



TRÍPTICO: Richard Maxwell + Roberto Alvim + milênios...

Antônio Rogério Toscano

No penúltimo final de semana de janeiro de 2010, em três noites torrenciais das chuvas de São Paulo, dediquei-me à aventura proposta como trilogia pictórico-teatral por Roberto Alvim, Juliana Galdino e mais uma arrojada trupe de jovens atores que compõem o Club Noir. Pontuais, lotados de clareza conceitual e sem medo de se colocarem como representantes legítimos do vigor artístico de seu próprio tempo, estes artistas atravessaram-me com provocações que merecem reflexão.

Desde o título, TRÍPTICO se colocou diante dos meus olhos como um projeto em que a vocação neo-barroca se impôs como perspectiva de leitura poética dos terrores do presente. Com uma melancolia que fazia recordar o *H.A.M.L.E.T.* de Roberto Alvim, e extremamente radical em sua experimentação de imagens decompostas, antevistas como segredos de câmara escura e artificialmente iluminada, as sequências de imagens cênicas me levaram à anti-tética tensão entre nosso suposto humanismo e os resquícios de uma neo-medievalidade que parece inevitável ao futuro.

Tais segredos não se revelaram, contudo, senão pela sedução do olhar (e dos sentidos, em

linhagem que cruza, por sua ancestralidade, com uma espécie estranha de *trompe l'oeil* contemporâneo) que logo se tornava proibitiva, cortantemente censurada pelas opções poéticas das três montagens. O engano dos olhos parecia querer mostrar o que não pode ser visto, e por isso escondia, na iluminação conduzida por Alvim em parceria com Wagner Antônio, o que poderia parecer concreto, material, real.

Numa caverna platônica em que a vida é pesadelo e mera ilusão, instigar o espectador a olhar pelas frestas do visível parece estratégia desconcertante e muito produtiva.

A operação é complexa: executa o polimento de um espelho deformado capaz de revelar mais sobre o real do que o esgotado idealismo convencional realista (que maquia o real para torná-lo aceitável). A cena então surge densa, em uma espécie de *incoerência coerente*.

Carregada mimese em que o excesso de espetacularidade é o que melhor imita a nossa construída noção de realidade, o desdobramento em que o nosso inatual barroquismo "*curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra*", é especialmente revelador. Como na proposição de De-

Antônio Rogério Toscano é dramaturgo, encenador e professor da Escola de Arte Dramática da ECA-USP.

leuze, em *do bra* que vai ao infinito, a cena faz operações que a afastam/aproximam do real (Deleuze, 2009).

Irreduzível posição sobre arte como território da abstração – e da dimensão conceitual da invenção – atualiza um processo de estranhamento que desloca as coisas do lugar para fazer ver, pelo vazio, o sentido da ausência; pelo minimalismo, o excesso sensorial da ausência.

Já no final de sua trajetória teórica, há alguns poucos anos, Jean Baudrillard tentou compreender como a produção de realidades decantadas a partir de trampolins ficcionais tinha, para a potente sensação de virtualidade do presente, um caráter de concretude material mais perceptível do que a própria noção de realidade constituída pela tradição científica, derivada do racionalismo moderno (e quase sempre considerada inquestionável).

Para o autor francês, de modo irracionalmente espetacular, a fantasmagoria do real atual alicerça-se, cada vez mais, em bases que se constituem como simulacros, apoiada por dimensões catapultadas pelo irreal. Por outro lado, como crítico assíduo das mitologias do presente, analisou que a queda das torres gêmeas, por exemplo, consagrou-se como realidade mais evidente justamente por ter sido produzida a partir de performance político-midiática inspirada por imagens hollywoodianas, literárias, ficcionais.

Escreveu: “(...) se as duas torres desapareceram, não estão aniquiladas, nem mesmo pulverizadas. Deixaram-nos a forma dessa ausência. Todos aqueles que as conheceram não conseguem parar de imaginá-las, elas e o desenho delas no céu, visíveis em todos os pontos da cidade. O fim do espaço material as fez entrar num espaço imaginário definitivo. Pela graça do terrorismo, tornaram-se o mais belo edifício mundial – o que com certeza não eram quando existiam. (...) Seja lá o que se pense da sua qualidade estética, as Twin Towers eram uma performance absoluta e a destruição delas é, ao mesmo tempo, uma performance absoluta. Isso, contudo, não justifica que Stockhausen

exalte o 11 de setembro como a mais sublime das obras de arte.”

Tantas contradições, que configuram com veemência o *zeitgeist* da virada do milênio, evocam, em tautologia macabra, a série de paradoxos e antíteses do *chiaro-oscuro* característico de nosso atual maneirismo. Por absorver toda a nossa imaginação e, simultaneamente, não configurar formas estáveis, com sentidos legíveis, o terror impõe-nos o paroxismo da impossibilidade da representação. Somente a abstração pode mostrar o que de fato interessa, no ilusório real. E o real, fugidio, talvez não possa mais ser representado pelas convenções legadas pela tradição – ele “fecha-se, como diria Rothko, em todas as direções” (Baudrillard, 2003).

Uma dramaturgia de tempos históricos pintados com texturas deste escopo não poderia furtar-se à percepção crítica (e sensível) deste fenômeno. A progressiva perda de concretude da idéia de realidade, no decorrer da trajetória abordada pelo Club Noir em seu TRÍPTICO projetado a partir da obra de Richard Maxwell, é um indício evidente de que as antenas estão sensivelmente adaptadas à captação dos mistérios do agora – nos silêncios, nas sombras, nas interdições.

