

O que sobrou do céu: reflexões sobre a encenação de Apocalipse 1, 11

Mário Santana

“O niilista completo é o que compreendeu que o niilismo é a sua (única) chance. O que nos acontece a respeito do niilismo é hoje isto: que começamos a ser, a poder ser, niilistas completos”.

Gianni Vattimo (1987)

R ecomeçaremos após o fim. Talvez pudesse ser esse o resumo arquetípico do medo primordial: diante do fato incompreensível que é o encerramento da existência, o nosso imaginário ancestral (esse mesmo que nos mantém vivos) inventou a possibilidade da continuidade e se alimenta dela. No entanto, a factualidade do encerramento da vida é tudo o que sempre nos acompanhou, por mais que “revelações” e “experiências” místicas as mais diversas tenham untado a esperançosa solidão humana com a “quase certeza” de um outro espaço e tempo onde algum vestígio da atual consciência de ser medrará. No nosso caso, ocidentais, antes de mais nada culpados por não sermos mercedores dessa possível nova chance, partimos para a formulação de receitas que nos redimissem e encaminhassem puros para a peneira final. O grande julgamento. A medicina espiritual judaico-cristã, funda-

da no medo do pai, do criador primordial, profetizou que antes desse dia “d” a casa viria abaixo através de uma aterradora e espetacular faxina planetária. O *Apocalipse*, livro bíblico escrito pelo evangelista João, foi aquele onde se sustentou toda essa panacéia escatológica. Na atualidade, porém, a escatologia inerente a um apocalipse de cunho transcendental só subsiste de modo representativo na exploração pitoresca que a mídia tenta realizar. O que não quer dizer que a laicização intensa que experimentamos no último século tenha apagado de todo os medos e as esperanças criadas pelas metáforas exercitadas em dois mil anos de cristandade.

Mas, o que sobrou do céu, se esse milenarismo já não nos impressiona mais? Que réstias daquele universo ainda nos animam e levam o Teatro da Vertigem a realizar um espetáculo com essa temática que tanto vem impressionando à crítica e ao público? A palavra *Apocalipse* significa *revelação*. Em termos bíblicos, um discurso que através de alegorias, imagens, metáforas, busca impressionar o leitor *revelando o fim dos tempos*, que está próximo. A montagem teatral dirigida por Antônio Araújo não revela, posto que não expõe outra coisa além do que está aí, do que somos. Mas o faz com tal intensidade

Mário Santana é pesquisador e encenador.

que o espectador vê desvelada barbárie da realidade e, claro, a sua própria degradação como ser humano.

A explicitação da descrença que a cultura tem no homem é eterna e auto-estimulada pela própria capacidade crítica inerente à razão que forjou nossa recente noção de humanidade. Os momentos de passagem marcantes (como viradas de milênio), ou períodos em que ocorrem transformações importantes nas noções de mundo e homem¹, são propícios ao florescimento de manifestações de temores apocalípticos. Estamos nesse segundo caso, no mínimo desde a crise em que a cultura ocidental se embrenhou do século XIX para cá.

Mas, o que fundamenta essa leitura apocalíptica que o homem moderno tem do mundo? Pelo menos até o século XVIII, como bem o mostra Marshall Berman (1986), “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do (turbilhão) que as atingiu”. Mas o que as atingiu? Até então, o controle da verdade não se colocava no domínio do humano. Não havia espaço para a verdade humana dentro de um mundo que era percebido fundamentalmente como campo para a ação da verdade divina. Mas novos tempos se levantavam, sobre novas verdades. Tempos nos quais a tônica era acreditar no saber, conseguido sob a mediação do pensamento científico e da razão “iluminante”. A fé deixa de ser o princípio essencial, enquanto raciocínio e experiência tendem a substituir a tradição. Dessacralizado o mundo, a sociedade se expande materialmente. E a modernização social resultante da Era da Máquina é embalada pela vontade de um futuro promissor para a humanidade. Afinal, o mundo é o que é definido pelo homem; Deus – o grande engenheiro que estruturou a natureza – é o deus do homem, posto que a religião só teria validade dentro dos limites da razão.

