

■ Biopolítica e teatro contemporâneo⁵⁷

.....José da Costa

No texto intitulado *Soberania e Disciplina* (FOUCAULT, 1982, p. 179-191), Michel Foucault expõe sua concepção de que o poder não deva ser considerado como algo que divide os homens entre aqueles (poucos) que o possuem e aqueles (muito mais numerosos) que são submetidos aos primeiros, mas como algo que funciona e se exerce em rede. “Nas suas malhas os indivíduos estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão” (ibidem, p.183). Como se sabe, foi no livro *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 1987⁵⁸), que Foucault sistematizou inicialmente sua visão de uma mudança na estrutura do poder, em seus modos de auto-estabilização e de sujeição das individualidades e do coletivo. A função do castigo exemplar, público e espetacular do período clássico (séculos XVII e XVIII) não se confunde, conforme as observações de Foucault, com a prisão e com os outros modos de confinamento e formas de controle que o século XIX consolida. O final do século XVIII seria assim um período de ruptura nas formas de estruturação do poder (das relações de força), bem como do saber (das formas estratificadas, historicamente estabelecidas, de visibilidade e de dizibilidade das coisas e das pessoas). O século XIX dá lugar a outro diagrama das forças que compõem o poder e das formas historicamente viáveis (em termos de horizonte e condições de possibilidade) para se ver e dizer o mundo. Faz emergir uma série de práticas medicalizantes e de controle dos hábitos cotidianos, por via, por exemplo, dos modos de higiene individuais e familiares. A estrutura de consolidação social do poder, de sua legitimação e de suas formas de agenciamento já não se afina com o privilégio de aplicação da morte como o antigo direito supremo e inquestionável do soberano. Essa estrutura transmuta-se em dinâmica disseminada de controle das populações (da saúde, da educação, da moradia etc.), dinâmica essa que se constitui como modos horizontais de gestão da vida.

57 O presente ensaio foi produzido pelo autor no interior da pesquisa intitulada *Subjetividade e políticas da cena: os sertões do Teatro Oficina e o palco presente*, desenvolvida com financiamento do CNPq.

58 O livro, sob o título *Surveiller et punir*, foi publicado originalmente na França no ano de 1975, pela Gallimard.

A torre central da arquitetura panótica descrita por Foucault, como um dos paradigmas da sociedade disciplinar do século XIX, é um elemento nuclear não só da vigilância efetivamente exercida por alguém que se encontra no ponto (dentro da torre) em que se pode ver o comportamento e as atitudes corporais dos prisioneiros em suas celas, mas é um fator arquitetonicamente estruturante da disciplinarização extensiva e reticular. A própria consciência da visibilidade a que estão expostos os corpos cria um sistema geral de autovigilância em rede. Foucault explica que, nas prisões, nas escolas, nas fábricas e nos hospitais, essa rede de controle horizontal e expandido se estrutura de tal maneira que, em seu interior, nenhum inspetor, nenhum vigilante, nenhum agente individual tem apenas o privilégio da condição de sujeito do olhar. Sempre se ocupa simultaneamente da condição dupla que inclui a de objeto do regime de visibilidade e de controle dos corpos no espaço (atitudes, saúde, sexualidade) e no tempo (os horários e turnos de trabalho na fábrica, a duração de cada aula na grade de matérias a serem estudadas na escola etc).

A esse sistema horizontal e múltiplo de controle e gestão da vida, de incidência capilar do poder sobre os corpos, a saúde e o comportamento cotidiano das pessoas é que Foucault chamará de biopoder ou biopolítica. O biopoder nos atinge no íntimo e no pequeno, nos corpos e na vida cotidiana, na vizinhança e nos movimentos diários, mas não somos apenas vítimas ou focos individuais de incidência das ações de controle de algum dispositivo central de poder. A eficiência do controle tem a ver com o grau de descentralização e de introjeção subjetiva do aparato colonizador (de dominação dos corpos e dos sujeitos). Somos simultaneamente sujeitados e “centros de transmissão” do poder, dos modos de controle, do esquadramento das subjetividades. A própria arte e suas dinâmicas institucionalizadas e estabelecidas, seus consensos a propósito do que se entende como uma qualidade técnica adequada, como uma funcionalidade de um tipo tal ou qual na relação com o público, como uma suposta eficiência comunicativa, são aspectos que integram igualmente as tramas reticulares do aprisionamento. Esse aprisionamento reticular atinge não só as formas artísticas, mas também os modos de subjetivação que elas ensejam (visões de mundo, sentimento de identidade individual e coletiva etc.).

