

Ueinzz - Viagem a Babel¹

POR PETER PÁL PELBART²

Um homem perambula pelas ruas de Lisboa segurando na mão um enorme microfone cor-de-rosa. O objetivo alegado é completar a sonoplastia de um filme inacabado, mas o homem parece um estranho pássaro munido de uma antena parabólica, em busca de tudo quanto for audível na terra de Camões, ou mesmo inaudível: o zumbido do vento, o rumor do Tejo, o sussurro dos amantes. Aconteceu conosco quase como em *O Céu de Lisboa*, de Wim Wenders: num dos primeiros ensaios que fizemos com os então pacientes do Hospital-Dia “A Casa”, sob a direção teatral de Sérgio Penna e Renato Cohen, o músico Wilson Sukorski chegou com um pequeno gravador na mão, bem mais discreto do que o do sonoplasta de Wenders, para coletar o som do grupo. O que chamou especialmente sua atenção foi um grunhido intermitente emitido por um dos pacientes mais desorganizados, espécie de gemido anasalado beirando um mantra, e que em geral acaba num riso enrouquecido. Um som que nós já mal ouvíamos, ao qual nós nos havíamos acostumado como ao barulho da cidade, aos bate-estacas das construções vizinhas – para nós aquilo era puro ruído de fundo, espécie de resto sonoro, balbucio à espera de uma forma futura, jubilação autoerótica, euforia elocutória. Ao final do grupo, o músico anuncia, para surpresa da equipe, que detectou ali a estaca musical do grupo.

Um oráculo alemão

Num dos ensaios subsequentes, os diretores coordenam um exercício teatral sobre os diferentes modos de comunicação entre seres vivos: palavras, gestos, postura corporal, som, música, tudo serve para comunicar-se. Um exercício clássico sobre as várias linguagens de que se dispõe: cada animal tem sua língua, cada povo tem a sua, às vezes cada homem tem seu próprio idioma, e não obstante nos entendemos, às vezes. Pergunta-se a cada pessoa do grupo que outras línguas fala e o paciente do gemido, que nunca fala nada, responde imediatamente e com grande clareza e segurança, de todo incomuns nele: “Alemão.” Surpresa geral, ninguém sabia que ele falava alemão. Foi preciso o ouvido de dois estrangeiros para escutarmos que aquele que acompanhamos há muito tempo falava “alemão”. “E que palavra você sabe em alemão?” “Ueinzz...” “E o que significa Ueinzz

1. Este texto foi retomado de *A Vertigem Por um Fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea* (Iluminuras, 2000). Várias das observações aqui transcritas provêm de conversas e trocas com a equipe, com os diretores da época e com os atores, a quem dedico este relato. Posteriormente, mais quatro peças foram levadas aos palcos. A trupe, batizada desde então de Cia Teatral Ueinzz, deixou o Hospital-Dia e é hoje um grupo autônomo no circuito artístico, sem diretor, envolvido em vários projetos de caráter não apenas teatral.

2. Professor titular de Filosofia na PUC-SP. Escreveu principalmente sobre loucura, tempo, subjetividade e biopolítica. Publicou *O Tempo Não-Reconciliado* (Perspectiva, 1998), *Vida Capital* (Iluminuras, 2003) e, mais recentemente, *O Avesso do Nihilismo: Cartografias do Esgotamento* (n-1 edições, 2013). Traduziu várias obras de Gilles Deleuze. É membro da Cia Teatral Ueinzz e coeditor da n-1 edições.



Imagem do espetáculo Ueinz.

em alemão?” “Ueinz...” Todos riem – eis a língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua esotérica, misteriosa, glossolálica. Às vezes ela é acompanhada de um dedo em riste, outras de uma excitação que desemboca num jorro de urina calça abaixo. A matéria sonora é ainda indissociável do corpo, é uma experiência plenamente libidinal. Processo originário da linguagem que o despotismo da gramática e da significação ainda não recalçaram.

