

**Teatro contemporâneo brasileiro: a narrativa como estratégia
ao real: *Batistério* e *O pão e a pedra***

***Brazilian contemporary theatre: narrative as strategy for the
real: Batistério and O pão e a pedra***

Martha Ribeiro

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

melloribeiro.uff@gmail.com

Resumo: O artigo em questão propõe refletir sobre o teatro contemporâneo brasileiro à luz de um salutar anacronismo com as formas teatrais denominadas pós-dramáticas (ou teatro performativo), que, desde o surgimento dos *happenings*, na segunda metade dos anos 1950, vêm conquistando particular protagonismo no cenário artístico mundial, tanto em relação aos estudos teóricos como na práxis. Enquanto o teatro performativo, influenciado pelas artes visuais e pela performance em seu sentido mais restrito, buscou uma linguagem que provocasse uma radical exposição do real, fazendo do teatro um evento de choque, com objetivos nitidamente antiteatrais, nossa dramaturgia nacional se manteve em grande parte aliada à forma dramática. Com o estudo de caso de dois espetáculos atuais, o paulista *O pão e a pedra*, da Companhia do Latão, e o carioca *Batistério*, constata-se que o jogo de cena e a fábula nunca abandonaram de forma radical nossos palcos. Nos exemplos citados, observa-se o uso de uma narrativa íntima que se opõe tanto a um realismo mais descritivo como também ao excesso de real que contamina a cena contemporânea, provocando desvios no real ao mesmo tempo que potencializa a cena da ilusão.

Palavras-chave: desvios do real; cena da ilusão; narrativas íntimas.

Abstract: This article proposes a reflection of the contemporary theatre in views of a healthy anachronism with the theatrical forms denominated post-dramatic (or the performative theatre) that, since the emergence of the happenings in the second half of the 50's, has been gaining particular prominence in the art's global stage; as much in relation to the theoretical studies as in praxis. While the performative theatre, influenced by the visual arts and by the performance in its most restrictive sense, searched for a language that provoked a radical exposition of the real, making the theatre a shocking event with clear anti-theatrical objectives, our national dramaturgy kept itself mostly allied to the dramatic form. With the case study of two current performances it was determined that scene play and the fable never abandoned our stages in a radical manner, from São Paulo *O pão e a pedra* by Companhia do Latão, and *Batistério* from Rio de Janeiro. In the examples mentioned, the use of an intimate narrative that opposes both to a more descriptive realism, as well as the excess of the real that contaminates the contemporary scene, causing deviations in the real at the same time the maximizes the illusion scene.

Keywords: deviations from the real; illusion scene; intimate narratives.

Recebido em: 8 de março de 2017.

Aprovado em: 19 de junho de 2017.

No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração.

Antonin Artaud

A cena teatral contemporânea brasileira, ainda que inicialmente em passos lentos, não ficou inerte às profundas mudanças que se desenrolaram na cena internacional após a segunda metade do século XX. As novidades trazidas com o surgimento dos *happenings* nas galerias de Nova York ao final dos anos 1950 foram responsáveis por uma nova maneira de se fazer e de se pensar o teatro. A novidade foi tanta que os teóricos e os artistas denominaram a cena teatral do período como “Novo

Teatro” – um híbrido entre teatro e performance. Esse novo teatro, que se originou principalmente nas artes visuais, sendo fundamentalmente um teatro visual,¹ radicalizou ainda mais a crítica aos pressupostos do drama, colocando inexoravelmente em crise a base na qual a arte teatral sempre esteve fundamentada: a relação mimética da obra artística com o real. Na cena internacional, destacam-se duas concepções de arte, diferentes em sua maneira de pensar a crise da mimese, que influenciaram, e que ainda influenciam, os caminhos do teatral ocidental: as de Antonin Artaud e Bertold Brecht. Enquanto Artaud buscou dar à arte uma autonomia radical em relação ao real, refutando o pressuposto de o teatro ser espelho do mundo, mera cópia; Brecht fez do seu teatro uma plataforma para o entendimento das relações sociais, colocando em cena o homem em situações artificiais para compreender de forma crítica seu real estar no mundo.² Nos anos 1970, com o desenvolvimento de uma arte performática (*happenings*, performances, *body art*, etc.), alguns grupos de vanguarda, como o Living Theatre, revolucionaram nossa imaginação cênica com propostas estéticas mais corporais e independentes do tradicional texto dramaturgício. Instaurava-se assim um novo conceito de cena, baseado numa estética da impermanência, mais fluida e corpórea. Ou seja, preservava-se o caráter singular, espontâneo e imediato da experiência

¹ A respeito de o *happening* ser exclusivamente visual, discorda Michael Kirby (1968, p. 13, tradução minha): “Eles possuem materiais auditivos e alguns até mesmo usaram como recurso efeitos olfativos. Enfatizar seu caráter visual dominante, como de fato se deve, ao final não é tão importante assim, se se pensa que a ‘visão’ dominou grande parte do teatro tradicional” (“*Essi contengono materiali auditivo e alcuni hanno perfino fatto ricorso ad effetti olfattivi. Sottolineare il loro prevalente carattere visuale, come è giusto, non è del resto importante, se si pensa che la ‘visione’ ha dominato gran parte del teatro tradizionale*”).