A noção foucaultiana de sociedade disciplinar produzida pelo biopoder será desdobrada por Deleuze, com a conceituação de sociedade do controle, categoria operacional por meio da qual o autor busca dar conta das singularidades pós-disciplinares do poder e dos modos de controle das populações, no contexto do capitalismo global contemporâneo, que é visto como capitalismo já não de pro-

dução (“relegada com frequência ao terceiro mundo”), mas de sobre-produção (“o que ele quer vender são serviços, o que ele quer comprar são ações”) (Deleuze, 1992, p. 223). Nas sociedades de controle, o consumo – e não apenas a produção – determina as formas de controle. Os canais de captura dos indivíduos em prol da reprodução do capital e do poder são muito diversificados, mas é possível tentar enumerar alguns deles: a integração dos indivíduos em grupos de consumidores, a sua inserção em faixas de mercado organizadas tendo em vista os diferenciais de poder aquisitivo ou de estilo de vida dos vários setores da população, o controle móvel do sujeito por meio do chip do cartão de crédito, a dominação do indivíduo por meio do endividamento que permite e facilita o consumo, são alguns dos canais de captura dos indivíduos. Essas são algumas das formas disseminadas do biopoder nas sociedades contemporâneas e incluem, no campo da arte, muitos dos consensos mais estratificados no mundo profissional, muitos dos formatos nos quais se enquadram as produções criativas individuais para viabilizar a inserção das obras nos circuitos comerciais e institucionais.

A perspectiva (foucaultiana e deleuziana) de tematização do poder gera uma problemática correlata que dirá respeito às possibilidades de resistência, de produção de vias alternativas (em termos de comportamento pessoal, de organização de ações coletivas, de reunião de forças) para se escapar à rede do poder e para promover a emergência de forças de contra-poder (melhor entendidas como forças de potencialização da vida). Mas essas vias – também elas – são pensadas, nesse horizonte teórico, como móveis, rizomáticas, exercidas em rede, horizontalizadas, enfim. A potencialização da vida que se confronta com o poder disseminado de gestão e de controle da mesma vida não se fará essencialmente por meio do fortalecimento de lideranças individuais representativas (verticalizadas, hierárquicas, centralizadas, institucionalizadas), mas por meio de conexões plurais e de movimentos internos de circulação e de trocas na multidão. No que diz respeito à arte, verificam-se também dinâmicas específicas de insurgência horizontalizada e de contra-poder em rede. A ruptura dos circuitos profissionais mais institucionalizados e estáveis; a sua descentralização e des-hierarquização por meios diversos; a multiplicação de acontecimentos, ações e vivências artísticas não compatíveis com os formatos que reproduzem imediatamente os consensos mais habituais, são fatores que ajudam a configurar modos artísticos de resistência aos discursos de verdade e às estruturas de poder no campo da arte.

Como explicam Antônio Negri e Michael Hardt, a multidão, que inclui as múltiplas singularidades, não se confunde nem com a noção de classe operária, nem com a ideia de massas dominadas e passivas e nem com a concepção

de comunidade como grupo identitário fechado (HARDT e NEGRI, 2005b, p. 12-14). Negri e Hardt, em livros como *Multidão* (idem) e *Império* (HARDT e NEGRI 2005a), desenvolvem sua reflexão sobre os modos de controle e as formas de resistência possíveis nos dias de hoje. Os dois autores partem do legado foucaultiano e deleuziano-guattariano a propósito do biopoder, para pensar as possíveis linhas de fuga (descentralizadas, não hierárquicas, móveis) pelas quais se pode, nos dias de hoje, escapar ou resistir aos agenciamentos do poder, eles também organizados em rede. Também na arte, já não é o caso de se imaginar um poder individualizado contra o qual a reunião dos artistas resistentes se volte em seu movimento de insurgência ou revolta. Os consensos aprisionadores sobre as técnicas, sobre valores estéticos e sobre os formatos supostamente apropriados, mas limitadores, constituem-se também em rede, tanto quanto é igualmente em rede que as alternativas redefinidoras dos espaços de produção, de vivência e de circulação de arte podem gerar configurações inovadoras ou surpreendentes no campo da arte e de suas relações com os receptores.