Passadas algumas semanas, os diretores de teatro, inspirados no material coletado nos laboratórios, trazem ao grupo sua proposta de roteiro: uma trupe nômade, perdida no deserto, sai em busca de uma torre luminosa e no caminho cruza obstáculos, entidades, tempestades. Em meio à andança, também se depara com um oráculo, que em sua língua sibilina indica o rumo que convém aos andarilhos. O ator para a personagem do oráculo é prontamente designado: é este que fala alemão. Ao lhe perguntarem onde fica a torre Ba-

belina, ele deve responder: “Ueinz.” O paciente entra com rapidez no papel, tudo combina, o cabelo e bigode bem pretos, o corpo maciço e pequeno de um Buda turco, seu jeito esquivo e esquivo, o olhar vago e perscrutador, de quem está em constante conversação com o invisível. É verdade que ele é caprichoso, quando lhe perguntam: “Grande oráculo de Delfos, onde fica a torre Babelina?”, às vezes ele responde com um silêncio, outras com um grunhido, outras ele diz Alemanha, ou Bauru, até que lhe perguntam mais especificamente, “Grande oráculo, qual é a palavra mágica em alemão?”, e aí vem, infalível, o Ueinz que todos esperam. De qualquer modo, o mais inaudível dos pacientes, o que faz xixi na calça e vomita no prato da diretora, aquele cujo andar imprevisível desenha a curva que nenhuma geometria do espírito acompanha, caberá a ele a incumbência crucial de indicar ao povo nômade a saída das Trevas e do Caos. Depois de proferida, sua palavra mágica deve proliferar pelos alto-falantes espalhados pelo

teatro, girando em círculos concêntricos e amplificando-se em ecos vertiginosos: Ueinzz, Ueinzz, Ueinzz. A voz que nós em geral desprezávamos porque não ouvíamos encontra aí, no espaço do teatro, uma reverberação extraordinária, uma ressonância, uma musicalidade, uma eficácia mágico-poética.

Quinze dias antes da estreia pública no Teatro Tucarena, em São Paulo, com a divulgação atrasada e já na data última para dar à peça um nome, um dos diretores diz ao final de um ensaio, em tom de suspense: “E o nome da peça será...” – e se aproxima do oráculo, à espera do som que batizará o espetáculo. Estamos boquiabertos: surpresa, euforia, embaraço para saber como se escreve isto, wainz, ou weeinzz, ou ueinz, o convite vai com weeinz, o folder com ueinzz, o cartaz brinca com todas as possibilidades de transcrição, numa grande variação babélica.

O espaço sagrado

Desde o princípio, tudo já é assim espantoso nesse projeto de teatro. Ainda no primeiríssimo ensaio, os diretores de teatro se apresentam. Um deles se põe no centro e quer mostrar como se pode, com pouquíssimos elementos, criar uma personagem. Traz na mão um enorme chapéu preto de borracha, longuíssimo, achatado, modelado pelos cubofuturistas russos, e o põe na cabeça. Subitamente seu corpo se avoluma e se adensa, e ele ganha uma aura incomum, como se fora um mago ou um gigante. Pega um bastão de madeira e cruza o ar, em seguida traça com um giz um círculo no chão. Convida alguém para uma luta e anuncia que aquele espaço do círculo é imantado, quem estiver dentro estará protegido, quem ficar de fora perderá a força. Com esse pequeno gesto, se inaugura para todos o espaço sagrado do teatro, onde cada um pode virar ator, onde cada gesto, som ou postura ganha densidade e leveza, a fragilidade é esplendor, mesmo a brutalidade adquire graça e ritmo. Um dos pacientes se dispõe a vestir o chapéu do mago e começa a recitar um texto meio profético ou religioso, com o bastão em mãos, que agora já virou um cajado, e em poucos segundos assistimos à sua transfiguração incorporal: seu corpo meio largado ganha

a desenvoltura do profeta andarilho, sua voz discursiva sustenta o anúncio dos tempos vindouros, sua recitação político-sociológica e místico-deli-rante ganha aí uma função ritual, uma legitimidade cênica, um compartilhamento ritual. O delírio deserta o campo psiquiátrico para reencontrar sua função mais ancestral, divina ou divinatória. Eis nesse primeiro encontro o embrião do Profeta Zanguezzi, “o homem que atravessa os tempos”, e que na peça conduzirá a trupe pelo deserto com palavras de Khlébnikov³, dizendo: “Para aqueles que estão vivos... e ainda não morreram/Acordem para a contemplação... A contemplação irá levá-los/A contemplação é um forte guia.”

