

Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva

José Da Costa

1

Penso que é possível localizar em boa parte do teatro contemporâneo um movimento paradoxal. Movimento esse que se configura pela dinâmica que envolve duas tendências simultâneas e, em certa medida, contrapostas. Em primeiro lugar, verifica-se uma clara narrativização da cena (desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional de personagem, dos diálogos e da ação, em favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*). Ao lado desse traço narrativizador, figura a segunda das duas tendências paratáticas: a problematização irônica da narrativa entendida como reconstituição ou representação estável de fatos.

O entendimento da operação narrativa, como relato de fatos mostrados como tendo sido efetivamente dado em algum lugar e algum tempo definidos (narrativa que se quer verdadeira), faz do ato de narrar um instrumento da ambição de dominar intelectualmente o mun-

do tornado objeto de conhecimento e percebido, assim, como âmbito supostamente disponível à consciência do observador (narrador ou receptor), constituindo com esse último uma relação clara e discernível de dois pólos, do sujeito e do objeto. Como se sabe, a oposição dicotômica de sujeito e objeto, como base da teoria clássica do conhecimento, informa toda a estrutura de pensamento da modernidade ocidental desde o século XVII até pelo menos o século XVIII e XIX. Michel Foucault fala, em seu livro *As palavras e as coisas*, de uma ruptura epistemológica a favor de um adensamento do mundo (do corpo, da economia, da linguagem etc.) em detrimento das representações puramente racionais do final do século XVIII. A ruptura do paradigma de conhecimento que Foucault localiza na virada do século XVIII para o XIX produz uma concepção dos sistemas de objetos como muito mais autônomos, em relação à consciência representacional e classificadora do homem, do que tudo aquilo que se verificara até então. Até o momento da ruptura ou mudança de paradigma do final do século XVIII, dominava, segundo Foucault, a representação e

José Da Costa é professor do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO. Grande parte das reflexões deste texto foram extraídas da tese de doutoramento, em que o autor discute aspectos da criação teatral, na qual dramaturgia, elaboração do espetáculo e trabalho dos atores se fazem de modo conjugado e simultâneo (Costa Filho, 2003).

a classificação das coisas em quadros epistemológicos, constituídos por elementos individuais, discerníveis no interior de relações nítidas de identidade e de diferença entre esses últimos (Foucault, 1990). Podemos afirmar, entretanto, que a mudança na concepção de conhecimento (a favor de uma densidade própria do corpo biológico, do mundo econômico e da linguagem) não desconfigura, entretanto, a oposição sujeito-objeto. Pode-se mesmo dizer que se verifica um reforço dessa oposição, alçada a um patamar de maior simetria de forças, mantendo-se ambos os pólos como estáveis e distintos entre si.

Quanto aos procedimentos de narrativa verificados no teatro contemporâneo, creio que se pode afirmar que, em grande medida, eles apontam para outra concepção de narrativa, que poderíamos chamar de *não verídica*, lembrando expressão que Maurice Blanchot utilizou em *O livro por vir*, para falar de uma concepção de narrativa na qual o objeto (aquilo de que se fala ou aquilo que se almeja atingir) é pura força de atração geradora do movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, à perda do que lhe era familiar, de suas referências seguras etc. (Blanchot, 1984). Poderíamos, ainda, tomar de empréstimo certas noções que Deleuze trabalha em um de seus livros sobre o cinema, *A Imagem-Tempo* (Deleuze, 1990). De fato, a concepção de uma narrativa não orgânica, aproximável da noção do não-verídico de Blanchot, fornece referências que me parecem valiosas para a reflexão sobre a narrativa e o sentido em certos setores da produção teatral recente no Brasil. A narrativa não orgânica ou falsificante é, segundo Deleuze, aquela que desdefine persistentemente a fronteira entre o imaginário e o real, negando-se a apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais (Deleuze, 1990, p. 155-67). Aquilo que Wolf-

gang Iser, no último capítulo de seu livro *O Ato da Leitura*, chama, a partir dos romances de Samuel Beckett e de outros autores, de estrutura ou dinâmica de negatividade, prática narrativa que se organiza por cancelamentos sucessivos da validade das informações anteriormente apresentadas (Iser, 1999, p. 97-198) pode também ser mobilizado no esforço de descrição da operação narrativa e dos modos de produção de sentido no teatro contemporâneo.

Um dos aspectos constitutivos de muitas das experiências teatrais recentes (considerando as duas últimas décadas do século XX e o decênio em curso) é um caráter narrativo falsificante e fortemente digressivo, com uma orientação temporal marcadamente múltipla e acúmulo de referências díspares em cada cena. De fato, não é difícil – nos espetáculos dirigidos por encenadores como Zé Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas, Enrique Diaz e Antônio Araújo, dentre vários outros – que nos deparemos com cenas que, a cada instante, parecem apontar, simultaneamente, para situações espaciais e temporais distintas e incompatíveis, do ponto de vista de uma exigência qualquer de coerência referencial. Isso pode ser ilustrado pelos momentos iniciais do segundo ato do espetáculo *Cacilda!* (1998)¹ de Zé Celso, mostrando atores e atrizes se masturbando, enquanto usam máscaras do *Bailado do Deus Morto*, que Flávio de Carvalho apresentou em São Paulo no ano de 1933, e se referem também a trabalhos teatrais que a atriz Cacilda Becker assistiu no final de 1968 em Nova York, como o espetáculo *Dyonisos 68*, de Richard Schechner. A cena não específica, porém, os limites ou a distinção dos campos referências a que se associa e nem explicita qualquer justificativa plausível para a justaposição desses campos. O resultado, que se configura também por meio da imagem e da intensidade corporal (e erótica) dos atores e atrizes em seus gestos de auto-excitação sexual, aca-

¹ Optei por indicar entre parênteses apenas as datas de estréia das peças a que me refiro, mesmo quando elas tenham se mantido no repertório das companhias por vários anos.

ba por gerar uma radical desestabilização significativa. De fato, não é fácil, para o receptor, ordenar de modo não problemático as informações fornecidas pela cena (a menção a experiências orgiásticas, artísticas e históricas, mas também a transe individuais, mais ou menos sensuais e obtidos por meio do uso de drogas), dispondo o conjunto dos múltiplos, fragmentários e aparentemente díspares elementos visuais e verbais nos termos de uma reconstituição aceitável da trajetória biográfica da atriz Cacilda Becker ou naqueles de uma possível reconstituição teatral de algum fato ou período histórico específico e determinado.

