

APROPRIAÇÕES DO COMUM PELA CENA DO PRESENTE: FOCO EM UM TRABALHO DE CHRISTIANE JATAHY

José da Costa (UNIRIO)¹

Resumo:

O texto analisa o sentido do “político” nas Artes Performativas para além da construção de sistemas de valoração. A ação performativa como procedimento para problematizar modos de vida e de subjetivação na fricção entre o mundo na arte e fora da arte.

Palavras-chave: Política; Teatro; Performance; Corpo.

Abstract:

The paper analyzes the meaning of “political” in Performing Arts as well as construction of valuation systems. The performative action as a procedure to discuss ways of life and subjectivity in friction between the art world and outside of art.

Keywords: Politics; Theatre; Performance; Body.

1.

Já há algum tempo, meu esforço de pesquisa se volta para a investigação do teor político singular da cena no presente. Antes me concentrei, entre outros, no projeto que mobilizou o Teatro Oficina, de São Paulo, durante praticamente uma década, em torno da teatralização de “Os sertões” de Euclides da Cunha, com direção de Zé Celso Martinez Corrêa. Neste momento, a pesquisa configurava-se pela tentativa de mapear algumas formas de apropriações do comum pela arte. Os exemplos criativos sobre os quais, agora, eu me debruço são provenientes principalmente do teatro e, em especial, daquele produzido no Rio de Janeiro. Assim, é no campo específico dos estudos teatrais que, fundamentalmente, estou inserido. Entretanto, um

¹ José Da Costa – professor do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade federal do estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – é bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq, tem realizado palestras em várias universidades do país e do exterior, como tem publicado inúmeros artigos em revistas especializadas da área de artes cênicas, capítulos de livros coletivos e é o autor do livro individual intitulado “Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida” (2009).

espectro mais amplo constituído por ações e intervenções urbanas, pela performance e pela dança também constitui o *corpus* do que nomeio aqui como a cena do presente. Um dos pressupostos dessa investigação sobre as apropriações do comum é a ideia de que a dimensão política ou ética da arte contemporânea diz respeito, em grande medida, às múltiplas irrupções do real no âmbito do teatro, especialmente no que tange à manifestação de traços da experiência cotidiana na cena, mas também aos modos de subjetivação (pessoal e coletiva) agenciados dentro do processo de enunciação cênica, quer dizer, dentro do espaço em que a ficção teatral ganha corpo, ganha espessura, espaço esse no qual se reúnem e no qual intervêm tanto os criadores, quanto os espectadores.

Penso que é em associação com esse campo das formas de subjetivação e de produção ou afirmação de modos diferenciados e singulares de sentir, de ver mundo e de se ver no mundo que o teatro do presente se faz político. A associação entre modos de subjetivação ou produção de singularidades com a valorização das diferenças e da multiplicidade na ação política me é inspirada, basicamente, pelos livros de Félix Guatarri (1985; 1990; 1992; 2008). Mas também tenho em mente a noção de escrita de si como trabalhada por Foucault nos anos finais de sua vida, durante a década de 1980, quando o filósofo postulou a possibilidade de construção autônoma de si mesmo por parte do sujeito livre, de certa forma, a ação do poder sobre si (Foucault, 2004; 2006).

Além do que se refere aos modos de subjetivação e à ênfase na experiência cotidiana, outro pressuposto ou hipóteses de que parto é de que o teor político da cena contemporânea, no que tange às variadas formas de apropriação do comum pela arte, não se configura como mera reprodução de valores familiares, habituais ou dominantes. A força do comum na arte do presente também não se faz como enaltecimento substancialista das supostas experiências simples. Elas não passam a ocupar o lugar de uma verdade superior ou geral que se deseje valorizar, como um bem a ser defendido ou difundido. Em conformidade com a experiência constituinte ativada pela cena contemporânea, o comum em associação com a produção de diferença não poderia rejeitar as dimensões complexas da singularidade, do inaudito e do desviante, nem nos temas escolhidos, nem no modo de tratá-los, para valorizar qualquer verdade geral ou superior, nem mesmo a da suposta vida simples e diária. Não se trata tampouco de qualquer reforço identitário por meio da ênfase sobre os pertencimentos coletivos ou comunitários, supostamente compensadores do sentimento de solidão ou de fragmentação dos indivíduos na vida urbana. A apropriação do comum que a arte realiza, pelo menos nas vertentes, que interessa à pesquisa que tenho tentado desenvolver, não diz respeito a qualquer dimensão orgânica (completa em si mesma, totalizada e autossuficiente) da noção de comunidade e nem a qualquer recuperação ou reforço dos valores dominantes na experiência familiar e cotidiana.

O comum se associa, sem dúvida, com a ideia do ordinário e do cotidiano, tanto com a do comunitário, do singular, quanto com a do coletivo, do privado e do público. Concerne ao compartilhamento de sensações e de experiências, como à multiplicidade das diferenças (Hardt, 2005; Rancière,

2005). O comum diz respeito aos modos de agir e aos ritmos corporais; como também à suspensão da ação, à distensão rítmica e ao silêncio; assume uma dimensão territorial, de ocupação de espaços, mas diz respeito igualmente à intensidade e às formas de sentir, ou seja, aos modos de experimentar o tempo. Compreende tanto o sentido como sendo material e corporal (Gumbrecht, 1998; 2010), quanto o sentido concebido como virtual, como devir e simulacro, como suplemento, jogo e diferença (Deleuze, 1974; 1990; Blanchot, 1984; 2010; Derrida, 1995; 2001).

O comum é, no caso de alguns trabalhos teatrais e de dança dos dias de hoje, a apropriação e transfiguração artística e cênica de aspectos da vivência pessoal cotidiana dos criadores envolvidos². Esses aspectos são utilizados como temas específicos, mas fornecem também a estrutura formal, prioritariamente fragmentária e de ênfase no pequeno, no detalhe, no âmbito pessoal com que se organizam, em grande parte, cada um dos espetáculos do Coletivo Improvisado dirigidos por Enrique Diaz (“Não olhe agora e Outro”). Essa dimensão circunscrita da vivência pessoal, cotidiana e mesmo doméstica dos artistas, transfigurada em material de criação ficcional, também aparece em trabalhos dirigidos por Cristiane Jatahy (como “A Falta que nos Move e Corte Seco”). Essa mesma dimensão se manifesta ainda nos modos de desconstrução da dança como meio expressivo por coreógrafos como Dani Lima (em trabalhos como “Falamos as partes do todo?” e “Pequeno inventário de lugares-comuns”), Denise Stutz (nas suas criações como “Finita e 3 Solos em 1 tempo”) e Gustavo Ciríaco (a exemplo do realiza em espetáculos “Stil” e também de “Nada. Vamos ver”).