No segundo encontro, resolvemos ensaiar numa outra casa recém alugada pelo Hospital-Dia

3. Velimir Khlébnikov (1885-1922), um dos principais poetas da vanguarda russa do início do século XX.



Imagem do espetáculo Ueinzz.

e fazemos o trajeto de duas quadras com os apetrechos trazidos pelos diretores, o chapéu cubofuturista, o cajado e uma lamparina antiga, com uma vela no meio. Sugere-se ir com a vela acesa, atravessar a rua como se atravessa um rio perigoso, o cajado terá o poder de cortar a água do rio, e cada um salta à sua maneira o tal do rio invisível; em poucos minutos está configurada uma trupe de andarilhos numa travessia imemorial de um deserto ou de um Mar Vermelho – ou será uma procissão medieval guiada por uma luz de vela? –, em pleno bairro da Aclimação e à luz do dia, para assombro da vizinhança e nosso também.

É este que conduz na rua a lamparina com um prazer indisfarçável é já o Homem da Luz, que com seu manto amarelo iluminará na peça o caminho do Profeta Zanguazzi, abrindo uma passagem de luz para ele e a trupe em meio às trevas. É claro que o Homem da Luz e o Profeta nunca se enten-

deram perfeitamente sobre qual deles conduz de fato a trupe, um acha que são suas palavras que guiam, o outro que é sua lamparina que abre passagem. Bem ou mal, é com ambos que saímos do primevo Caos do Universo.

Caos

Pois é no Caos que tudo começa, é com o Caos que começa a peça, como diz a narradora no início do espetáculo, com as palavras de Paulo Leminski: “Caos/massa rude e indigesta/apenas peso inerte/desconjuntada semente da discórdia das coisas/terra, mar e ar/ciciam/confundidos.” (LEMINSKI, 1994, p. 29) Ao que o outro narrador, com voz particularmente inspirada responde, com as palavras de Hesíodo:

Sim primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros o mais belo entre deuses e mortais... Nove noites e dias uma bigorna de bronze cai do céu e só no décimo atinge a terra e, caindo da terra o Tártaro nevoento. E nove noites e dias uma bigorna de bronze cai da terra e só no décimo atinge o Tártaro. (HESÍODO, 1995, p. 31)

O narrador dá especial ênfase à palavra Tártaro, com sua voz já normalmente trêmula e grave, a boca desdentada (vários dentes apodrecidos foram arrancados recentemente), e é preciso imaginar como ressoa para ele o tártaro dos dentes e o Tártaro de Hesíodo, a odontologia e a ontologia, o Caos da boca e o Caos do mundo, neste paciente que a cada manhã chega dizendo que está morto e para quem cada dia é uma longa travessia, uma saída do Tártaro e do Caos rumo a uma Torre luminosa, antes que a noite volte a derramar sobre o mundo seu manto de horror e escuridão.

Por um triz

Num dos exercícios mais divertidos propostos pelos diretores, cada um deve encher o pulmão e atravessar a sala correndo, de braços abertos



DIVULGAÇÃO

e com a respiração presa, para no final soltar o ar dizendo uma palavra de sua escolha. Um faz isso meio saltitante, o outro encurvado, o terceiro fluando, este vem como uma besta fera, aquele no seu passo de gigante à beira do colapso e com uma voz cavernosa e radiofônica que parece sair de um alto falante embutido a três metros de distância do corpo, e todos no final se largam nos braços de um dos diretores que os espera na ponta da sala... E esse gigante, uma vez chegado a seu destino, tendo feito estremecer as paredes da casa e quase ter aplastado o diretor todo baixinho, fica ali a seu lado, incentivando os que vêm, gritando: "Solta o fôlego!" Quando a trupe saída do Caos está toda caída no deserto, depois de uma tempestade de areia fulminante, caberá a ele vir, com seu andar desconjuntado, como um treinador de heróis, gritando em meio aos corpos deitados para ressuscitá-los: "Eu sou Gul, o grande treinador de heróis. Para quem quiser entrar no meu campo de batalha, precisa gritar. Solte o fôlego e grite uma palavra qualquer!"