O horizonte da reflexão sobre a política como biopolítica – termo que, segundo Peter Pál Pelbart, designa tanto a capilaridade da gestão controladora da vida, quanto o caráter rizomático da potencialização da mesma vida por meio de linhas de fuga individuais e coletivas (PELBART, 2003, p. 55-59) – define uma dimensão e uma perspectiva muito diferentes daquela na qual a produção cultural politicamente engajada produzia sua atividade artística e teatral, no contexto do Brasil do início dos anos 60. Em uma peça como *A mais valia vai acabar seu Edgar* (1960), de Oduvaldo Vianna Filho, a pedagogia em relação aos oprimidos de classe é exercida na perspectiva do que se entendeu como arte popular revolucionária nos Centros Populares de Cultura (CPC), e é promovida a partir de um sentido determinado de solidariedade do intelectual de esquerda frente aos desfavorecidos. Esse sentido de solidariedade implica pelo menos três aspectos: o fortalecimento da função que o discurso individual do sujeito consciente (líder) exercerá como direcionador dos processos de libertação coletiva; a concepção unívoca do poder do qual se pretende libertar as massas oprimidas vistas apenas como sujeitadas e não como centros de transmissão do poder; a ideia de que os aspectos macropolíticos (gerais, ligados à organização do trabalho e da produção) é que constituem os fatores decisivos nos processos revolucionários, em detrimento das singularidades moleculares (micropolíticas), isto é, das subjetividades e, dos modos de subjetivação (estilos de vida, maneiras de experimentar o desejo e a sexualidade, sentidos de pertencimento coletivo por critérios culturais, geracionais, étnicos, de gênero, etc.).

Esse horizonte pedagógico de um teatro político, simultaneamente pautado pelo arsenal teórico do materialismo dialético e pelas formas de organização das lutas proletárias como propostas no interior de partidos comunistas, esteve presente também nas produções do Teatro de Arena a exemplo das peças de Augusto Boal como *Revolução na América do Sul* (1960) e *Arena conta Tiradentes* (1967), essa última escrita por Boal em parceria com Gianfrancesco Guarnieri. O que há de essencialmente semelhante em relação à peça de Vianinha é a visão unilateral e unívoca do poder por um lado e dos que a ele estão submetidos por outro. Também se destaca, no caso de *Arena conta Tiradentes* (mais do que em *Revolução na América do Sul*) o papel do sujeito individual, capaz de ter uma visão superior a dos demais, na unificação e no direcionamento das lutas. O subjetivismo da abordagem teatral (dramatúrgica e cênica) de *Arena Conta Tiradentes* foi criticado por Roberto Schwarz 2001, que detectou uma visão idealista e burguesa na construção do personagem Tiradentes como herói dramático⁵⁹.

Iná Camargo Costa diferencia, em sua leitura do teatro épico no Brasil, o valor de uma obra como *Revolução na América do Sul* em relação à peça escrita anteriormente por Guarnieri, *Eles não usam Black-Tie* (1958), igualmente encenada pelo Teatro de Arena (COSTA, 1996, p. 60-69). A autora organiza sua análise a partir da verificação do tipo de visão de mundo cristalizada nas formas estruturais das obras, seguindo uma orientação teórica adorniana que inspirou também Peter Szondi em seu conhecido ensaio sobre a passagem histórica do drama ortodoxo para a forma moderna (de traços narrativos e líricos) na dramaturgia do final do século XIX e primeiras décadas do XX (SZONDI, 2001). Para a pesquisadora, interessada na discussão política do teatro, a maior fragilidade da peça de Guarnieri frente à de Boal diz respeito ao fato de, apesar de os temas na obra do primeiro se voltarem para a opressão de classe e os modos de resistir a ela, manter-se a estrutura dramática ortodoxa no que tange à construção das personagens e da ação. No campo formal da construção dramatúrgica, a estrutura reproduz, em *Eles não usam Black-Tie*, o parâmetro da visão burguesa de mundo (em termos concepção do indivíduo e da subjetividade, por exemplo), que o tema da peça pretende superar (COSTA, 1996, p. 19-39).

