



Figuras emergentes entre as artes e a clínica – exercícios iniciais para pensar performances do vivo com a Cia Teatral Ueinz

Emerging figures between arts and clinic - initial exercises to think performance of the live with Ueinz Theater Company

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/19843178164202039>

Erika Alvarez Inforsato

Universidade de São Paulo – USP

erikainforsato@usp.br | [ORCID](#) | [LATTES](#)

RESUMO

As figuras emergentes aqui apresentadas - marcadas pela loucura, pela deficiência, e outras linhas de risco e desertificação - vêm sendo desenhadas desde a pesquisa de doutorado “Desobramento – constelações clínicas e políticas do comum”, e seguem proliferando-se em número e em potência de diferenciação, no contágio com alguma arte, presente em tentativas da Cia. Teatral Ueinz. O que se explicita nesses desenhos são existências que performam sua própria vida, atravessadas pelo teatro que esse coletivo propõe produzir, há 22 anos, na cidade de São Paulo. A zona fronteira entre as artes e a clínica, presente nessa experiência, faz oscilar ênfases de modo não evidente. Ao afirmar maior visibilidade a tudo o que a inscreve no campo artístico-cultural, e operar com a clínica em dimensões as mais sutis e invisíveis, esse coletivo sustenta uma ética de deslocamentos e embaralhamentos dos códigos hegemônicos que fixam modos de existir, num funcionamento excludente. A exigência de uma clínica que impeça a vigência absoluta da própria clínica na vida dessas figuras é o paradoxo que esse escrito deve problematizar, a partir de imersões no fazer artístico dos viventes desse coletivo.

Palavras-chave: Arte e clínica; Performance; Cultura; Teatro; Coletivo;

ABSTRACT

The emerging figures presented here - marked by madness, disability, and other lines of risk and desertification - have been drawn since doctoral research “Unworking (*Desoeuvrement*) – clinical and political constellations of the common”, and continue proliferating in number and potency of differentiation, in contagion with some art, present in attempts by the Ueinz Theater Company. What is explicit in these drawings are existences that performs your own life, crossed by the theater that this collective intends to produce, since 22 years in the city of São Paulo. The frontier zone between the arts and the clinic, present in this experience, oscillates emphases in a not evident way. By affirming greater visibility to everything that inscribes it in the artistic-cultural field and operate with the clinic in the most subtle and invisible dimensions, this collective supports an ethic of shifting and shuffling the hegemonic codes that establish ways of existing, in an exclusionary operation. The demand for a clinic



that prevents the absolute validity of the clinic itself in the life of these figures it is the paradox that this writing must problematize, from immersions in the artistic making of the living of this collective.

Keywords: Art and clinic; Performance; Culture; Theater; Collective;

(...) para a genealogia, um indispensável demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram.

Michel Foucault

As moças vinham pela rua com ele (aprendizado forte num processo formativo de terapeuta ocupacional a partir da universidade). Desviavam em ziguezague de bares e lanchonetes onde ele estacionaria para pedir cafés, tantos quantos lhe dessem, e assim não chegariam a tempo para o encontro coletivo no espaço embaixo da escadaria íngreme, da rua principal. O vestiam com as calças bem amarradas com cintos, ainda para garantir que as necessidades básicas pudessem ter tempo de chegar até o banheiro mais próximo. Todos olhavam para ele na chegada, e aguardavam que, a passos rápidos, se aproximasse e estendesse a mão. A ponta aguda de uma clavícula empurrando a pele chamava a atenção aflita de muitos. 'Vão bora' – repetia. Mas não ia. Ficava. Homem velho que parecia um menino, depois de anos numa internação psiquiátrica violenta e devastadora de todas as marcas de uma história, fazia uma outra história, que ficava registrada e desejada, em sua estranheza, por aquela gente que ali se encontrava todas as quartas-feiras para pensar o teatro. E ele junto, pertencia.



As figuras emergentes aqui apresentadas – marcadas pela loucura, pela deficiência, e outras linhas de risco e desertificação – vêm sendo desenhadas desde a pesquisa de doutorado “Desobramento – constelações clínicas e políticas do comum” (INFORSATO, 2010), e seguem proliferando-se em número e em potência de diferenciação, no contágio com alguma arte, presente em tentativas da Cia. Teatral Ueinz. O que se explicita nesses desenhos são existências que performam sua própria vida, atravessadas pelo teatro que esse coletivo se propõe a produzir, há 22 anos, na cidade de São Paulo.

De início ressalta-se que daquilo que está ou esteve vivo numa experiência, nenhuma transposição pode fazer-se, nenhuma língua pode alcançar. O vivido não pode ser dito, e quando é dito, é já uma invenção. Essa dimensão arrasta-se da retórica antiga, quando, por exemplo em *Retórica à Herênio* lê-se que a “narração é a exposição das coisas como ocorreram ou como poderiam ter ocorrido” ([CÍCERO], 2005). De onde decorre que as imagens que aqui se mostram tanto estiveram presentes no contato comum dessa Cia Teatral Ueinz, quanto se inventaram na experiência dessa escrita. Num trajeto genealógico, o que se persegue nesses circuitos são pontos de emergência que não se destacam, só seguem. Eles não se destinam a uma apreciação progressiva, com um apogeu, eles passam, se passam, e por isso talvez seja possível dizer de sua performance.