Podemos falar de um teatro narrativo-performativo (ambíguo, internamente paradoxal), para nos referirmos à cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias), cena que vejo como característica de boa parte da produção teatral contemporânea. Nesse tipo de teatralidade, a narrativa é cenicamente performatizada como agenciamento de uma deriva permanente do sentido, ou como pensamento *diaspórico*, para lembrar Homi Bhabha (Bhabha, 1998). O teatro narrativo-performativo e os deslocamentos falsificantes que ele opera no suposto real e nas representações do sujeito humano no palco colocam em xeque noções caras aos praticantes de teatro como a de presença cênica. De fato, ao lado da significação estável, da referência unificadora de espaços e ordenadora de tempos, da concepção clássica de conhecimento fundada na dicotomia de sujeito e objeto, acabam por ruir também os modos de compreensão da presença cênica associados às concepções substancialistas da corporeidade do ator e do teatro como acontecimento.

No fato teatral, formado pela peça e por sua representação, pode-se propor um pacto de adesão emocional do receptor à ficção, ao herói e às suas ações (como no teatro do drama ortodoxo) ou, por outro lado, pode-se preferir propor modos de ruptura desse pacto em nome da inteligibilidade crítica das historicidades envol-

vidas no fato teatral (como no teatro brechtiano). Nos dois casos, a realidade do mundo e a do sujeito como presença a si do espírito autoconsciente indicam terrenos razoavelmente seguros e materialmente pressupostos, tanto para os efeitos de real associados à identificação emocional, quanto para os efeitos de teatro necessários ao distanciamento crítico-analítico. Assim, esses pressupostos do mundo externo, do corpo orgânico (auto-centrado, ordenado, colonizado pela idéia de organização fixa) e da consciência (ou da lógica causal) estão imbricados nos conceitos complexos de presença e de materialidade do teatro da modernidade ocidental.

Reforçar, no teatro, a noção de presença material de modo não problemático articula-se, frequentemente, com uma operação metafísica de valorização substancialista da atualidade como verdade da coisa em seu presente vivo, percebido como autêntico e como não mediado por quaisquer horizontes intelectuais, produções subjetivas e apropriações imaginárias (virtuais). São, porém, essas conseqüências semânticas e esses valores mais amplos das noções de presença como verdade do corpo vivo e como atualidade substancial que o teatro narrativo-performativo coloca intensamente em questão nos dias atuais. A noção de presença plena como aparece no trabalho de denúncia e de desconstrução que Derrida opera em relação ao pensamento que o autor caracteriza como o do logocentrismo metafísico e da significação transcendental pode fornecer subsídios significativos para um esforço desconstrutivo específico no campo dos estudos do teatro contemporâneo (ver Derrida, 1995, 1999 e 2001). Esforço esse que não pode ser pura e simplesmente o da exclusão da idéia de presença, mas de seu deslocamento e reversão/revisão de sentido. Não se pode desprezar a função que a noção de presença desempenha para a potencialização de um pensamento não mimético e não metafísico (ou só muito problematicamente mimético e metafísico) de certo teatro de nossos dias. Teatro esse que é não apenas narrativizado (ainda que de modo paradoxal), mas marcada-

mente corporalizado, performatizado, valorizando intensamente a materialidade dos meios cênicos e parecendo atenuar o valor sógnico desses meios, sua dimensão de linguagem e de representação ficcional. Mas se, numa perspectiva desconstrutiva e anti-metafísica (anti-essencialista), não se pode descartar as noções de presença e de acontecimento – e seus potenciais agenciamentos de reversão/revisão do funcionamento representacional do teatro nos dias atuais –, não se pode também deixar de levar em conta que boa parte da criação teatral recente opera com um modo falsificante, ambivalente e fugidivo de presença.

As discussões da presença e do sentido estão completamente imbricadas. Ambas exigem, por sua vez, uma atenção à corporeidade, à espacialidade e à temporalidade. Isso nos leva a refletir tanto sobre a performance cênica, quanto sobre o eixo literário-ficcional do texto dramático. Questionar a noção de presença no teatro de nossos dias implica indagar sobre os modos de representação do sujeito, a concepção de corpo, as formas de lidar com a referência e o sentido, bem como com as relações entre o corpo do ator e a imagem virtual freqüentemente utilizada em cena. Questões como a da identidade subjetiva, da mecanização do sujeito e da convivência do ator com a imagem (fílmica, videográfica etc.) de si mesmo, em cena, entram também em pauta inevitavelmente na discussão da presença e de suas múltiplas problematizações e redefinições no teatro de nossos dias.

2

O teatro brasileiro atual ilustra bastante bem a dificuldade e a ambigüidade do problema da presença na cena contemporânea. Há exemplos extremamente contundentes de presença material e corporal intensa como marca de uma determinada teatralidade, como é o caso da produção liderada por José Celso Martinez Correia, no Teatro Oficina Uzyrna Uzona, e por Antônio Araújo, no Teatro da Vertigem. Nos dois ca-

sos, é fundamental o impacto dos gestos, dos movimentos, das vozes dos atores, ao lado das intensidades sonoras que ressoam pelas caixas de som, de instrumentos de músicos, da manipulação de objetos que produzem ruídos estridentes e incômodos ou agradáveis e sensuais, reunindo-se ao impacto causado por odores (éter, incenso etc.) e pelas marcas do espaço físico.

