

O teatro da loucura

*Peter Pál Pelbart**

Resumo: Neste artigo faço um relato de fragmentos de uma experiência de teatro com pacientes psiquiátricos que atuam na Companhia Teatral Ueinz, de um hospital-dia em São Paulo. Os relatos dizem respeito à participação da Companhia no Festival de Teatro de Curitiba, ao primeiro ensaio da Companhia no hospital-dia “A Casa”, e à experiência de convívio da Companhia com os atores do Théâtre du Radeau, no Sul da França. A partir desses relatos levanto algumas questões que deverão servir de contexto para pensar a relação entre práticas estéticas e vidas precárias na contemporaneidade. Nesse contexto de controle da vida podemos notar que as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras inusitadas, como a colocação em cena da vida em estado de variação.

Palavras-chave: loucura; teatro; vida; resistência.

Abstract: *The Theater of madness. In this article I report a fragment of theater experience with psychiatric patients who play in Ueinez Theatre Company of a Day Hospital in São Paulo. The reports relate to the Company's participation in the Festival de Teatro de Curitiba, the first rehearsal of the company in “A Casa” Day Hospital and the experience of living with the actors of the Company's Théâtre du Radeau in south of France. From these reports, I raise some issues that should serve as context to think about the relationship between esthetic*

practices and precarious lives nowadays. In this context of control of life we can see that the arrangements for vital resistance proliferate in unusual ways, like putting on scene life in a state of variation.

Keywords: *Madness; theatre; life; resistance.*

Eu gostaria de dar eco a uma experiência muito concreta no campo da loucura. Não vou falar da História da Loucura, nem da Nau dos Insensatos, nem do silenciamento da Desrazão. Não pretendo fazer um discurso de denúncia, nem sequer uma análise do papel dessa discursividade ao longo das últimas décadas, nesse âmbito específico. Limito-me a relatar fragmentos de uma experiência de teatro com pacientes ditos psiquiátricos, desde o lugar de coordenador desse projeto, de ator esporádico, mas também, não vou negá-lo, desde minha sensibilidade filosófica.

Somos a Cia. Teatral Ueinzz, nascida há dez anos num hospital-dia em São Paulo. Fomos dirigidos desde o início por Sérgio Penna e Renato Cohen, há alguns anos deixamos o hospital-dia e nos constituímos como uma companhia autônoma, ensaiamos semanalmente, fizemos três peças, tivemos mais de 150 apresentações, viajamos muito pelo Brasil e também no exterior, tudo isso faz parte de nosso currículo, mas toda essa concretude não garante nada. Por vezes, passamos meses no marasmo de ensaios semanais insípidos, às vezes nos perguntamos se de fato algum dia nos apresentamos ou voltaremos a nos apresentar, alguns atores desaparecem, o patrocínio míngua, textos são esquecidos, a companhia ela mesma parece uma virtualidade impalpável. E de repente surge uma data, um teatro disponível, um mecenas ou um patrocinador, o vislumbre

de uma temporada, um convite para o Cariri ou para Paris... O figurinista recauchuta os trapos empoeirados, atores sumidos há meses reaparecem, às vezes fugidos até de uma internação... Um campo de imantação é reativado, os solitários vão se enganchando, os dispersos se convocam mutuamente, um coletivo feito de singularidades díspares se põe em marcha, num jogo sutil de distâncias e ressonâncias, de celibatos e contaminações – compondo o que Guattari chamaria de um “agenciamento coletivo de enunciação”. Mas mesmo quando tudo “vinga”, é no limite tênue que se para a construção do desmoronamento. Eu gostaria então, nesse diapação, contar alguns fragmentos que ilustrem essa sensação.