Performance se diz aqui, acompanhando traços de algumas linhagens conceituais, pelos vestígios de teatro que ali na vida do qualquer um já estão. Cada figura dessa companhia se desvela um qualquer um, ainda que se busque narcisicamente ser um: especial, glorioso. O “ser tal que, seja qual seja, ele importa” (AGAMBEN, 2006, p.11) é o elemento que se expõe, forjando passagem por aquele que o representaria famoso, e se mostrando na querela do arremedo de si mesmo, deixando evidente o que deveria passar e o que passa sem dever. Na porta do lugar de ensaio ou apresentação, durante o ensaio e durante uma apresentação, o ser que vem é o qualquer um, projetando-se como um espectro do que não seria o si mesmo. E isso não é necessariamente voluntário. Pouco rege a vontade nesse jogo, sobretudo se tratando da Cia Teatral Ueinz em que a maioria de seus atores existe



nas bordas, aquém ou além, daquilo que legisla o que existe. A forma não se estabiliza em personagem nem em ator, ela escapa e delira pelos enunciados, e também pelo movimento dos corpos. Por isso também aqui se diz performance, pela subversão de uma não representação de si, que permite que se invente a si mesmo na experiência de estar junto, nesse caso, fazendo teatro.

Assim se pauta o paradoxo presente na investigação que esse escrito quer ressoar: a figura, de modo não deliberado, escapa à personagem e deixa a si mesma exposta à cena, a si mesma tornada personagem, sem poder sê-lo. A estranheza desse tergiversamento é responsável pela opacidade da companhia, seu fascinante desencantamento. E o que não pode transparecer deve-se à falta e à simultânea busca pelo que Félix Guattari chamou de “componentes de passagem”. Acompanhar o movimento das figuras ueinzz, exige suportar a opacidade, pois não há explicação para as cenas (as das apresentações e as de fora delas, de seu entorno), não é a clareza que se persegue, mas uma direção.

Os sintomas são como pássaros que vem bater seus bicos no vidro da janela. Não se trata de “interpretá-los”. Trata-se, isto sim, de situar sua trajetória para ver se eles têm condições de servir de indicadores de novos universos de referência, os quais poderiam adquirir uma consistência suficiente para provocar uma virada na situação (GUATTARI, 1996, p. 222-3).

O estudo é intermitente, revolta à pesquisa já realizada e a remonta, sob a necessidade de arrastar as percepções para enunciações do vivo e do comum, associadas à ideia de performance. O que aqui se apresenta são exercícios iniciais, novamente, talvez sempre iniciais... E as figuras seguem desenhando-se num outro processo de pesquisa, denominado “Performances do vivo – narrativas em desobramento com a Cia Teatral Ueinzz”, que quer ainda efetuar algum compartilhamento da potência dessa experiência na interface com as artes e a clínica, a partir das vivências artísticas, coletivas, estéticas e políticas com esse projeto coletivo, que sejam passíveis de tornarem-se narrativas.



Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há "algo inteiramente diferente": não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas (FOUCAULT, 1984, p.19).

A estratégia genealógica torna-se imperativa, considerando o assombro dos acasos que se sucedem, e o ziguezaguear entre tempos: o que foi, o que vem sendo, o que pode ainda ser do que foi e do que vem sendo, perseguindo os começos, por onde emergem os sentidos que fazem esse conjunto viver em comum.

Seguir o filão complexo da proveniência é (...) manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente (FOUCAULT, 1984, p.21).

E por tratar-se de tal Cia Teatral Ueinz, não há como descolar toda e quaisquer de suas experiências da saturada convivência com a loucura. Para seguir em estudo, vale disso pensar que o elemento da loucura é um lugar paradoxal, de fascínio, sedução, rechaço e horror, sobretudo para quem se põe mais perto. Qualquer acontecimento, consigo, com outro, com outro de si... assombra, e toda gente rapidamente se põe fora do que poderia estar vivo, e identifica-se com as mais diversas tábuas de explicação racional medicalizada. O código psiquiátrico e suas designações diagnósticas se estabelece de modo entranhado e ao mesmo tempo superficial, desliza sem dificuldade sobre as subjetividades e simultaneamente as produz. O sofrimento se apazigua diante das nomeações categóricas e sente-se inscrito por visualizar-se em dados estatísticos, dá-se a partilha anestesiada, insensível, de generalizações, e a adesão e pertencimento forjado a mundos estereotipados, sob aquilo que Suely Rolnik nomeou como “identidades pret-à-porter” - aquelas que visam “domesticar as forças. (...) neutraliza-se a tensão contínua entre figura e forças, despotencializa-se o poder disruptivo e criador desta



tensão, brecam-se os processos de subjetivação” (ROLNIK, 1997, p.22). Tal qual um implante protético que, uma vez não rejeitado pelo corpo, toma forma nele e é tomado como forma dele, tamanha é a facilidade de alarmar-se com “enes” (n’s) - esses índices das ditas evidências (da medicina, das neurociências, da microbiologia etc.) nas quais se podem “basear cientificamente” o que se chama de vida, sem necessariamente estar vivo.