Na primeira apresentação pública, Gul, antes desta cena, por acaso sobrou no alto de uma escadaria, longe do palco. Para chegar até a trupe teve que descer a escada, com seu passo trêmulo e extrema dificuldade de locomoção, ao que se acrescem os óculos muito espessos, no meio da escuridão e da música tensa. Ninguém podia garantir que não se esborracharia no caminho, ou que simplesmente suspendesse bruscamente sua cena, ou gritasse pedindo ajuda. Creio que aí está uma das características fortes dessa experiência teatral, conforme o comentário percuciente de um historiador que assistiu a uma apresentação: o espectador nunca tem certeza que um gesto ou uma fala terão um desfecho, se serão ou não interrompidos por alguma contingência qualquer, e cada minuto acaba sendo vivido como um milagre. É por um triz que tudo acontece, mas esse por um triz não é ocultado – ele subjaz a cada gesto e o faz vibrar. Não é só que a segurança do mundo se vê abalada, mas esse abalo introduz no mundo (ou apenas lhe desvela) seu coeficiente de

indeterminação, de jogo e de acaso.

Um misto de precariedade e milagre, de desfalecimento e fulgor, que outra coisa busca o teatro, afinal? Atores com trinta anos de experiência têm dificuldade de atingir esta qualidade de presença a um só tempo imantada e etérea, que nos atores está dada desde o início, de bandeja. Aquela moça que recebeu o papel de Serafina, que era fina finafina e que morreu de amores por Serafim, ela passa a peça no alto, em meio ao público, num quarto todo cheio de rendas brancas, e quando chega sua vez desce devagarzinho a escadaria e parece feita de pluma, o passo hesitante, e seu corpo diz o inefável, essa fronteira entre a vida e a morte, e ninguém entende por que todos choraram tanto nessa cena, já que nada ali aconteceu, a não ser a presença delicadíssima feita de um fiapo de vida.

Gostaria de mencionar uma última personagem, entre muitas outras que serei obrigado a omitir. Trata-se de um ator muito politizado, contestador, provocativo, que sempre coloca em xeque as decisões alheias, que o tempo todo tenta dar ordens e com frequência encarna um vereador, ou um general autoritário, ou um guerrilheiro revolucionário, ou mesmo um pensador. Os diretores tiveram a sensibilidade de atribuir-lhe o papel do Imperador anarquista, inspirado em Heliogábalo, de Artaud. É com as palavras deste que o narrador anuncia sua entrada em cena:

Um estranho ritmo manifesta-se na crueldade do anarquista coroadado, este iniciado faz tudo com capricho e em duplicata. Nos dois planos quero dizer. Cada gesto seu tem dois gumes. Ordem, desordem/unidade, anarquia/poesia, dissonância/ritmo, discordância/generosidade, crueldade.⁴

Claro que o Imperador reescreveu seu texto ori-

4. Texto inspirado em trecho de: ARTAUD, Antonin. *Escritos de um Louco*. São Paulo: 1983, p.64.

ginal inúmeras vezes (é um ator-autor), mudando-o a cada ensaio, o que resultou em algo do tipo: “Eu sou o Imperador anarquista, fruto da psicanálise e amaldiçoado pela psiquiatria, vocês são meus brinquedos...” Ao que eu, de longe, fazendo o papel de povo (num dos ensaios iniciais e por pura provocação, eu havia gritado contra o imperador um palavrão qualquer, com o que me foi atribuído este papel de agitador popular), começo a esbravejar “Corrupto”, “Canalha”, “Energúmeno”, e ele manda me prender, e seguem-se minhas queixas de que sou sem-terra, sem-teto e sem-teta, até que ele me entrega um saquinho de terra, uma telha de verdade e um rádio para ouvir a voz do presidente. Em seguida, arremessa um frango de plástico sobre a plateia e dentaduras “feitas no Congresso”, em irônica homenagem ao Plano Real. Obviamente fiquei muito feliz, depois do espetáculo, ao saber do comentário feito por alguns espectadores, de que aquele paciente barbudo que gritava “energúmeno” até que é um ator razoável, mas que o terapeuta imperador foi a estrela da noite.