O primeiro fragmento diz respeito à nossa apresentação do Festival de Teatro de Curitiba, há alguns anos atrás. Faltavam poucos minutos para a trupe entrar em cena. O público se apinhava nas arquibancadas laterais do teatro, um assombroso galpão envolto em brumas e mergulhado na atmosfera da música estrepitosa. Cada ator se preparava para proferir em grego o embate agonístico que dá início a esse espetáculo “sem pé nem cabeça”, conforme o comentário elogioso de um crítico da *Folha de S.Paulo*. Eu aguardo tenso, repasso na cabeça as palavras que devemos lançar uns contra os outros, em tom intimidatório e desenfreada correria. Passeio os olhos em meio ao público e percebo nosso narrador recuado do microfone alguns metros – ele parece desorientado. Aproximo-me, ele me conta que perdeu seu texto. Enfio a mão no bolso de sua calça, onde encontro o maço de folhas por inteiro. O ator olha os papéis que estendo à sua frente, parece não reconhecê-los, põe e tira os

óculos, e murmura que desta vez não participa da apresentação – esta é a noite de sua morte. Trocamos algumas palavras e minutos depois, aliviado, vejo-o de volta ao microfone. Mas sua voz, em geral tão trêmula e vibrante, soa agora pastosa e desmanhada, como a dramatizar o texto que reza: “Minha memória anda fraca..” Sinto as palavras viscosas, deslizando umas sobre as outras, diluindo-se progressivamente, e aquilo que deveria servir de fio narrativo para nossa labiríntica montagem teatral deságua lentamente num pântano escorregadio. Na cena seguinte dessa peça intitulada *Dédalus*, eu sou Hades, rei do Inferno, e ele é o barqueiro Caronte, que levará Orfeu até Eurídice. Mas entre uma remada e outra, bruscamente ele interrompe a cena, faz uso de suas últimas reservas, atravessa o palco na diagonal e dirige-se à saída do teatro, uma portinhola que dá para a rua. Já ali, eu o encontro sentado na mais cadavérica imobilidade, balbuciando sua exigência de uma ambulância – chegou a sua hora. Ajoelho-me ao seu lado e ele diz: “Vou para o charco”. Como assim? pergunto eu. “Vou virar sapo”. O príncipe que virou sapo, respondo, pensando que nesta nossa primeira turnê artística ele viaja com sua namorada recente, é como uma lua de mel. Mas ele retruca, de modo inesperado: “Mensagem para o ACM”. Sem titubear digo que “estou fora”, não sou amigo do ACM, melhor mandar o ACM para o charco e ficarmos nós dois do lado de fora. Depois a situação se alivia, ao invés da ambulância ele pede um cheesburger do McDonald’s, conversamos sobre o resultado da loteria em que apostamos juntos e o que faremos com os milhões que nos esperam. Ouço os aplausos finais vindos de dentro do

teatro, o público começa a retirar-se. O que eles vêem quando saem pela mesma portinhola que dá para rua é Hades, rei do inferno (meu personagem) ajoelhado aos pés de Caronte morto-vivo, pelo que recebemos uma reverência respeitosa de cada espectador que passa por nós, para quem essa cena íntima parece fazer parte do espetáculo. Foi tudo por um triz, é por um triz que nos apresentamos, é por um triz que não morremos, mas nada disso deve ser ocultado, é um ingrediente que faz parte e faz parte dessa estética, ou dessa ética.

Passo agora a meu segundo exemplo. É o primeiríssimo ensaio da Cia. realizado ainda nas dependências do Hospital-Dia “A Casa”. Num exercício teatral sobre os diferentes modos de comunicação entre seres vivos, pergunta-se a cada pessoa do grupo que outras línguas fala, além do português. Um paciente que nunca fala, apenas emite um som anasalado semelhante a um mantra disforme, responde imediatamente e com grande clareza e segurança, de todo incomuns nele: alemão! Surpresa geral, ninguém sabia que ele falava alemão. E que palavra você sabe em alemão? Ueinz. E o que significa 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. Inspirados no material coletado nos laboratórios, os diretores 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. Ao cruzar um oráculo, em sua

língua sibilina, ele deve indicar o rumo que convém aos andarilhos. O ator para o oráculo é prontamente designado: é este que fala alemão. Ao lhe perguntarem onde fica a torre Babelina, 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, 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, Ueinz, Ueinz, Ueinz. A voz que em geral desprezávamos porque não ouvíamos, a ruptura a-significante, como diria Guattari, encontra aí, no espaço cênico e ritual, uma eficácia mágico-poética. Quando a peça é batizada com esse som, temos dificuldade em imaginar como se escreve isto: Wainz, ou weeinzz, ou ueinz? O convite vai com weeinz, o folder com ueinz, o cartaz brinca com as possibilidades de transcrição, numa grande variação babélica. Hoje somos a Cia. Teatral Ueinz.