Entretanto, o comum, como apropriação fragmentária de vivências individuais dos criadores, fornecendo tema e estrutura para a cena dentro do edifício teatral, pode também extrapolar esse limite. Ao lado desse âmbito, amplia-se o foco nos trabalhos de artistas acima referidos por procedimentos diversos. Um deles é o de uso do vídeo, a captação e a projeção de imagens ao vivo, para inserir na cena ocorrências externas ao teatro, rompendo parcialmente, inclusive ao nível espacial, a circunscrição e delimitação arquitetônica da cena, a separação do quadro ficcional em relação à vida. Outra técnica utilizada é a de narração oral feita pelos intérpretes (atores ou bailarinos) a propósito dos caminhos percorridos por eles no espaço urbano, incluindo o relato de seus encontros esparsos, das pequenas ocorrências que testemunham em seus percursos na cidade, em direção ou não ao teatro no qual se encontram no momento em que seus relatos de trânsito se dão. Alguns espetáculos têm também cenas ou desdobramentos particulares que se dão fora do edifício teatral ou, então, posteriormente à apresentação realizada. Exemplo disso são as cenas de exterior ao final da peça “Não Olhe agora” de Enrique Diaz, na qual os espectadores eram levados a sair da sala de

² O aspecto associado às diversas formas de apropriação do comum e do banal, de sua transfiguração por meio da arte, ganhou espaço em meus interesses de pesquisa aos poucos em meio a um processo no qual algumas das formulações de Arthur Danto, trabalhadas, fundamentalmente, a partir das artes visuais, da história da arte e da filosofia, tiveram importância decisiva (Danto, 2005; 2006).

espetáculos e a se dirigirem até uma parede de vidro, dentro do Espaço Cultural da Caixa Econômica, parede transparente através da qual podiam ver, do outro lado e ao longe, os atores e bailarinos postados em meio aos passantes, sem serem percebidos por esses últimos, em pleno Largo da Carioca. Outro exemplo dos desdobramentos externos de espetáculos realizados predominantemente no interior de edifícios teatrais é o que ocorria após algumas das exibições do espetáculo “Conjugado”, de Christiane Jatahy, quando os espectadores podiam ver, em algumas das cidades em que o trabalho se apresentou, mulheres vestidas de modo idêntico à personagem absolutamente comum do monólogo, duplicada, então, em outras mulheres que apareciam em meio aos espaços próximos ao teatro.

Em todos esses trabalhos, a criação dramaturgica (a composição teatral ou coreográfica), se dá por meio das múltiplas contribuições dos artistas envolvidos no processo de trabalho. Não há separação rígida entre criadores (dramaturgos, encenadores, coreógrafos), por um lado, e intérpretes (atores, bailarinos), por outro. Os processos criativos se constituem de modo participativo, solidário e colaborativo. Nesse sentido, aspectos como a subjetividade, traços de singularização e elementos da história de vida ou do temperamento pessoal dos integrantes das equipes são mobilizados como fatores diretamente propiciadores da criação. Evita-se, frequentemente, partir de textos ou de temas que não digam respeito aos criadores, que não os envolvam, que não mobilizem diretamente suas experiências de vida ou que não se associem aos contextos efetivos (o teatro, a cidade, a data) em que o espetáculo se realiza para espectadores determinados. Dessa forma, a dinâmica criativa é também produtora de um senso de comunidade (sem perda dos traços de diferença e de singularidade), definindo-se também por intermédio dessa dinâmica o caráter de autoria simultaneamente extraindividual e singular dos trabalhos.

Tenho reunido os modos de criação referidos acima sob a rubrica das **táticas poético-políticas de âmbito circunscrito** e, sob esse enfoque, eu tento apreender os modos de subjetivação operados por certo teatro carioca de experimentação cênica, utilizando-me dos exemplos preferenciais fornecidos por trabalhos de criadores como Christiane Jatahy, Enrique Diaz, Gustavo Ciríaco, Denise Stutz e outros. Não busco esgotar a análise dos espetáculos em todos os seus aspectos, mas abordar os modos de subjetivação e os agenciamentos micropolíticos que se verificam por meio dos procedimentos criativos analisados.

Antes de prosseguir esse mapeamento inicial, considero importante observar de passagem que ao me referir a um teor político singular do teatro carioca, e mais amplamente, da cena do presente, estou trabalhando com a hipótese de que são muito fortes os elementos de diferenciação desse teatro e de seu caráter político em relação a outras formas do político no teatro, a exemplo do teatro pedagógico e de militância de esquerda do início dos anos 1960 no Brasil (Vianinha, Guarnieri, CPC, Arena etc.). Tampouco se trata do teatro de pura e direta prestação de serviço social nos dias de hoje, teatro realizado frequentemente por ONGs e organizações político-sociais envolvidas

com a tarefa de defesa dos direitos humanos, por exemplo, em comunidades em situação de vulnerabilidade social, em instituições prisionais etc.

Considero fundamental a contribuição de toda essa vertente possível de um teatro de caráter político e social. Mas, sem excluir o que se pode produzir em termos de modos inusitados e surpreendentes de subjetivação também nessa vertente, digamos, mais ou menos aplicada da ação teatral e artística, não é ela que eu tento prioritariamente compreender neste momento. O que busco recortar aqui é um campo teatral que gera efeitos políticos de modo, digamos, na falta de outra maneira mais refinada de expor, indireto, menos intencional ou pragmático, com significados políticos mais ambíguos e menos definidos em termos de paradigma.

Lembre-se que Roland Barthes, em seu curso sobre o neutro, considera o paradigma como sendo da ordem do significado definido dentro de um sistema de oposições binárias. Poderíamos dizer também que o paradigma se apresenta naquelas formulações barthesianas como o significado transcendental ou orgânico. A esse tipo de significação, o crítico literário francês procura uma alternativa em termos de modo de produção de sentido. É assim que, no momento inicial do livro – que reúne as notas e transcrições de seu curso sobre o neutro - o autor se refere a essa noção como uma espécie de fuga ao paradigma, o que “burla o paradigma”, como aparece na edição brasileira (cf. Barthes, 2003, p. 16-17).

Feita essas observações, volto à minha questão e ao esforço de mapeamento de certo campo. Pois bem, ao lado das táticas poético-políticas em âmbito circunscrito, de que já falei um pouco, o estudo dos distintos modos de subjetivação e do teor político singular do teatro do presente necessitaria abordar ainda outra orientação criativa. Refiro-me àqueles trabalhos que também estão incluídos no escopo da análise em curso e que podemos reunir sob a rubrica das ações afirmativas e das **táticas poético-políticas de âmbito público ou aberto**. Aqui eu pensaria em outra forma de lidar com o comum, distinta da ênfase na delimitação ou circunscrição temática (por exemplo, da vivência individual) operada pelo primeiro grupo de trabalhos. Agora, o comum não se define prioritariamente pela dinâmica das pequenas diferenças, dos modos de os criadores viverem os espaços do cotidiano ou de se relacionarem com os detalhes do teatro, do ambiente e do contexto em que se exibem, mas constitui-se pela abertura do foco em termos de produção de subjetividade coletiva (ações afirmativas e geração de novos sentidos de pertencimento).

Nessa nova rubrica, podemos apreender o modo particular de apropriação do comum verificada em trabalhos desenvolvidos por criadores como Carmen Luz em sua Cia Étnica de Dança; Amir Haddad, no Grupo Tá Na Rua ou em oficinas de criação, nas quais o diretor enfatiza a experimentação de poéticas cênicas libertadoras; e, ainda, a diretora Lígia Veiga e sua Grande Cia Brasileira de Mistérios e Novidades, com uma forte orientação artística em direção ao reprocessamento criativo de aspectos da cultura popular (musicalidade, festividades etc.) e de utilização de teatralidades circenses e de rua (grande uso de pernas de pau e de cenas cantadas, com intensa utilização do cancionário popular). Aqui também, como no primeiro caso, os processos criativos mobilizam intensamente a subjetividade dos integrantes dos coletivos

artísticos. Os procedimentos de criação são constituídos de forma colaborativa, participativa e solidária, como no primeiro caso. Mas o desejo de partir de materiais comunitários, seja como tema, seja como estrutura formal (aspectos da cultura popular, da experiência étnica, da vivência do espaço da favela, da recuperação e potencialização de afetos singulares associados à praça pública etc.) é um impulso que estrutura as táticas poético-políticas e os modos de subjetivação de forma diferenciada do primeiro grupo.