Estar à altura do acontecimento

Eu gostaria de sair um pouco desse nível descritivo, anedótico ou autobiográfico para ampliar o espectro deste comentário. É com um certo constrangimento pessoal que o faço, pois no íntimo eu teria preferido apenas prolongar o estado de graça com que vivi as apresentações, e ficar só com a emoção das cenas, das vozes dos atores e suas modulações, seus tremores e timbres, com a música e suas dissonâncias, miscelâneas, ecos, com os gestos de cada um, suas posturas, trejeitos e hesitações, em suma, com a atmosfera de pathos, humor e comoção que tomou conta do teatro já na primeira das várias apresentações públicas.

Então como, ao escrever, colocar-se à altura do que aconteceu, ser digno do acontecimento, não traí-lo? Para além do deleite que pôde propiciar, ou da comoção que produziu e que há de se prolongar, um tal acontecimento nos força a

repensar nosso atlas antropológico, obriga-nos a redesenhar nossa geografia mental e certas fronteiras entre saúde e doença, entre a potência e a impotência, a vitalidade e o sofrimento, a arte e a inadequação, como dizia o texto de uma das atrizes, ou reproblematicar a relação entre as linguagens menores e as maiores, ou as dissonâncias vividas e a pesquisa estética, as derivas e as identidades, mesmo profissionais. Não é possível desenvolver aqui qualquer um desses tópicos de maneira exaustiva, mas seria preciso ao menos dizer algo sobre a natureza dessa conjunção que resultou na experiência relatada.

Ela se deu na confluência de dois grandes vetores que atravessam nossa cultura. O primeiro é o do teatro, com seu cortejo de magia e assombro, esse espaço ritual e sagrado, campo privilegiado de experimentação estética. O segundo vetor é o da vida quando ela experimenta seus limites, quando ela tangencia estados alterados, quando é sacudida por tremores fortes demais, por rupturas devastadoras, intensidades que transbordam toda forma ou representação, acontecimentos que extrapolam as palavras e os códigos disponíveis, ou o repertório gestual comum, mobilizando linguagens que põem em xeque a língua hegemônica, que reinventam uma vidência e uma audição. É a vida quando ela está às voltas com o irrepresentável, ou com o inominável, ou com o indizível, ou com o invisível, ou com o inaudível, ou com o impalpável – com o invivível. Há nisso que chamam de loucura uma carga de sofrimento e dor, sem dúvida, mas também um embate vital e visceral, em que entram em jogo as questões mais primevas da vida e da morte, da razão e da desrazão, do corpo e das paixões, da identidade e da diferença, da voz e do silêncio, do poder e da existência. Ora, a arte sempre veio beber nessa fonte desarrazoada desde os gregos, e sobretudo a arte contemporânea, que está às voltas com o desafio de representar o irrepresentável, de fazer ouvir o inaudível, de dar a ver o invisível, de dizer o indizível e o invivível, de enfrentar-se ao intolerável, de dar expressão ao informe ou ao caótico.

Coreografia do sublime

Kant⁵ distinguiu o belo e o sublime justamente pelo caráter do objeto que nos impressiona, respectivamente finito ou infinito, acabado ou inacabado, mensurável ou incomensurável. Lyotard⁶ sugeriu que a arte contemporânea teria tomado essa trilha do sublime kantiano. Por exemplo, na pintura contemporânea, que presentifica o excesso do impresentificável utilizando o informe como indício desse mesmo impresentificável. De alguma maneira o desafio que atravessa o projeto estético contemporâneo também revolve o espetáculo *Ueinzz* nos diversos signos de inacabamento que nele evocam um impresentificável, seja ele de dor, turbilhão ou colapso, mas também de iminência, suspensão e intensidade.

Em contrapartida, é preciso dizer o quanto tudo isso nos serve, no nosso trabalho terapêutico, a que ponto essa ritualização inclusiva das lógicas singulares, dos ritmos emergentes e insurgentes, dos universos insólitos, das rupturas de comunicação, o quanto a ritualização e coreografização disso tudo pode dar visibilidade ao mais impalpável e legitimidade àquilo que o senso comum social despreza, teme ou abomina, e assim inverte-se o jogo das exclusões sociais e sua crueldade. Se o teatro vem buscar conosco a força do irrepresentável, é muito grande o que ele pode oferecer em troca, ao dar recursos para que isso que se considera como puro caos ganhe figuração, permitindo que a expressão dessas rupturas de sentido não soçobre no vazio. Nesse teatro, acontece de cada um poder reconhecer-se como ator e autor de si mesmo, diferentemente daquilo que o teatro do mundo reserva à loucura, ao enclausurá-la na sua nadificação. Nesse teatro, cada subjetividade pode continuar tecendo-se a si mesma, com a matéria prima precária que lhe pertence, e retrabalhá-la. Subjetividades em obra em meio a uma obra coletiva, no teatro concebido como um canteiro de obras a céu aberto.