² Sobre o teatro brechtiano, avalia Hans-Thies Lehmann (1999, p. 51, grifos do autor), teórico do pós-dramático: “O que Brecht realizou não pode mais ser entendido como contraponto revolucionário à tradição. A partir da perspectiva do desenvolvimento mais recente, fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia *uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica*. Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o *enredo* continuou sendo para ele o alfa e o ômega do teatro. Ocorre que a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma *textual* assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano”.

cênica performativa em oposição ao teatro representativo. O Living Theatre, que tem em Antonin Artaud seu pai espiritual, sempre buscou em seus espetáculos uma linguagem experimental, corporal e independente da dramaturgia, que restituísse ao teatro sua essência: ser uma arte viva (para os reformadores e revolucionários do período, o teatro da representação ou do drama significava uma degenerescência do teatro). Para Artaud, o teatro deveria abandonar sua submissão à autoridade do texto e aprender a falar sua própria língua. Leia-se, deixar de servir ao texto literário, não se permitindo mais produzir semelhanças com a realidade cotidiana, para enfim entrar definitivamente em sua realidade mágica, cruel, despertando emoções primordiais, ferozes, que não se deixariam abater pela objetividade psicológica e sintética do drama.

Essa nova cena foi responsável por uma revolução no campo das artes cênicas, abrindo o caminho para o teatro da performance, contribuindo de modo significativo para o borrar das fronteiras entre arte e vida, arte e não arte. Essa revolução performativa emerge em um momento histórico de esvaziamento do sentido profundo das coisas, num momento em que vivenciamos a perda da aura das grandes narrativas, refletindo o estado de desorientação experimentado pelo homem contemporâneo. Esse abandono da fábula e da síntese dramática, e, conseqüentemente, essa perda de intensidade mítica, gerou uma nostalgia do poder encantatório do teatro. Na tentativa de recuperação de seu poder (ou essência), grupos e encenadores começam a investir numa linguagem que fosse própria ao teatro, para libertá-lo desse real apodrecido, uma linguagem que fosse tributária do sonho (como preconizado por Artaud), centralizando suas experimentações no corpo do ator (como fez o Living Theatre). Paralelo ao teatro do corpo, da improvisação livre e com poucos recursos, outras formas de experiência vão buscar também recuperar ao teatro seu poder encantatório, investindo na capacidade material dos recursos midiáticos – como luz, cor, som, imagens virtuais –, mergulhando a cena numa proposta intermediática. Quando refletimos a respeito dos espetáculos de Robert Wilson, pensamos nas suas experiências teatrais performativas enquanto construção de uma dramaturgia de imagens, isto é, de uma dramaturgia feita de acumulações, contaminações e ruínas de matrizes cênicas, catalisadas em uma nova escritura denominada “paisagens ótico-sonoras”.³ É possível diagnosticar essa prática espetacular acumulativa

³ Cf. artigo de minha autoria: “Letter to a man: Nijinsky e Baryshnikov, a dança à l’envers na paisagem ótico-sonora de Robert Wilson”. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/HpxEV8>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

como uma nova categoria estética que, ultrapassado o velho paradigma Teatro=Drama, institui um híbrido entre teatro e performance, no qual cada elemento de cena, em sua autonomia, pode afetar ou incidir sobre o outro, de forma inesperada, contrariando a totalidade narrativa exigida pela fábula, porém, sem deixar de ser teatro.

Para além desses exemplos, que ainda guardam o fantasma da ilusão, uma nova dinâmica comunicativa se estabeleceu em algumas práticas do teatro performativo, bem mais radical em sua crítica ao drama: o antiteatro. Expurgando do teatro tudo que lhe faz o nome, o palco, o personagem, a fábula, o texto se institui como uma anticena que almeja se assemelhar com nossas vidas desprovidas de ilusão, oferecendo, por intensificação do real, um real vazio e extático.⁴ Eliminando do palco a ilusão, o teatro se vê substituído por esda anticena, que se quer cada vez mais real, hiper-real, com uma clara orientação para a eliminação de todo segredo, de toda ausência, do jogo entre mostrar e esconder, próprios ao teatral. Mas não iremos passar em revista toda a imensa história crítica e teórica do teatro das vanguardas e de seu posterior amadurecimento, culminando no que se denomina atualmente como teatro performativo. Nosso interesse neste artigo se volta para a produção dramática brasileira mais recente, reivindicando em nossas análises uma nova e surpreendente virada nos termos: a atual crise do performativo no teatro, entendendo o performativo aqui em sua vertente mais extrema: à estética do choque. Se o termo “performance” ganhou um lugar de destaque no panorama do pensamento crítico e do fazer teatral, o que se refletiu inclusive no mais importante festival de teatro do mundo, o Festival d’Avignon, que em 2010 situou sua programação “entre o teatro e a performance”,⁵ o que se percebe hoje é um crescente mal-estar

⁴ Como exemplo, a performance *Accidens*, de Rodrigo Garcia, e que o performer sacrifica lentamente uma lagosta antes de a grelhar, acompanhado por uma garrafa de vinho.