Em cada um dos dois eixos organizadores em que o campo teatral demarcado se divide (o das táticas em espaço circunscrito e o das táticas em âmbito aberto), o sentido do comum será tanto relativo ao pequeno e ao pontual, às múltiplas singularidades e diferenças, que se extraem da vivência individual e do cotidiano, quanto será também a constituição de redes e de comunidades, dirá respeito aos modos de afirmação dessas redes será concernente à sua criação e reinvenção por meio da experiência artística. Resumidamente, em ambos os casos o comum é o que se extrai do cotidiano e do ordinário, mas é também o que diz respeito às formas da comunidade. Nos dois casos, a produção de novos sentidos de pertencimento, de novas formas de organização do desejo, de modos diferenciados de operar a sensibilidade, de ativar linhas de fuga em relação às diversas formas de docilização dos sujeitos e de homogeneização da subjetividade estarão em foco. Dessa maneira, a separação em dois eixos é uma questão relativa às ênfases e orientações prioritárias dos trabalhos criativos analisados. Os dois eixos não são mutuamente excludentes. Aspectos estudados em um deles podem aparecer no outro, ainda que de forma diferenciada.

A perspectiva foucaultiana e deleuzo-guatarriana de tematização do poder em estruturas capilares gera uma problemática interna e correlata ao próprio poder, problemática que diz 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 favorecer a emergência de forças de contrapoder (melhor entendidas, como forças de potencialização da vida). Mas essas vias também elas são pensadas, nesse horizonte teórico, como móveis, rizomáticas, exercidas em rede, plurais e horizontais, enfim. (cf. Deleuze, 1988; 1992, p. 209-226; Deleuze e Guatarri, 1966; 1995; 1997; Foucault, 1982; 1987).

Penso que o teor político do teatro e das artes cênicas de modo geral nos dias de hoje diz respeito, ressaltados outros aspectos e vertentes, 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 essa última compreendida como sociedade ou como nação (numa segmentaridade mais ampla ou geral), seja percebida como campo identitário ligado a questões de gênero, de orientação sexual ou de tradições étnico-culturais específicas (nível mais delimitado de segmentaridade) (cf. Rancière, 1996; 2012). Parece-me hoje fundamentalmente política a indagação teatral (cênica, dramaturgicamente, performática) sobre os modos individuais de sentir, sobre seus pressupostos subjetivos pessoais e coletivos, sobre o senso de pertinência do sujeito, sobre

a maquinaria do biopoder para a produção de subjetividade na sociedade de controle (cf. Deleuze, 1992, p. 209-226; ROLNIK, 2007).

Penso, entretanto, que essa indagação nunca se define apenas (nem primordialmente) ao nível puramente temático, não se organiza como mera exposição de boas intenções individuais. Constitui-se, antes, como atitudes ou táticas poético políticas dos criadores (visível diretamente nos gestos e movimentos dos atores, bem como no plano do espaço e da temporalidade cênica, do tipo e do regime de imagem que a cena e a dramaturgia fazem emergir) e como proposição de jogos (de ensaios criativos) ao receptor, convidado de modos distintos a interagir com os artistas como parceiros de uma lida com as forças experimentais da sensibilidade, dificilmente dependentes apenas de uma intencionalidade individual ou de uma consciência do sujeito inteiramente centrada e presente a si.

Nesse sentido é que o problema da subjetividade (ou dos modos de subjetivação) não é ligado estritamente a uma noção de interioridade fechada e identitária do sujeito individual. Não se trata da pressuposição de uma subjetividade imune aos modos de sociabilidade, às interações culturais, às circulações de forças no espaço urbano, à solidão dos indivíduos, às pequenas táticas de comunicação, contato e afeto entre os sujeitos em seus trânsitos diários, em suas fragilidades, em suas aparições fragmentárias ou pueris. O campo da interioridade, como constituído pela arte da cena no presente, diz respeito 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 (i.e., das condições de possibilidade discursivas) e do visível (quer dizer, das condições de possibilidade da visão e da inteligibilidade)³. Mas o campo da interioridade como estou pensando neste momento, eu arriscaria dizer, que concerne também ao que Deleuze chama de linhas de subjetivação no pequeno e belo texto em que explica a noção de dispositivo foucaultiano, dispositivo que inclui também as linhas de força (ou poder) e as da visibilidade ou do saber ao lado das relativas à subjetivação, que são as linhas mais móveis e capazes de gerar mudanças nas demais linhas do dispositivo, segundo a explicação deleuziana (cf. Deleuze, 2003, p. 316-325).

No caso das investigações cênicas recentes de artistas como Christiane Jatahy e Enrique Diaz, a experimentação teatral da linguagem do comum em suas diversas acepções constitui-se por meio de cenas do cotidiano coletadas e transmutadas ficcionalmente. Nessas cenas, vemos, muitas vezes, os atores falando e vivendo em seu nome circunstâncias diárias de interação com o espaço urbano, com os colegas no interior do processo criativo, com desconhecidos ou com pequenas situações familiares, amorosas etc. Essa redução de escala com enfoque sobre o ordinário parece extrair o comum do

³ 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)” (cf. Deleuze, 1988, p. 57-77 e p. 78-100).

banal e estabelecer elos diversos de solidariedade e afeto possível, produzindo linhas de fuga frente aos processos de homogeneização da sensibilidade no contexto contemporâneo. Como já disse, não só nos trabalhos de diretores teatrais, mas também em trabalhos de dança, como os dos coreógrafos Gustavo Ciríaco, Dani Lima e Denise Stutz, são investigados, na cena carioca contemporânea, as possíveis linhas de fuga do normalizado por meio do pequeno, do ordinário e do comum. É, muitas vezes, por meio da ocorrência não só do singular, mas do pueril e sem importância, que se escapa tanto à padronização da sensibilidade, quanto, pelo menor parcialmente, à representação e à separação entre arte e vida.

Outros trabalhos, já referidos aqui, lidam com formas da cultura popular e com teatralidades abertas e de rua a exemplo do Grupo Tá na Rua, de Amir Haddad, e da Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, de Lígia Veiga, que procuram o comum por meio da inserção no cotidiano das praças e das ruas do Rio de Janeiro, afetando, assim, os modos coletivos de subjetivação, buscando formas de contato, comunicação e interação valorizadoras da singularidade do instante em que se dá o evento teatral e a interação entre atores e observadores, interferindo, de formas diversas, na dinâmica cotidiana da vida da cidade. Por mais distintos que sejam entre si os trabalhos que estou referindo aqui, pode-se afirmar que, em todos eles, os modos de subjetivação, as formas de produção de singularidade frente à experiência geral do comunitário, a constituição de uma micropolítica do desejo são o que norteiam o exercício e o jogo teatral como modo de potencializar a vida coletiva por meio de aspectos diferenciais das manifestações dessa vida coletiva.

Sintetizando, eu diria que um dos impactos políticos que me parece que as ações artísticas e poéticas podem ter no contexto do presente refere-se à sua capacidade de colocar em questão o comum que supostamente nos define como sujeitos no interior de grupos (sejam menores ou mais gerais), o comum que nos identifica e que sentimos como coisa nossa, de todos nós, dentro de um coletivo determinado. Essa suposta coisa nossa, considerando um campo macropolítico, seria a segmentaridade mais pública (na ordem democrática) e diria respeito a algo em cuja condução, a princípio, pareceria que temos igual possibilidade de participação. Os distintos modos de produção de subjetividade – as formas de autoidentificação dos indivíduos com tais ou quais grupos, em níveis mais segmentados ou mais gerais, sejam esses grupos mais ou menos móveis ou fixos, de limites mais ou menos porosos ou compactos – dizem respeito ou bem à possibilidade de reproduzir e manter as divisões e binarismos no campo do sensível ou, alternativamente, de driblá-los, burlá-los e esquivar-se deles, produzindo campos inusitados de visibilidade, de “dizibilidade” (de possibilidade de fala) e até de sociabilidade comum e por meio do comum, tanto no sentido do ordinário, quanto no do comunitário, ambos problematizados e tornados incertos.