Nessa obra coletiva em que todo disparate



Imagem do espetáculo Ueinzz.

ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido, uma singularidade a-significante pode tornar-se foco de subjetivação, faísca autopoietica. É o caso da palavra *Ueinzz*, sentido a ser descoberto, proliferado, multiplicado, segundo as várias apropriações a que se presta, mas que também pode tornar-se um ponto de apoio, um chão, um foco de subjetivação para aquele sujeito que o enuncia ou o coletivo que o acompanha. Nisso há uma estética, há uma clínica e há uma ética que eu resumiria em pouquíssimas palavras como sendo a de uma certa relação com a diferença. Não se trata de um respeito sacrossanto pelo exótico, nem de uma idealização estetizante do sofrimento, muito menos de uma mera constatação que isola cada um na sua diferença dada e ali o enclausura, fazendo dela uma identidade excêntrica. Trata-se, ao contrário, de um certo jogo vital com os processos cuja regra

5. Immanuel Kant (1724-1804), filósofo prussiano, considerado o mais influente pensador da modernidade.

6. Jean-François Lyotard (1924-1998), filósofo francês, um dos principais pensadores que discute o conceito de pós-moderno.



básica é que cada cristal de singularidade, por exemplo, um *Ueinz*, possa ser portador de uma produtividade existencial inteiramente imprevisível, mas compartilhável. É uma produção, de obra, de subjetividade, de inconsciente, de rupturas e remanejamentos na trajetória de uma existência, seja ela individual ou coletiva, em que se trata, como diria Artaud, de roubar à idéia de existir o fato de viver, extraindo da mera existência a vida, ali onde ela esmorece enclausurada.

Autoinvenção

Um belíssimo estudo de Richard Sennett mostrou a que ponto a moderna sociedade industrial esvaziou a dimensão teatral do espaço público, desqualificando as máscaras produzidas na cena social e remetendo cada qual para sua suposta interioridade original, seu eu. (SENNETT, 1998) Todo o jogo teatral em larga escala foi substituído

pelo predomínio de um espaço interior esvaziado, a tirania da intimidade oca, que já não pode alimentar-se de nada, pois é referida a si mesma, no máximo ao seu círculo doméstico ou familiar. Sennett mostra precisamente que o eu de hoje só está assim esvaziado porque o espaço público que o nutria, e o teatro que lhe era coextensivo, foram desqualificados e esvaziados. Ora, essa observação ressoa inteiramente com os textos de Nietzsche, e toda sua valorização da máscara, e da vida como produtora de máscara, e da consciência que tinham disso os gregos. Uma máscara não esconde um rosto original, mas outra máscara e assim sucessivamente, de modo que o rosto próprio não passa da metamorfose e criação incessante de máscaras. Não se trata de retirar a máscara para encontrar a verdade oculta, ou a identidade velada, mas compreender a que ponto a própria verdade ou mesmo a identidade é uma entre as várias máscaras de que a vida precisa e que ela produz. Se a matriz estética substitui, para Nietzsche, a matriz científica, é porque se trata de produzir o *ainda não nascido*, não mais de descobrir o já existente. Questão de autoinvenção, não de autorevelação, de criação de si, não de descoberta de si.