⁵ “Daremos ênfase aos autores que escrevem hoje para os palcos. Eles usam a linguagem das palavras, dos corpos, às vezes da música, buscando formas entre o teatro e a performance, e, através de sua dor, raiva ou ternura, falam ao nosso tempo” (“*Nous ferons une large place aux auteurs qui écrivent aujourd’hui pour les plateaux. Ils utilisent le langage des mots, des corps, parfois de la musique, cherchant des formes entre théâtre et performance, et, à travers leur douleur, colère ou tendresse, disent notre époque*”) (Hortense Archambault e Vincent Baudriller). Consultar o editorial do programa do Festival d’Avignon de 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/pVXsVh>>. Acesso em: 25 fev. 2017. Tradução minha.

no uso do termo, especialmente na França – conforme diagnóstico de Joseph Danan. Para o autor, o termo “teatro pós-dramático” (ou “teatro performativo”, como prefere Josette Fèral), utilizado há mais de 10 anos por Hans-Thies Lehmann como uma espécie de guarda-chuva para agrupar as práticas cênicas que se descolam do modelo de criação a dois tempos – a obra dramática e sua encenação –, seria já ultrapassado em relação à cena atual, completamente distanciada do antigo paradigma hierárquico do texto *a priori*. E pela hipótese aventada por Danan (e concordamos com ele), o teatro contemporâneo continua produzindo, dentro de sua estrutura emancipada, novas formas de dramaticidade, isto é, novas formas de contar histórias (ainda que não sejam mais lineares ou organizadas em um quadro,⁶ apostando num formato mais disjuntivo, com diferentes pontos de vista, ou mesmo mais visuais ou plásticas). O autor continua a chamar essas formas de teatro, mesmo “contra ventos e mares” (DANAN, 2013, p. 28, 29).

Tratamos de dois exemplos da cena brasileira contemporânea que em primeiro lugar se afastam do modelo tradicional de criação a dois tempos. Mais do que encenadores ou autores separados em suas funções, esses dois exemplos trazem ao palco criadores cênicos. Tanto João Cícero, de *Batistério*, como Sérgio de Carvalho, de *O pão e a pedra* (da Companhia do Latão) são criadores do espetáculo em seu conjunto. Em segundo lugar, os exemplos tratam de um teatro fundamentalmente narrativo, num jogo entre o dramático e o épico que provoca um desvio no drama tradicional, sem contudo romper com a fábula.⁷ Construídos a partir de uma narrativa íntima ficcional (ou não), que freia o real, os exemplos citados rompem com o encadeamento orgânico das ações, realizando saltos temporais: “forma híbrida, rapsódica do teatro, aberta tanto ao eu quanto ao mundo que eu gostaria de me interrogar”

⁶ Denis Diderot, importante teórico do drama, no século XVIII comparou o teatro ao quadro pictórico, dizendo que se o quadro bem-composto implicava numa divisão regulada do espaço segundo as leis de composição pictórica, de modo a estabelecer um único ponto de vista, a mesma lógica serviria à cena, que, apesar de fictícia e de desenvolver no espaço ações gestuais e narrativas simultâneas, seria capaz de provocar, com o bom uso das leis de composição do quadro, um efeito de realidade sobre o espectador. Diderot estabelece assim uma ligação necessária entre quadro e ação dramática para a criação do pacto ficcional. Cf. “Composition, en peinture”.

⁷ Para um maior aprofundamento, consultar Sarrazac (2013).

(SARRAZAC, 2013, p. 128). Ambos os espetáculos não se interessam em presentificar o real ou os fatos históricos (ainda que o espetáculo *O pão e a pedra* construa sua dramaturgia em torno da greve dos metalúrgicos do ABC, deflagrada em 1979⁸), como também não estilham a narrativa, se contrapondo ao projeto pós-dramático. Sem rejeitar a teatralidade, a cena da ilusão, os espetáculos apontam não para o real, mas para um efeito de realidade (a cena da ilusão), sugerindo como estratégia para o extermínio da cena (invadida pelo hiper-real) a estratégia do desvio. O desvio reivindica a representação ou o que restou da memória das formas e, contrariamente ao desencanto do hiper-real, apostam novamente na matriz teatral: personagens, diálogos, situações dramáticas, etc. O uso de uma narrativa íntima como estratégia ao excesso de real, observado, entre outros exemplos, nesses dois recentes espetáculos brasileiros, responde criticamente, em certo sentido, à principal característica do século XX, apontada por Alain Badiou: a paixão pelo real.⁹ Mas em que sentido falamos em realidade e em real, tomando como exemplo um teatro não partidário do desconstrutivismo do teatro performativo em sua gulodice de expor em potência máxima o real?