2.

Gostaria, ainda, de me deter por um instante sobre o espetáculo “E se elas fossem para Moscou?”⁴, criado pela diretora e dramaturga Christiane Jatahy a partir da peça “As três irmãs”, de Anton Tchekhov. Minha escolha deve-se ao fato de que, em diversos aspectos, esse trabalho ilustra especialmente bem o teor político singular do teatro contemporâneo que me interessa tentar descrever. Pelo menos, ilustra esse teor político nas formas como ele se manifesta na vertente do teatro carioca que tenho tentado compreender, do ponto de vista das micropolíticas e dos modos de subjetivação que ele opera. O exemplo escolhido para analisar aqui no que tange às relações com o comum insere-se, prioritariamente, no que chamei anteriormente de táticas poético-políticas em âmbito circunscrito.

Vemos, na peça, três personagens femininas (Olga, Maria e Irina), em sua casa, na noite de comemoração do aniversário de Irina (Julia Bernat), que completa vinte anos. A irmã mais velha é Olga (Isabel Teixeira) e a do meio, Maria (Stella Rabello), que já está casada e já não vive mais na casa da família. A estrutura da ação é tomada, em grande medida, de empréstimo à peça de Tchekhov, passando-se, porém, não no final do século XIX, como é o caso da obra do dramaturgo russo, mas nos dias atuais, tempo em que se utiliza abundantemente o telefone celular, usado também para formas de comunicação e informação por meio de inúmeros aplicativos, prática que aparece na vida cotidiana das irmãs e, particularmente, da mais nova, a aniversariante do dia.

Uma das características nucleares do trabalho é dada pelo diálogo entre cinema e teatro como meios expressivos distintos. A peça a que assistimos é gravada todo o tempo, sob a justificativa ficcional de que Irina – que parece ter desenvolvido o gosto e o hábito de filmar desde que ganhara uma câmera de presente de seu pai, falecido há um ano – está imbuída do desejo de registrar em imagens a noite de seu aniversário. A partir daí, outras câmeras (que ecoam e amplificam o gesto da personagem), mas já não sendo operadas apenas pela atriz que encarna Irina, complementam a captação de imagens. O hábito de usar os aplicativos do celular, como o de filmar e o de fotografar os diferentes momentos da vida são um tema de nossa atualidade temporal que se destaca no plano ficcional e são o que justifica, no âmbito dramático, o procedimento que viabiliza que o palco seja constituído como uma espécie de *set* de filmagem. Ao diretor de fotografia (Paulo Camacho) foi atribuído o encargo de representar um dos personagens da trama, Alexandre, construído como um amigo da família que reaparece na casa, depois de muitos anos em que esteve distante. A tarefa de intérprete de Camacho reúne-se a de cinegrafista, uma vez que o artista também filma as cenas durante todo o transcurso da peça. A essas câmeras se juntam ainda aquelas que são fixadas em pontos estratégicos e que também captam as imagens, que são editadas ao vivo pela encenadora.

⁴ O trabalho estreou no espaço SESC-Copacabana, no Rio de Janeiro, em 2014. Nesse mesmo ano, o trabalho foi apresentado em várias cidades da Europa.

As imagens editadas não são vistas pelos espectadores que assistem à peça no Mezanino do Espaço SESC de Copacabana. Elas são projetadas no telão localizado dentro de outro ambiente (a Sala Multiuso) do mesmo Espaço SESC. Então, há dois coletivos, duas comunidades distintas de espectadores que se formam para assistir o trabalho performático (seja por meio das imagens captadas e editadas ao vivo, seja por meio da atuação teatral presenciada no Mezanino do SESC Copacabana). O espectador necessita fazer a escolha pela peça ou pelo filme no ato de comprar o seu ingresso e, a partir daí, ele se dirige para uma ou para outra sala, teatro ou cinema. A perspectiva e a experiência de recepção são muito diferentes em cada uma das duas possibilidades de acompanhamento da ação dramática. No caso do espetáculo teatral propriamente dito, não vemos imagens das atrizes projetadas, exceto em um momento final, quando elas estão na sala em que, ao longo do tempo de duração do espetáculo, os espectadores que optaram por assistir ao filme, acompanharam o trabalho, eles sim, exclusivamente por meio das imagens projetadas (com exceção desse momento final em que as atrizes se retiram uma a uma do espaço cênico e se dirigem para a sala de projeção, na qual se dera, ao longo do tempo, uma apresentação muito semelhante à de um filme).

A recepção dos espectadores da peça propriamente dita está baseada numa dinâmica de intensa teatralidade que se testemunha: exploração da espessura e volume dos materiais, experiência relativa aos sons e música executados ao vivo, mobilidade dos elementos constitutivos da cenografia, assunção das peças cenográficas como estruturas funcionais do jogo, ainda que tenham também um caráter representacional e que sirvam para construir a referência espacial da ação e da situação dramática. O cenário – concebido em parceria por Christiane Jatahy e por Marcelo Lipiani, que também é o responsável pela direção de arte e pela realização arquitetônica do dispositivo cenográfico – é estruturado por meio de uma série de praticáveis móveis, representando porta da casa, pedaços verticais de paredes, cantos formados por junções dessas paredes etc. Esses praticáveis verticais são deslocados em vários momentos do espetáculo de quase duas horas de duração. Não aparecem juntos desde o início e não se mantêm da mesma forma do começo ao final do espetáculo. Em alguns momentos estão unidos e dão uma sensação de totalidade do ambiente, para logo depois se moverem, como puras peças funcionais, quebrando a prioridade da representação integral, coerente e contínua da casa, passando a enfatizar, assim, mais do que o ambiente representado, o lugar em que estamos todos para que o jogo teatral, assumido enquanto tal, possa se desdobrar.

Há também alguns móveis como uma mesa de jantar, cadeiras, um banco comprido e com encosto, feito em madeira, tendo capacidade para 3 ou 4 pessoas sentadas. Como já disse, esses elementos estabelecem, referencialmente, a representação da casa em que se passa a circunstância enfocada na ficção, circunstância essa que é a da comemoração do aniversário de Irina. Nessa ocasião, distintos aspectos do passado das personagens, de suas relações familiares, de seus sentimentos, aparecem de forma fragmentada em meio às múltiplas conversas. Essas conversas são sempre

muito interrompidas. A cada momento, elas são substituídas por novas trocas verbais, igualmente fragmentárias, quase sempre sobre aspectos pueris da vida cotidiana das personagens, tanto versando sobre sua história familiar (de modo semelhante a cintilações esparsas de memória), quanto girando em torno do momento em que se encontram as personagens. As trocas verbais podem se associar também às pequenas ações que as personagens praticam (servir bolo, salgados e vinho aos convidados, recolher os copos etc.) ou, ainda, às microcontraposições de vontades (como, por exemplo, no momento em que Maria quer ver uma troca de mensagens ocorrida entre Irina e seu namorado por meio do celular da irmã mais nova, que resiste à curiosidade da outra).

Os doces e salgados servidos na festa; o vinho, a *champagne*, o suco que se oferecem também aos espectadores; o telefone fixo que toca persistentemente, enquanto vemos que uma espera que a outra atenda o aparelho; as personagens que se inquietam se uma ou outra delas foi flagrada em momento de tristeza e parece ter chorado sozinha num canto são, dentre outros, alguns dos temas dessas conversas, dessas pequenas tramas e interações, tão cheias de pontos de interrupção, de pequenas mudanças de inflexão e de rumo a todo instante. Nenhum dos detalhes da interação das personagens se torna o ponto central de um conflito único de interesses ou de visões de mundo, ponto central sobre o qual se organize um embate que se aprofunde pouco a pouco e que dê um foco unidirecional às ocorrências cênicas.

