



DA COSTA, José. (José da Costa Filho). **Subjetividade e políticas da cena**. Rio de Janeiro: UNIRIO. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Professor Adjunto 4; bolsista Pq nível 2 CNPq.

RESUMO

O senso comum vê 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 (agenciamentos capilares de poder no espaço da vida e do cotidiano), as escritas (construções) de si em conexão com as relações de força e de saber (Foucault), ao lado da micropolítica como processos de singularização (Guatarri) transformam aqueles enquadramentos tradicionais do subjetivo e do político, que passam a ser vistos como porosos. Transitando entre tais vias do pensamento contemporâneo e os estudos teatrais, bem como entre crítica e teoria, buscamos extrair de certas práticas criativas, não necessariamente identificáveis como teatro de militância, os traços do teor político singular da cena do presente. A comunicação pretende mostrar alguns dos desdobramentos recentes da pesquisa em que, desde 2008, temos associado o campo das teatralidades e o da micropolítica ou biopolítica, horizonte no qual vários trabalhos (de iniciação científica e pós *stricto sensu*), têm também sido realizados, no projeto que coordenamos.

PALAVRAS-CHAVE: Micropolítica; subjetividade; teatralidade.

RESUMÉ

Le sens commun voit la subjectivité comme la place de l'affect individuel et la politique comme les grandes organisations collectives et sociales, ayant l'Etat comme sa principale référence. La biopolitique (des agencements capillaires de pouvoir dans la vie et le quotidien), les écritures (constructions) de soi en rapport avec les relations de forces et de savoir (Foucault), à coté de la micropolitique comme des processus de singularisation (Guatarri) transforment les cadrages traditionnels du subjectif et du politique, qui comencent, donc, a être considérés comme poreux. Transitant entre ces voies de la pensée contemporaine et les études de théâtre, ainsi que entre la critique et la théorie, nous extrayons de certaines pratiques créatives, pas nécessairement identifiables en tant que théâtre militant, l'aspect politique singulier de la scène actuelle. L'exposition est destinée à montrer quelques-uns des développements récents de la recherche dans laquelle, depuis 2008, nous associons des théatralités et la micropolitique ou biopolitique, perspective dans laquelle plusieurs études (de premier cycle et post-grade) ont également été accomplies, dans le projet que nous coordonnons.

MOTS CLÉS: micropolitique; subjectivité; théatralité.

Em seu livro *Cartografia Sentimental* e publicado originalmente em meados dos anos 1980, a pesquisadora do Núcleo de estudos da Subjetividade da PUC-SP Suely Rolnik se dedica a estudar aspectos da sociedade contemporânea, associando, por um lado, o campo do desejo e da subjetividade com, do outro lado, o âmbito das questões psicossociais, das relações de poder, das várias facetas e níveis de dominação ou de exploração de classe, de grupos ou de

indivíduos. No que tange ao desejo, Rolnik estabelece três linhas ou orientações. Uma delas é a linha do indizível, a linha das atrações e repulsões entre os corpos antes de qualquer fundamentação ou expressão. Nessa linha, vivemos intensa desterritorialização ou desestabilização de referências ou valores prévios. Uma segunda linha é a da simulação, da construção de formas de expressão para as novas orientações do desejo. Essa linha é relativa à construção 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 territorializante (de instituição de novas estruturas de ordenamento) na terceira linha. Rolnik a fala do 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 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”, conforme as palavras da autora, quer dizer, o imperativo de novas linguagens impulsiona a criação de formas de expressão ou de mediações signícas 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, por informação, por poder que a supra; 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. (Idem: p. 95-110).

No texto incluído no alentado volume sobre as teatralidades do humano organizado por Ana Lúcia Pardo (ROLNIK: 2011), a autora alude a esse processo de captura como cafetinagem da subjetividade flexível pelo capitalismo neoliberal e procura entender as possíveis estratégias que se pode adotar no campo da arte para escapar às formas de captura e de cafetinagem do desejo

criador. A subjetividade flexível, para a pesquisadora, associa-se, originalmente, às experiências emancipadoras no campo da cultura e do comportamento verificáveis nas décadas de 1960 e 1970, incluindo os movimentos feministas, gays, jovens e outros. Para Rolnik, o neoliberalismo e o que entende 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. Esse chamado capitalismo criativo ou intelectual 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 ligadas ao puro consumo de objetos ou de informações, à aquisição de mercadorias ou signos de poder que teriam a função de suprimir a carência, mas que só fazem aumentar o sentimento de falta e de humilhação.

Ainda gostaria aqui de me deter um pouco em um exemplo de trabalho cênico que me parece conseguir escapar às formas de normalização da força de criação pelas relações de poder e de saber vigentes. Refiro-me ao espetáculo *Otro*. A estrutura dramática, criada de forma participativa, por meio de improvisação 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 em seu cotidiano atual ou em seu passado 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. Não existe uma história nuclear que se sobreponha aos detalhes episódicos e suplante a multiplicidades de imagens singulares das várias cenas. Não há nada que funcione como um eixo aglutinador que se erga como estrutura vertical e imponha unidade e hierarquia aos elementos esparsos. Mas isso não é tudo. Há 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, ou, dito de outra forma, deve ser percebido como indício de um modo singular de lidar com a teatralidade, com a noção de tempo teatral, 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 deve, segundo certo senso comum entre os profissionais, 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 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 na fala, da perda de controle no movimento, do instante de fragilidade, do ato falho. Está mais próxima do inconsciente ou que da consciência. No processo de criação ou no curso do espetáculo, parece 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 no jogo de cena 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 e, mais do que isso, que o espetáculo quer promover. Trata-se de um desejo de lidar com a fragilidade mais do que com a força. Para isso, os atores-bailarinos em cena necessitam trabalhar seus recursos performáticos em tom menor muito mais do que em tom maior. 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. 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 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 tom fundamentalmente coloquial e despretensioso. Da mesma maneira, e ainda mais radical, dá-se o extenso monólogo de Enrique Diaz feito em posição sentado, com luz muito baixa, enquanto lê com a ajuda de uma luminária as folhas em que seu texto está escrito. O ator lê um texto que fala de seu percurso por vários bairros e locais da cidade ao longo do dia, incluindo viagens de táxi, trechos a pé, encontros com os anônimos (um menino de rua, uma atendente do Detran) ou conhecidos (como a médica ou o porteiro do falante). A mesma elocução lenta, pausada, em voz baixa e tom deliberadamente monocórdio, atingido intenso efeito poético nesse tipo de teatralidade menor. Não será possível relacionar detalhadamente as diferentes soluções encontradas ao longo do espetáculo, que não é desprovido de variações rítmicas. Mas, com o pouco que pude descrever aqui, 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, a fragilidade não entendida como falta ou como carência, mas vivida como produto de uma desterritorialização que clama por novas formas de expressão dos afetos desterritorializados.

No Rio de Janeiro, há outras iniciativas provenientes do campo do teatro, da dança e da cena em que os dois campos se hibridizam às quais é possível recorrer para ilustrar as estratégias para lidar com a subjetividade e com a teatralidade de modo a escapar das formas de captura em prol do preenchimento de todos os espaços, da conjuração de todo vazio, da mítica negação de toda fragilidade. Uma dessas iniciativas são os espetáculos criados pelo coreógrafo Gustavo Ciríaco, como *Stil* e *Nada. Vamos ver*. Seja como for, penso que trabalhos como *Otro* 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.

Referências bibliográficas

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.