Em texto recente sobre a cultura brasileira no contexto conhecido como tropicalista, Flora Süssekind, discute tipos distintos de impulso político-cultural de contestação em associação com modos diversos de lidar com a noção de coro e de vozes coletivas. Süssekind confronta, em certo momento de seu ensaio, a

59 O ensaio de Roberto Schwarz foi escrito entre 1969 e 1970, em um período de tempo bastante próximo historicamente dos eventos culturais que comenta.

peça Arena conta Tiradentes do Teatro de Arena com trabalhos do Teatro Oficina e de José Celso Martinez Corrêa, a exemplo de *Roda Viva* (1968), texto de Chico Buarque de Holanda, encenado por Zé Celso, líder do Teatro Oficina que dirigiu a peça fora da companhia paulista, com elenco carioca predominantemente jovem (SÜSSEKIND, 2007, p. 47-49).

Para Flora, a diferença apontaria em um caso (*Arena conta Tiradentes*) para a tendência unificadora, pacificadora das diferenças internas, produtoras de uma enunciação em uníssono (univocidade) e, no outro (*Roda viva* e trabalhos de Zé Celso no Oficina), para um sentido coral de vozes múltiplas, contraditórias, díspares e diferenciadas (plurívocas). O que a pesquisadora localiza nas encenações do Teatro Oficina realizadas no final dos anos 60 (assim como nos trabalhos atuais da Companhia dirigida por Zé Celso) é a potencialização das possibilidades de gerar atritos internos nos discursos identitários estáveis. Já a peça de Boal e Guarnieri, para Sússekina, trabalharia o coro em um registro unilateral, em possível consonância, eu acrescentaria, com uma concepção do movimento revolucionário popular e das formas de resistência ao poder e ao capital que pressupõe, como condição para a eficácia da luta, a sua unificação orgânica e unidirecionada para os objetivos libertadores fundamentais.

Com seu raciocínio a propósito das concepções de coros e de coletivos, Flora Sússekina apresenta um esquema de leitura e avaliação simetricamente oposto ao que preside a análise comparativa de Roberto Schwarz a propósito das produções do Teatro de Arena e do Teatro Oficina datadas do final dos anos 60, uma vez que, para o crítico, o Oficina, naquele período, estaria radicalmente preso a um espírito individualista burguês, ao contrário do Teatro de Arena, ao qual o autor dirige outro tipo de crítica. A ressalva do autor ao Arena associa-se à limitação da companhia quanto ao correto dimensionamento da luta de classes e do processo revolucionário, por conta de uma ênfase excessiva à denúncia do imperialismo no lugar de focar as condições e os fins efetivos da revolução proletária (SCHWARZ, 2001, p. 39-50)⁶⁰.

A contribuição de um texto como o de Flora Sússekina, para a constituição de um novo horizonte de reflexão política do teatro diz respeito, dentre outros aspectos, à conexão epistemológica que ele permite entre a noção do político e a

60 A perspectiva finalista da abordagem feita por Schwarz, não só sobre o Teatro Oficina, mas em relação à produção cultural mais ampla realizada no ambiente tropicalista do final dos anos 60, merecerá fortes ressalvas de Heloisa Buarque de Hollanda, em livro escrito quase dez anos depois (1979) quando do aparecimento do ensaio de Schwarz (1970) (HOLLANDA, 2004, p. 68-69).