De fato, não há nem um conflito central, nem uma intencionalidade de sentido única por parte da dramaturga e diretora comandando os pequenos detalhes ou focos de atenção que mobilizam sucessivamente as personagens em cena. Não há tampouco qualquer significado transcendental, de caráter ético ou político sobre a vida, a justiça, a verdade ou a sociedade, significado transcendental e orgânico esse que seja explicitado verbalmente ou, então, destacado pelo conjunto dos meios expressivos utilizados na encenação. Os detalhes, ao contrário, valem por si, são singularidades que se acumulam sem hierarquia. Podem gerar conjuntos (comunidades) de elementos plurais, mas esses detalhes não são suplantados por totalidades orgânicas (de significados nucleares) que substituam os detalhes e os múltiplos instantes de ocorrências singulares.

As irmãs ora cantam canções aprendidas com o pai quando eram crianças, ora lembram de aspectos associados à sua infância e juventude, ora falam, de modo mais ou menos ou menos breve e fragmentário, da morte da mãe e da perda mais recente do pai. Implicam uma com a outra, vivem pequenas insatisfações individuais, entristecem-se, choram, abraçam-se, trocam manifestações de carinho, exasperam-se uma com a outra, riem, e brincam. As personagens são flagradas fundamentalmente numa marca geral de melancolia, que se associa à limitação do desejo de mudança pelo aparente aprisionamento das irmãs em meio à acanhada situação cotidiana em que elas estão inseridas. Nesse sentido, a relação com a peça de Tchekhov é evidente.

Se há a representação da casa e do jardim – que também integra o imóvel, o dispositivo cenográfico. Essa representação lança mão de elementos realistas na forma, nas cores, nos materiais ou nos procedimentos (a exemplo

do uso de grama artificial para o jardim e de telão pintado para a paisagem mais ao fundo), mas ela não leva, por outro lado, a uma visão totalizadora e estável do ambiente. Explicita-se o jogo teatral das mutações todo o tempo à vista dos espectadores, joga-se com os deslocamentos dos praticáveis assumidos em seu valor funcional (teatral, operatório, cênico) muito mais do que no seu efeito de real; expõem-se as incompletudes, ou seja, as referências construídas por elementos parciais. Exemplos disso são não só os praticáveis que num momento unem-se, formando a continuidade de uma parede, para, logo em seguida, aparecerem separados entre si, quebrando a completude da representação; como também a piscina que é representada por uma espécie banheira transparente e colocada como uma peça isolada, quase sempre ao fundo do palco, mas que se desloca ao final do espetáculo para a frente do espaço cênico; o chão do palco que aparece como tal todo o tempo sem qualquer tratamento para representar o piso da residência ficcional; a inexistência de coxias ou tapadeiras laterais no espaço cênico e, junto disso, o fato de que, dessa forma, não chega a se configurar um cenário de gabinete representando a sala da casa.

A quebra da continuidade e da estabilidade da representação é, assim, trabalhada como o procedimento prioritário. Não se trata de nada semelhante, portanto, a uma representação cenográfica realista-naturalista ao estilo das que se viam no tchekhovismo – encenações das peças de Tchekhov no Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, no início do século XX (Guinsburg, 1985). Mas, para além das inúmeras mudanças cenográficas feitas durante o transcurso da ação, à vista dos espectadores, por meio do puro deslocamento físico dos praticáveis e dos móveis (mesa, cadeiras, banco, tanque/piscina), a ênfase na própria teatralidade, na dimensão de jogo, é dada também pelo tipo de interação que se estabelece desde o início da peça com os espectadores.

No que tange aos deslocamentos das peças móveis que compõem o cenário, eles são operados tanto por contrarregas, quanto pelas atrizes e pelos demais integrantes do elenco (atores que são um deles o *video maker*/diretor de fotografia, enquanto o outro, um músico da peça, que também se responsabiliza por interpretar o personagem André). No que diz respeito ao tipo de interação com os espectadores, inúmeras falas são dirigidas diretamente pelas três atrizes a esses últimos, que são incluídos tanto pela iluminação que, em grande parte do tempo, banha a todos na mesma luminosidade, sem estabelecer fronteiras rígidas entre cena e sala, quanto são incluídos na ação também em decorrência de receberem um papel claro para ser jogado por eles, junto com o de observadores da ação, ou seja, o papel de convidados que vieram integrar-se às três irmãs para comemorarem o aniversário da mais nova.

Os contínuos deslocamentos dos elementos materiais do cenário produzem uma espécie de temporização do espaço, que ganha a instabilidade e multiplicidade próprias da teatralidade entendida como jogo aberto, jogo que aponta para uma semântica incerta, votada à incompletude e aos sentidos plurais. Dessa forma, a dimensão realista (com uma eventual intenção representacional clara, como a da casa, por exemplo) até se estabelece parcialmente, mas é também desconstruída internamente por meio do tipo de

teatralidade que se opera no trabalho. A ênfase no puro teatro, no jogo, na interação, no instante em fuga é aprofundada por meio do convite explícito aos espectadores para que joguem eles também, ainda que apenas das cadeiras que ocupam, uma vez que sua interação direta dos mesmos com as atrizes no próprio palco, se dá em um único momento, no qual em que alguns dos espectadores aceitam participar da cena em que os convidados da festa são estimulados a dançarem. O fato é que, o que se vê, por procedimentos diversos, é que o prazer da ficção como invenção (e como movimento, transformação, plasticidade, jogo e invenção) – no processo mesmo de seu desdobramento enquanto performance – substitui o outro caráter da ficção, ou seja, a ficção como suporte de um efeito de real, de uma completude, de um referente e de um significado mais ou menos estável.

Curiosamente, os espectadores do filme recebem uma imagem mais ilusória, mais dada à completude e à coerência do ambiente da ação. Há, de certo, modo uma totalização, uma estabilização da imagem da casa da família, conforme transmitida aos espectadores do filme. Nesse sentido, no palco, transformado em *set* de filmagem, o que se vê são os elementos materiais por meio dos quais se produz o efeito de real para os espectadores do filme. É verdade também que há formas de se flexibilizar, no próprio filme, esse efeito (o da apreensão da ficção como verdade, como narrativa supostamente verdadeira ou como registro de um fato recebido como tendo efetivamente ocorrido num passado mais ou menos remoto). Uma dessas formas é as atrizes falarem diretamente aos espectadores do filme, ao se dirigirem frontalmente para as câmaras, forma tradicional de estabelecimento de um distanciamento de tipo brechtiano no cinema. Como essa é uma forma muito priorizada para a captação das imagens, ela tem uma força importante de quebra da ilusão e de constituição, também no filme, de um modo de operação da ficção como jogo mais do que como verdade. Entretanto, ao vermos, no filme, as personagens em seu ambiente, não presenciamos, por exemplo, a montagem cenográfica de um trecho do cômodo em que estão. Ao contrário, vemos as personagens contra uma parede, próximas a um móvel, sobre uma grama, encostadas em uma folhagem e entendemos que elas estão dentro da casa, no jardim etc. Nesse sentido é que o efeito de real e de ilusão é maior por meio das imagens selecionadas pela edição e enviadas para a sala em que estão os espectadores que vêm a performance na versão filme.