Conforme analisa Jean Baudrillard (1997), no pós-moderno, o questionamento radical da realidade teve como consequência a “desaparição do real”. Esse “assassinato do real”, engendrado por uma espécie de sobre-exposição do real, aniquiladora de todo mistério, enigma, ilusão, ambiguidade e alteridade, é assim definido por Baudrillard (2001, p. 29): “quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. [...] a definição de obscenidade seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica”. O filósofo vai constatar que a extrema exposição do real foi a maneira que a arte

⁸ “A greve de 1979 foi a segunda do ciclo de grandes greves dos metalúrgicos do ABC, iniciado no ano anterior. Essa movimentação é herdeira de agitações ocorridas durante toda a década de 1970, que delinearão o que se chama hoje ‘novo sindicalismo’. As greves de 1978, disparadas pela paralização dos ferramenteiros da Scania, expandiram-se para as demais fábricas a partir da organização dos próprios operários, notadamente os mais qualificados. Diferentemente, em 1979, desponta o protagonismo do sindicato como aglutinador dos trabalhadores e a greve é organizada para ocorrer fora das fábricas”. Texto extraído do programa do espetáculo *O pão e a pedra*. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

⁹ Cf. BADIOU, Alain *Le Siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

encontrou para sair de si mesma, negar a si mesma, mas quanto mais ela investe nesta direção, “mais ela se hiper-realiza, mas ela se transcende em sua essência vazia” (BAUDRILLARD, 1996, p. 9). A consequência dessa redundância do real para o teatro e a ilusão cênica será a perda da imaginação, a perda da cena da ilusão:

Pegamos o teatro na armadilha da representação. A partir do século XVIII, ele se encarrega do “real”, a cena se afasta da simulação maquínica e da metafísica da ilusão e é a forma naturalista que vence. A cena troca os prestígios da metamorfose [ex. teatro barroco] pelo charme discreto da transcendência. É a era crítica do teatro que começa, contemporânea dos antagonismos sociais, dos conflitos psicológicos, da era crítica do real em geral (BAUDRILLARD, 1996, p. 55).

Segundo o filósofo, o real desaparece no momento em que tudo se torna real, no momento em que nada mais existe como ideia, sonho ou fantasia. É nesse momento que tudo se torna um simulacro de si mesmo: no mundo pós-moderno, responsável por um questionamento radical da realidade e de sua natureza de construção, não há uma comunicação, e sim uma “contaminação de tipo virótico” (BAUDRILLARD, 2001, p. 31), em que tudo passa de um para o outro sem mediação, imediatamente, sem distância, sem encanto, sem troca, sem canibalismo. E continua o pensador: “há, por um lado, uma arte capaz de inventar uma outra cena, que não a real, uma outra regra do jogo e, por outro lado, uma arte realista, que caiu em uma espécie de obscenidade, tornando-se descritiva, objetiva ou simples reflexo da decomposição – da fractalização do mundo” (BAUDRILLARD, 2001, p. 31). Segundo Hal Foster, no livro *O retorno do real*, ao final do século XX houve uma mudança em relação à conceituação tradicional do real: uma passagem do real enquanto *efeito de representação* para o entendimento do real enquanto um *evento de trauma* (FOSTER, 2014, p. 141). Foster percebe, nas artes e na cultura contemporâneas, uma manifestação da modernidade como uma experiência traumática da história. Nessa mudança de foco sobre o entendimento do real, a obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos parecidos ou idênticos aos encontros chocantes do sujeito com a realidade. “Segundo Foster, a modernidade partiu de uma experiência fundamental de *choque*, o choque perceptivo

da mudança, da velocidade, da desagregação e da alienação assim como denunciado já por Baudelaire na sua análise da vida moderna das grandes cidades” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 82). Como analisa Karl Erik Schollhammer, são muitos os exemplos; desde a arte conceitual à explosão dos *reality shows*, o que se viu foi uma exploração e um transbordamento nas artes de imagens de choque, instantâneos de uma vida concreta com a finalidade de provocar efeitos imediatos. A forma do desvio do real passa necessariamente por um alargamento do efeito de representação, isto é, do drama, em uma dimensão que não é mais privada, como foi no drama burguês, mas íntima. São os relatos íntimos que promovem o desvio do real, que promovem essa nova cena da ilusão.

Em relação ao teatro brasileiro, os especialistas vão ser unânimes em afirmar o texto teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1937), como fundador de uma nova dramaturgia no Brasil. Para Sábado Magaldi (2003, p. 7), “o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país”. Já do ponto de vista da encenação, o início da modernidade do teatro brasileiro foi com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, com direção de Ziembinski e cenografia de Santa Rosa. Mas como *O rei da vela* só subiu aos palcos em 1967, com encenação de José Celso Martinez para o Teatro Oficina, os estudiosos do teatro brasileiro reconhecem em *Vestido de noiva* o marco de nossa maturidade artística, determinante para o fim do “atraso teatral” brasileiro, ainda moldado pelo espectro do “grande ator” (herança do século XIX que perdurou até os anos 1930). Para Magaldi (1996), a consolidação do dramaturgo brasileiro só veio mesmo em 1958, quando o Teatro de Arena de São Paulo lançou *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O florescimento dessa dramaturgia social, e mais engajada com os problemas do operariado brasileiro, que se seguiu com *Pedreira das almas* (1958) e *Vereda da salvação* (1964), de Jorge Andrade; *Gimba* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1959); *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes; *A revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960), entre outras, vai sofrer um forte revés no decorrer de nossa história política, uma interferência externa ao universo teatral que termina por definir uma grande mudança de linguagem, e dos rumos, da literatura dramática brasileira: o golpe militar de 1964, responsável, entre outras coisas, por instaurar nos palcos brasileiros a