Assim, só o que resiste à crítica empreendida pela razão pode ser considerado verdadeiro, bom ou belo. Substitui-se, então, o espaço do pensamento religioso, isto é, o espaço deixado pela tradição da história providencialista, do direito divino, por um pensamento eminentemente historicista, por uma legitimação da ordem fundada no direito histórico.

Todas as transformações que desencadearam o excepcional progresso material não conseguiram empreender, porém, o sonhado bem estar nem sequer conseguiram esconder a sensação de vazio existencial, de perda de identidade, resultante da ruptura entre o mundo das coisas e o mundo dos sentimentos. O mundo desencantara-se. O racionalismo e a burocratização ao estilo burguês agiam como instrumentos de poder geradores de um insuportável mal-estar.

A história, notadamente do Iluminismo e da Revolução Industrial para cá, trabalhada pela mentalidade judaico-cristã, apareceu como história da salvação. Tornou-se, inicialmente, a busca de perfeição intramundana e, posteriormente, afirmou-se como história do progresso: mas o ideal do progresso é vazio, o seu valor final é criar condições para que o novo seja possível, sempre... independente de Deus.

O que sobrou do céu? Será que efetivamente já não cremos em predestinações? Ou perdemos tal direito quando adotamos a noção de historicidade evolutiva intramundana e seus corolários? Enfim, o que de simbólico ainda nos move na temática do apocalipse? Creio que no caso do espetáculo em questão, o apocalipse resume sua importância maior na noção de julgamento que lhe é intrínseca. Se tiramos Deus do centro que dá sentido à existência e, desde a renascença, vimos nos firmando a partir daquilo que a ciência nos faz compreender ser o mundo e o homem, o que estamos fazendo

¹ Pensemos na passagem da Idade Média para a Idade Moderna e, mais recentemente, nas manifestações finiseculares ocorridas entre os séculos XIX e XX.

constantemente é julgar o homem que somos através da satisfação que o mundo cotidiano propicia à humanidade. Eis o que faz o Teatro da Vertigem. Factualiza esteticamente a sua leitura do homem contemporâneo com uma capacidade iconoclasta corrosiva poucas vezes vista na cena brasileira. Isso sem deixar de problematizar o nó que mantém a crise da nossa civilização: agora que estamos sós de Deus e, cada dia mais, da recente visão de um homem e de uma sociedade regidos por verdades metafísicas², que fazer? Que espécie de Jerusalém poderá ser buscada? Buscar o que, se a ação já não corresponde ao impulso humanista que justifica o objetivo? Os meios, pressentimos, não justificam os fins.

O aspecto de degradação humana explícita no mundo que nos cerca deu margem para que a equipe compusesse uma poesia cênica finisecular, praticamente despida de romantismo: o nosso teatro da crueldade possível, arquitetado com marcante ficcionalidade e atuado por personagens imbuídas por um esqueleto mítico mas, num excelente exercício de deslocamento na percepção do espectador, desenhadas na interpretação e na ambientação cênica com elementos de forte carga alegórica, retirados da nossa realidade cotidiana. Ali está a lembrança do evangelista *João* (Vanderlei Bernardino), um típico herói mítico que realiza a sua viagem em busca da perfeição e torna-se testemunha passiva da exposição de nosso mundo deteriorado; ali está a figura arquetípica do *Salvador* (Roberto Audio), que já não tem nenhuma “boa nova” que guie o nosso “herói”, e cuja presença, portanto, não evoca mais sentido; ali está, em contrapartida, o arquétipo do mal, a *Besta* (atuado pelo mesmo ator do *Salvador*), evoluindo a sua presença como um travesti típico de boates de sexo explícito; está ali a *Noiva*, uma condensação do indivíduo que assume

as regras como um transido auto-imolar-se; ali está *Babilônia*, a grande mãe/prostituta corrompida pela degradação sexual; ali estão os *Palhacinhos* que vendem a encomenda do freguês com o pregão superficial das mentalidades críticas inativas; ali estamos *nós*.