E isso parece estar inscrito na produção de subjetividade vigente, indicando paradoxalmente processos de dessubjetivação, deslocamentos da posição de sujeito para um espaço de existência comum, regido por um identificador acoplado, que coincide consigo, mas não é si mesmo, aquilo que orienta o que parece ser uma escolha e, no entanto, é um comando: o que deseja em mim, me captura e me propõe liberdade, simultaneamente. Consonante a essa perspectiva, Benilton Bezerra Jr. diz que “O sujeito autônomo é, no fundo, um sujeito ‘desmapeado’, sem rumo. Quando se pode desejar tudo, fica difícil de saber o que incita o nosso desejo singular” (BEZERRA Jr., 2015).

De outro modo, nas artes, os limiares indiscerníveis com a vida explicitam essa borra, desde há muito, também sob a noção das performances, em que fazedor e feito coincidem: a figura do artista é a própria obra, numa viragem em que arte e vida imiscuem-se, e pouco se discriminam a representação e o próprio vivido, pendulando entre a vertigem (a loucura) e o espetáculo, entre a clandestinidade da vida privada e as formas alienadas da existência.

Nesse ponto do estudo, retomar as disposições da pesquisa anterior e dar continuidade a esse delineamento de figuras infames, em posições de desvio, apagamento e abandono do olhar, acentua a estranheza dessas existências, e o incômodo de suas presenças, de modo afirmativo. A performatividade de cada uma dessas figuras no dia-a-dia do projeto coletivo, opera de modo radical a proposição estética de Michel Foucault (1985) de fazer da vida uma obra de arte, paradoxalmente separando-se de si mesmo, sem efeito. O elemento da performance aparece como ocasião privilegiada nesse paradoxo, considerando que a produção artística do coletivo está relacionada ao teatro e que os modos de existir vigentes



nas configurações cotidianas transpassam a interpretação de papéis e assumem uma coincidência de si com o fazer artístico teatral, característica da performance. Alguns elementos explicitam essa justaposição, conforme Carvalhaes (2007), tais como o “fazer no instante presente”; o “conflito entre o tempo ficcional e o tempo real da cena”; e a “obra metalinguística” (que contrasta a própria convenção teatral).

Em seu conjunto de presenças, a Cia Teatral Ueinzz se faz por artistas, psicanalistas, terapeutas ocupacionais, e terapeutas em formação que visitam esses funcionamentos e compõem experiências estéticas formativas para o trabalho em outras situações, em que perspectivas identitárias se apresentam de modo enrijecido para o exercício da alteridade, seja no campo da educação, das artes e/ou da clínica. Nesse sentido, a possibilidade de traçar um percurso dedicado aos movimentos sutis, evidentes em cada encontro, configura uma oportunidade de deixar ver a performance dessas vidas, que convergem para a experiência coletiva e para a criação artística.

No dia em que exibimos o filme, ele estava muito inquieto. Atrasado, subiu as escadas. Entrou na sala, arfando, e logo quis sair ao banheiro. Na volta, avistou a garrafa de café na mesa da administração do Centro Cultural que hospeda o projeto, e tomou um copo cheio até a borda. Retornou à sala, e atravessou o espaço com seu corpo largo e lento, obstruindo a visão da tela. Incomodando a todos, entre gritos, suspendeu-se a exibição por receio de sua passagem com o líquido quente próximo ao computador. Sentou-se. Logo, levantou-se novamente. Muitos tentaram removê-lo, ao que ele respondeu, insistente, que queria dançar: colocou-se diante da tela, sacolejando o corpo, e dançou, com a boca aberta, sem dentes, acompanhando a cena da moça que também dançava no filme. No espetáculo teatral essa é uma cena sua, ela dança e ele dança também. Ali, com a projeção do filme na tela, nenhuma convenção perceptiva prevaleceu sobre o impulso do corpo para dançar com ela, ao mesmo tempo que ela.



A zona fronteira entre as artes e a clínica, em que essa experiência se inscreve, faz oscilar ênfases de modo não evidente. Ao afirmar maior visibilidade a tudo o que toma parte no campo artístico-cultural, e operar com a clínica em dimensões as mais sutis e invisíveis, esse coletivo sustenta uma ética de deslocamentos e embaralhamentos dos códigos hegemônicos que fixam modos de existir num funcionamento excludente. A percepção daquilo que é vivido com essas figuras não coincide com as prescrições já feitas (sejam as explicações médicas – pré-determinadoras de condições de possibilidade –, sejam as sociais – apeladoras de direitos de cidadania pautados em requisições técnico-jurídicas para os denominados *processos de inclusão*), e isso escapa às configurações convencionadas.

As ações e intervenções do que se responde sob o signo da clínica e, em extensão, de alguns territórios afins – como o da educação –, ficam assim convocadas a se efetivarem através de relações de multiplicidade, contemplando a efemeridade da vida, em seu percurso metaestável de formas que se compõem, se justapõem e estabilizam-se temporariamente, até que se submetam a novos atravessamentos e sejam forçadas a adquirir outras configurações. O trabalho sutil e quase invisível da clínica não admite operações dogmáticas, pautadas em protocolos e convicções científicas. Ele decorre muito mais de uma exposição ao desconhecido, e à espera por estratégias que advirão do próprio encontro, caso ele aconteça. Muitos apoios são possíveis para esse modo de atuação na história do pensamento. E a respeito dessas passagens entre territórios estáveis e desmanchamentos, destacam-se as investigações de Gilbert Simondon, em seu trabalho *L'individu et sa genèse physico-biologique*, cuja proposta se compõe a partir de uma inversão: “conhecer o indivíduo pela individuação muito mais do que a individuação a partir do indivíduo” (SIMONDON, 2003, p.100). A relevância desta reviravolta está na possibilidade de não supor o indivíduo como resultado, finalidade de um processo, mas como atravessamento deste, produção derivada, em meio a outras produções concomitantes e impossíveis. O que se apresenta diante dos olhos e demanda escuta, não pode ser entendido como manifestação essencial,