censura. Com o Ato Institucional n. 5, em 13 de dezembro de 1968, os dramaturgos foram obrigados a usar o recurso linguístico da metáfora como estratégia para escapar à censura e à perseguição política. Neste brevíssimo panorama da história de nossa dramaturgia fica claro o quanto o teatro brasileiro se manteve em extremo anacronismo em relação ao teatro mundial. Enquanto tentávamos solidificar uma dramaturgia moderna nacional, nos Estados Unidos e na Europa já se começava um novo capítulo para o teatro, influenciado pelos escritos de Artaud e de Brecht e posteriormente pelas artes performativas, que promoveram a desconstrução dessa mesma dramaturgia que ainda estamos construindo.

Um estudo mais aprofundado sobre a história do nosso moderno teatro nacional, de forma paralela aos processos criativos e revolucionários que impulsionaram as mudanças no teatro internacional, será capaz de analisar melhor as linhas condutoras de nossa particular realidade teatral, mas esse não é o caso aqui. O que arriscamos como hipótese, levando em consideração os exemplos citados, formadores de nosso teatro (Oswald, Nelson e a dramaturgia do Arena), somados aos estudos de caso aqui propostos (*Batistério* e *O pão e pedra*), é que nossa dramaturgia atual não se estrutura nem pelo caminho de uma extrema exposição do real nem se fundamenta nos princípios da verossimilhança aristotélica, de separação entre a história e a ficção, para a criação de uma linguagem dramática crível. Menos ainda somos devedores das teorias do quadro de Diderot, que, contrário à noção de verossimilhança, outorgou ao teatro a função de imitar o real. Por nunca abandonarmos a forma dramática poderíamos nos chamar de conservadores, mas não concordamos com o adjetivo, pois se nosso teatro nunca voltou as costas para a representação realista (que não constitui uma simples cópia do real), também não ignorou a extravagância da representação, do teatro-festa, dos artificios, do exagero, das máscaras, dos corpos reluzentes (basta pensar no teatro barroco de Zé Celso). Também não fomos vanguarda, pois nosso teatro não chegou a ultrapassar o espelho, apostando nas formas do antiteatro, apoiando-se no radical questionamento do real para se render ao hiper-real. O fato é que nosso teatro nunca abandonou a representação, a estratégia das aparências, a ilusão cênica. Não fomos contaminados pela expressão do *happening* e seu furor pelo real, não abolimos o espetáculo, conservamos a separação entre palco e plateia. Nosso teatro não viveu essa transparência do real, sua redundância, não se acreditou na expressão livre enquanto portadora do vivo e não se acreditou na ideia de abolição do ator nem do texto. Nós

não implodimos a ilusão cênica, não explodimos a cena da ilusão e não parece que sentimos falta de ter participado dessa revolução. Desejamos a catarse das paixões aristotélicas, queremos preservar o encantamento do mundo, apesar de toda sua loucura.

Nosso teatro não se contaminou por esse excesso de superexposição do real, continuamos, ao contrário, desviando-nos do real. Contemporaneamente, nossa principal estratégia para o desvio é a intrusão na fábula, na história, de relatos de intimidade. E o que é o desvio? O olhar transversal, a visão indireta, é a estratégia do escritor realista moderno, observa Jean-Pierre Sarrazac, que não imita o real, mas o desnaturaliza, libertando a criação teatral do julgamento do real: “esse ‘agenciamento de situações caricaturais’ ou ‘experimentais’, essa ‘deformação que informa’ de que fala Anders a respeito das parábolas kafkiana ou brechtiana, constitui de fato uma boa abordagem do desvio”; e completa: “a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la” (SARRAZAC, 2012, p. 65). Tanto *Batistério* como *O pão e a pedra* mantêm um olhar transversal para o real, não se entregando a essa contemporânea hipervisibilidade, articulando em sua dramaturgia o íntimo com o artifício ou com a história, ao mesmo tempo que fratura a fábula aristotélica. Enquanto os dramaturgos do drama burguês, na busca de fazer falar a verdade no teatro, fizeram o privado invadir os palcos, com descrições supostamente objetivas e científicas da realidade, terminando por manipular o real, contemporaneamente a dimensão da intimidade, em sua deformação do real, faz do palco um lugar privilegiado para a troca de experiências pessoais. As confissões de um determinado sujeito, que pode ser o personagem, o autor ou os atores, ou todos eles, tornam-nos imediatamente cúmplices, confidentes de uma intimidade exposta, que nos afeta. Essa dramaturgia testemunhal, construída por relatos de intimidade, extraídos da memória e da experiência dos sujeitos reais ou ficcionais envolvidos na ação, imprime um esforço de superação da anestesia causada por uma exposição contínua de choques, da insensibilidade diante da banalização do real; o que não significa dizer que entramos numa era de retorno à monumentalização do sujeito, ao contrário, o sujeito continua sendo desafiado em sua integridade e relação com o real.¹⁰ Essa escritura íntima imprime um sentido para a cena que vai além do simples

