preciso notar que os processos de formação de atuação são predominantemente normativos. No caso do “endividamento do ator”, percebemos que a adoção de uma técnica como norma instaura uma presença de uma teleologia, como no paradigma moderno: a técnica é um projeto; ela visa um modo de atuação ou maneira de ser do ator e estabelece seus termos. Como norma a ser obedecida, 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, ela promove uma disciplinarização do corpo, uma objetivação do corpo do ator: o corpo é um objeto de saber e deve se submeter às preconizações da técnica. Podemos pensar

que, de certa maneira, o desejo de “trabalhar duro” para a posse de uma técnica de atuação não estaria desconectado desta forma de controle pela dedicação à produção. Mais uma vez, deslocamos esta situação para a formação do ator e o processo de subjetivação inerente ao desejo de melhor corresponder aos critérios que delimitam o que seria um bom ator de um mau ator (processos normativos e identificatórios).

Tentarei melhor esclarecer a associação da normatização com a adoção de uma técnica teatral (no nosso caso uma técnica de atuação). O advento da ciência moderna conferiu a esta era uma crescente característica científica e naturalizante (a hegemonia das ciências naturais). Foucault lembra, em *Soberania e Disciplina*, que a norma difere da lei pelo tipo de origem da relação que cada uma estabelece com o que deve ser feito (a regra). Enquanto a lei se relaciona com o campo jurídico, com a regra entendida como efeito da vontade soberana, a norma dirá respeito às ciências; na verdade a norma terá uma aura de cientificidade, de ser “natural” (FOUCAULT, 1985: 189). Isso acarreta uma obediência igualmente “natural” à norma, como se a única alternativa que tivéssemos fosse segui-la. Os casos em que ela não é seguida são tidos como aberrações (como frequentemente são consideradas atuações desarmonicas às técnicas hegemônicas). Tal identificação entre algo construído e algo “natural” é similar à que ocorreu com o paradigma científico moderno. 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. Sua justificativa como forma de saber através do seu poder de alterar e controlar a natureza acabou se tornando apenas este poder (as justificativas estão apenas nos seus efeitos, e não nos seus fundamentos), o que acarretou uma hegemonia epistemológica. Da mesma maneira, naturalizou-se no teatro a cultura da técnica como norma. E esta maneira de abordar o fazer teatral, sempre condicionada pela técnica como um projeto soberano, sempre é vista como a única maneira de um ator estar no palco: um ator **deve** possuir técnica de ator.

O que aqui se propõe é ver o treinamento técnico do ator de uma maneira crítica, como um processo de subjetivação. Nossa relação crítica com a técnica pode ser como aquela com a subjetivação: saber que somos constituídos até violentamente por ela, que não podemos abrir mão dela ingenuamente, que não há uma liberdade num suposto “fora do sistema”. Mas, ao mesmo tempo, saber que urge termos com ela uma relação criativa e singular, contra-hegemônica. Que ter uma atitude ingênua e submissa, uniformizada, em relação à questão da técnica - algo como “o que o ator deve fazer é ter uma técnica e ponto” é uma submissão. Da mesma maneira, voltando ao aspecto produtivo da disciplina e do controle, percebemos que

isto é aplicar critérios produtivos de desempenho e eficácia, mais adequados a máquinas, às pessoas. Tais atitudes são sujeitar-se acriticamente às técnicas de atuação.

Ao mesmo tempo, não é necessário tratar as técnicas de atuação (as consagradas inclusive) como necessariamente sendo dominadoras ou tendo de ser profanadas. Não podemos excluir a possibilidade de uma profanação cênica e um ato de luta política contra-hegemônico ser produzido justamente pelo desenvolvimento ou aceitação intensa de uma técnica teatral hegemônica. 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 indigência, 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 de mestrado não é um libelo contra a técnica, mas contra a técnica como normatização. A atitude diante destes paradigmas que serão interrogados no decorrer da pesquisa não é de simples oposição, mas uma tentativa de formar uma postura crítica em relação aos modos como são consideradas as necessidades técnicas de trabalhos de atuação.