mas provisória, e nem por isso inconsistente. Esse modo como Simondon apresenta os processos de individuação ecoa em perspectivas contemporâneas que apelam à noção de performatividade para suprimir binômios sacrificiais das relações e dos encontros.

Retomar acontecimentos e aqui contá-los assumindo que uma vida não se orienta a uma finalidade, e não se qualifica por supostos méritos é também uma tentativa de liberar o pensamento da posição de Espetáculo, esse elemento de estetização da vida que corresponde a sua inscrição já dada e que, ao mesmo tempo, a inscreve reiteradamente na cultura do consumo e da visibilidade forjada, e deixa materialmente evidente que, em relação ao Comum, o homem está alienado. E aqui ressalta-se um ponto de convergência entre os processos de individuação, tal qual propostos por Simondon (2003), e os processos de dessubjetivação contemporâneos, trazidos através das pesquisas de Bezerra Jr. (2015) na proposição inicial desse estudo. Decalca-se o homem sobre seu mesmo, seu idêntico, sob ares de diferente e socializante, e nisto ele se encontra numa linha indefinível, tal qual a figura do Bloom, proposta em textos sob a insígnia Tiqqun. O performer do vivo que aqui se tenta pensar aproxima-se do que então seria o Bloom, o ser qualquer, o sem qualidades, prestes a, sem o saber, qualificar-se - tomado de assalto por alguma pronta identidade.

No Espetáculo, o poder está em toda parte, quer dizer que todas as relações são, em última instância, relações de dominação. Por esta razão, também, ninguém aí é soberano. É um mundo objetivo onde cada um deve, primeiramente, submeter-se, para por sua vez submeter. Viver conforme a aspiração fundamental do homem à soberania é aí impossível, exceto num instante, exceto num gesto. (TIQQUN, 2001, p.39).

A força dessa enunciação encontra-se na possibilidade de ver fracassado o empenho por merecer destaque, por atingir a soberania, por alcançar o sucesso espetacular. E, concomitantemente, acompanhar a queda favorável à vida, num plano comum, numa ecologia anônima e não utilitária.



O paradoxo desta condição é o risco que pode esvaziar o gesto, e impedir que ele performe uma vida, reiterando sua marginalidade. No caso da cia. teatral Ueinzz, suas oportunidades de apresentação pública estão localizadas num registro menos espetacular na rede cultural e, principalmente no mercado das artes, isto quer dizer: espaços alternativos, apresentações pontuais, infraestrutura precária de divulgação e produção etc., sobretudo por tratar-se de um projeto que relaciona artes e loucura. Um conjunto de características que determinariam, à primeira vista, este projeto como marginal. Entretanto, sabendo que esta margem é uma figura de jogo, o deslocamento para espaços culturais centrais, ou seja, lugares socialmente reconhecidos pelo mercado cultural, instala esta experiência numa encruzilhada que se pode chamar de uma “fama marginal”. De todo modo, nessa circunstância, obter a aprovação de uma instituição proeminente no sistema cultural, significa alojar-se, ainda que temporariamente, numa posição de usura capitalística, e com isto flertar com a sociedade do espetáculo, cujo funcionamento habitual consome as experiências da borda à medida que as reconhece e as centraliza. Este consumo é por um lado, a esterilização de sua escassez, de sua pobreza forte - sua palavra muda e sua loucura. Por operações perversas, ocorre uma transformação do pobre em miserável, fazendo-o deslumbrar-se com a ilusão do acesso que lhe retira a possibilidade de estar e de morrer. Por outro lado, é esta mesma posição de uso, de consumo do coletivo, o seu trunfo para a experimentação de mundos, para incremento da sua potência de ocupação e de evasão. Nada, portanto, se estabelece, todavia, instabiliza-se. E nessa ondulação as performances das vidas implicadas coletivamente se apresentam entre o aperceber-se e querer mostrar-se para pertencer, e a distração que entrega sua figura, sem volição em pauta, abúlica, conduzida por não sei que desejo, que não vem de si, mas passa por si.

Esse movimento aponta a “inscrição poética e política múltipla” da noção de performance, tal qual apresentada por Preciado (2004), que a desloca de sua acepção histórica normativa para um movimento transversal, que permite indagar “a ruptura que esse conceito opera nos discursos, nas práticas políticas e nas instituições artísticas (PRECIADO, 2004, p. 21, trad.livre).



De modo consonante, em suas disposições em tensão com o teatro, a noção de performance aponta para redefinições históricas, que implicam inscrições culturais e políticas, como ocorre no estudo de Josette Féral (2008).

Por trás dessa redefinição da noção de performance e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa (p.199).

