sala preta
ppgac
vol. 12, n. 1, jun 2012, p. 173-178
Dossiê Espetáculo

# Quem é ele, quem sou eu? – O que foi que aconteceu?

Kil Abreu

A representação da História do Brasil, sobretudo aquelas passagens que envolvem implicações dramáticas e políticas como as do período pós-64, por algum motivo voltam a ter entre nós recorrência mais estável, se feita a comparação com os anos 80 e 90. Por anos estes assuntos foram mais acidentais que agora, momento em que surgem montagens como *O amargo santo da purificação* (2009) e *Viúvas – performance sobre a ausência* (2011), da Tribo de atuadores Ói nóis aqui traveiz, RS; *Milagre brasileiro* (2010), do Coletivo Alfenim, PB; *Breu*, dramaturgia de Pedro Brício, RJ (2011); e *Ópera dos vivos* (2011), da Cia. Do Latão, SP.

Se comparado aos vizinhos latinos pode-se dizer que o teatro brasileiro, talvez premido pelas mesmas margens conciliatórias que delimitam a sociabilidade, tardou a pautar de uma maneira mais efetiva a discussão destes temas. Espetáculos recentes como o argentino *Mi vida después* (Lola Arías, 2009) e os chilenos *El año en que nací* ( 2012) e *Villa+Discurso* (Guillermo Calderón, 2010), são já expressões atuais de uma sempre retomada vontade de reflexão sobre aspectos dos regimes ditatoriais nesses países.

Mas, nem só por isso o *Orfeu mestiço* do Núcleo Bartolomeu de depoimentos interessa no panorama de uma cena cada vez mais desnorteante e diluidora como a da cidade de São Paulo. Além de colaborar com as tentativas teatrais que se dedicam a fazer nosso acerto de contas com o passado, coisa que o Estado só opera parcialmente, o Núcleo também atualiza a temporada com um discurso próprio em que as soluções formais trazem uma série de aspectos nos termos da novidade estética e, com eles, pontos de vista sobre o processo histórico que geram questões relevantes.

## Identidade, História

Apresentada aos saltos por um Narrador- Mc, à maneira de uma atualização do aparato brechtiano, a narrativa começa em 1969 com o sequestro da militante

Eurídice. Em um átimo o relato já estará mais próximo dos nossos anos, quando um Orfeu já Ministro do Supremo Tribunal Federal aparece prestes a reconhecer a ossada da companheira. Intui-se que no intervalo ocorreu o processo de busca que agora se encerra, não sem antes disparar as questões existenciais que dão substância ao personagem (Orfeu) e que, então, mobilizam o plano de memória através do qual a história se articula.

Como acontece agora na montagem do Núcleo Bartolomeu, os temas da procura, da busca e do deslocamento no espaço geográfico do país são recorrentes na dramaturgia brasileira contemporânea – e sob uma caracterização peculiar: na forma da viagem épica através da qual o sujeito se pergunta pela própria identidade. Em anos recentes estas fábulas foram contadas sob a força dos movimentos do indivíduo no espaço desconhecido da nação (a exemplo de *Borandá – auto do migrante*, de Luis Alberto de Abreu, e de *A Procissão*, de Gero Camilo); sob a ocorrência de encontros acidentais e problemáticos (tal qual acontece em *Agreste*, de Newton Moreno), ou no lugar simbólico que insinua as margens mais sombrias do Brasil (*Apocalipse 1.11* e *Br-3*, respectivamente de Fernando Bonassi e Bernardo Carvalho, com o Teatro da vertigem).

O crítico Ismail Xavier identifica o mesmo processo no cinema brasileiro dos anos 90 e vê um quadro no qual, como neste Orfeu, "questões de identidade e de movimento na história se traduzem em termos de deslocamentos espaciais"[1], em que são flagrantes as chamadas *formas simples* do relato, como a narrativa da peregrinação mítica em busca de um bem sagrado.[2]

Anatol Rosenfeld já nos alertava, quando da discussão das ideias de Augusto Boal nos anos 60, sobre a impossibilidade do herói na vida organizada do Estado, em que o substancial do ato heróico já se alienou da pessoa[3]. Não é difícil, entretanto, identificar na estrutura de *Orfeu* o mesmo gosto pela busca da identidade, segundo esta estratégia, de um deslocamento aventuroso característico das trajetórias heróicas, de maneira que se o herói tornou-se impossível permanece intacto pelo menos o sentido fundamental de uma jornada mítica. Com a diferença marcante, em relação aos exemplos anteriores, de que esta jornada comporta, a um só tempo, aspectos da trajetória pessoal do protagonista e da História recente do país, em uma visada que

---

[1] XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. Paz e terra, São Paulo, 2001.