João, o apóstolo que recebe a visão do juízo final e transcreve-o no *Apocalipse*, é configurado como um homem pobre perdido em nossa metrópole e à procura de Nova Jerusalém, de uma vida melhor, enfim. O herói que ainda crê na boa nova realiza sua jornada de busca do paraíso dentro de um presídio. E logo de início fica claro que os espectadores seguirão o percurso com ele, através das diversas dependências daquela (nossa) prisão. À sua chegada, os portões se fecham e assistimos com ele uma inocente criança, sentada no alto de uma parede/precipício de um dos pavilhões, regar um pequeno jarro de flores e em seguida atear-lhe fogo. Isso se dá com uma narrativa de caráter mítico de fundo e é imediatamente seguida por outra visão iconoclasta: numa torre/caixa-d'água, acima da cena anterior, surge um negro vestido de *Carteiro* (Luis Miranda) e nos lê a paródia de uma epístola.

“*Carteiro*: Carta do anjo da igreja em Éfeso! Os inteligentes serão transformados em burros. Aos burros se dará o mínimo necessário para que possam se portar em fila. Os pretos serão cadastrados como morenos. Os mulatos serão cadastrados como brancos. Os velhos ganharão cadeiras. Os moços ganharão mordedor. As mulheres maduras terão direito a plástica nos seios ou barriga depois dos 65 anos de idade...”³

Está batizado o olhar de *João* e, com o dele, o nosso. Lançando mão de um constante deslocamento da leitura estratificada que normalmente fazemos, o discurso do espetáculo utiliza-se

² Lembremos de Nietzsche em *Genealogia da Moral* ou em *Assim Falou Zaratustra*.

³ Texto do espetáculo. Dramaturgia de Fernando Bonassi.

da expressividade simbólica, mas traveste-a alegoricamente.

Assim, o mensageiro celeste anunciador de verdades metafísicas surge num funcionário dos correios que anuncia a pobreza das aspirações do homem; o próximo encontro marcante de *João* é na cela 111⁴, com a *Noiva*. Esta, como se em transe, oferece-se sexualmente para “confortar os aflitos”⁵, mas não tem o que o herói procura; à saída desta, *João* descobre sob a cama o *Senhor Morto*, uma figura alegórica que já não emite sentido nem respostas para a ansiedade do homem/*João*. Impaciente com o silêncio ausente deste que um dia foi o *Salvador*, *João* rasga páginas da bíblia e enfia-lhe goela abaixo. Seu último encontro nesse local é com o *Anjo Poderoso* (Joelson Medeiros) e sua *Guarda de Fundamentalistas* (muito semelhantes a um traficante e seus bandidos ou a um desses pastores e seus fanáticos seguidores, tão recorrentes nos tempos atuais). Depois de torturado e entorpecido pelo *Anjo Poderoso*, é convidado a seguir em frente, para a *Boite Nova Jerusalém*, com a função de ser testemunha de tudo o que a partir dali verá. Assim, a Terra Santa buscada ansiosamente apresenta-se, já em outra dependência da cadeia, como um espaço despido de qualquer aspecto paradisíaco: um interior de boate de baixa categoria onde ocorrem números os mais variados que misturam elementos ritualísticos, autoflagelação, fanatismo, sexo explícito, degeneração genética, racismo, consumo de drogas, etc. A tudo *João* assiste passivo, sofre e chora quieto. A tudo assistimos, também passivos, mas não ousamos chorar. Porque, diferentes do herói que vê o seu paraíso em ruínas, nós sabemos aquilo tudo que ali ocorre, sabemos os artífices do desmoronamento do mundo de *João*. Mundo que em seu projeto inocente de perfeição, um dia também foi o nosso.