Nas narrativas aqui apresentadas essa ruptura entrevê-se na circunscrição borrada da levada da vida e do exercício da arte para as atrizes e os atores da Cia Teatral Ueinz. A energia libidinal que sustenta a constelação comum dessa Cia, advém também dessa indeterminação, que permite estar sempre em cena e nunca estar, desejar o espetáculo em seu destaque e fama, e não alcançá-lo, falir pela própria intensidade da performance, incluindo cenas que nunca chegam até a apresentação pública formalizada como peça teatral, que acontecem nos ensaios, e não se repetem.

Os dois estudaram muito. Ela pesquisou transversalidades entre Ahab e uma ilha no pacífico onde foi encontrada sua ossada, e os sinais de que ainda estava vivo, por causa de sua prótese da perna devorada por Moby Dick, e isso a transformava numa advogada ativista das causas verdes. Era a personagem que ela conseguiu apresentar num único ensaio, esforço imenso, depois de leituras enfadonhas de Gaston Bachelard, e intermitências. Ele, estudou também, leu com os olhos sequelados por uma leptospirose inúmeras notas enciclopédicas, e isso o transformava em um visionário que ao conseguir um financiamento milionário realizara o sonho de mergulhar como Jacques Cousteau. E as sabedorias imensas se expunham simultaneamente, em disputa e em composição bombástica. Muitos outros atores eram convocados a interceder à cena. E pernas se voltavam aos ares,

e pedidos por calar-se, e um entrelaçamento de histórias que faziam mais teatro para Ueinzz e fazia mais deles para si mesmos.

E quando uma dessa experiência vai para o teatro, ainda que o ensaio do teatro, o risco da proximidade com a caótica da loucura fabrica mundos para se existir. Pouco eles duram, mas não se desmancham, são territórios pendentes, suplentes, reservas, repositórios, que ficam insolitamente à mão para serem acionados, sem a pecha de uma nosografia.

Surpreendentemente, ocorrem entendimentos afetivos, que prescindem de uma organização intelectual padrão. É indecível a condição da clínica, transversalizando esse território Ueinzz pois, na medida em que ela se faz presente com grande intensidade, poder-se-ia pensar que ela motiva e até mesmo sustenta a existência do projeto, por outro lado, a existência de um tal projeto permite que essa clínica se presentifique com tal singularidade, constelando sua circunstância recíproca. Sem determinar as fontes originárias, com efeito, o que se vive é algo suficiente para marcar que se está vivo, algo que garante uma existência, ainda que não garanta continuidades, e cuja gestação se dá numa zona indeterminada. Dispõe-se de anteparos inomináveis, que desenvolvem capacidades mínimas, cascas que sejam, para conviver com circunstâncias violentas e opressoras, podendo não as assentir e sobreviver a elas, desviar-se delas, sem que isso dependa de sua supressão para resistir e existir de outro modo. Essa pesquisa permite seguir problematizando o paradoxo presente nessas experiências, da exigência de uma clínica que impeça a vigência absoluta da própria clínica na vida dessas figuras, a partir de imersões no fazer artístico desse coletivo e, sobretudo em sua disposição ao comum. O conjunto dos elementos em agenciamento podem constelar “experiências estéticas” na relação com “experiências-limite”.

São *obras* ou *acontecimentos* que podem, em momentos privilegiados, atravessar a fronteira que as separa da produção cultural e atrair outros olhares além daquele dos especialistas clínicos. Mas mesmo quando não ultrapassam as delimitações do espaço de tratamento, encarnam uma experiência de criação que se



faz sobre uma linha fronteira na qual uma vida disputa com a doença, a miséria, a morte. São fragmentos estéticos ou *performances* que não podem ser reproduzidos e constituem momentos privilegiados em que arte, saúde, loucura e precariedade se conectam, colocando em cheque os limites entre a arte e não-arte, entre arte e vida (...) (LIMA, 2006, p.318).

O que resta da atividade clínica nesse âmbito, paradoxalmente, é freado e reproposto a partir da exterioridade impositiva. E a operação se dá em direções que evitam a intervenção e assumem inusitadas e propositadas interferências, que podem ser pensadas sob o regime das performances que são sustentadas, que são acompanhadas, seja porque são vistas, seja porque são frequentadas por alguém que está e coloca a própria posição clínica em questão, trabalhando para suspendê-la. Isso lastreia o que foi pensado em pesquisa anterior.

A ideia da intervenção precisa ser reformulada, deste ponto de vista, pois o ofício clínico refere-se muito mais a interferências numa zona de ocupação comum. O cuidador e aquele que é cuidado habitam esta zona comum, num espaço-tempo em que as obras serão circunstanciais e provisórias, não pela matéria perecível, mas pela inscrição destas relações no mundo, que estariam suficientemente dessubjetivadas a ponto de não desdobrarem produtos nem instaurarem processo algum, apenas ondas resultantes de alguma frequência instantânea. [...] A pragmática, mesmo em termos de imagem para o pensamento, de uma tal diferença – entre a intervenção e a interferência -, é de difícil realização. A concepção da Física pode ajudar a reforçar este viés da noção de interferência no sentido de uma intromissão: uma onda que, eventualmente, em suas oscilações, frequenta outra onda, ao estar, por instantes, na mesma frequência que a outra. É uma relação não programada e inevitável, tanto quanto o é o fim inesperado desta justaposição. Um ocupa o outro: simplesmente ocupação, porque seus movimentos ondulatórios assim o exigem. Forçar uma ocupação, buscar produzi-la implicaria um gesto de autoridade, por qualquer parte (mesmo porque pressuporia partes). Não empreitar, não montar empreiteiras. Poder desertar o poder de encarregar-se do outro, representá-lo, fazer voz em seu nome, falar em seu lugar. [...] De intervenção a interferência. Esse deslocamento modifica o estatuto daquele que se põe ao lado, e esbarra na frequência de outrem. [...] Abdicando da intervenção em favor de interferências deserta-se, portanto, a dicotomia processo-produto: nem processo nem produto, o que se propõe é a desobra, a inoperância, a abulia em relação a qualquer definição totalizadora (INFORSATO, 2010, p.197-8).