[2] JOLLES, André. *Formas Simples*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1976

[3] ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

vai do particular da existência ao geral do contexto sócio-político em que ela se insere. Esta disposição para dialetizar o plano pessoal ao histórico dispara, por necessidade da forma, uma série de soluções épico-líricas, narrativas e poéticas que, alternadas, fornecem enfim, o esquema geral da montagem.

**Anacronias produtivas**

Outro aspecto importante na estrutura cênica muito livre, inventada pelo Núcleo Bartolomeu, é sem dúvida o uso do tempo, que não aparece apenas como exigência lógica de uma montagem cujo fundamento é épico, mas também ele mesmo, o tempo, como tema. Objetificado, ganha o status de elemento central da dramaturgia e condiciona os recursos cênicos a serem desdobrados. Neste aspecto nos ensina a teoria literária que o tempo não pode ser apreendido dissociado da articulação entre fábula e discurso, sendo então basicamente duas as instâncias narrativas – uma central, a da fábula, e outra lateral, que observa o ocorrido nesta primeira e, quando é este o caso, o reflete. Há, portanto, como sabemos pela forma do espetáculo, a possibilidade de derivações nesta relação entre o *tempo de narrar* e o *tempo narrado*. Assim, a narrativa se ergue na ordem inversa ou intercalada à cronológica, deixando em aberto sequências que serão posteriormente completadas em movimentos para trás ou para frente, em uma permanente reabordagem, que retoma o já apresentado, avaliando-o, ao tempo em que avança para além dele.

Na montagem estes princípios estruturais são presentificados cenicamente nos elementos do hip hop – o texto em versos, a dança característica, a música, o vídeo-grafite. Um recurso corre em apoio ao outro de maneira que a dinâmica entre os diferentes tempos históricos corra sem a necessidade de mediações muito formais. Em uma passagem exemplar, das mais interessantes na encenação, o jovem Orfeu, projetado fantasmaticamente na tela e vindo de meados dos anos 60 encontra, a caminho da Faculdade de direito, o Orfeu maduro, então já Ministro do Supremo, em um achado dramatúrgico no qual a anacronia é posta a trabalhar a favor do espetáculo. Segue o diálogo:

> - Perdão, você sabe como faço para chegar na Faculdade de São Francisco?
>
> - Tem certeza ? (...) Você me lembra alguém.
>
> - Orfeu, do interior para o centro, inevitável movimento.
>
> - Do interior para o centro, inevitável movimento. Belo slogan para um ingênuo começo. Perdão, eu te conheço?
>
> - Não sei. Com quem lhe pareço?

> - Com todo jovem que nos faz voltar ao passado e virá-lo do avesso por não mais poder voltar ao começo.
>
> - Que desânimo com a maturidade! Eu espero manter todo o entusiasmo de hoje com a tua idade.
>
> - Nem desânimo, nem desistência (...) E se eu te disser que do mais alto posto da justiça ficou difícil justiçar?
>
> - Não é você que se cansou de lutar?
>
> - O tempo dirá. Eu te desafio a um encontro em outro tempo, mas nesse mesmo lugar... Ah, a São Francisco é pra lá!

A discordância, tornada poeticamente concordância entre os dois planos temporais, tem como pressuposto "a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência entre discurso e fábula"[4]. De fato, é um momento em que os lances de caráter existencial do personagem encaixam-se perfeitamente e sem grande cerimônia ao eixo da avaliação histórica.

**Estilizações**

Os modos da gestualidade estilizada com que os atores em geral representam tem o anteparo generoso das próprias referências vindas do hip-hop. Certas passagens tendem a algum naturalismo, mas sempre deslizam na direção de convenções gestuais de outra ordem, que têm mais interesse no desenho das personagens em seus traços gerais do que no pormenor da composição psicológica, mesmo nas trajetórias individualizadas, como as de Orfeu e Eurídice. O capricho poético que move a narrativa não dispensa o esquema objetivo que o andamento da história exige. Em cena o que se faz é uma espécie de compensação ao texto em versos, que em princípio favoreceria os lances de auto-reflexão. É que aqui os conflitos interiores, apesar do grande apelo lírico, não aparecem na forma de estados emocionais intensificados, mas apenas à medida do interesse que têm para verticalizar vez ou outra, na direção da intimidade, o andamento das situações.