A importância desses elementos é evidente nos trabalhos de Antônio Araújo. Em *O Livro de Jó* (1995), os cheiros típicos de hospital (éter, álcool), a maquiagem de sangue em que se banhava o intérprete de Jó (Matheus Nashtergaele, substituído, em algumas temporadas, por Roberto Audio), sua nudez ao longo do espetáculo, os esforços e sacrifícios físicos a que era submetido, os sons metálicos de macas e mesas hospitalares sendo locomovidas (e tendo suas ferragens atritadas) diante dos espectadores levavam esses últimos a sentirem quase que fisicamente o impacto do trabalho teatral, extrapolando-se, de certo modo, a dimensão puramente sógnica e representacional dos elementos materiais utilizados em cena. Em *Apocalipse 1,11* (2000), a mistura de aspectos como o desnudamento total ou parcial dos atores em diversos quadros, as cenas de tortura e de violência, a sonorização agressiva do ambiente, a referência às chacinas policiais contra presidiários, são recursos responsáveis por uma espécie de hipertrofia deliberada da intensidade corporal e da presença no espetáculo do Teatro da Vertigem.

No caso do Teatro Oficina Uzyrna Uzona, de Zé Celso Martinez Correia, a alegria, o carnaval, o prazer estão sempre cultuados mesmo no despedaçamento dionisíaco de corpos como o que fora encenado com *As Bacantes*. Mas a alegria e o humor não implicam em que a corporeidade e suas manifestações sejam menos radicais e intensas nos espetáculos de Zé Celso Martinez Correia do que nos de Antônio Araújo. Isso se comprova por muitos exemplos, extraídos dos próprios trabalhos do Oficina: a explicitude dos beijos na boca entre as personagens da peça *Hamlet* (1993), como Horácio e Hamlet; Ofélia e seu irmão Laertes, na despe-

didada desse último quando parte para a França; Hamlet e seu tio, em um beijo de raiva e não de amor, beijo que mistura a saliva de inimigos e faz o príncipe Hamlet cuspir de asco logo depois. As cenas de erotismo entre Gertrudes e Cláudio – o usurpador do trono do rei assassinado –, a nudez do rei impostor ao longo de cenas em que ele se embriaga e remói a culpa pelo assassinato de seu irmão, enquanto anda por todo o palco-pista do Teatro Oficina; a torrente de água e o lago cheio de plantas (algas) e de lodo em que se afogou Ofélia, na encenação da peça de Shakespeare realizada por Zé Celso; a intensidade corporal e vocal exigida dos intérpretes na ocupação da arquitetura do teatro-pasarela-sambódromo que é a bela sala-corredorua do Oficina exemplificam a intensificação da presença cênica e corporal nos espetáculos de Zé Celso. A intensa utilização de areia, de barro e de lama em *Os sertões – Parte I: A terra* (2002), a vitalidade rítmica dos numerosos coros, cujos integrantes povoam o palco-pista e escalam as arquibancadas do Teatro Oficina, o recurso à nudez e às intensidades corporais e mesmo eróticas não só nesse trabalho, mas também nos dois outros espetáculos (*O Homem – 1a. parte: do pré-homem à revolta*, 2003, e *O Homem – 2a. parte: Trans-homem*, 2004) já encenados do ciclo ainda incompleto de *Os sertões* também testemunham a força de presença que impregna os trabalhos liderados por Zé Celso.

Poderíamos opor a esse teatro da intensidade corporal, o chamado teatro da imagem, da multiplicidade de referências literárias e artísticas, da ironia cerebral e da fragmentação formal de Gerald Thomas. Poderíamos também juntar a esse campo de uma teatralidade irônica e menos fundada na exacerbação da presença material, vários dos espetáculos de Enrique Dias, como o *A bao a qu – um lance de dados* (1990), *Cobaias de Satã* (1998) e *Melodrama* (1995). Nos trabalhos de Thomas e de Enrique Dias, não há, como veremos mais à frente, nenhuma intensificação da corporeidade do tipo da que se verifica nos espetáculos de Zé Celso e de Antônio Araújo. As peças de Thomas inves-

tem em certos recursos de distanciamento ou de separação entre a cena e os espectadores, como as cortinas de filó com as quais ele costumava fechar a boca de cena nos trabalhos dos anos 80 e a fumaça que torna nebulosa a imagem, recurso que Thomas não deixou de usar também nos espetáculos mais recentes. A iluminação primorosa (e muito explicitamente desenhada ou formalizada estilisticamente) nas peças de Thomas, bem como em espetáculos de Enrique Diaz, a utilização intensa de imagens em movimento (fundamentalmente, vídeos) em trabalhos mais recentes de Diaz – como *Cobaias de Satã*, *Melodrama* e *A paixão segundo GH* (2003) – ajudam muitas vezes não só a distanciar o impacto ou o efeito da presença corporal, mas contribuem mesmo, se não para uma espécie despresentificação da concretude e da atualidade do corpo, pelo menos para uma problematização irônica da presença.

Nesse quadro, parece, então, que poderíamos falar da existência de duas vertentes teatrais, uma delas fundada na explicitação da presença, como performatização material e corporal exacerbada (Zé Celso e Antônio Araújo), e a outra, no esmaecimento irônico e cerebral dessa presença (Gerald Thomas e Enrique Diaz). Entretanto, essa separação, diferindo claramente os dois campos entre si, não parece dar conta da realidade, pois a diferença interna e a divisão dentro de cada campo, jogando intensificação da presença contra seu esmaecimento parecem se dar no interior mesmo dos espetáculos de cada um dos quatro diretores referidos, em arranjos diferenciados. A opulência, a grandiosidade e a força material dos cenários de Daniela Thomas, para os espetáculos de Gerald realizados nos anos 80 (como *Eletra com Creta*, *Um processo*, *Uma metamorfose* e *Praga*), a contribuição de intérpretes tão bem preparados vocal e corporalmente como José Damasceno e Bete Coelho, nos trabalhos daquela fase e a intensidade da presença musical na banda sonora (para roubar uma expressão própria do cinema) são aspectos que desmentiriam a hipótese de uma mera fragilização da presença material e corpo-

ral no teatro de Gerald. Os intérpretes da Companhia dos Atores de Enrique Diaz também primam por sua força e vitalidade vocal e corporal, pelo domínio técnico e pela destreza que exibem desde os primeiros espetáculos da trupe, assim como por uma qualidade de energia que parece configurar uma intensidade independente e anterior a seu enquadramento em termos de personagens e de situações ficcionais.