produção de litígios e desestabilizações no interior mesmo da linguagem. Pode-se estabelecer uma associação entre o interesse de Süsskind pela desestabilização da ordem consensual por meio das fraturas e divisões internas nas estruturas e procedimentos artísticos com a reflexão de Jacques Rancière sobre a política. Para Rancière, o campo institucional das representações e organizações estatais diz respeito ao que ele designa como ordem policial (em um sentido amplo do que serve ao controle, à pacificação interna do significado do comum da comunidade) e não ao político que seria o que gera desentendimentos, fissuras, diferenças internas de níveis de sentido no interior dos discursos sobre o supostamente comum da comunidade (RANCIÈRE, 1996:, p. 35-54). Seguindo essa aceção, podemos dizer que a produção de discursos internamente unívocos e orgânicos é um agenciamento que se aproxima da ordem policial do poder, enquanto os gestos artísticos que promovem a diferença interna de vozes multidirecionadas no interior de cada fala é que constitui um operador verdadeiramente político.

Como mostra Jacques Rancière em livros como *A partilha do sensível* (2005) e *O desentendimento* (1996), existem em nossas sociedades regimes determinados de visibilidade (estabelecendo somente para alguns a possibilidade de se tornarem visíveis ante os demais) e de dizibilidade (que concerne à divisão do espaço social entre os que têm voz e chance de serem ouvidos e os que estão excluídos desse espaço da fala). Os regimes de visibilidade e de dizibilidade atrelam a maioria dos homens e mulheres a dinâmicas cotidianas nas quais não lhes são facultadas as condições de tempo ou os meios para partilharem do espaço do visível e do dizível reservado a alguns. Assim, é problemático, em primeiro lugar, falarmos das sociedades democráticas e republicanas como aquelas nas quais os assuntos de interesse comum são tratados e decididos por todos. O sentido do que é o comum (ao nível linguístico e social) e a determinação de quem são aqueles que se inserem no conjunto de todos os que podem interferir, de fato, no âmbito do comum são dimensões puramente problemáticas, e assim devem ser tratadas, evitando-se a pacificação significacional do comum da comunidade. Mostrar a dimensão problemática do comum, explicitar sua parcialidade e a relatividade do conjunto de todos da comunidade talvez seja hoje uma das ações políticas e um dos agenciamentos artísticos dos mais cruciais para a multidão de anônimos que, mesmo quando não são totalmente excluídos, tampouco são partícipes efetivos e por completo do suposto comum da comunidade.

Penso também que o teor político do teatro – e das artes de modo geral nos dias de hoje – diz respeito, dentre outros aspectos, mas de maneira decisiva, aos procedimentos por meio dos quais se estabelecem litígios (problematizações,

interrogações) a respeito do que parece comum a todos os que supostamente integram a comunidade, seja esta última compreendida como sociedade ou como nação (numa segmentaridade mais ampla ou geral); seja percebida como campo identitário ligado a questões de gênero, de orientação sexual ou de tradições étnico-culturais específicas (nível mais delimitado de segmentaridade). Parece-me hoje fundamentalmente política a indagação teatral (cênica, dramática, performática) e, de um modo mais amplo, a indagação artística, nos diversos campos expressivos sobre os modos individuais de sentir, sobre o senso de pertinência do sujeito, sobre a maquinaria do biopoder para a produção de subjetividade na sociedade de controle. Entretanto, essa indagação não se define apenas (e nem primordialmente) ao nível temático, não se organiza como mera exposição de boas intenções individuais. Constitui-se, antes, como atitude poético-política dos criadores (visível diretamente nos gestos e movimentos dos atores, bem como no plano do espaço e da temporalidade cênica e artística de modo geral, do tipo e do regime de imagem que a cena, a dramaturgia e a criação artística fazem emergir). A indagação a que me refiro aqui se constitui como proposição de jogos (de ensaios criativos) ao receptor, convidado a interagir com os artistas de modos distintos, como parceiros de uma lida com as forças experimentais da sensibilidade.

Nesse sentido é que creio que o problema da subjetividade não é ligado estritamente a uma noção de interioridade fechada e identitária do sujeito individual. A subjetividade não pressupõe um campo interior imune aos modos de sociabilidade, às interações culturais, às circulações de forças no espaço urbano etc. O campo da interioridade subjetiva diz respeito também à dimensão social, à configuração histórica das relações de força (poder) e das formas temporalmente viáveis e delimitadas de saber, isto é, das formas historicamente estratificadas do enunciável (as condições de possibilidade discursivas) e do visível (as condições de possibilidade da visão e da inteligibilidade)⁶¹.