¹⁰ “[...] confiar pura e simplesmente ao imediato sensível, aos sentimentos, à emoção e ao encontro acaba na realidade por consolidar não, dessa vez, o regime acadêmico

reflexo da decomposição do mundo. Um sentido que emana justamente do desejo desses autores de expressar, de narrar a experiência memorial de um determinado sujeito frente ao mundo que o confronta, criando assim uma outra cena, um outro jogo, que reproduz em nós, espectadores, uma coparticipação corpórea e afetiva.

No programa do espetáculo *O pão e a pedra*, da Companhia do Latão, com dramaturgia e direção de Sérgio de Carvalho, podemos constatar que a construção do espetáculo, que parte do estudo de um fato histórico, as greves do ABC paulista de 1979, mas que se viu atravessada pelos acontecimentos políticos nacionais que levaram a presidente Dilma Rousseff a sofrer *impeachment*, “desobedeceu” ao distanciamento brechtiano e foi afetada pela angústia de seus integrantes. O processo de criação coletiva, com a participação afetiva de todos os seus integrantes (conforme declarado no programa da peça), sofreu inexoravelmente metamorfoses em função do choque de um cotidiano atual que invadiu a sala de ensaio e que se projetou de forma emocional na cena:

Como criar nos primeiros meses de 2016 um espetáculo sobre as greves do ABC paulista de 1979? Como representar criticamente o início de uma sequência política que parecia estar agonizando na rua e nos tribunais? O cotidiano se tornava tão invasivo que qualquer pretensão de separação entre o real e a arte teria sido imediatamente varrida por nossas angústias ao abrir um jornal. Enquanto, em cena, sindicalistas enfrentavam a repressão, víamos um ex-sindicalista ser levado a depor por um verdadeiro exército policial. Como dar conta tanto dos sonhos não realizados naquelas greves, de suas possibilidades negadas e reprimidas, como da beleza daquilo que foi uma luta fundadora do Brasil que conhecemos?

[...] esse espetáculo de teatro – sobre impasses e esperanças de um grupo de trabalhadores no ano de 1979 – também testemunha algo do sentimento de pessoas que no ano de 2016 se desdobraram para seguir adiante em seu esforço de dramaturgia coletiva. Também nós tivemos que participar de atos de rua, ensaiar coros, gritar, assinar manifestos – na tentativa algo desesperançada de nos opormos a um

ou pretensamente científico de um saber sobre o real, mas pura e simplesmente aquilo que ‘real’ quer dizer nas opiniões dominantes” (BADIOU, 2017, p. 15).

episódio injusto da história brasileira, e algo utópica de procurarmos semear, dentro do campo em que nos cabe, um tempo diferente.¹¹

A dimensão íntima e exposta dos criadores atravessa os eventos históricos do passado, reduz a distância crítica e instaura em nós, espectadores, a empatia, isto é, uma identificação imediata, corpórea e emocional que alimenta a cena da ilusão, que, como salienta Baudrillard (1996, p. 63), sempre foi responsável por colocar um freio no real, mantendo o real e o racional em linhas paralelas, em convergência infinita. *O pão e a pedra*, que se contrói a partir de uma cronologia histórica fabulesca, atravessada pela afetividade de seus criadores, toma uma via oposta à estética do choque, do hiper-real ou do trauma, adensando o jogo com o real pela via da teatralidade, preservando a ilusão. O espetáculo mantém a teatralidade de forma fulgurante na personagem Joana Paixão, da atriz Helena Albergaria, que no uso de um estratagema para driblar o poder masculino, traveste-se de homem, traçando um bigode com um lápis, para enfim ascender a espaços e salários negados à mulher. Ocorre um nítido recuo em relação ao borrar das fronteiras entre a arte e o real, preconizado pela estética do performativo: aqui a dimensão teatral, como o risco do lápis simulando um bigode, em sua plena dessemelhança com o real, provoca conscientemente uma deformação do real pelo artifício. Constrói-se uma situação artificial para melhor entendermos a dimensão do real, mas sempre pela via do jogo, da cena da ilusão, preservando o pacto teatral com os espectadores. O escritor e espectador Ivan Martins escreve em sua página do Facebook suas impressões sobre o espetáculo, que corroboram nossa hipótese em relação à manutenção da fábula em grande parte de nossa dramaturgia nacional: “Em 2015, quando ‘O pão e a pedra’ estava sendo construída [...], o Brasil vivia as manifestações e manobras que levariam à queda da presidente Dilma Rousseff. As emoções desse momento terrível escorrem para dentro do espetáculo e compõem o seu núcleo afetivo”; e completa: “Eu achei a peça linda, porque vivi esses momentos e me reconheci neles. Mas havia gente muito jovem na plateia que parecia tão ou mais emocionada do que eu”.¹² Sobre a arte do desvio e sua obrigatoriedade de distanciamento analisa Sarrazac (2012, p. 76, 77): “A problemática do desvio, ou seja, do regresso da ficção à realidade, deixa

