



***APOCALIPSE 1.11*, DO TEATRO DA VERTIGEM: ESPAÇOS ALTERNATIVOS PARA UM TEATRO POLÍTICO**

**Flávia Almeida Vieira
Resende***

* flaviaskene@gmail.com
Doutoranda em Literaturas Modernas e
Contemporâneas pelo Pós-Lit/UFMG e mestre em
Teoria da Literatura pela mesma instituição.

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão teórica acerca do trabalho do Teatro da Vertigem, mais especificamente na peça *Apocalypse 1.11*, estreada em São Paulo em 2001. Entendemos que se trata de uma forma de fazer teatro político, que interfere nos fluxos e nas relações cotidianas da cidade, cria tensões entre o “real” e o “ficcional” e possibilita outras formas de relação do público com a obra. Nesse sentido, este artigo passa pelas teorias da performance para compreender em que sentido um teatro considerado “experimental” pode também ser político, sem se vincular diretamente às formas consideradas comumente como “teatro político” e sem pretender apontar caminhos ou propor soluções para os problemas sobre os quais reflete, mas bem mais possibilitar espaços alternativos para a construção das relações entre ética e estética.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro político, Teatro performativo, Teatro da Vertigem, *Apocalypse 1.11*

ABSTRACT: This article presents a theoretical discussion on the work of Teatro da Vertigem, specifically on the play *Apocalypse 1.11*, premiered in São Paulo in 2001. We understand that this play establishes a way to make political theater, which interferes with the flows and the daily relationships of the city, creates tensions between “real” and “fictional” and enables other forms of relationship between the public and the play. In this sense, this article involves the theories of performance to understand in what sense a theater considered “experimental” can also be political, not directly linking itself to the forms commonly regarded as “political theater”, neither wishing to point out ways nor to propose solutions to problems upon which it reflects, but trying to make possible alternative spaces to construct the relationship between ethics and aesthetics.

KEYWORDS: Political theater, Performative theatre, Teatro da Vertigem, *Apocalypse 1.11*

APROXIMAÇÕES ENTRE TEATRO E POLÍTICA

A afinidade entre arte e política, como sabemos, é sempre uma questão polêmica. Isso especialmente no século XX, em que muito se discutiu acerca da relação que a arte pode estabelecer com o real – poderia essa ser uma representação da sociedade? Ou deveria apartar-se dela, para conquistar sua autonomia, sua qualidade mais própria? E, ainda, em que medida a arte pode ser política? Entendemos que não há respostas prontas ou dogmáticas para essas questões, e que a arte de caráter político assumiu e assume diversas formas em diferentes contextos. Neste artigo, buscamos analisar um exemplo do que consideramos um teatro político realizado no Brasil na contemporaneidade: o espetáculo *Apocalypse 1.11*, do grupo paulista Teatro da Vertigem. Antes, porém, interessa-nos refletir acerca dessa categoria que chamamos “teatro político”.

Durante as primeiras décadas do século XX, a base para o fazer artístico de caráter político foi o realismo, com sua função de representação da realidade. Nessa forma, a representação das estruturas sociais já era entendida como um meio de mostrar as mazelas e explorações sofridas pela população, ou seja, um meio de conscientizar o leitor/espectador, a fim de levá-lo a uma atitude prática revolucionária.

Há no realismo, como lembra Frederic Jameson¹, um duplo caráter evidente: por um lado, a função cognitiva, a

relação com o real, e por outro a técnica, os mecanismos utilizados para criar o “efeito do real”. Podemos pensar esse embate como o velho conhecido dilema entre conteúdo e forma. Aqueles que focam a função cognitiva acabam por fazer da literatura um espaço de propaganda, de militância, bem mais do que de arte, de ficção. Por outro lado, aqueles que focam a técnica, por vezes excluem a possibilidade do referencial, criando uma arte hermética e muitas vezes dirigida apenas para seus pares (nas plateias dos teatros experimentais, frequentemente vemos apenas atores ou pessoas ligadas ao teatro, que saem dali comentando a técnica e a forma daquele espetáculo). É nesses termos que se coloca boa parte do debate acerca da arte política: por um lado a militância pouco artística e bastante datada, e por outro a arte da experimentação formal, muitas vezes fechada em si e sem relação com a realidade concreta. Não é nesses termos, porém, que queremos colocar a questão. A arte política se manifesta, a nosso ver, tanto no conteúdo quanto na forma, instâncias inseparáveis, e, a depender da obra, em maior grau evidente em um ou em outro. Nesse sentido, aproximamo-nos de Jacques Rancière, quando ele afirma, acerca das possibilidades das relações entre a política e a estética, que:

a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais.