Entretanto, é interessante observar que este gosto pelo mais racional da fábula não leva o espetáculo inteiramente para a distensão épica. É que os recursos de encenação – a cenografia, dança, a intervenção musical variada e, especialmente, a maneira quase sempre urgente com que cada quadro se apresenta – totalizam uma dinâmica convidativa. Saltam inquietos da cena uma série de achados físicos, plásticos, rítmicos, que inventam as bases da teatralidade sobre as quais o espetáculo corre.

---

[4] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa.* São Paulo, Ática, 1988.

É assim que ao narrador-Mc soma-se, neste caminho aberto por aquela ideia de objetificação do tempo, uma tríade de excelente rendimento na encenação: cenografia, videografia e música. A conversa entre cenografia e vídeo se dá de uma maneira rigorosa, a ponto de não ser possível separar um elemento do outro. O aparato videográfico se traduz em recurso cenográfico e as cortinas que separam os espaços são suportes indispensáveis àquele. Projetam nos jogos de transparência a visão fantasmática do passado, a ponte entre as épocas ou simplesmente funcionam como mais um entre os elementos críticos que comentam o representado. No mesmo sentido a direção musical opera com intervenções de sonoplastia, músicas originais e canções setentistas, muitas vezes não completadas na sua duração inteira. Apresentadas propositalmente em fragmentos e em quebras, também oferecem uma espécie de desafio crítico que anuncia ao seu modo posições de pensamento.

**Estrutura circular**

Dá o que pensar, ao final do espetáculo, a percepção de que ele caminha para um movimento circular, ao recuperar positivamente o seu princípio interrompido: Eurídice revive, personificada em descendente dos índios Eni-guarany, agora sem terra e de novo em posição de combate. Mas, o procedimento de fazer o passado refluir sobre o agora abandona em definitivo a anacronia e toma os fatos como coisas afirmadas no presente. Cria-se assim outro tipo de produtividade, que não está mais centrada na análise do passado à luz do tempo atual, mas certamente na síntese – representada nesta nova Eurídice – que indica um horizonte possível.

O significado deste momento não pode ser extraído levando-se em conta apenas a coisa poética em si. É que há nos planos do Núcleo Bartolomeu uma direção clara, e esta se avizinha do documental ou ao menos de uma especulação com as realidades do Brasil nestes anos retratados. Por exemplo, a migração de Orfeu (do interior para a capital, de estudante de direito a Ministro do Supremo, de injustiçado a mantenedor da Justiça) sem dúvida perfaz uma trajetória (em termos) ascendente, o que talvez possa ser lido no imaginário que o espetáculo carrega como reflexo, no âmbito de construção da personagem, de um sentimento atual sobre o país, aliás bastante difundido, que tende a constatar também neste plano macro algum progresso ainda que pacificado sob a ordem das desigualdades que o espetáculo não esconde.

Para saber o que pode significar este lance final sem correr o risco de cair na pura idealização seria preciso olhar o esquema escolhido em duas frentes: a do reencontro de Orfeu, este suposto "homem justo", com a sua pergunta inicial (Quem é ele, quem sou eu? – O que foi que aconteceu?), disparadora de todas as possibilidades que a dramaturgia explora. E, ainda, o reencontro deste com a sua outra metade de rebeldia, que está simbolicamente do lado de fora: nesta Eurídice ressuscitada, que é a personificação de um movimento, um grupo, uma causa. O problema é que nos dois casos, em que se projeta a questão existencial em termos sociais, o Norte para onde se aponta não está desenhado no mapa das expectativas reais. Ou, ao menos não está desenhado se a ambição for a de mudanças profundas.

É claro que no espetáculo este reencontro é um apontamento esperançoso e, quiçá, mais além, mesmo utópico. A montagem não precisa necessariamente se enquadrar na falta de perspectiva que rege a conjuntura se o ponto de chegada for mesmo aquele. O fato é que há sem dúvida uma visão afirmativa em jogo, que está em todas aquelas características da encenação. Diante do quadro do Brasil atual, para além das qualidades estéticas e da vitalidade com que a invenção artística se apresenta, isto realmente já não é pouco.