Em sua apreensão do pensamento foucaultiano, Deleuze explica a subjetividade (como aparece nos últimos livros de Foucault dedicados à *História da Sexualidade* no período clássico da antiguidade grega), não como pura interioridade, vista de modo substancialista, mas como uma interioridade produzida a partir de uma dobradura das forças do poder (cada indivíduo livre na democracia

61 Em seu livro sobre o pensamento de Michel Foucault, Gilles Deleuze dedica dois capítulos para a exposição e a análise a propósito das determinações históricas do saber e sobre a concepção do poder como estrutura ou dinâmica (diagrama) de relações de força, intitulando esses textos de Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber) e As estratégias ou o não-estratificado: o pensamento do lado de fora (poder), (DELEUZE, 1988 57-77 e 78-100).

grega sendo visto como força) que, em certo momento, deixam de agir, como de hábito, sobre outras forças (outros sujeitos livres) e se voltam para si mesmas, dobram-se sobre si mesmas, em auto-reflexão, produzindo assim, a partir de fora (a força e seus agenciamentos são sempre externos), uma interioridade, isto é, um modo de subjetivação (DELEUZE, 1988, p. 101-130; 1992, p. 140-144). O que me importa nesse raciocínio deleuziano sobre os processos de subjetivação entre os gregos, conforme apreendidos no estudo realizado por Foucault, é a imagem da subjetividade como construção (agenciamento) de interioridade a partir de forças exteriores, e não como dimensão orgânica e substancial de uma interioridade auto-centrada, fechada e egóica.

Gostaria, agora, de comentar brevemente alguns espetáculos e eventos cênicos tendo em mente esse horizonte de indagações que tentei delinear aqui. Quero me referir, a princípio, a um trabalho intitulado *Não olhe agora*⁶² dirigido por Enrique Diaz e Mariana Lima e realizado pelo Coletivo Improviso, agrupamento de artistas que integra criadores de diferentes campos expressivos, especialmente bailarinos e atores. O evento cênico *Não olhe agora* apresenta um teor performático acentuado: localiza-se na fronteira entre teatro e dança; dispensa diálogos dramáticos e linha narrativa contínua; atenua a separação entre arte e vida, fazendo os atores-bailarinos, ao final do espetáculo, dispersarem-se no espaço urbano, sem a necessidade de uma distinção clara em relação aos passantes entre os quais se imiscuem⁶³.

O trabalho tem início com performances individuais no foyer do teatro. Essas performances são, mais apropriadamente, ações individuais que trabalham a interação dos performers-atuadores com os espectadores. Lembro, entre outros elementos (como o uso de pequenos aparelhos de som portáteis), da utilização de quadros (estruturas de madeira ou passe-partout de telas de pintura sem a presença das telas). Por meio desses quadros vazados chamava-se a atenção para os recortes da visibilidade, para a separação do que é enquadrado e destacado em relação ao entorno plano (da parede) ou ao ambiente tridimensional (do espaço que ocupamos). Após a entrada dos atores-bailarinos e dos espectadores na sala de espetáculos propriamente dita (um teatro em formato de arena), o que se via era uma sucessão de cenas soltas, parecendo falar de situações íntimas e privadas, cenas

62 O espetáculo estreou em 2003, foi exibido em diversas cidades francesas em 2004 e 2005. Em 2007 fez uma temporada curta no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal no Rio de Janeiro. Assisti ao trabalho na temporada carioca de 2007.

63 Um dos modos de distinção poderia ser, por exemplo, um foco de luz ou outro procedimento de enquadramento e separação (emolduramento).