Aí vai, por fim, um último fragmento, que extrapola o domínio teatral. Fomos convidados, recentemente, para um convívio de uma semana com os atores do Théâtre du Radeau, no Sul da França, num projeto de afetação recíproca. O diretor daquela trupe é François Tanguy, um maluco genial, que entrou com nossa trupe num grau de empatia, corpo-a-corpo, comunicação xamânica dificilmente imaginável, apesar da barreira absoluta da língua. Ele circulava com uma barra de madeira que termina num pente, um objeto que nós usaríamos para coçar nossas costas, mas que lhe foi apresentado pelo Laymert Garcia dos Santos, que por sua vez o recebeu de algum cacique do Xingu, e fez longas sessões com nossos atores. Para os índios, esse instrumento serve para ir escarificando as costas do interlocutor durante uma conversa, e deixar no seu corpo alguma marca do encontro. Tanguy usou esse mesmo princípio com nossos atores. Enfim, tudo ali era surpreendente. Almoçávamos ouvindo o François ler em voz alta *O suicidado da sociedade*, ao lado de um antropólogo muito velho, amigo pessoal e editor de Artaud, e nessa atmosfera em que se cruzavam artistas vindos de várias partes, um de nossos atores perguntou certa vez a François se fomos convidados porque éramos anjos decaídos. No último dia, antes de nossa apresentação, François colocou sobre as costas desse ator uma imensa asa feita de pano caída, corroborando a imagem do anjo decaído, e foi com ela que ele se apresentou. Foi nesse ínterim que aconteceu o mais inusitado. Esse ator havia proposto a Laurence, uma das atrizes da Cia. francesa, um casamento. Ela era bem mais velha, talentosíssima, e quando compreendeu de maneira performática o

teor da proposta, acolheu-a imediatamente. Terminada a apresentação, então, ele lembrou do casamento, e num clima feérico, aconteceu um casamento festivo, com véu de noiva, o noivo foi vestido com uma suntuosa capa de príncipe russo, uma giganesca máscara de veado, rendada e transparente, todos os convivas vestiram perucas exóticas, e assim deu-se o casamento do anjo caído e a atriz calejada. Algo do limite entre razão e desrazão, loucura e sanidade, fantasia e realidade, foi aí deslocado, e assumido coletivamente, ritualmente, performativamente. A atriz, que nunca havia casado, agradeceu a ele e insistiu que ele era a única pessoa no mundo que poderia ter-lhe proposto isso.

Bem, não sou especialista da área de teatro, performance, nem sequer das artes, mas a partir de minha frequência nessa interface entre a filosofia, o domínio subjetivo e uma certa dimensão micropolítica, gostaria de levantar algumas questões que talvez possam servir nesse contexto, sobretudo para pensar a relação entre práticas estéticas e vidas precárias no contexto contemporâneo, e que eu vou chamar, por comodidade, de contexto biopolítico, onde o embate se dá em torno da vida, do seu domínio, do seu estatuto, da sua potência.