¹¹ Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

¹² Disponível em: <<https://goo.gl/d1oD45>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

para trás a mitologia do ‘recuo’ que um autor, uma obra, deveriam assumir, com o único objectivo de preservar a ilusão do espectador, relativamente à realidade. *O pão e a pedra* acumula os escombros de formas cênicas diversas entre si – épico, drama, formalismo, máscara, simbolismo, vídeo arte, documento, dança, etc. – a partir de uma dimensão íntima, afetiva, própria a seus integrantes, capaz de criar entre os espectadores e os atores uma comunidade feita de afetos, uma comunidade do sensível, transbordando de teatralidade o palco contra o terror do real. No final do espetáculo, ficamos em suspenso, como não poderia ser diferente em uma narrativa íntima, quanto ao futuro de nossa realidade.

Quanto a *Batistério*, com dramaturgia e direção de João Cícero, ainda que o programa da peça não indique claramente uma apropriação de narrativas de intimidade, em conversa informal com o autor e diretor do espetáculo, fica patente a presença da dimensão íntima no texto. Tal dimensão proporciona um desvio exemplar no material dramático que lhe serviu de fonte, a peça *Rosmersholm*, do dramaturgo Henrik Ibsen, escrita em 1886. Declara o autor em resposta à pergunta sobre a existência ou não de material biográfico em *Batistério*:

Do ponto de vista dos acontecimentos não tem. Do ponto de vista de ser uma espécie de abandono meu daquela herança teológica e religiosa sim, pois fui criado nesse ambiente religioso da Igreja Batista. Mas o meu pai não me criou. Ele era PM. Quem me criou foi meu avô, que era um homem bom e pastor da Igreja Batista. De algum modo é meu abandono da própria religião.

No programa da peça fica desenhado pelo autor:

[...] a obra percorre o jogo de poder e de dominação sexual de um personagem, o Pastor de uma missão filantrópica que cura dependentes químicos de seus vícios, mas não cura a si próprio. A peça exhibe um caso bem comum e corriqueiro: o altruísmo salvacionista inconsciente do próprio “eu” e de suas perversões. Quem nunca esqueceu de seus vícios moralizando o dos outros? O desejo de escrever a peça partiu de um curso ministrado por mim, no qual eu li *Rosmersholm* de Henrik Ibsen e tomei contato com os escritos de Sigmund Freud sobre a obra do dramaturgo norueguês. O desafio era projetar uma leitura daquela peça – não uma adaptação, mas uma espécie de

estudo dramaturgico – para o contexto neopentecostal brasileiro, a partir de experiências minhas e de casos surgidos na imprensa que constantemente se repetem.¹³

O espetáculo, realizado com quatro atores,¹⁴ não tem a pretensão de ser fiel ao enredo proposto por Ibsen para *Rosmersholm*. Inspirado na temática ibseniana, conforme declara seu autor e diretor, *Batistério* cria novas situações dramáticas, deixando ver o que na peça de Ibsen permanece velado ou apenas sussurrado em uma promessa de amor não carnal: a sexualidade predatória. Se em *Rosmersholm* é possível verificar uma certa ambiguidade entre o amor não carnal e a paixão sexual,¹⁵ em *Batistério* essa ambiguidade desaparece completamente: não há nenhum amor velado no texto, apenas o sexo predatório declarado e o terror. Se na peça de Ibsen vemos um Rosmer habituado a controlar seus instintos, com João Cícero, o Pastor Jacó, personagem de Ricardo Ricco Lima, move-se guiado pela exacerbação obscena de seus instintos. Sem freios, o Pastor Jacó faz de Hilda, personagem da atriz Laura Nilsen, a cloaca para o jorro de seus desejos carnis. Foi roubado de Hilda seu poder de criar ilusão, só lhe resta o horror de estar em sua realidade transparente. Hilda se torna refém, uma morta-viva em suspenso por tempo indeterminado. Sobre o refém, esclarece Baudrilard (1996, p. 31): “o refém, ele próprio, não arrisca mais nada, está perfeitamente

¹³ O programa foi entregue durante a apresentação do espetáculo no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no dia 19 de fevereiro de 2017.

¹⁴ Ana Paula Novellino, Evandro Manchini, Laura Nielsen e Ricardo Ricco Lima dão vida ao texto escrito e dirigido por João Cícero, que informa no programa do espetáculo sua conexão criativa com os atores, declarando: “Eu escrevi o texto já pensando em Ana Paula Noveleiro e Evandro Manchini, amigos talentosos (são também autores do projeto)”.