Agenciar o exercício performativo de uma vida ao modo como a clínica opera nessa experiência, a saber, por interferência, disposição à diferença e à alteridade, constela outras possibilidades ao exercício político do comum.

Mais além da resignificação ou da resistência à normalização, as políticas performativas vão converter-se num campo de experimentação, no lugar de produção de novas subjetividades, e portanto, numa verdadeira alternativa às formas tradicionais de fazer política (PRECIADO, 2004, p.27).

E nesse ponto o elemento da desertificação soa estridente em altitudes de risco, de onde emerge a experiência da morte, de um possível desaparecimento da própria Cia., que muitas vezes se fez iminente: uma facada numa das atrizes; uma sucessão de machadadas nos próprios pais; um diretor que morreu subitamente; um outro que se foi sem decidir nunca ir; meses à deriva considerando abrir uma igreja pentecostal para conseguir financiamento; um terceiro diretor que foi ido; um ator assassinado pelo sistema de saúde; [e uma pandemia de contaminações e infecções virais].

Nada de especial. Nem viagem, nem festa, nem roupa nova, nem arrumação da casa. Nada de enfeite. Tudo do mesmo. O mesmo. Faz uma sopa. E de novo o mesmo. Acorda, trabalha, trabalha, come, come, dorme. Trabalha. Cuida de histórias. Costura cuecas. Ouve bobagens. Nada de especial. Morrer, desaparecer não é uma saída. Pena. Persiste nada de especial. Feliz Natal. Bom princípio de ano. Trivial, não. Prosaico. (Texto da peça Cais de Ovelhas, Cia Teatral Ueinz, 2011).

Há 17 anos não entrava numa instituição psiquiátrica. Os manicômios ficam longe da cidade, viajamos uns bons 50 minutos em horário fora do pico de trânsito, e chegamos lá. Na entrada já era evidente que não havia passagem. Os muros estavam ali, deliberadamente. Antecipando as imagens tão contundentes das explícitas e não mais disfarçadas retomadas do assujeitamento e extermínio das



populações minoritárias de tantos mundos. Uma pequena porta de madeira separava uma porção de gentes com sacolas plásticas, que aguardavam o consentimento para visitar seus parentes do outro lado, encerrados a pedido dessas gentes. Quantas descrições dessa cena já se viu, corroborando com a necessidade das lutas antimanicomiais e dos combates antifascistas. Não vale à pena contar do vaivém e dos dribles que precisamos dar na assistente social que nos perseguiu para que não entrássemos juntos, eu e um amigo da equipe da Cia Teatral Ueinz. Não éramos parentes dele. E nos pusemos em vigília, desde que fora preso ali, revezando as visitas entre todos da equipe. Depois de buscarmos no labirinto dos espaços indiscriminados, encontramos o leito, e o corpo amarrado. E o encontro se fez por gritos, urros, e falas ininterruptas sobre os cercos da Amazônia, os passaportes cassados e as moedas invalidadas. Sedado, muito. E em eloquência abissal. O médico passou ali, dizia tentar diminuir as quantidades e variedades de psicotrópicos, e já apontava para a infecção urinária que logo após prestou oportunamente serviço para que se livrassem desse nosso ator, preciosa vida para a vida de todos nós.

Não era uma cena do teatro e, no entanto, era a própria cena do teatro da Cia Teatral Ueinz, sua performance em mais alto grau de representação, o clichê da leitura, impresso reiteradamente, até o limite de sua reinvenção. Estúpida e assassina imagem da loucura tomada como doença e exterminada sob o nome de cuidado médico (seja feito de erro ou o de acerto). Na cena de *Mobedique hors acvè* – processo de experimentação que estreou em junho de 2019 -, o peixe capturado para a tortura asséptica, ouve o aviso: “Quem furou a bolha, anota aí, foi Bernardes. Explodiu. Buuum!” Explodiu-se (foi assim também que a morte desse ator pode ser suportada, mantendo-se para sempre intolerável). E ainda os que ficaram em Ueinz giram em falso, espalhados nos estilhaços que eram ele, na vertigem dos fractais de sua presença-ausência performando nesse ajuntamento da Cia Teatral que permanece.