Por outro lado, no teatro de Zé Celso, a intensa utilização de vídeos, de numerosos monitores em cena, multiplicando as imagens dos atores, amplificando partes de seus corpos, bem como a projeção de filmes sobre os espaço da cena, de maneira fixa ou móvel, com ou sem o suporte de uma superfície unificada para a projeção, são alguns elementos de relativização (ou de explosão) da presença corporal no teatro de Zé Celso. No teatro de Antônio Araújo, a exposição dos corpos dos atores em situação de quedas sucessivas, de vertigem, de embriaguez, de percurso trôpego e de fracasso parece também ser, ao lado de procedimentos diversos de coisificação, indícios de que aquilo que vimos inicialmente como intensificação da presença precisaria ser relativizado pela fenda, fissura, brisura que a mortificação parece causar em qualquer sentido unívoco de presença como atualidade compacta ou como autenticidade monolítica.

3

No espetáculo *Cobaias de Satã*, de Enrique Diaz e da Companhia dos Atores, há uma cena que lembra um programa de auditório gravado ao vivo, como muitos dos que fazem sucesso na televisão brasileira. Entendemos que o quadro do programa, mostrado em cena, dedica-se a apresentar pessoas que vivem ou viveram dramas familiares intensos, a exemplo de muitos desses números – de forte teor melodramático – que falam de desencontros e reencontros entre parentes em certos programas de TV. Há inclusive, no quadro encenado, vinhetas musicais especiais para as partes de maior emoção.

Vemos, nesse episódio, o apresentador, uma psicanalista e uma jovem que fala sobre o abuso sexual que sofreu, quando criança, da parte do seu próprio pai. A imagem desse último é exibida, em dado instante, em uma imensa tela (como numa tele-conferência), dando um depoimento contrário ao da filha, mostrando-se infeliz e dizendo, de forma lacônica e reticente, que tudo não é mais do que imaginação da moça. Ela, entretanto, não volta atrás em sua denúncia pública e nem perdoa o pai. Não quer vê-lo, apesar das lágrimas, que são por ele vertidas, como vemos na sua imagem tomada e difundida ao vivo. Na verdade, o pai parece também falsear ou exagerar a aparência de que chora, tendo, possivelmente, a intenção de comover o tele-espectador a seu favor. Aqui, a atriz contracena com a imagem ampliada em *close-up* do rosto do pai. A imagem técnica coloca problemas particulares tanto para a atriz em termos de presença, quanto para o ator responsável pelo personagem do pai. Para ele, a representação da simulação há de recorrer a expressões mais contidas. A tecnologia tratará de ampliá-las. Já a moça, em confronto com a imagem, terá que superar a desvantagem em termos de desigualdade de dimensões entre seu corpo e seu rosto, por um lado, e o *close-up* do pai, por outro. A disputa que se representa aí não é apenas a dos dois personagens, mas também a de dois modos de atuação do ator e de representação da realidade: a que se faz diretamente pelo *performer* ante uma platéia e a que se faz pela mediação técnica da imagem captada e projetada.

O quadro lembra o Nelson Rodrigues de uma peça como *Boca de Ouro*, em que não se esclarece, dentre os diferentes relatos de D. Guigui a propósito do bicheiro morto, qual é o verdadeiro, quais deles são falsos, quem é realmente vítima e quem é vilão nas versões díspares e contraditórias dos mesmos fatos. Em *Cobaias de Satã*, o que ocorre ao espectador não é que ele não tenha como se decidir entre relatos contraditórios da mesma personagem. Entre as versões díspares do pai e da filha, entre a verdade como

imagem e a suposta autenticidade de um depoimento ao vivo, o espectador não tem como se posicionar, assumindo como autêntica a versão de um dos dois personagens, em detrimento da outra, vista, então, como falsa. Nada elimina de todo a hipótese de que, rodrigueanamente, a filha esteja projetando sobre o pai o seu próprio desejo incestuoso.² Talvez, em um processo involuntário, mas talvez de modo deliberado, para vingar (por ciúmes) a não reciprocidade do homem amado. Nada garante à sua versão, por mais direta e presente que seja, maior veracidade ou autenticidade do que à versão mediatizada (ou midiática) do pai em *close-up*.

Dentre os vários recursos de imagem tecnológica utilizados em *Cobaias de Satã*, há a projeção de imagens possivelmente captadas nos bastidores ou em partes ocultas do espaço cenográfico, como no momento em que a moça dialoga com a imagem do pai no telão. Mas há também, em outros momentos da peça, a utilização de vídeos pré-gravados. Chama a atenção, especialmente, um tipo de imagem que acaba por ter um caráter abstrato como aquelas em que se vêem apenas belos volteios de fumaça esbranquiçada, movimentos repetitivos de ondas do mar ou topografias regulares que lembram areia de um deserto. Em todos esses casos, o tratamento da imagem dado por Gringo Cardia, que assina a cenografia e a direção dos vídeos do espetáculo, tende a uma espécie de poética não referencial da visualidade. A repetição e a descontextualização parecem desfazer a própria materialidade da produção imagética, dos meios técnicos da reprodução e do suporte (tela) em que a imagem aparece. Resta uma espécie de puro virtual ou de incorpóreo no lugar mesmo da corporeidade e da co-presença imediata de

atores e de espectadores, que é como se caracteriza habitualmente o teatro como meio expressivo. A imagem não espelha um mundo, não constitui ou reconstitui uma realidade. Os volteios de fumaça e a aparição de águas que lembram as ondas de um oceano não se integram em qualquer contexto que os explique ou justifique. A imagem não abarca esses contextos que pudessem funcionar como estabilizadores das séries imagéticas em redes causais, como continentes que fornecessem algum lugar concreto ou alguma atualidade segura àquelas topografias desterritorializadas, àqueles vapores incertos e àquelas massas líquidas em seu puro movimento sem direção e sem finalidade.