### **Resistência**

Quando Michel Foucault, nos anos 60, propõe uma visão de resistência, este termo daria conta de um evento com características específicas, como descrito por Judith Revel, em *Dictionnaire Foucault*, no verbete “*résistance / transgression*”:

“... 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, 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, um dispositivo. Algo a ser destacado no pensamento de Foucault é que a resistência está numa relação de coextensividade aos diversos exercícios do poder como dominação ou manutenção de hegemonia. Em outras palavras, não há em suas colocações algo que se assemelhe ao raciocínio mais comum de que devemos achar uma solução para situações indesejadas fora destas situações: é exatamente **dentro** dos processos que devemos criar alternativas ao modo das coisas operarem. Isto revela uma ambigüidade e uma contradição intensas nestas situações de poder-resistência. Ambigüidade que, admitimos, dificulta a classificação binária de uma dada situação (“*esta atitude adere ou resiste*”), já que por vezes não é nada claro se uma determinada ação corrobora ou mina formas de poder dominatórias. Assim, a resistência (REVEL, 2005: 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*”).

Se por um lado a exterioridade, o escape, principalmente da classificação, 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. Podemos notar que por vezes é precisamente nos âmbitos de treinamento de ator que podem se localizar resistências e pontos de fuga a um teatro uniformizadamente instituído

Nesta perspectiva, podemos pensar que aquilo que atrai o interesse do poder – a vida produtiva – é justamente o local onde pode se formar uma resistência que se lhe oponha (FOUCAULT, 1979), numa reversão onde seria possível minar os componentes de controle em diversos níveis de sua atuação. Oposta à incitação à produção, por exemplo, estaria como forma de resistência que chamamos de indigência: uma sabotagem destes processos associados a competência e domínio de uma técnica de trabalho.

No caso da companhia Ueinz, uma potência política, de certo modo, pode se dar também porque, quando tiram força de sua cultura (assumidamente marcada pela subjetividade “usuários do sistema de saúde mental”), seus integrantes dialogam com este fato de que podem transformar sua vida em valor, um “capital biopolítico”. Esta vida (cênica e não-cênica ao mesmo tempo), apesar de captada e capturada, é justamente o que pode e deve ser usado como material de criação para a luta.

Ocorreu, por exemplo, na primeira sessão do espetáculo *Finnegans Ueinz* a que assisti, uma desestabilização de expectativa de saber. Quando entrei no espaço 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 27 cenas (talvez possamos chamar assim). Logo penso que se trata de um roteiro para os atores, provavelmente influenciado pelo pensamento de que alguns deles, por uma deficiência de memória, possam se esquecer da ordem (na verdade, é comum este roteiro entre atores no universo teatral; mas ele não é normalmente mostrado). Essa suposição se deve provavelmente ao fato de haver uma associação entre loucura e deficiência mental e entre deficiência mental e deficiência de memória. E se não é a loucura que provoca déficits, os remédios se encarregam disso. De todo modo, fica a impressão de que aquilo é um recurso assumido abertamente para a falta de memória de alguns **deles**.



Este roteiro é composto pelo título da peça e por 27 pequenas frases numeradas (1 a 27) que descrevem as cenas muito sucintamente. A descrição explicitamente é 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 “*Finn*” (provavelmente referindo-se a Finnegans, o personagem de James Joyce) antecedida pelo nome do ator que faz a cena; 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.

O que de fato ocorre é que em nenhum momento das apresentações assistidas (que tinham um caráter de ensaio aberto) nenhum ator sequer olhou para este roteiro-“cola”. Ele acaba por servir para nós, espectadores. Nós é que a cada momento 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).

Fica então a questão da orientação epistêmica. Este roteiro é 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 a desconexão dramática ou progressiva entre as cenas). Talvez 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) provoque 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 fortuitas entre cenas são amenizadas pela ordem numerada -, e do que se trata em cada cena – pelo título.

O que se configura 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. Estranhamente, uma vez que o roteiro serve ou funciona para o espectador, numa “oferta, acolhida, de uma muleta” mesmo que “não necessariamente necessária”, quem acaba se configurando como deficiente é o espectador, numa situação que pode, inclusive, gerar uma identificação (sentida ou não pelo espectador) com a condição de “disfunção” que supomos que alguns dos atores tenham na vida prática.