E se tinha um abismo entre o Alê que a gente conhecia e o que era a vida dele fora do teatro fico pensando que essa vida que conhecíamos em cena, no teatro, nas viagens, nos passeios e almoços era, sim, vida de verdade. Talvez fosse ali onde houvesse efetivamente vida. Ali onde se pode ser outros e tocar outros. Onde se pode dissolver os carimbos, os passaportes, os tickets, as passagens. Ali mesmo, no pronto socorro psiquiátrico em que o encontramos, eu e Ana, pela primeira vez depois que ele surtou. Ali mesmo o Alê mantinha um tipo de consciência cênica. Quando nós entramos, ele estava em pé, firme, amarrado à cama onde estivera deitado. E agora, ele tinha a cama aos seus pés. Ele era monumental, era uma revolução. O Alê punha a cama no chão e fazia teatro dentro do hospital. Em algum lugar, não há diferença entre teatro e hospital, entre a cena e o mundo aí, entre Herodes e Herodíase. O Alê é o cara que realmente, realmente, pra além do clichê, arregaçou a linha entre arte e vida. Destruiu documentos, certificados e diplomas. Deu a volta em todas as formas da moda, da retórica, do teatro, da gastronomia. (FRANÇA, 2018).

O enlutamento em que a Cia Ueinz quer permanecer, diz respeito a uma posição de combate, que não se quer deixar desmanchar. Uma posição que se torna comum, que advém e se estende no reconhecimento de tantas vidas suicidadas pela sociedade, como já apontara Artaud (1995).

Van Gogh não morreu por um estado de delírio próprio, mas por ter sido corporalmente o campo de um problema em torno do qual, desde as origens, se debate o espírito iníquo desta humanidade.

O do domínio da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre ambos.

E qual é, nesse delírio, o lugar do eu humano?

Van Gogh procurou o seu durante toda a vida com uma energia e uma determinação estranhas,

e não se suicidou num acesso de loucura, no transe de não alcançá-lo,

mas ao contrário, tinha acabado de alcançá-lo e de descobrir o que ele era e quem ele era, quando a consciência geral da sociedade, para puni-lo por ter se desprendido dela, o suicidou.

E isto aconteceu com Van Gogh como sempre acontece, habitualmente (...).

Ela se introduziu, portanto, em seu corpo, esta sociedade

absolvida

consagrada,

santificada



e possessa,
apagou nele a consciência sobrenatural que acabava de adquirir, e,
como uma inundação de corvos negros nas fibras de sua árvore
interna,
submergiu-o num último torvelinho,
e, tomando seu lugar,
matou-o.
Pois a lógica anatômica do homem moderno é jamais ter podido
viver, nem pensar viver, a não ser como possesso (ARTAUD, 1995,
p.261-2).

De algum modo, a morte, e a possibilidade de morrer, de ver-se dissolvido, dizimado como tantos povos por vir, é um dos elementos de convergência, um dos motores gregários da Cia. E nesse ponto, a performance do vivo, e dos vivos, deve ser intermitente, modo contínuo sempre interrompido, pela impossibilidade de usar o espaço emprestado; pelo constrangimento de entrar em cena diante da plateia e ficar no camarim, esvaziando o palco; pelo final da cena tomado como final da apresentação em que o ator junta seus cigarros numa sacola plástica e se despede de todos atravessando o palco; pelo desaparecimento absoluto de alguém. Isso aparece na descrição que Carvalhaes (2019) faz de Ueinzz:

Nós tramamos, tentando acompanhar baixas vitalidades, ou a diminuição de potência de vida, e fazemos isso a partir de um lugar de grande vulnerabilidade, de experiências da catástrofe, na proximidade do desmantelamento e da morte.
Talvez toda a diferença esteja no tipo de conexão a que se presta nosso projeto. Somos uma rede aberta em alguns aspectos. Fronteiras muito rígidas nos preocupam e sempre nos colocam em estado de atenção. Seguimos tentando inventar boas experiências, mas não criamos modelos e não seguimos nenhum – esse é nosso bom problema. Criando fendas, usando-as e, nelas, tentamos desenhar “zonas” ou “redes de sobrevivência”. Às vezes, falhamos (CARVALHAES, 2019, p.11-2).

Em 1997, quando a Cia começou seus encontros no âmbito das atividades de um Hospital-dia, ele estava lá. Era seu horário na grade da instituição. Cabelo já bem branco, e dentes faltando, muitos. O cartão do passe especial para o transporte público seguia pendurado ao pescoço. Uma vida zanzando surpreendentemente marcada pelas horas do relógio, sem nem olhá-lo. Distraído que alguém estivesse,

saberia por algo como crianças que indagam o fim de uma viagem de automóvel, que alguma mudança regida por cronos devia acontecer: comer, terminar o ensaio, ir para o hotel, entrar em cena, “vamos ao supermercado, Batman”. 10 anos e ele não fazia mais parte da Cia. Em 2019 ele voltou, e a velhice acentuou suas marcas em seu corpo magro, não tanto mais, e gradualmente voltou à cena. Durante a apresentação pediu para que alguém escrevesse num papel o seu papel. Ueinzz não tem texto escrito, parece que tudo é improvisado... Então se entregou a ele o tal papel, reproduzindo as falas que até ali foram por ele repetidas, sem que pudessem ter sido reconhecidas como suas. Aquele papel autorizava o ator. E quando a cena começou, o esquecimento e a dispersão prevaleceram. Indagando os demais atores, pedia seu papel, reivindicava sua parte, e performava sua condição de poder ser um ator daquele teatro, importante, que repetia os sopros de seus parceiros, desajustado e descompassado. ‘Como você se chama? – Ismael – diz o primeiro ator. – E você? – Ismael, senhor. – Também? – É, é, é. São dois.’ E a cena segue, sustentando o pacto daquele coletivo Ueinzz de apresentar uma peça teatral, estranhando e acostumando-se ao que irrompe sem previsão, indecisa sobre se é o personagem ou o ator, ou o alguém ali...