A crítica teatral dos jornais cariocas foi unânime em reclamar do que viam como ausência de sentido na peça *Cobaias de Satã* escrita por Philippe Miguez, como falta de justificativa e de finalidade dos recursos utilizados na cenografia e na encenação. O caráter vago e pouco concreto dos ambientes também foi criticado. Penso que o que incomodou no espetáculo foi exatamente a intensidade e ao mesmo tempo a leveza com que se lidava com um sentido sempre dividido, intersticial e incerto, suscetível de ser compreendido apenas como movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, como vertigem da presença, como volúpia da possibilidade momentânea de dissipação do real e do corpo. Enrique Diaz, que declarou à época da estréia que “o que está no palco é o que está fora da vida, é o sonho”, deu também uma explicação que me parece bastante significativa para a opção pelos telões e pelo vídeo na peça: “O vídeo passa uma imagem sensorial muito forte, algo como pensamentos sendo projetados nas paredes brancas de um quarto”.³

² Para justificar a relação com Nelson Rodrigues, basta lembrar algumas personagens femininas que devotam seu amor ao próprio pai. Moema, protagonista de *Senhora dos Afogados*, é capaz de matar toda a família para ter a dedicação exclusiva do pai amado. Outras electras rodrigueanas são Glória, jovem filha de Jonas, o devasso proprietário rural de *Álbum de Família* e também Ana Maria, filha de Ismael, o protagonista de *Anjo Negro*.

³ *Jornal do Brasil*, Revista Programa, 17/07/1998, p. 30.

4

Creio que o corpo percebido como fluxo e disseminação, bem como a idéia de irrupções provenientes do fundo como forças incontidas – ao contrário do que se verifica nos trabalhos dirigidos por Enrique Diaz como operações de superfície – são aspectos que permitem um entendimento particular do teatro de Zé Celso. Mas tal relação com as profundidades sinaliza um modo específico de ruptura do presente e da presença que enxergo também nas peças produzidas pelo Teatro da Vertigem de Antônio Araújo nos anos 90. De fato, o sangue, a urina, as fezes, o esperma apareceram com graus diferentes de importância em vários espetáculos dos dois encenadores: *Cacilda!*, *Para dar um fim ao juízo de Deus*, *O Livro de Jó*, *Apocalipse*.

Trata-se, dentre outros aspectos (como a relação com o fundo da terra, sinalizada, nos trabalhos do Teatro Oficina, pelo uso intenso do alçapão como abertura e ponto de contato entre o chão a as profundidades) da irrupção de um caos na ordem balizada da circulação de fluidos do corpo. Jó e Cacilda são apenas exemplos mais evidentes da sangria operada (nos dois casos específicos, em decorrência, respectivamente, da peste e da ruptura de um aneurisma), bem como da concepção de teatro enquanto uma espécie de auto-sangramento, concepção compartilhada, até certo ponto, pelos trabalhos de Zé Celso e de Antônio Araújo. Auto-sangramento, que, no caso das montagens do primeiro dos dois encenadores, inclui um traço de carnavalização, de intervenção burlesca e paródica, de recurso ao deboche, de exaltação da alegria e do humor. Já no caso do Teatro da Vertigem de Antônio Araújo, o auto-sangramento se vincula, nos espetáculos produzidos nos anos 90, a uma espécie de tragicidade, de disciplina de enfrentamento da dor, suscetível de ser associada às experiências de fragmentação do mundo, de perda de referências seguras e de dilaceramento da subjetividade. Experiências essas percebidas como próprias da vivência dos habitantes dos grandes centros urbanos, como é o caso das me-

galópoles latino-americanas tão marcadas por todo tipo de injustiça e de exclusão social, bem como por modos diversos de intolerância.

A relação do teatro com as profundidades à qual me refiro tem, de certo modo, um caráter telúrico, corporal e material. Mas, nessa relação, a profundidade não diz respeito a um sentido interior e profundo do sujeito espiritual unificado e centrado, na medida em que tomemos o adjetivo *espiritual* em exclusiva ligação às faculdades da inteligência, do conhecimento, do raciocínio lógico ou mesmo dos possíveis sentimentos pessoais. A relação com as profundidades não está ligada a esse plano da pura consciência e nem ao âmbito dos sentimentos como definidores de uma identidade particular do sujeito, dos limites que o distinguem dos demais. Essa relação com a profundidade também não se constitui como relativa a uma idéia de centro estável. A atribuição de centros nucleares às coisas e às pessoas é um modo de produção de individualizações e de identificações definidas e fixas, que não caracteriza os trabalhos do Teatro Oficina e do Teatro da Vertigem.