¹⁵ Sobre o encontro entre Rebecca e Rosmer, o crítico italiano Scipio Slataper, em 1916, sentencia: “Ela se apaixona por ele perdidamente. Quer possuí-lo com a tenacidade indecorosa da paixão carnal que não liga para os obstáculos” (“*s’innamora di lui brutalmente. Vuol averlo, con la tenacia indeprecabile della passione carnale che non gira gli ostacoli*”). Roberto Alonge, sempre agudo em suas reflexões, recupera a crítica para afirmar que, embora possa parecer que o motor das ações de *Rosmersholm* seja a paixão desenfreada de Rebecca por Rosmer, “Ibsen não é poeta das paixões amorosas” (“*Ibsen non è il poeta delle passioni amorose*”), permanecendo obscura a questão carnal, decantada numa espécie de amor doentio. Cf. ALONGE, Roberto. La passione dei sensi nel “Rosmersholm” di Ibsen. Disponível em: <<https://goo.gl/oiH6yY>>. Acesso em: 28 fev. 2017. Tradução minha.

acobertado, foi tirado do próprio destino”. Não há pulsões secretas nos personagens de *Batistério*, todos estão presos na evidência reluzente do hiper-real. Aliás, não há nenhum segredo entre eles, não há dobra, essa é a fatalidade que os une. Rute, a mulher do Pastor, personagem de Ana Paula Novellino, sobrevivente de um suicídio malsucedido, perdeu bem mais que a capacidade de andar. Vazia, desencantada do mundo, ela vive também na redundância do real, na prisão de sua própria semelhança, sem duplo, sem nenhuma imagem, resta-lhe apenas ela mesma. Davi (Evandro Manchini), o filho pródigo e estrangeiro, pois criado longe, parece-nos o portador de uma possibilidade de freio a esse excesso de real, uma saída para essa hipervisibilidade das coisas. Com a presença de Davi se restitui naquele ambiente o segredo, o enigma, a leveza de tudo que se furta à visão: “se todos os enigmas forem resolvidos, as estrelas se apagarão. Se todo segredo for devolvido ao visível, à evidência obscena, se toda ilusão for devolvida à transparência, então o céu se tornará indiferente à terra” (BRAUDRILLARD, 1996, p. 49).

Ao final do espetáculo, Evandro Manchini lê uma carta endereçada ao Pastor (pai biológico de Davi); constata-se o claro uso de uma narrativa íntima, uma espécie de “acerto de contas” do próprio João Cícero com sua história. Segue um pequeno fragmento:

Um dia... Não sei explicar o porquê. Eu vi num muro escrito o nome PAI. Por que me importava ainda com esse nome? Vim aqui pra entender o que eu sinto por vocês. Eu imagino que, no fundo, o senhor me ama. Mas eu não posso retribuir. Não do modo como o senhor aprendeu a amar. Eu até pensei que podia ter te dado um soco e gritado “Pai, eu te amo!” “Olhe para mim, meu pai!” Mas não quero isso de jeito nenhum. Seria só uma mentira emocional. Ridícula. Desnecessária! Prefiro me despedir e te dizer: não me espere novamente. Pode ser que eu volte. Mas, por favor, não tenha expectativas quanto a minha reaproximação e a minha salvação. E também não se sinta culpado. Não te perdoo porque já te abandonei. *Te entreguei a você mesmo.* E está tudo certo.¹⁶

Batistério não é um drama familiar, com viés naturalista, descritivo, desenvolvido a partir de um desgastado triângulo amoroso

¹⁶ O texto de *Batistério* foi gentilmente encaminhado pelo autor para o arquivo pessoal da pesquisadora. Grifo nosso.

burguês; não há amor nem família em *Batistério*. O texto, resultado de uma antropofagia nacional que se alimenta das ruínas do drama e do épico, abre um espaço na dimensão teatral para a dimensão íntima (do autor?), que reduz a distância inerente ao épico, ao mesmo tempo que atravessa o universo desencantado dos personagens do drama, propondo-nos como saída a essa precipitação do real a restituição da ilusão, do imaginário. A carta lida em cena pelo filho, libertando-se do destino biológico de ter um pai, liberta-o da arbitrariedade do real, de um real já morto que nos rouba desde o nascimento. A carta nos diz sobre a possibilidade de um outro começo, de um novo nascimento, fala-nos da possibilidade de escapar de uma origem e renascer, autoconstruir-se; trata-se do artifício como possibilidade à vida, de um segundo batismo. Os relatos íntimos restabelecem para a cena o mistério, a mediação, o encanto. Tanto *Batistério* como *Opção e a pedra*, com temática e resultado artístico muito diferentes, não alimentam o desencanto do mundo, ambas não procuram fazer da cena uma anticena, elas se constroem pela e na teatralidade – cena da ilusão, do olhar transversal, que não se deixa abater pela imposição de um excesso de real que povoa a cena performativa mais radical. A teatralidade atravessada por uma narrativa íntima talvez seja um dos caminhos para essa outra cena, para uma outra regra do jogo “para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos” (SARRAZAC, 2002, p. 76).

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Tradução de Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, I).
- DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2013.
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Firenze: Bulzoni, 1999.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KIRBY, Michael. *Happening*. Bari: Donato, 1968.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-20.
- MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 28, set.-dez. 1996.
- SARRAZAC, Jean Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 76-90.