É o que se vê na construção das personagens, que têm ressonância com traços próprios às pessoas que as encarnam (com efeito, cada personagem foi construída a partir dos atores, e com que justeza e cuidado os diretores foram alfaiates da alma, cerzindo personagens sob medida! – a ponto de ser praticamente impossível “passar” o papel de um para um outro, já que os papéis não são universais vazios intercambiáveis), ao mesmo tempo, ao invés de intensificar psicologicamente os traços de cada um, nos seus draminhas íntimos, iluminando a suposta verdade psíquica interior do sujeito, o que rapidamente descambaria para um psicodrama de qualidade duvidosa, ao invés disso o teatro faz esses traços conectarem-se com personagens da história, do mito ou da literatura (o Profeta, o Homem da luz, o Treinador de heróis, a Rainha, mas também a Esfinge, o Imperador anarquista, a Torre Babelina), com elementos cósmicos ou outros (o Caos, a Tempestade, as Trevas, a Luz, a palavra oracular). Nessa

conexão, tais traços singulares são colocados em evidência, mas ao mesmo tempo desterritorializados de seu contexto psiquiátrico e, arrastados para longe de si mesmos, são prolongados até uma vizinhança que lhes permite uma transmutação amplificada, numa dinâmica que extrapola completamente os dados iniciais e personológicos, fazendo-os reverberarem com a cultura como um todo e experimentarem variações inusitadas. É onde o teatro oferece aos atores um campo de metamorfose e de experimentação de um potencial insuspeitado. Pois os traços que compõem uma personagem (as singularidades que habitam cada um) não são elementos para uma identidade reconhecível, numa mímesis referencial; eles não se somam num contorno psicossocial, ainda que isso possa estar presente, mas como máscara: a “rainha”, o “imperador”... Não é um ator representando uma personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se produzindo, criando e se criando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencialisante, desdobrando uma potência, ainda que na forma de uma entidade histórica ou cósmica. O que conta, para além da máscara, são os estados intensivos que esses traços expressam ou desencadeiam, as mutações de que esses traços são portadores, as composições de velocidade e lentidão que cada corpo consegue, consigo e com os demais, as passagens fluxionárias, os índices corpóreos, incorpóreos, sonoros, luminosos, o puro movimento molecular, o gesto quântico, o trajeto rizomático. Daí porque o espectador não se pergunta “O que aconteceu?” ou “O que aconteceu com tal personagem?”, mas “O que me aconteceu?”, registrando o sentido eminente do Acontecimento – a afetação.

Estética contemporânea e loucura

Se a estética contemporânea é fragmentária e fluxionária, rizomática e metaestável, complexa, não narrativa e não representacional (e o que é um teatro não representacional – sendo o teatro tradicionalmente o lugar da representação?), é preciso dizer que em tudo isto ela ressoa estranhamente com o que nos vem do universo da psicose. Daí talvez sua espantosa capacidade de acolhê-lo, e a força desse encontro. Não se trata de expressar

um universo interior já existente (uma cena interior, um lugar nesta cena), mas sobretudo de criar um estado, um gesto, um trajeto, um rastro, uma cintilância, uma atmosfera, e nessas passagens (des)encadeadas ir produzindo novas dilatações, novas contrações, de tempo, de espaço, de corporeidade, de afecto, de percepção, de vidência, um pluriverso à imagem e semelhança desses deslocamentos.

Toda a arte dos diretores residiu em recusar o dramalhão sentimental ou psicológico em favor do trágico no seu sentido mais rigoroso. Seria necessário, para precisar esse tema, novamente evocar Nietzsche e toda a questão do dionisíaco, da relação dos gregos com a dor e a morte, do *plus* de vitalidade que, segundo o filósofo, eles extraíam do lado tenebroso da vida, da alegre afirmação do efêmero e do múltiplo que alguns intérpretes de Nietzsche tão bem souberam pôr em evidência. O encontro entre o teatro e a loucura opera o resgate desse tema nietzschiano, confirmando o quanto o autor de *Zaratustra*⁷ usava o passado mas escrevia para o futuro, das artes e da cultura.

De qualquer modo, no contexto circunscrito que nos ocupa, o teatro oferece para as mutações descritas anteriormente, um campo de imantação privilegiado. Eu diria, ele oferece um plano de composição, um plano de imanência: nele tudo ganha consistência desde que passe por essa laboriosa metamorfose mágico-poética. Através dele, o impalpável ganha volume, o pesado fica leve, o mais discrepante recebe lugar e há espaço para o erro. Não é, pois, mero encaixe inclusivo, mas transmutação processual.