O que será que passa no que ali se passa. Ao indagar “como fazer uso do comum”, Giorgio Agamben (2002) enuncia uma saída aos funcionamentos binomiais, que afirma o inevitável esvaziamento do gesto político, permitindo que ocorra a “apropriação de uma expropriação” (AGAMBEN, 2002, p.130, trad. livre). Essa orientação agencia devires que a pesquisa disso, disso que se tenta cercar sob a ideia da performance, pode perseguir, com outros incícios, em aliança ao que diz Preciado (2004),

as práticas artísticas e políticas performativas não encontram seu lugar próprio no corpo individual, elas são sempre uma transformação dos limites entre o espaço privado e o espaço público. A performance é sempre e em todo caso, criação de um espaço político” (p.25).



Com isso, dá pra pensar que o exercício ético e político dessa Cia advém de seu desastre. Desastre do espetáculo. Desastre visto na cena que funde inclusão e exclusividade (no sentido de um destaque), e denuncia a falência do social, de seus supostos lugares, apontando para o que ainda está por ser inventado para sustentar existências interrogantes como as que vivem por ali (e por aí). “Essa é a passagem pra outro mundo que não existe. Por enquanto. A passagem não existe. Vocês vão ter que viver nesse mundo. Com ditadores e mais ditadores” (ANTUNES, 2017).

Os acontecimentos aqui apresentados em narrativas se passam nesse terreno aberto que é Ueinz, e com isso outras proposições de estudo podem dispor-se para intensificar a convergência do que se expropria e singulariza, do que deixa de ser propriedade quando se performa, das vidas que ao performarem-se, tornam-se mais comuns. Tentativas de passagem. E continua.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Moyens sans fins**. (trad. para o francês de Danièle Valin e outros). Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.

_____. **La comunidad que viene**. (trad. para o espanhol de José Luis Villacañas e Cláudio La Roca). 2ed. Valencia – Espanha: Pre-Textos, 2006. [La comunitat che viene. Turim: Giulio Einaudi editore, 1990.]

ANTUNES, A.B.M. [Manifesto xyz] Gravidade Zero, Cia Teatral Ueinz, 2017. In: FRANÇA, P.D. **Archichroma** (New Romanticisms for Somber Times) (vídeo), 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/258741822>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

ARTAUD, A. O suicidado da sociedade (*post scriptum*) (trad. Silvia Fernandes e Maria Lúcia Pereira). In: **Linguagem e Vida** (Orgs. J. Guinsburg, Silvia Fernandes e Antonio Mercado Neto). São Paulo: ed. Perspectiva, 1995.

BEZERRA Jr., B. **Biopolítica, formas de vida e psicopatologia na atualidade**. Conferência proferida no V Colóquio Latino-Americano de Biopolítica. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/169-noticias/noticias-2015/547104-biopolitica-formas-de-vida-e-psicopatologia-na-atualidade-conferencia-de-benilton-bezerra-da-silva>. Acesso em: 29 julho de 2019.

CARVALHAES, A. G. **Ueinz: acontecimento e conexão**. Tese. (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). São Paulo, 2019.

_____, A. G. Os Processos Performativos da Cia. Teatral Ueinz In: MEDEIROS, M.B.; MONTEIRO, M.F.M. (orgs). **Tempo e Performance**. Brasília: UNB, 2007.

[CÍCERO] **Retórica a Herênio**. (prefácio e tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra). São Paulo: Hedra, 2005.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p.197-210.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia, a história. In: _____ **Microfísica do poder**. (Org. e trad. Roberto Machado). 4.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade III** - o cuidado de si. (trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque). Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FRANÇA, P.D. **Artist Talk** (vídeo), 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/280119371>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

GOLDBERG, R. **A arte da performance** – do futurismo ao presente. (trad. Jefferson Luiz Camargo). Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GUATTARI, F. Desejo e História. In: _____; ROLNIK, S. **Micropolítica – cartografias do desejo**. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 1996, pp. 197-273.

INFORSATO, E.A. **Desobramento** – constelações clínicas e políticas do comum. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. (Linha Educação e Filosofia) da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: FEUSP, 2010.

LIMA, E.M.F.A. Por uma arte menor. **Revista Interface**, v.10, n.20, p.317-29, jul/dez 2006.
PRECIADO, P.B. **Gênero y performance**. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria, Espanha, n. 54, 2004, pp.20-27.

ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (org.) **Cultura e subjetividade**. Saberes Nômades. Campinas-SP: Papirus, 1997; pp.19-24.

SIMONDON, G. A gênese do indivíduo. (trad. Ivana Bentes). In: COSTA, Rogério; PELBART, Peter Pál (orgs.). **Cadernos de Subjetividade** - o reencantamento do Concreto. São Paulo: EDUC, 2003.

TIQQUN. Theorie du Bloom. **Revista Tiqqun 1**, Paris, 2001.

Recebido em: 20/07/2020

Aprovado em: 31/08/2020