O fundo de que falo aqui, para me referir a um modo de produção de sentido nos trabalhos teatrais realizados por Zé Celso e por Antônio Araújo com suas companhias é, antes, um fundo sem fundo, quer dizer sem chão, assim como também não aparenta ter centro. Não há fixação possível, nem ponto de orientação seguro, devido ao caráter errático do movimento colocado em jogo. Em certa medida, o fundo se constitui pelo próprio movimento, pela emergência e pela intensidade desse último. A vertigem, a sucessão de quedas, a embriaguez, os deslocamentos trôpegos, incertos e tresloucados (no interior de edifícios não dedicados a exibições teatrais: igrejas, hospitais e presídios), deslocamentos que apareceram insistentemente no conjunto dos espetáculos da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem, testemunham, de certa maneira, essa falta de chão decorrente da emergência de forças ligadas ao que Deleuze chama de devir-louco das profundidades (Deleuze, 1998).⁴

O surgimento de um cogumelo alucinógeno nas fezes de um touro, em certo momento do espetáculo *Cacilda!*, de Zé Celso, dará a ocasião ficcional para a cena em que a ingestão do vegetal levará a criança Cacilda Becker (representada por Bete Coelho nesse instante da peça) a uma alucinação e à perda dos limites do suposto real. Ela fala com o touro e dança com o animal, que quer se casar com a menina. Ela rola pelo barro abraçada ao touro e chega em casa suja de terra. Representa-se por meio da cena e de sua fatura poética uma relação sexual entre a criança e o touro. Porém, mais do que um puro lirismo poético da associação de idéias (entre a intensidade pessoal que já se revelava em *Cacilda* desde criança e, por outro lado, a força do animal), o coito da menina e do touro constitui um agenciamento profundo que irrompe no agora e desmembra as sintaxes comparativas lineares, como as de caráter metafórico e metonímico. Estou chamando de sintaxes comparativas lineares os modos de organização discursiva nos quais se associam dois termos determinados, seja por elos conceituais intelectualmente localizados, seja em decorrência da contigüidade espacial que os termos ou seus referentes guardam entre si. Nesse tipo de sintaxe comparativa, os dois termos comparados se mantêm discerníveis como idéias distintas, enquanto no caso da cena em questão, as qualidades dos termos aproximados (a criança e o touro) se misturam a ponto de colocar em questão os limites definidores de cada campo. A pequena *Cacilda* já não é apenas uma menina, já não

é apenas uma criança, sem deixar, entretanto, de sê-lo. Agora se manifesta nela uma espécie de devir animal. A integração é de caráter dionisíaco. É ruptura de fronteiras e de limites da individualidade e da sua imagem apolínea e determinada. A força do touro adulto irrompe na menina.

5

No caso dos trabalhos de Enrique Diaz e de Gerald Thomas, uma ordem de ocorrências de superfície substitui a manifestação de forças das profundidades que destaquei nas peças do Teatro Oficina e do Teatro da Vertigem. Flagrei na cena da cópula da menina com o touro uma divisão interna na própria imagem da criança. A divisão é provocada pela emergência das intensidades incontidas de um agora denso, que é aquele preciso instante da menina *Cacilda Becker*. A divisão interna de todos os corpos e de todos os entes também opera nas peças de Diaz e de Thomas. Mas ela não é trabalhada como decorrente da irrupção de forças profundas, rompendo as unidades das coisas e do presente temporal em que se encontram. Trata-se de divisão ainda, mas com ênfase na superfície. As personagens que povoam as cenas de *Cobaias de Satã* e de *Melodrama* são figuras de contornos deliberada e explicitamente clichetípicos, assim como o são as situações de que fazem parte tais personagens. Situações essas que parecem inventadas por um tipo particular de jogo falsificante,

⁴ No livro *Lógica do sentido*, Deleuze estabelece uma leitura complexa da temporalidade. Há o *cronos* enquanto tempo das medidas, da cronologia, das possibilidades de identificação e de distinção nítida de passado, presente e futuro, bem como dos corpos e das coisas dispostos na linha do tempo. Mas há duas outras acepções do tempo que subvertem a concepção crônica (relativa a *cronos*), de modos distintos. O *cronos das profundidades* (o devir-louco das profundidades) e o *aion* são os modos de compreensão do tempo associados a duas formas diferentes de ruptura do *cronos* mensurável e identificável. O devir-louco das profundidades atua como um fundo selvagem e sem chão, enquanto o *aion* funciona como dinâmica de superfície, fazendo com que os corpos e os entes nunca se estabilizem como identidade no agora, pois estão sempre deixando de ser o que eram sem ter ainda se tornado aquilo de que se aproximam (Deleuze, 1998).

qual seja, aquele dos múltiplos fingimentos. Nesse jogo, no interior do qual nunca sabemos se os enunciadores dizem a verdade ou a mentira, desdefine-se a fronteira entre os dois campos (do verdadeiro e do falso) e o palco parece se tornar um território intelectual de simulações que remetem a outras simulações, que as espe-lham, que as duplicam, sempre como reflexo, como imagem e como superfície. Se o jogo das profundidades agencia forças incontidas que rompem unidades e estabilidades, o jogo de superfície também as rompe, mas o faz operando com simulacros deliberadamente vazios.

A paródia ao melodrama é um dos recursos que viabiliza esses jogos externos que chamam a atenção para os gestos vazios, para o clichê e o simulacro no teatro de Enrique Diaz e da Companhia dos Atores. O falsificante aí tem, predominantemente, um caráter de jogo diferencial na própria linguagem. É jogo de superfície. Age num plano de imagens e representações que remetem fundamentalmente a outras imagens e representações. Não assume o caráter de auto-sangramento – alegre ou dolorífico – e de força telúrica que penso ser possível enxergar nos trabalhos de Zé Celso e de Antônio Araújo. No caso desses dois últimos diretores, também há algo do plano do falso, na medida em que a irrupção das forças divide todos os presentes e todos os sentidos anteriores – unificados e estáveis. Não se pode falar que, nas peças desses criadores, a narrativa cênica remeta a referentes prévios à própria performance teatral. Ao contrário dessa remessa referencial, a cena constrói, em seu próprio movimento, universos de limites indecisos, de fronteiras porosas entre pertinências subjetivas e objetivas, internas e externas, reais e imaginárias. Realizar o ato de narrar como se ele se limitasse a reconstituir uma ocorrência anterior à narrativa é o que define, para Blanchot e para Deleuze, a narrativa verídica. A narrativa do falso é a que deliberadamente assume-se como pura invenção, como produção de ocorrências que só se dão no movimento da própria narração, no gesto que a realiza. Assim, é possível falar em

pelo menos duas orientações do falso no teatro narrativo-performático a que venho aludindo. O tipo particular de tônica falsificante que se verifica nas realizações lideradas por Zé Celso e Antônio Araújo manifesta-se como dilaceramento e desindividuação dionisíaca, enquanto o falso de Enrique Diaz e o de Thomas é jogo infinito e deslizante de signos e de imagens.