Frizo 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, na pesquisa sobre a Ueinzz, uma “resistência teatral” como produção de um excedente de vida não capturado, potência vital que não se torne vida controlada pelo poder e que de certa maneira também desestabiliza os processos de controle. Um teatro que promova encontros não propriamente previstos por este biopoder: pequenas centelhas de vida não capturada, pequenas centelhas de criatividade por parte daqueles que produzem o espetáculo e, isto é fundamental, por parte do espectador (de preferência, problematizando estas fronteiras). Estes modos contra-hegemônicos “escapam” desta captura, mesmo que ocasionalmente ou fortuitamente, mesmo que precariamente.

### **Indigência**

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

“ ‘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” (...) não interpretam propriamente: pacientes psiquiátricos, eles **acertam quando erram**, empolgam quando esquecem as falas e improvisam; em suma, na expressão artaudiana, eles ‘presentam’.”

Aproveito esta frase ambígua da crítica citada, “*eles acertam quando erram*”, para repisar que a resistência e a profanação estão em um terreno extremamente ambivalente e contraditório. Num contexto biopolítico, como já notamos, uma das operações mais intensas e capitais 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, simplistas mas realistas, em formas de viver adequadas à produção, ao capital, ao consumo.

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 (que seria uma certa “morte técnica”, ou “em relação à técnica”) constroem um ponto cego, tornando-se uma 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). Nesta linha de raciocínio, situações ou atitudes

de **inação, recusa, morte, anonimato, esgotamento** ou **indigência** são possibilidades do “fora”, de escape da norma ou do código. Em última instância, situações de desmanche de um aparato produtivo, dos mecanismos relacionados a produzir mais e/ou “melhor” (melhor na perspectiva do exercício do controle), a se dedicar mais à produção, à eficácia, à competência, à excelência em critérios hegemônicos.

Há uma cena no espetáculo *Finnegans Ueinzz* chamada “Severino”, a primeira da peça. Os atores que a performam são Érika Inforsato e Luis Guilherme. 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 categorizável como “usuário de atendimento psiquiátrico” (as mãos trêmulas, um olhar específico, movimentos lentos). Não sei o motivo deste tremor, intenso inclusive, e faz parte de minha abordagem – pelo menos até este momento – não investigar isto em termos de causalidade. Este ator (contraditoriamente usando um capacete de trabalhador na cena) está fora de uma sociedade de produção, nos sentidos convencionais. Ele não se opõe a ela (isso é importante), apenas está fora dela.

Mas não exatamente fora, porque ele é ator numa peça de teatro inserida nas produções cênicas da cidade de São Paulo e do Brasil (o grupo foi, inclusive, à *Documenta* de Kassel, na Alemanha) e protagoniza duas cenas de grande impacto (uma delas, a de abertura da peça). Ele, com suas peculiaridades, produzindo esta cena, acaba por propor, em ato, uma **indigência da atuação** em relação aos critérios de competência comumente aplicados ao ator.

Pelbart comenta outros modos de vida que são propostos pelas atitudes de alguns atores da companhia Ueinzz, como aquela do 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 (em ambos os sentidos, o prático, em relação à execução da peça, e o psiquiátrico), tais ocorrências abrem brechas de percepção para a platéia. Nestas alternativas conceituais aos paradigmas hegemônicos, várias formas de produção que fogem à norma da excelência, da eficácia, do extraordinário, do **racionalismo** e do controle nos interessam. Estas formas, associadas à criação da Ueinzz e de Alexandre Phantomas, darão corpo à visão de profanação que damos a este trabalho.

### **Profanação**

Giorgio Agamben, tomando um fragmento póstumo 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, 2007), é esmiuçada a separação realizada pelo capitalismo principalmente ao alçar todas as coisas ao status de mercadoria e ao sacralizar esta última. Este pensador adota a sacralização ou a religião não na acepção de *religare* (a uma religião com deuses), mas sim à de *religio*, cercar de atenção algo ou alguém e assim separá-lo do uso comum dos homens.