Tudo o que acontece na *Boite Nova Jerusalém* nos faz despencar atônitos em nossa própria realidade e percebermos que a idealização de ser realmente está distante do homem que factualizamos na história cotidiana. O que sobrou do céu? O espetáculo não dá tempo de resposta porque a boate é invadida pelas tropas fundamentalistas. É chegada a hora do acerto de contas, e o Anjo Poderoso comanda uma série de massacres. Desta forma somos levados a ambientes ensurdecidos de tiros, corpos mortos jogados e arrastados como sacos por corredores estreitos, enquanto passamos por João chorando atônito, preso a uma espécie de gaiola de elevador. Como um pássaro, não sabe porque o seu universo limitou-se.

O que sobrou do céu?

Perceba o movimento que se realiza no espetáculo: as idéias gerais de existência, finitude, transcendência, humanidade, etc. traçam um itinerário direcionado para a materialidade, onde corrosivamente nos encontramos. Esse movimento é constante, vai do metafísico para a matéria, do espírito para a carne, da idéia (como potência) para o acontecimento (potência em ato), e tem sua eficiência na carnalidade grotesca com que as alegorias são corporificadas. Carnalidade tão próxima à realidade do espectador que este, ao defrontar-se com a crueza do mundo que a sua hipocrisia finge não perceber e colaborar para que exista, obriga-se a perder a noção idealizada que tem de si mesmo.

A noção de homem que temos e que, junto com a cultura ocidental, está em crise desde o século XIX, começa a ser banida do palco desde as experiências cênicas realizadas pelos simbolistas. M. Maeterlinck, E. Gordon Craig e A. Appia, dentre outros, buscaram que o teatro se configurasse como o espaço de eclosão simbólica do metafísico, de tudo o que está oculto em

⁴ Referência já presente no título e que indicia a chacina de 111 detentos por policiais durante uma rebelião no Presídio do Carandirú, em São Paulo.

⁵ Texto do espetáculo.

nosso ser e que tem pouco ou nada a ver com a realidade externa. Assim, o drama está na situação em que o homem/herói se encontra, e não no que tal situação desencadeia. Não se fundamentando na ação, a dramaturgia simbolista quer criar no palco uma atmosfera de vibrações internas.

Voltando-se para a sensação de existir experimentada pelo personagem, e não para a reprodução do acontecimento cotidiano, o foco da expressão passa a ser atingir a sensibilidade do espectador sem a mediação daquele comportamento que os realistas da época começavam a exercitar. O Simbolismo, então, despe a cena da figuração do real, para atingir a sensibilidade do espectador. Não esqueçamos que nesse momento de crise do homem moderno, como disse Marshall Berman, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (Berman, 1986). Logo, a realidade tende a volatilizar-se do palco e, conseqüentemente, com ela, o homem que a configura. Lembremos que o descontrole e a falha, característicos de nossa humanidade, eram considerados entraves para a realização da forma artística em sua perfeição. Assim, a idéia de supermarionete, pensada por Craig, é exatamente para evitar o acidental inerente ao homem/ator.

“Os traços da existência da sociedade tardo-capitalista, da mercantilização totalizada em ‘simulacrização’ à conseqüente exaustão da ‘crítica da ideologia’, à descoberta lacianiana do simbólico – tudo fatos que entram plenamente no que Heidegger chama *Ge-Stell* – não representam só os momentos apocalípticos de uma *Menscheitsdämmerung*, de uma desumanização, mas são provocações e apelos que indicam uma nova experiência humana possível” (Vattimo, 1987).

Diferente do juízo finissecular dos simbolistas, que buscando um novo homem negavam a imperfeição do real, tornando sempre mais etéreo o espaço da cena, Antônio Araújo procura o tempo todo afirmar a imperfeição de nossa rea-

lidade intensificando a crueza de sua presença. Tanto no espaço que ambienta o espetáculo quanto na alegorização carnalizada de alguns aspectos apocalípticos conformadores do nosso fim de milênio. Um presídio; um inocente, de chinelo de dedo, em busca mítica; um Cristo cuja única razão para estar é a lembrança da referência que foi; um travesti; uma prostituta aidética; uma adolescente que nasceu vitimado pela talidomida (Luciana); um show de boate com um casal de sexo explícito profissional; etc. etc.