De *Burger King* (1997), áspera e sintética comédia sobre jovens maquinizados pelo capitalismo tardio e vigoroso de uma rede de *fast food* – que, apesar das elipses formais e do diálogo reduzido à mínima dimensão, ainda mantém uma estrutura narrativa feita de coerências internas –, até *O Fim da Realidade* (2006), uma década de decomposição dos princípios do real avançou com passos largos, rumo à desestruturação de qualquer vulto de antiquado realismo.

Entre essas peças, a casa literalmente caiu – em 2001, em uma odisséia em que o realismo foi pro espaço! Entre elas, houve Osama bin Laden desconstruindo o que Fredric Jameson nomeou como “*morte do sujeito histórico*”, na pós-moderna década de 1980.

Ora, se já em fins do século XIX, quando imperavam as certezas positivistas, a composição do teatro realista se armou à época por artimanhas dramáticas absolutamente frágeis da



carpintaria textocêntrica erudita; e se, conforme descrevem Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, exatamente os textos mais contundentes deste período, em seu desejo de captar o real, instauraram, desde seu nascedouro, a famigerada “*crise do drama*” por flertar com instâncias lírico-épicas; no alvorecer do século XXI a intolerância em relação à convenção dramática (assimilada pelo *establishment* lucrativo das diversões da indústria cultural) amplificou a necessidade dos processos de desdramatização (iniciados pelas formas fragmentárias e inacabadas de um *Woyzeck*, de 1836, continuados pela busca da “*fatia de vida*” das comédias de Tchekhov), alçados agora ao limite, em um tempo amalucado em que as incertezas dominam.

A depuração da experiência do século XX levou ao que, em Richard Maxwell, sugere um discurso lacunar, prenhe de vazios desejantes e deslocamentos inesperados do tempo, do espaço, das linhas de força, do ritmo, da continuidade e da lógica.

Das escolhas do projeto TRÍPTICO, parece emergir a idéia de que uma dramaturgia capaz de arranhar as fraturas do contemporâneo é aquela que, como apontou Giorgio Agamben, “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009).

Richard Maxwell escolheu, por exemplo, algumas instituições centrais da decantada “*vida contemporânea*” (o trabalho explorado pela propriedade privada e a consequente robotização das sensibilidades, em *Burger King* – mas não fez disso material para uma óbvia coisificação marxista do real; a pasmaceira moral da família pós-burguesa e a inevitável explosão do desejo reprimido, em *Casa* (1998), vão muito além do que suportaria um divã freudiano; e a deformação completa das relações simplistas e de encaimento puramente causal, em um ambiente

militar n’ *O Fim da Realidade*, invocam a falência dos organismos governamentais justamente pelo deslocamento inusitado dos discursos afetivos). Mas ele as explora com minimalismo pontiagudo, de modo a que possamos vê-las por ótica estranhada, reveladora do negativo da imagem, convocando o constrangimento da razão.

Neste sentido, capta com máximo realismo a desconcertante brutalidade da vida coetânea na medida em que deforma com crueldade o espelho através do qual reflete o mundo que o cerca. Trata-se de uma fria constatação, que abre mão de apelos da convenção dramática – descosendo diálogos fúteis para produzir mais perguntas do que respostas – este talvez o dispositivo de potência filosófica mais emocionante de seu projeto dramatúrgico.

A encenação de Roberto Alvim conceitua cada um destes problemas e os transforma em materiais irredutíveis de composição cênica. Desde a depuração essencial da palavra – por vezes tratada como simulacro de propagandas juvenis (*Burger King*), ou como dublagem de enlatados norte-americanos (*Casa*), ou como o heroísmo *fake* dos filmes de ação (*O Fim da Realidade*) – que opera na redução de potências psicologizantes e desdobra polifonia cuja dissonância instaura importante campo dialético de percepção crítica do real.

Até a iluminação, artificiosa e obscuramente projetada a partir de ângulos metodicamente construídos para gerar ambiguidades à tessitura da escrita da cena (com lâmpadas frias que compõem geometrias coloridas e captam, por vezes, apenas a lateralidade do corpo do ator; com focos projetados na contra-face da silhueta das figuras que habitam o espaço da cena; com empalidecimento da pele por filtros de cor incomuns; ou com letreiros de neon), realiza o conceito barroco da luz que mais inquire o ambiente do que o conforma segundo leis da natureza.

Neste caminho, a encenação percorre dinâmicas que primam por exalar, da presença do ator, um profundo sentimento de solidão arre-

batado de todas as personagens. A intervenção/ estudo do texto, assim como o rascunho dos corpos no espaço da cena, a exemplo dos elementos cenográficos, tudo conspira para buscar a síntese, para comunicar a crise de sentido dos tempos sombrios que nos tocaram viver.

Tanto a mecanização do consentimento (as personagens dizem OK o tempo todo, como máquinas diabólicas de desenho animado), como a construção da passagem do tempo em uma cena estática e imóvel, assim como o deslocamento de sentido do discurso – que se torna afetivo quando esperaríamos que fosse profissionalmente gelado, os traços desta poética cênica exalam um odor que atravessa, com identidade formal e com unidade conceitual, a obra de Richard Maxwell.

Em TRÍPTICO, somos convocados a enfrentar, com a clareza de uma insuportável escuridão, a sombra de nosso atual obscurantismo. Talvez saíamos da sala – um primor arquitetônico mais comum na Europa do que por aqui – dispostos a dizer um pouco menos OK para o aniquilamento de nossa (incipiente) condição humana.

Como numa tela em que Caravaggio desestabilizasse a representação de seu próprio rosto, projetado em dionisíaca operação de sombras-luz como personagem de uma mítica inaceitável, um aspecto ambíguo de performatização emerge das dobras neo-barrocas de Maxwell+Alvim: uma intolerável imagem de nós mesmos encontra dramática expressão numa teatralidade sem drama.