Sem dúvida, é bastante interessante e atraente discutir as diferenças entre os dois meios expressivos (teatro e cinema) trabalhados e, reciprocamente, colocados em questão, em suas supostas naturezas próprias, no projeto “E se elas fossem para Moscou?”. As críticas jornalísticas frequentemente enfatizam esse aspecto ao comentarem o trabalho, como se pode perceber naquelas que foram postadas no site da encenadora⁵. Mas, o que me interessa neste momento é, sobretudo, chamar a atenção para outra dimensão do projeto. Dimensão essa, que, em grande medida, tem também relação direta com a maneira como os dois meios expressivos, confrontados em diálogo interartístico, são explorados por Christiane Jatahy e seus parceiros

⁵ O endereço eletrônico do site é o seguinte: www.christianejatahy.com.br

de empreitada criativa. Refiro-me à dimensão relativa aos modos de subjetivação agenciados pelo teatro contemporâneo, bem como à experiência desse teatro com o comum (no duplo sentido do comunitário e do cotidiano), que são temas priorizados neste artigo em associação com o teor político singular das artes cênicas na atualidade, temas junto aos quais pretendo prosseguir e finalizar estes meus comentários, ressaltando, porém, a importância da complexa experiência de diálogo e confronto entre meios expressivos distintos não só no projeto “E se elas fossem para Moscou?”, mas também verificável no conjunto dos trabalhos de Christine Jatahy.

A investigação dos modos de subjetivação e das relações com o comum em “E se elas fossem para Moscou?” já apareceu, em parte, ao tratarmos acima da opção do trabalho por se construir por meio dos detalhes mais ou menos pueris e fragmentários do cotidiano. Mas gostaria de comentar ainda alguns aspectos relativos ao tipo de atuação das atrizes, à sua qualidade de presença, à forma como lidam com o trabalho de caracterização das personagens, à sua interação com os espectadores. Ao lado desse aspecto diretamente ligado ao tipo de atuação cênica priorizado no projeto, a interação propriamente verbal das personagens, o modo como se estruturam suas falas e os conteúdos que nelas aparecem, poderão fornecer também indicações importantes para a reflexão acerca da micropolítica (ou do teor político singular) da cena contemporânea como agenciada no projeto de Jatahy a partir de Tchekov.

Os comentários da crítica jornalística sobre a peça destacaram, em seu entusiasmo pelo trabalho, a espontaneidade das atrizes, o tom percebido como naturalista nas atuações e na composição das personagens. Não há dúvida, que um caráter fortemente coloquial define a qualidade de presença das três atrizes que assumem a responsabilidade mais importante no que tange à atuação cênica na peça. Entretanto, não me parece que o que está implicado no modo de as intérpretes atuarem seja propriamente um estilo que poderíamos chamar de naturalista. Em primeiro lugar, o naturalismo diz respeito a uma composição e a uma caracterização voltada ao objetivo de fazer o espectador sentir como verdadeira a personagem em meio a uma situação dramática e a um universo ficcional determinado. Se os atores se voltam muito insistentemente para os espectadores, quebrando a todo instante o quadro ficcional com menções ao lugar e ao contexto da representação, eles também quebram os limites imaginários necessários para o fechamento e a coerência interna do ambiente ficcional e para a aceitação de todos os gestos das personagens como justificáveis em relação à situação dramática, na qual aquelas personagens se encontram. É esse o sentido da vida do papel que Stanislavski quis valorizar tanto quando lidava com o método da memória afetiva, quanto no período em que trabalhou as ações diretamente físicas como forma de o ator chegar à personagem.

Mas não é precisamente esse tipo de projeto que me parece conduzir o trabalho das atrizes. Penso que há um desejo de desconstrução da forma e da composição, de modo que os traços com que se desenham as personagens não omitam ou atenuem a presença das próprias atrizes, em favor da ênfase sobre as figuras ficcionais construídas. Mas, é preciso compreender que essa

presença das próprias atrizes é trabalhada e é buscada, também, numa estrutura formal de composição, por mais paradoxal que, a princípio, isso possa parecer. Mas o fato é que não se trata de um projeto de renúncia completa à forma e à representação em favor do que seria possivelmente a própria vida. Não é isso exatamente, mas, sem dúvida, há um desejo de atenuar não só a ênfase sobre as personagens, como também o peso formal de composição dos gestos, da emissão vocal e dos movimentos.

Mas aí também há aspectos sutis que demandam compreensão mais refinada. Por meio de traços muito leves e tênues de composição das personagens, quase que meramente indicadas, mais do que dadas em sua completude, o que se produz é não propriamente uma presença contundente das atrizes como sujeitos fortes. Não. Ao contrário disso, o que as intérpretes parecem apreender do método de construção de personagens em Tchekov e explorarem no interior do trabalho conduzido por Christiane Jatahy é um jeito particular de lidar com a noção de sujeito, seja no espaço do drama, seja no âmbito da vida.

Por essa razão, a formulação como a que fiz acima – dizendo que a peça enfatiza, em lugar das personagens, a presença das próprias atrizes – precisa ser relativizada. O que é esse próprio das atrizes que aparece no modo de elas estarem em cena? Não se trata, por exemplo, da propriedade de consciência e de intencionalidade de um sujeito totalmente presente a si mesmo em sua voz, em seu espírito, em suas visões de mundo e suas ações. Ao contrário, isso que chamei aqui de a própria presença das atrizes diz respeito antes às suas eventuais fragilidades, a aspectos de sua subjetividade menos dominados pela imagem social do eu. É como se as intérpretes buscassem uma espécie de desnudamento no que tange às certezas, às convicções prévias, aos padrões habitualmente valorizados para a imagem e auto-imagem do sujeito no mundo capitalista e na sociedade de consumo em que vivemos. Nada disso, porém, é explicitado diretamente nos conteúdos verbais das falas. Trata-se de tema que emerge da forma pela qual se constituem os fluxos da fala e dos gestos, as pausas, as oscilações, o volume muitas vezes baixo e a qualidade de energia, que tem mais a ver com quem segue um caminho tateando o terreno de forma incerta do que com quem segue seu percurso com a propriedade de uma direção determinada e segura.

Nesse sentido, o termo “próprio” não alude, no sintagma “presença das próprias atrizes”, a uma natureza ou propriedade identitária específica que se queira afirmar com qualquer contundência particular nem a uma autopercepção do indivíduo por meio da suposta coincidência entre sujeito e consciência (sobre si e sobre o mundo). É, bem ao contrário dessa ênfase na consciência individual e na identidade do sujeito – em sua pertinência a um comum qualquer da comunidade, seja esse comum entendido como gênero, geração, religião, raça, sexo ou orientação sexual, seja ele percebido como âmbito dos valores morais, culturais ou simbólicos de uma segmento mais geral da coletividade social ou nacional – é, eu dizia, ao contrário dessa ênfase na consciência, no indivíduo e na identidade que se dão as formas de manifestação da subjetividade na atuação cênica de Isabel Teixeira, Julia Bernat e Stella Rabello. É como se o sujeito necessitasse ser percebido, ante

os observadores a quem se oferece em performance, sem o apoio de uma inserção social, de uma profissão, de uma identidade forte. Mas, ao contrário, é como se as atrizes desejassem e permitissem serem percebidas por meio de certa fragilidade, certa lacuna, no que tange a sua pertinência ao tempo presente.

De fato, é como se as intérpretes pudessem ser vistas, menos por suas posições do que por seu deslocamento, por um não encaixe territorial, social ou mesmo lógico-narrativo, como se elas se permitissem serem flagradas em uma dimensão de singularidade (associada mais à atenuação do que à sobreposição de força) ante outros sujeitos, em meio ao instante fugidio do evento teatral, menos por seu enraizamento do que por um processo de desterritorialização em que se encontram. No instante fugidio, o presente se torna extemporâneo em relação a si mesmo, ou melhor, as personagens inseridas na atualidade do tempo contemporâneo, experimentam nele certo distanciamento, certa estranheza, certa sensação de não pertencimento e de não identidade.