O diretor funda a sua cena operando um excesso de real. Não na situação propriamente, que é mais épica que dramática, mas na radicalidade da definição de presença dos atores e personagens. O espectador não recebe sugestões que fazem a sua imaginação trabalhar, qual o exercício simbolista. Não. Ele está num ambiente carregado de significado cultural, um presídio. Essa consciência certamente estimula um constante estado de tensão. Impressiona. Atrita a tranqüilidade de experimentar o fenômeno assumidamente fictício, inerente ao evento teatral. Seja devido ao tipo de relação emocional que o espectador mantenha com o ambiente onde ocorre a ação cênica, seja devido à maneira icástica como os elementos com forte carga simbólica ganham presença nesse espaço.

“A gente saía para lugares que não eram... fáceis de ir. Delegacia, detenção, boca-do-lixo... os lugares mais *underground*... *cracolândia*... o importante nessa ‘pesquisa de campo’ é... o material humano. Quem são essas pessoas que estão ali? o que é que elas estão buscando? É você encontrar o humano, nessas pessoas. Pra mim, sempre me bate que eu poderia... estar ali. Essa coisa ‘à margem’, à margem parece que não... não passa pela tua vida. Por que buscar ali? O que tem ali? O que tem ali que eu compartilho. O que tem ali em essência... que está em mim que está na sociedade, que está nesse mundo hoje? Fim de perspectiva... de possibilidade... fim de caminho”⁶.

⁶ Entrevista concedida pelo ator Vanderlei Bernardino.

As personagens explicitam seus arquétipos travestidos alegoricamente em figuras marginais da realidade do homem atual. As correspondências parecem e são simples. É na intensidade da presença da idéia na performance ator que tal assunção ganha força. Embora possamos seguir um fluxo de pensamentos com encadeamento semelhante para quase todos os personagens, tomemos como exemplo apenas *João*. O apóstolo, aquele que gravita na esfera dos que possuem a “boa nova”, que tem a visão e nos faz a *revelação*, no espetáculo, é reduzido a um pobre, frágil, figura praticamente imperceptível.

A precariedade do ser humano é intensificada pelo comportamento do personagem, pelas suas roupas rotas, pelas sandálias de dedo, pelo sofrimento físico que o ator passa em várias cenas, pelo desmoronamento da ilusão diante da realidade, pela alegorização construída com elementos de identificação retirados da realidade cotidiana. E é esse “excesso de presença” que nos interessa. Pois é através dele que o arquetípico configura-se alegoricamente e potencializa o reconhecimento do *pathos* concernente ao patético contemporâneo. Como já o fizera Beckett trilhando outro excesso – o do silêncio pelo verbo.

Na formatação da cena simbolista, o ator despotencializa o corpo, tentando volatilizar a sua presença para que a percepção do espectador capte apenas a vibração de uma sensação. Do ator deseja-se o impossível, a desumanização que evoca sem ser. Em *Apocalipse 1, 11*, como a força do arquétipo se dá pela revelação de sua presença excessiva no cotidiano, o ator constrói a cena em um padrão limite de disponibilidade psíquica e exigência física de uso de seu corpo. Da tortura com afogamento enfiando a cabeça no vaso sanitário da cela à asfixia com saco plástico ou ao deixar-se urinar por um outro ator; do perigo de expor a integridade física investindo contra os veículos e transeuntes nas proximidades do presídio antes do espetáculo começar ao grotesco das ações dos dependentes que enfiam cocaína no reto; do casal profissional de sexo explícito que evolui uma seqüência

de penetrações aos corpos nus arrastados por corredores estreitos e escuros, cheios de espectadores, todo esse excesso de “uso” expositivo do corpo por parte do ator trabalha num registro de expressiva desumanidade. E esse limiar entre a ficção de um mundo projetado num ambiente real e o nível de entrega física na performance dos atores inevitavelmente experimentado pelos espectadores, longe de fazê-lo dispersar, concentra ainda mais sua atenção nas fortes sensações provocadas pela radicalidade na expressão das emoções.