Segundo Olgária Matos, o capitalismo é um “*estado de separação e perda radical*”, que “*instaura o culto à mercadoria*” (AGAMBEN, 2007: orelha). Esta reflexão sobre a profanação diz respeito a uma “sociedade 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 estritamente religiosa), na verdade esta pseudo-profanação faz um escamoteamento desta religião mais dominante que seria, de fato, 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 (associável à “dívida”, como notada por Deleuze ao falar da modulação do indivíduo perpetrada pela sociedade de controle). Seus adeptos (admitamos, todos nós) residem, como num museu, na “*impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência*” (AGAMBEN, 2007: 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. Ela 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**. 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 concerne 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, 2007: ORELHA). A formação de resistência ou de antagonismo (contra-hegemonia) não adviria da criação a partir de um elemento original, intocado, oriundo de um lugar externo à situação (mesmo indesejada) na qual nos encontramos. 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). Elas são, paralelamente, escapes de capturas: a profanação ao caráter mercadorizante do capitalismo e a resistência ao exercício de poder. No caso da resistência, mais especificamente aos dispositivos de poder-saber ou à classificação, categorização, à codificação.

As duas, profanação e resistência, podem ser fortuitas ou intencionais, apesar de serem operações especiais. A resistência e a profanação fortuitas, ocasionais, acidentais e precárias mesmo, nos são caras aqui. Na nossa visão, a vontade, principalmente a individual, como ainda hoje 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.

Estas operações desestabilizadoras, a resistência e a profanação, são “difíceis”, fugidias, sem fórmula e sem garantia; provisórias, frequentemente recapturadas de maneira fácil. Por isso e por outras razões aqui notadas, para existir **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”.

Ambas, resistência e profanação, são uma operação. Operação que, inclusive, age articuladamente, até “promiscuamente” (AGAMBEN, 2007: 69), com os mecanismos do poder. Elas não pressupõem ou solicitam 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). 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). No caso da resistência, ela opera um escape dos 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, 2007: 68).

No nosso caso, este espaço é o palco.

A associação que teço aqui é a de que técnicas de atuação, principalmente as mais abrangentes, podem configurar, pelo seu caráter normativo, aquela separação sacralizatória da qual fala Agamben. É neste sentido que propomos que treinamentos e técnicas de atuação

sacralizariam: ao separar, num suposto cuidado, o que pode e o que não pode ser feito em cena; separando a cena de um uso que possa ser feito fora de suas normas.

O trabalho de atuação de Alexandre Phantomas seria, a meu ver, o mais profano no conjunto de atores da Companhia Ueinz, uma vez que, assumidamente, ele utiliza a cena para “seu” uso “livre” (ele diz claramente isso numa entrevista). Em cena, ele é o único que fala abertamente sobre a questão psiquiátrica ou questões afeitas a esta condição (o fato da outra atriz ser sua terapeuta, por exemplo). Ele desrespeita certas normas de atuação e de presença cênica, como: fazer o que foi ensaiado ou combinado, não demonstrar que está sem saber o que fazer, manter uma certa energia cênica que “segure a cena”, não rir ou sorrir em relação ao que ocorre, não realizar algo que seja pautado por interesses pessoais imediatos ali daquele momento (atitude que eu considero a mais profanatória). Mas ele ainda mantém uma presença que não rompe totalmente com as convenções e que, se isso ocorresse, poderia ser simplesmente desprezada como não sendo teatro (“*não é teatro e ponto*”). Ele produz uma “morte técnica” (como aquela à qual me referi no tópico sobre a indigência, mas agora num jogo de palavras com a “técnica” de atuação) Parece que até para os outros atores fica difícil por vezes contracenar com ele, uma vez que a imprevisibilidade é constante (alguns ficam 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, 2007: 66).

### **Pequena finalização**

Agamben termina seu ensaio *Elogio da Profanação* não com fórmulas, mas com a afirmação de que a profanação é uma “*tarefa política da geração que vem*” (AGAMBEN, 2007: 79). Devemos reconhecer que o teatro, sob muitos aspectos, tem um pequeno alcance de atuação. 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 à que o controle e a que a captura sacralizante realizam. Esta capilaridade é um elemento essencial no tipo de ação sobre a qual nos debruçamos nesta pesquisa, pois constitui uma convivência ou co-localização da resistência,

da indigência e enfim da profanação com a incitação à produção e a normatização do palco à qual nos dirigimos.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 1985 (2007).

----- . *A Verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU e PUC – Rio, 2003.

----- . *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro. Graal, 1979.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru – SP: EDUSC, 2001.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

----- . *A nau do tempo Rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

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, 2005.

REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Paris: Ellipses, 2008.

----- . *Foucault – conceitos essenciais*. São Carlos: Editora Claraluz, 2005.

SAID, Edward. *Humanismo e Crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.