O comum que se institui pela qualidade de presença cênica das três intérpretes parece só poder emergir da interação entre atores e espectadores a partir do tom menor e do pequeno gesto (para fazer referência à investigação teatral de Antônio Guedes e de Fátima Saad na Cia do Pequeno Gesto). Nesse sentido, o que se marca é um modo particular de lidar com o outro e consigo mesmo, modo para o qual é importante que o sujeito (na condição ou não de artista) renuncie a preencher todos os espaços de construção, que mantenha lacunas, lugares vazios, que não forneça apenas verdades fortes e completas, que trabalhe com uma parte de não-saber, de modo a viabilizar um fluxo de afetos e sentidos que poderíamos chamar de menores, em cujo diapasão os detalhes, os elementos pueris, os aspectos singulares e sem importância da vida cotidiana e do âmbito coloquial possam transitar entre os sujeitos.

Penso que é essa operação que acaba por conter um teor político singular, que não é dado por eventuais denúncias sobre as injustiças sociais, nem pela representação das mazelas que setores oprimidos da sociedade estão sofrendo nos dias de hoje, nem tampouco pela análise das relações de poder, da exploração do trabalho e dos modos de superação da iniquidade. Na peça de Christiane Jatahy, o teor político está ligado a uma proposição quanto ao modo possível de o sujeito estar presente e de tomar a palavra – seja na cena e na ficção, seja na vida e na sociedade – quanto à possibilidade de exposição ao outro, por meio da vulnerabilidade a esse outro e não por meio das verdades fortes daquele que se expõe. Nesse sentido, a opção pelo coloquial está ligada a uma apreensão e uma potencialização das possibilidades de ocorrência de pequenos instantes singularmente significativos e transformadores em meio à interação cotidiana das pessoas e a partir precisamente de suas fragilidades, limites, aspectos aparentemente pueris e a respeito dos quais não se tem a pretensão de que se constituam como grandes conteúdos estáveis de verdade sobre a vida ou sobre a sociedade.

Trata-se de um jeito de lidar com o pequeno e o desimportante, com os objetos e aspectos da vida cotidiana, com a possibilidade de transfiguração do

banal e do ordinário em instantes inesperados de fulguração, de invenção, de solidariedade e de criação a partir da pura abertura ao outro. Trata-se, então, precisamente disto: de se abrir para um modo de subjetivação distinto da subjetivação estimulada pelo aparato do consumo, dos grandes meios de comunicação e do capital, modos dominantes de subjetivação esses que estão estreitamente ligados a uma concepção da felicidade associada ao acúmulo, à propriedade, à força e ao domínio da informação sentida como mercadoria. É todo um jeito outro de estar no mundo, de estar em cena e de estar junto, de compartilhar o comum (no sentido do ordinário e do coletivo) que a própria qualidade de presença das atrizes parece propor ao espectador, convidando-o a se permitir estar, também ele, mais despojado para lidar com as próprias fragilidades e mais aberto ou vulnerável ao outro. Penso que certa informalidade da atuação das atrizes está ligada a uma desconstrução deliberada da forma enquanto força, para viabilizar fluxos singulares de subjetivação individual e coletiva. Nesse sentido, a atuação, em “E se elas fossem para Moscou?”, não se identifica nem com o naturalismo como estilo e nem com o brechtianismo em seu marcado otimismo em relação à análise e à hermenêutica da história e das forças sociais, configurando-se como modo alternativo e diferenciado de subjetivação, como produção de singularidade e como micropolítica do desejo. É nesse sentido que a peça fornece um material significativo para a reflexão sobre o teor político singular do teatro contemporâneo.

3.

Há uma passagem do ensaio *La communauté desoeuvrée* (a comunidade “desobrada”, desfeita, ou desconstruída), de Jean-Luc Nancy, que me parece especialmente interessante para pensar o sentido do comum que desejei enfatizar aqui ao me referir a certa vertente do teatro contemporâneo produzido no Rio de Janeiro e, em especial, ao projeto “E se elas fossem para Moscou?”, liderado por Christine Jatahy. Nesse trecho de Nancy, o autor alude a uma dimensão de êxtase, de jogo, de invenção, que estariam presentes em muitas das aspirações libertárias expressas ou veiculadas pelo termo comunismo. Na conclusão dessas minhas observações – ainda bastante precárias, aliás –, eu gostaria de recorrer a essa passagem de Nancy:

A solidariedade do indivíduo e do comunismo, no seio de um pensamento da imanência, ignorando o êxtase, não compõe, entretanto, uma pura simetria. O comunismo, por exemplo, na exuberância generosa que faz com que Marx não interrompa antes de indicar, para além da regulação coletiva da necessidade, um reino da liberdade no qual um trabalho excedente não seria mais trabalho explorado, porém arte e invenção, comunica com uma extremidade de jogo, de soberania, e mesmo de êxtase, da qual o indivíduo, como tal,

está definitivamente subtraído. Mas esta comunicação se mantém distante, secreta, ignorada frequentemente do comunismo propriamente dito (digamos, para dar uma imagem, ignorada de Lenine, de Staline e de Trotsky), exceto nas iluminações fulgurantes da poesia, da pintura e do cinema nos primeiríssimos tempos da revolução dos soviéticos, ou, ainda, nos motivos que Benjamin pode reter como as razões de se dizer marxista, ou naquilo que Blanchot tenta fazer conduzir, ou propor (mais que significar) pela palavra “comunismo”: “o comunismo: o que exclui (e se exclui de) toda comunidade já constituída. (NANCY, 1990, p. 24-25)⁶.

Um dos aspectos que me interessa no trecho de Nancy é a percepção de que certos sentidos ou manifestações do individualismo e do comunismo podem ser solidárias e convergentes. Outro ponto que me parece importante destacar é relativo ao entendimento da dimensão libertária associada ao movimento de transformação do comum em associação, eu diria, com certos modos de subjetivação, com certos modos de estar junto e de compartilhar, modos que se abrem ao devir, ao instante em fuga, às fulgurações das possibilidades inauditas, sempre a se apresentarem e sempre a se refazerem, apontando para a instituição de novos territórios, que não chegam a se fixar inteiramente porque também sujeitos ao instante em fuga, ao movimento, à passagem, ou seja, o comunismo como o que se exclui de qualquer sentido já dado e constituído de comunidade.

A peça-filme de Christiane Jatahy se propõe a lidar precisamente com esse âmbito intervalar do instante em fuga; do trânsito entre diferentes meios expressivos, ou seja, da relação entre passado e presente, conforme constituídos por esses distintos meios expressivos (o cinema e o teatro). Âmbito intervalar que é também o que se verifica entre a ficção e a vida, entre a situação dramática e o momento do evento teatral, entre a cena (teatral e mesmo fílmica) e os espectadores que a assistem, entre personagem e atriz como polos formais distintos e interagentes no modo de atuação das três intérpretes.