A propriedade com que os atores apresentam os seus personagens é, com certeza, o elemento mais importante a sustentar a cena criada por Antônio Araújo. Ele certamente sabe e estimulou a característica essencial do processo de criação desenvolvido, uma relação pessoal intensa entre o homem/ator e o universo temático proposto para espetacularização. É a partir de depoimentos cênicos apresentados pelos atores como respostas aos estímulos dados pelo diretor que a dramaturgia cênica se constrói. Se traduzida em falas que dão vazão às conquistas expressivas do ator ou não, não é tão importante quanto o fato de que a fala que aquela presença selecionada pela equipe tem é de autoria dos atores, e a força de seu sentido não depende do discurso verbal final definido pelo dramaturgo, mas da consciência da relação pessoal que cada ator tem com o que o espetáculo diz. Essa propriedade na presença é conseguida por alguém que antes buscou a vibração comum entre a sua humanidade e a daqueles que sub-existem no espaço da marginalidade. O ator Vanderlei Bernardino deixa isso claro quando diz que essa aproximação mostra os aspectos de degradação a que chegou o nosso sentido idealizado de ser humano.

“Essas pessoas, que estão à margem, as questões delas são as mesmas que temos. O que elas estão querendo é o mesmo que a gente. Só que... se a gente não tem um mínimo de possibilidade, elas não têm nenhuma. Então... no nada, no nada, fica uma essência explícita. Tem ‘algo’, assim, que você fala; nossa! Tem

uma... tem uma essência nessa deterioração. O meu (palavra incompreensível na gravação) é dar luz a essa essência⁷”.

O que sobrou do céu?

O *Apocalipse* bíblico é a revelação celeste de como seria o juízo final, e nos alerta para a mão impiedosa de um Deus/Juiz; *Apocalipse 1, 11* revela o sem sentido do julgamento de um homem que já não tem mais instâncias superiores que guardem verdades eternas. Cortando o cordão umbilical com a configuração metafísica legada pela cultura judaico-cristã, deixa o homem só. Desta forma o diretor realiza um movimento de *religare*: seu evento estético busca proporcionar uma ponte *entre a consciência e o real*, através da interpretação que o grupo faz do homem nesse ambiente finissecular radicalmente desumanizado. A palavra radical, desgastada pelo uso, cabe bem nessa abordagem da essência que resta e que fica explícita nos indivíduos que povoam o submundo cotidiano. Com essa radicalidade, a última grande cena do espetáculo, *O Juízo Final*, não deixa pedra sobre pedra. Todos perecem, inclusive o *Juiz* (Sérgio Siviero) que, depois de a todos condenar, enforca-se. Assim, *João* testemunha o último representante que resta da (nossa) realidade dar cabo da própria vida desculpando-se por tudo o que não deu certo neste projeto de ser e de realidade que

vivemos. O sentimento de culpa é característico de uma consciência que se crê derrotada por não cumprir ou alcançar metas previamente estabelecidas como essenciais. Advenham elas de Deus ou de uma estrutura lógica fundada na razão.

E, no epílogo, num último encontro com o *Senhor Morto*, a confirmação da liberdade solitária.

“O Senhor, pela primeira vez, ergue um olhar vivo e intenso para João.

Senhor – me deixa... me deixa ir... me deixa ir embora, por favor...

João faz um sinal afirmativo com a cabeça.

O Senhor Morto ergue-se, abre a porta e sai.

Hesitante, porém feliz e aliviado, João parte carregando sua mala vazia⁸.

Do apóstolo João, a figura mítica, o discípulo de Jesus, das belas páginas do Evangelho, sobrou o homem. Só. Com a mala vazia, com a cabeça vazia de apelos transcendentais. Absolutamente só, sem amparo divino, social, ideológico ou psicológico, o herói fez o seu rito de passagem pela nossa realidade, pela nossa Nova Jerusalém. E foi esvaziado das ilusões que lhe diziam quem era e o que esperar. Este vazio lhe deixa também mais leve. E ele parte. Abrindo em ser. O que for.

Referências bibliográficas

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

VATTIMO, G. *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa, Editorial Presença, 1987.

⁷ *Id., ibid.*

⁸ Texto do espetáculo.