O desfile e a menção à passarela em *Ventriloquist* (2000) de Gerald Thomas não tem semelhança com a figuração desses elementos no quadro da Boate New Jerusalém de *Apocalypse 1,11*, quadro em que assistimos o show comandado pela Besta-sacerdote-travesti. Em *Ventriloquist*, o desfile é ligado ao mundo da moda (principalmente pela referência ao estilista Versace, representado pelo ator Marcos Azevedo) e a seus signos (cores, coleções, espetáculo etc.) que são, por sua vez, perturbados, a todo instante, por conexões referenciais as mais diversas, mais ou menos importantes na estrutura da peça.

Essas conexões referenciais dizem respeito à arte e à literatura mais ou menos eruditas (Schoenberg, Joyce, Paulo Coelho etc.), à psicanálise (referência fragmentária à uma psicoterapia feita por um dos atores quando era criança), à atualidade (menção irônica aos serviços de telefonia celular no Brasil, à guerra civil na Tchecônia etc.) e à mídia (alusão a um seriado de TV norte-americano e ao fato de que a veterana Hebe Camargo teria declarado que a jovem apresentadora Adriane Galisteu seria sua sucessora natural). Frequentemente, essas referências aparecem nos diálogos como trocadilhos e jogos de linguagem que são abundantes nos espetáculos de Gerald Thomas. Exemplos desses jogos em *Ventriloquist* são os seguintes: “Antigamente as pessoas tomavam muito ácido. Hoje em dia as pessoas tomam anti-ácido” ou outro que se dá quando um dos atores pergunta a uma colega de elenco, se, ao ouvir “uma notícia de que houve uma chacina e que morreram uns tantos ou tantos outros”, ela *liga*, pergunta sobre a qual uma das atrizes faz um comentário irônico antes que venha a resposta: “Se

for pela ATL você *não liga...*”). Não existe a possibilidade de unificação de sujeitos, de referentes estáveis, de identidades individuais, de significações seguras. A divisão, a ironia, a auto-reflexividade rompe tanto as individualidades totalizadas, quanto às identificações que, por ventura, o receptor tenda a estabelecer ou ordenar.

A divisão, sem dúvida, atua aí tanto quanto nos espetáculos do Teatro da Vertigem e do Oficina. Mas o plano em que ela opera nos trabalhos de Thomas é, de fato, outro. Neles, a natureza mesma da divisão parece distinta. Também diferenciada se mostra a orientação segundo a qual ela atua. Não há, por exemplo, fluxos corporais sendo expelidos no agora, como ocorre nos trabalhos de Antônio Araújo e de Zé Celso. A menção ao signo e à linguagem, a dinâmica de remessa infinita na rede de significantes que se projetam sem fim uns nos outros, se associa, em *Ventriloquist*, com a moda, sua leveza e seu descompromisso em relação a expressões de maior densidade. Da mesma forma, os corpos e as pessoas de Marília Gabriela, em *Esperando Beckett* (2000), e de Reynaldo Gianechini, em *O príncipe de Copacabana* (2001), são trabalhados, de certo modo, como signos, esvaziados de profundidade e de identidade corporal e subjetiva verticais, meros signos expostos em palcos-passarelas. Realmente, poderíamos, com certa liberdade, ver como passarelas ou vitrines os cenários das peças em que atuaram Gabriela e Gianechini. Esses cenários, aliás, se refletem entre si no interior de toda uma relação de especularidade que se pode flagrar entre os espetáculos *Esperando Beckett* e *O príncipe de Copacabana*. Essa especularidade vem ao encontro da hipótese de uma dinâmica reflexiva de signos sobre signos, de imagens sobre imagens no conjunto da criação de Gerald Thomas.

Apesar de ter me referido anteriormente à idéia de passarela e de vitrine para a exibição dos corpos-signos de Marília Gabriela e Reynaldo Gianechini (respectivamente em *Esperando Beckett* e em *O príncipe de Copacabana*), o desfile só é propriamente encenado e literalmente nomeado em *Ventriloquist*. É verdade que, em

Tragédia Rave (2000), também de Gerald Thomas e de sua Companhia de Ópera Seca, há forte alusão a desfile, principalmente em certas passagens em linha reta da direita para a esquerda e vice-versa executadas pela atriz Muriel Matalon. O desfile de modelos cruzando passarelas assumiu uma proporção especialmente significativa, como um plano de fundo persistente, em um dos atos da ópera *Tristão e Isolda* na encenação realizada por Gerald Thomas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (2003). O desfile e o mundo da moda, como movimento de superfície, ao mesmo tempo se contrapõem e absorvem para si as profundidades amorosas do casal da ópera wagneriana. Mas esses desfiles mais ou menos literais de Thomas, como o que se encena em certos momentos de *Ventriloquist* e que ganharam contundência especial em *Tristão e Isolda*, não se assemelham ao tipo de desfile que podemos encontrar em *Apocalypse 1,11*. O desfile-show da Besta e dos personagens que ela exhibe em sua passarela-palco da Boate “New Jerusalém”, no espetáculo de Antônio Araújo e do Teatro da Vertigem, ocorre no interior profundo de um espaço labiríntico e sombrio, nas entranhas de um edifício carregado de referências de dor, de sofrimento físico e de tortura (que é o edifício prisional em que se realiza o trabalho). O desfile em *Apocalypse 1,11* é, em certa cena, a exposição de corpos chacinados e, ao longo da peça, o desfile de infelicidades (individuais e coletivas), violências e sofrimentos atrozes. Aspectos esses que não figuram nos trabalhos de Thomas e da Companhia de Ópera Seca.