De fato, os dois coletivos de espectadores, o do filme e o da peça, sabem que, nos dois casos, há um fora, ao qual se alude de diversos modos. Aliás, filme e peça são no projeto o fora um do outro, ou melhor, são o fora, a

⁶ Tradução minha para: “La solidarité de l’individu et du communisme au sein d’une pensée de l’immanence, ignorant l’extase, ne compose pourtant pas une simple symétrie. Le communisme, par exemple, dans l’exubérance généreuse qui fait que Marx ne s’arrête pas avant d’indiquer, par-delà La régulation collective de la nécessité, un règne de la liberté dans lequel un travail excédent ne serait plus travail exploité, mais art et invention, communique avec une extrémité de jeu, de souveraineté, voire d’extase, à laquelle l’individu, comme tel, reste définitivement dérobé. Mais cette communication est restée lointaine, secrète, ignorée le plus souvent du communisme lui-même (disons, pour faire image, ignore de Lénine, de Staline et de Trotsky), sauf dans les éclats fulgurants de la poésie, de la peinture et du cinéma aux tout premiers temps de la révolution des Soviets, ou bien encore dans les motifs que Benjamin put recevoir comme des raisons de se dire marxiste, ou dans ce que Blanchot tenta de faire porter, ou proposer (plutôt que signifier) par le mot “communisme: ce qui exclut (et s’exclut de) toute communauté déjà constitué” (NANCY, 1990, p. 24-25).

diferença, no interior de cada um desses âmbitos. É desse fora que se estabelece como diferença por dentro que a dramaturgia fala o tempo todo. É esse fora que o projeto parece querer apreender como um modo singular de lidar com o tempo presente, com o comum e com a comunidade.

Logo no início da apresentação, na temporada do Espaço SESC Copacabana, a atriz que representa Irina, Júlia Bernart, volta-se para os espectadores e diz o que se segue:

Hoje, dia 23 de março de 2014, aqui, no Mezanino do Espaço SESC, agora, às 9:10 da noite, a gente queria falar sobre o desejo de mudança e sobre a dificuldade que é mudar⁷.

A intérprete de Olga, Isabel Teixeira, prossegue com o seguinte texto:

É como se a gente tivesse na beira do trampolim de uma piscina e a água embaixo, azul, cristalina, brilhando e o passado em fila empurrando a gente pra frente e, ao mesmo tempo, segurando o salto. E, depois do salto, um longo tempo no ar e os minutos que parecem ser eternos, porque mudar é como morrer um pouco, a gente nunca mais vai ser o mesmo. Talvez isso não seja uma peça. Talvez não seja um filme também. Talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo e é nesse espaço, nesse entre, que a gente vai tentar se reinventar.

Nesse instante, as duas atrizes que estão sentadas no banco de madeira colocado de frente para os espectadores da peça, torcem cada uma o próprio tronco e olham para uma câmera que está colocada ao fundo, falando diretamente aos espectadores do filme, reunidos na Sala Multiuso, também no Espaço SESC de Copacabana. Quem toma a palavra agora é Julia Bernart/Irina:

E vocês que estão aí, vendo esse filme, no mesmo instante em que ele é feito aqui, é como se vocês fossem o outro lado da mesma moeda. Nós somos dois espaços virtuais e reais ao mesmo tempo, um é a utopia do outro.

⁷ As réplicas aqui reproduzidas foram transcritas por mim a partir do vídeo de registro da peça em sua exibição no Rio de Janeiro, em 2014. Nenhuma das falas foi extraída do texto dramático. Portanto, a pontuação dos trechos citados, bem como o seu formato textual conforme apresentado aqui, são de minha responsabilidade e podem não corresponder exatamente à forma que têm na obra dramática, que não está publicada e que resultou de um processo colaborativo coordenado e processado pela dramaturga-diretora Christiane Jatahy.

Há ainda uma réplica de Olga que dá continuidade a essa espécie de fala coral que as duas atrizes são encarregadas de enunciar no início da peça/filme:

Nós somos o futuro deles, mas quando eles nos vêm, nós já somos o passado. E é nesse espaço, nessa linha tênue chamada presente, que a gente vai tentar dar o salto.

O que é exatamente o passado? Aquilo que já passou? Passou? O passado às vezes é mais real do que o presente e só adquire peso material através da memória.

A partir desse momento, Olga, voltada para os espectadores da peça e, ainda sentada no banco de madeira, do qual Irina já se retirou, começa a falar de aspectos ligados ao passado recente das irmãs e a introduzir dessa forma a ação ou situação dramática enfocada no trabalho. Ela prossegue com o tom de voz baixo, coloquial e muito pausado, que utilizara até aqui e que é como se cada ímpeto de se pronunciar surgisse de forma isolada, primeiro por dentro, resistindo um pouco a se externar e saindo aos poucos, fragmentariamente, ainda que haja uma linha de continuidade da atuação e da fala, linha de continuidade que é dada pelo fato de a atriz/personagem estar todo o tempo como que envolta em seus próprios pensamentos, ainda que se dirigindo aos que a observam. Há, portanto, a construção de certa coerência e um fluxo que, do ponto de vista da energia e da presença, não cai propriamente em uma espécie de nada, para depois renascer. Não. Isso – que seria ou uma atuação cênica mal executada ou, então, um trabalho muito formalizado, muito marcado e desenhado – não é o que se vê. Há vazios, pausas, silêncios, como parte de um fluxo do trabalho de atuação que não se interrompe e que segue o seu curso, mesmo nos instantes de suspensão, de retenção da fala, de oscilação, de resistência à vocalização.

É dessa forma que se trabalha o âmbito intervalar entre as coisas, bem como o fora, o exterior e a diferença por dentro de cada coisa, de cada fala, de cada voz que se pronuncia, de cada tempo que se constitui (passado no filme e presente na peça). Nesse sentido, é que se pode compreender tanto o modo de constituição do comum (no sentido de ordinário e no de comunitário) na peça, quanto o grau em que o processo de subjetivação que se trabalha não diz respeito à afirmação do sujeito individual. Penso que a forma de se tomar a palavra e de se estar diante do outro é que garantem a utopia de que se fala no momento inicial da apresentação. Momento no qual se faz referência às versões peça e filme do trabalho como sendo um a utopia do outro, ou seja, um o fora do outro, cada um para o outro o longe que se mira ou que se almeja. E essas utopias recíprocas parecem apontar para uma instabilidade constante de sentido, instabilidade que rejeita a fixidez e o fim do jogo, que é o das mudanças e de deslocamentos contínuos. Aquilo que Nancy, no trecho acima citado, fala por meio da voz de Blanchot (“o comunismo: o que exclui (e se exclui de) toda comunidade já constituída”) parece, de certa forma, dar conta em grande medida do teor político singular do teatro contemporâneo, nas

maneiras as mais distintas de esse teatro lidar com a experiência do comum. Aqui, quis desenvolver um comentário focado em um exemplo específico, o de um trabalho dirigido por Christiane Jatahy, e, por meio dele, refletir sobre as maneiras de o teatro contemporâneo lidar com o comum, maneira que se organizou, no espetáculo comentado, por meio do jogo de deslocamentos e do ponto de vista da fragilidade mais do que da força, da prioridade dada ao tom menor na qualidade de presença trabalhada na atuação das intérpretes.

Referências

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Ed Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLACHOT, Maurice. **O Livro por vir**. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

_____. **La communauté inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Trad. Vera pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Foucault**. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A imagem-tempo**, cinema 2. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense: 1990.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

_____. **Deux regimes de fous**: textes et entretiens 1975-1995. Ed. David Lapoujade. Paris: Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles e Guatarri, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

_____. **Anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janife Caiafa. São Paulo: Ed 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Ed. de Frédéric Gros. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo, 2004.

_____. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Ética, sexualidade e política**. Org: Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma; ensaios para uma crítica não hermenêutica**. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed Puc-Rio, 2010.

GUATARRI, Felix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. Seleção, prefácio e tradução de Suely Rolnik. São Paulo Brasiliense: 1985.

GUATARRI, Felix. **As três ecologias**. Trad. Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GUATARRI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São paulo: Ed 34, 1992.

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



HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté desouevrée*. Paris: Bourgois, 1990.

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

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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