A própria peça é uma deriva, uma busca, uma deambulação, uma errância, e nem mesmo o encontro final com a torre Babelina, e a rainha negra que sai de dentro dela freiam esse nomadismo, reterritorializam o espírito, interrompem sua vagabundagem incessante. Na primeira apresentação, nos últimos minutos do espetáculo, a trupe girava em círculos em torno da torre Babelina, já que o acesso à saída do anfiteatro estava barrado por excesso de público. Um espectador, paciente

7. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

de uma outra clínica, resolveu ajudar: colocou-se diante do Homem da Luz e do Profeta e os guiou por um caminho lateral em meio à plateia. Tínhamos certeza de que ele sabia para onde nos levava, para alguma porta secreta que ele conhecia, mas engano nosso, demos de cara com uma parede imensa, e ali ele nos abandonou. Fomos dali margeando a parede até encontrar a saída. Se no início o público estava espalhado pelos corredores esperando a trupe entrar ritualmente, dizendo em coro: “Ueinz”, “Ueinz”, na saída final nos postamos no hall, como que para uma foto de grupo, e assistimos nós à saída dos espectadores, e eles um pouco confusos, sem saber se saíam ou aplaudiam ou se ainda ia acontecer alguma coisa... Tudo é passagem, o próprio final ainda é errância.

Estamos curados?

No fim os atores chegaram ao camarim eufóricos, felizes, preenchidos, gritando: “Estamos curados!” Não se trata de acreditar nisso literalmente, mas eu diria que o teatro ajuda a curá-los e a nós também, de uma série de cacoetes. Por exemplo, do cacoete de reduzi-los à personagem exclusiva chamada doente (ou doente-mental), papel ao qual muitas vezes eles mesmos se aferram monodicamente, embora quando o jornal *O Estado de São Paulo*, no artigo que fez sobre o espetáculo, os chamou assim, a indignação tenha sido geral – eles eram atores, não doentes mentais, doente mental é o jornalista! Seria preciso então deixar de representar monotonamente sempre a mesma pechinha hospitalar e edipiana, abrir portas e janelas, mudar de teatro (!), mudar de cena (o que haveria de mais radicalmente analítico do que mergulhar numa outra cena, transformando as coordenadas de enunciação da vida?), mudar o cenário, mudar de roteiro, sobretudo mudar o olhar sobre os atores e sobre a fronteira que nos separa deles, não para tornar tudo indiferente – ah, a ilusão mais perigosa! – mas para deixar emergir outras personagens (e quantas outras experimentamos nessa quebra e reconstrução incessante da “identidade” de terapeuta), outros estados, outras afetações e outras conexões entre eles, entre nós. O teatro pode ajudar a curar-nos da crença generalizada,

partilhada por muitos pacientes e também inúmeros profissionais de saúde mental, sobre sua suposta impotência ou ensimesmamento estéril, incomunicabilidade social, incapacidade criadora. Ou da idéia de que a clínica deve ficar de um lado e a cultura de outro, como se a arte não fosse ela mesma a um só tempo crítica e clínica, como se a arte não fosse já um dispositivo, como se o olhar de um diretor de teatro, a escuta de um músico não fossem, na sua exterioridade em relação ao campo clínico tradicional e na possibilidade de assistir a nascimentos que nosso olhar viciado abortaria, poderosamente clínica e no mais alto grau.

A cena que o teatro propõe (mas isto não é de hoje, nem novo, talvez seja até o mais antigo do teatro – e o mais antigo, já é sabido, tem sua dimensão inesgotável de porvir) também pode ajudar a curar-nos da tentação de substancializar nossas personagens cotidianas e seus impasses desejantes. Pois ali cada personagem emerge com a força secreta da ficção, isto é, contingente e necessária, precária e eterna, volátil e imemorial, tudo isso ao mesmo tempo. E cada personagem faz fremir, por trás de seu contorno fugidivo e do “por um triz” em que se sustenta, singularidades impalpáveis. Esses índices mágico-poéticos podem desfraldar novas composições de universo, novas dobras subjetivas. Por aí, talvez, essa conjugação de teatro e loucura nos sirva para evocar, tanto entre loucos como entre os que se dizem sãos, aquilo que o desejo ainda está por descobrir de si e de sua potência na cena contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **Escritos de um Louco**. São Paulo: 1983.
- HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LEMINSKI, Paulo. **Metamorfose: Uma Viagem Pelo Imaginário Grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público – As Tiránias da Intimidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.