A idéia de chacina no interior de um trocadilho (liga/não-liga, no sentido de dar importância e no de conexão telefônica) – que envolve também, como vimos anteriormente, uma referência à precariedade, em certo momento, dos serviços de telefonia celular no país – não é do mesmo tipo da experiência quase física da chacina, como aquela a que são expostos os espectadores de *Apocalypse 1,11* no interior do corredor da morte em que foram dispostos contra as paredes, onde assistem horrorizados o

enfileiramento (desfile, de certo modo) de corpos nus de pessoas mortas por um ato extremo de violência policial. É nesse sentido, que afirmo que o jogo, no caso de Gerald Thomas, não compromete intensidades profundas e não mobiliza qualquer coisa parecida com o que estive chamando de auto-sangramento, para me referir à concepção de teatro de Zé Celso e de Antônio Araújo. O jogo, no caso dos trabalhos que Thomas realizou, nos últimos anos da década de 90 e primeiros da atual, com sua Companhia de Ópera Seca, associa-se a uma dinâmica que se dá na superfície ou na linguagem. Os corpos se tornam linguagem diferida (desconstruída em sua condição de linguagem significativa) no lugar de a linguagem se tornar corpo diferido (deslocado, dividido), como me parece que é o caso das produções lideradas por Antônio Araújo e por Zé Celso. Lembre-se que o *diferimento*, para os interesses da discussão que propus neste trabalho, tem a ver com a potência de divisão de todos os entes e de todos os sentidos, dos signos e das representações. Potência de divisão essa que tem, entretanto, modos de manifestação diferentes, conforme se relaciona primordialmente com as superfícies ou mobilizam forças profundas. A imagem especular (espelhando violência sobre violência, ressoando tortura sobre tortura) nas seqüências das cenas, como acontece especialmente em *Apocalypse 1, 11*, mas como podemos verificar também nos demais espetáculos do Teatro da Vertigem e de Antônio Araújo, é uma espécie de passagem para uma profundidade sem fundo, labiríntica e sombria, onde inevitavelmente nos perdemos em meio a terrores quase físicos. A imagem especular (duplicada, repetida) no trabalho de Thomas é jogo de linguagem, trocadilho cênico e verbal, cínico e irônico, em que se perdem as significações supostamente objetivas e as representações estáveis do sujeito, mas como operação de superfície e não como perigosa vertigem, como grave afundamento ou perda do chão. Essa gravidade se encontra não só nas realizações de Antônio Araújo, mas se manifesta também na alegre vertigem da desin-

dividuação dionisíaca, na mistura orgiástica de corpos e entes, na abertura a espaços cósmicos (ambição expressa pelo uso de tecnologias digitais e pelas aberturas do espaço como se dá com o teto móvel do Teatro Oficina), na disseminação insistente dos corpos e sujeitos (multiplicação de cacildas pelas várias atrizes que representam a protagonista, disseminação/pulverização do corpo da atriz pela chuva que cai do lado de fora do janelão de vidro do teatro ao final do espetáculo *Cacilda!*, multiplicação de rostos da protagonista nos monitores de TV etc.) operadas no interior dos trabalhos de José Celso.

Mas seria preciso enfatizar, uma vez ainda, que não há propriamente dois campos opostos de sentido inteiramente unívocos e separados entre si. Não há, por um lado, unicamente procedimentos de irrupção de uma profundidade esquizofrênica (para falar com Deleuze e Guatarri), que não respeita limites, unidades discretas ou identidades fixas, enquanto, no outro campo, só haveria puros jogos de superfície, associações de imagens, jogos diferenciais, como outro modo de ruptura das unidades e das identidades, mas sem qualquer mobilização das forças de um agora desmedido. Entretanto, podemos, em certa medida, recorrer a esse tipo de critério de diferenciação quanto ao modo de produção de sentido, para, parcialmente e sob reservas, distinguir entre si certas orientações gerais heterogêneas que se podem perceber no campo teatral que tentamos discutir aqui, distinções que se fazem conforme tônicas predominantes e não segundo traços excludentes. Porém, seria preciso acrescentar que, de modo geral, nas produções que comentei, verifica-se uma intensa e paradoxal problematização da presença que se institui para se desvanecer, seja por meio de um jogo diferencial na superfície, seja pela irrupção de forças profundas no agora. Nos dois casos a divisão e a deriva problematizam a presença e o sentido enquanto campos estáveis, assim como a apreensão do tempo como uma linha unidirecional e sucessiva, comandada pela atualidade. Nos dois casos se opera com a diáspora (disseminação) do pensamen-

to, com a deriva (nomadismo) do sentido e com a vertigem da presença que, em boa parte do teatro de nossos dias, se manifesta contundentemente, para, com mais força, chocar-se contra si mesma ou para se diluir, logo a seguir, na

planaridade das imagens especulares. Nos dois casos se problematizam intensamente os pólos dicotômicos do sujeito e do objeto como âmbitos do funcionamento cognoscitivo e do modo narrativo tradicional.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BLACHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Trad. de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- COSTA FILHO, José da. "Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual". Tese de doutorado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Instituto de Letras, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Gramatologia*. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Posições*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. de Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético*, v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MAURIN, Frédéric. "Les corps et sés doubles: L'enjeu du corps dans les spectacles de Robert Wilson". In: ASLAN, Odette (org.). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS, 1994, p. 227-38.
- PICON-VALLIN, Béatrice. "Hybridation Spatiale, registres de presence". In: <http://www.ciberkiosk.pt/espectaculos/Beatrice.html> (22/6/2002).