Partamos do mais simples. A matéria-prima nesse trabalho teatral é a subjetividade singular dos atores, e nada mais. Isto é, o que está em cena é uma maneira de perceber, de sentir, de vestir-se, de mover-se, de falar, de pensar, mas também uma maneira de representar sem representar, de associar dissociando, de viver e de morrer, de estar no palco e sentir-se em casa simultaneamente, nessa presença precária, a um só

tempo plúmbea e impalpável, que leva tudo extremamente a sério e ao mesmo tempo “não está nem aí”, como o definiu depois de sua participação musical numa das apresentações o compositor Livio Tragtemberg – ir embora no meio do espetáculo atravessando o palco com a mochila na mão porque sua participação já acabou, ora largando tudo porque chegou a sua hora e vai-se morrer em breve, ora atravessar e interferir em todas as cenas como um líbero de futebol, ora conversar com o seu ‘ponto’ que deveria estar oculto, denunciando sua presença, ora virar sapo... Ou então grunhir, ou coaxar, ou como os nômades de Kafka em *A Muralha da China*, falar como as gralhas, ou apenas dizer Ueinnz... O cantor que não canta, quase como Josefina, a dançarina que não dança, o ator que não representa, o herói que desfalece, o imperador que não impera, o prefeito que não governa – a comunidade dos que não têm comunidade.

Não consigo deixar de pensar que é esta vida em cena, “vida por um triz”, que faz uma das peculiaridades desse trabalho, e que dá às vezes a impressão, para alguns espectadores, de que são eles os mortos-vivos, e que a vida verdadeira está do lado de lá do palco. Num contexto marcado pelo controle da vida (biopoder), as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras as mais inusitadas. Uma delas consiste em pôr literalmente a *vida* em cena, não a vida nua e bruta, como diz Agamben, reduzida pelo poder ao estado de sobrevida, em meio ao nihilismo terminal que presenciamos a cada dia, a vida besta, a vida bovina, o ciberzumbi, o homo otarius que cruzamos a cada esquina e que nós mesmos somos diariamente, mas a vida em estado de variação, modos

“menores” de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ou fora dele ganham às vezes visibilidade cênica ou performática, mesmo quando se está à beira da morte ou do colapso, da gagueira ou do grunhido, do delírio coletivo, da experiência-limite. No âmbito restrito ao qual me referi aqui, o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a experimentação hesitante e sempre incerta, inconclusa e sem promessa, de reversão do poder *sobre* a vida em potência *da* vida, do biopoder em biopotência, redesenhando inteiramente a geografia de nossa perversão, expropriação, clausura, silenciamento, injustiça.

É nesse horizonte que, a meu ver, seria possível situar a referida experiência de teatro. Há décadas atrás, Foucault ficou seduzido pelos homens infames, suas vidas insignificantes, sem glória, que por um jogo do acaso foram iluminados por um átimo pelo holofote do poder com o qual se defrontaram e cujas palavras pareciam atravessadas por uma intensidade insólita. Talvez já não encontremos essas existências fulgurantes, embora inessenciais, esses poemas vidas, “partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores e mais difíceis de serem detectadas.” Diluídos entre os múltiplos mecanismos de poder anônimos, as palavras não gozam mais daquela fulguração teatral e vibração fugaz que Foucault saboreava nos arquivos – é a banalidade que toma o prosaíco. Mas no seio dela, a partir de uma autosubjetivação tateante, emissões de singularidade parecem afirmar o desejo de outra coisa. Como diz Deleuze, estamos em busca de uma vitalidade. Mesmo a psicanálise tem necessidade de dirigir-se a uma vitalidade no doente, que a doença perdeu, mas a psicanálise também.

É nesse diapasão que eu diria que na esquizocenia, termo cunhado por um de nossos diretores para designar essa nossa prática, a loucura pode tornar-se força biopolítica, biopotência. Mas o alcance dessa afirmação extrapola em muito a loucura ou o teatro, e permitiria pensar a função de dispositivos multifacéticos – ao mesmo tempo políticos, estéticos, clínicos– na reinvenção das coordenadas de enunciação da vida. Nas condições subjetivas e afetivas de hoje, um dispositivo “minúsculo” como o que apresentei poderia ressoar com as urgências maiúsculas do presente.

Notas

* Possui graduação em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV- 1983) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Trabalha com Filosofia Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Deleuze, Foucault, tempo, loucura, subjetividade, biopolítica. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin - *Van Gogh O Suicida Da Sociedade*. Tradução: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2007