.....

não interligadas por elos narrativos, constituindo-se antes como performances individuais isoladas e simultâneas. Em certo momento, um dos atores vai se barbear e começa a usar espuma industrializada, passando pouco a pouco a cobrir não só o rosto, mas todo o corpo com a espuma de vários frascos que esvazia para esse fim. Esse ator vai sair da sala e os espectadores vão acompanhá-lo até as vidraças que permitem, de dentro do edifício, a visão do espaço externo, onde transitam os homens e mulheres comuns em meio a seus afazeres cotidianos no centro do Rio de Janeiro e, mais especificamente, no Largo da Carioca. Aos poucos, vemos os demais atores aparecerem entre os transeuntes. Depois de algum tempo, nos damos conta que o homem nu com o corpo coberto de espuma de barbear circula, também ele, no espaço público. O privado excedeu a si mesmo, os recortes e enquadramentos se confundiram. As linhas estáveis dos regimes de visibilidade parecem ter sofrido momentaneamente certo abalo.

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

O domínio técnico e a inteligência artística, nos dois casos, dizem respeito tanto às estruturas não convencionais da dramaturgia (com diferenciados traços de um teatro épico-narrativo nas duas peças), quanto ao tratamento do espaço cênico como instalação (conceito radicalizado belamente no caso de *Besouro Cordão de Ouro*⁶⁴). A sensibilidade e qualidade teatral aparecem também no potencial de evocação simbólica e alegórica dos elementos visuais (os bonecos e mamulengos de *As Centenárias*, bem como as cores dos figurinos, o tipo de tecido utilizado em sua confecção e os adereços de cena tanto no espetáculo de Aderbal

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

Freire Filho, quanto no de João da Neves⁶⁵) e no aspecto musical (nuclear e contundente na fatura artística de *Besouro Cordão de Ouro*).

Marieta Severo e Andréa Beltrão lançam mão de traços caricaturais conscientes e deliberados para a eficiente composição teatralizada (não naturalista) das carpideiras que representam em *As centenárias*. No caso de *Besouro Cordão de Ouro*, a interpretação ritualística trabalha, também com grande eficácia cênica, com um registro de forças quase cultuais (nos momentos cantados solo ou em coro, no jogo da capoeira, na maneira de apresentar como que secretamente as versões misteriosas da morte do capoeirista de quem a peça trata).

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

Não há, nos dois espetáculos, linhas de fuga que interceptem esses espaços e esses modos de visibilidade previamente definidos e fixados. Não surgem, por exemplo, falas ou intensidades mais marcadas pelo agora, a exemplo do que seria a manifestação direta dos modos urbanos e cosmopolitas dos atores negros que encenam hoje a história e a lenda de *Besouro Cordão de Ouro*. Não há, tampouco, em *As Centenárias*, qualquer injunção de sentido que extraia a cultura popular nordestina de um registro identitário fixo e fixador, quase folclorista.

Creio, por outro lado, que certos agenciamentos teatrais como aqueles liderados por Zé Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad, têm conseguido, de maneira mais clara, interceptar os modos de produção de identidade dominantes (e fixadores) e gerar efeitos complexos de sentido, nos trabalhos tão distintos como os que são produzidos pelo Teatro Oficina e pelo Grupo Tá na Rua. Penso que a

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

persistência que acompanha os esforços dos dois diretores no sentido de fazer o ator-performer em cena não propriamente caracterizar personagens, mas atuar a partir de urgências do presente, de necessidades do agora e do aparato subjetivo dos artistas, opera linhas de fuga e modos de desterritorialização, pelo menos parcial, dos limites representacionais e dos regimes de imagens culturais autenticados e autenticadores de identidades fixas. As situações representadas nunca aparecem, nos trabalhos liderados pelos dois criadores, inteiramente enquadradas nem numa suposta coerência histórica unívoca, nem na caracterização das circunstâncias de uma fábula, nem em pressupostos consensuais de qualidade artística. Elementos narrativos, fabulares e representacionais se verificam, sem dúvida, nas peças e espetáculos dos dois diretores, porém ali estão como plataformas para o que mais importa, que são os modos de subjetivação desestabilizadores das identificações hegemônicas, das formas de sujeição e esquadramento pelo biopoder e pela sociedade de controle.

Referências

- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____. *Multidão*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005.

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

SHWARSZ, Roberto. Cultura e política. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SÛSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* [1967-1972]. Carlos Basualdo (org). Vários autores. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

■.....José da Costa é professor do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, José da Costa é também pesquisador do CNPq.