1. JAMESON. El debate entre realismo y modernismo.

2. RANCIÈRE. Política da arte, p. 2.

Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...²

É apenas com esse entendimento que acreditamos ser apropriado pensar o trabalho do Teatro da Vertigem como político. Acreditamos que o grupo, por meio de sua experimentação formal e de sua aproximação a questões temáticas importantes para a contemporaneidade, é capaz de reconfigurar espaços preestabelecidos, tanto do entendimento da arte – do fazer teatral e ficcional –, quanto da escritura mesma, e dos espaços da cidade, no sentido de uma transgressão na esfera do micropolítico. Assim, entendemos que uma leitura do Teatro da Vertigem como um representante de uma forma política de fazer teatral passa pela proximidade do trabalho do grupo com a arte da performance, já que entendemos que esta tem um caráter político e transgressor, de uma arte de fronteira.

O CARÁTER PERFORMATIVO DO TEATRO DA VERTIGEM

Os estudos performáticos têm se constituído como um operador teórico de abertura, uma possibilidade de pensar o intercruzamento de diversas áreas antes compartimentadas, a fim de compreender fenômenos diversos, cada vez mais comuns na contemporaneidade, que fogem a uma expectativa de classificações fixas. O próprio conceito de performance

assume, assim, um caráter fluido, podendo ser compreendido com diferentes adjetivações que o aproximariam mais de uma ou de outra área do conhecimento: a *performance art*, a performance social, a performance política, o teatro performativo, a performance da escrita etc. Interessam-nos aqui mais especificamente dois conceitos-chave e seus intercruzamentos: o de teatro performativo e o de escrita performática.

O termo “teatro performativo” é usado principalmente por Josette Féral para designar uma produção teatral contemporânea, similar ao que Hans-Thies Lehmann chama de “teatro pós-dramático”. Para Féral³, o teatro performativo seria aquele que incorpora em seu trabalho características vindas da *performance art* dos anos de 1960 e 1970. A autora pondera a dificuldade de definir o termo “performance”, principalmente a partir da consideração de Richard Schechner sobre a amplitude do uso do termo, por exemplo nas seguintes situações elencadas por ele: “1. Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e seculares; 8. na brincadeira”⁴. Se há essa gama tão ampla de possibilidades do uso do termo, o conceito de performance, enquanto campo de estudo, não pode se fechar em classificações taxativas, de uma ou de outra área. Deve, ao contrário, trabalhar com um campo *relacional*, como afirma Roberson Nunes:

3. FERRAL. Por uma poética da performatividade.

4. SCHECHNER. O que é performance, p. 29-30.

5. NUNES. *Haikai e performance*, p. 90.

“O campo de estudos da performance assume a posição de que não há molduras que determinem uma análise, mas um largo campo relacional de reflexão sobre comportamentos humanos e suas recriações, em diversos ambientes, o que, naturalmente, inclui as artes cênicas e outras teatralidades”⁵.

Josette Féral, ao se apropriar dos estudos da performance para classificar o teatro contemporâneo, aponta algumas das características da *performance art* que são incorporadas pelo teatro que ela denomina performativo:

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...⁶

6. FÉRRAL. Por uma poética da performatividade, p.198.

Encontramos nessa citação algumas características que nos interessam para pensar a performatividade no Teatro da Vertigem. Seguindo o raciocínio de Féral, podemos pensar que o teatro performativo desloca o centro do espetáculo de uma noção de representação, de algo que está *no lugar de*, que se refere a um tempo e a um espaço externos àquilo que está em cena, para a noção de *presentificação*, de um tempo e espaço presentes, pelo foco na ação que se desenvolve e

nas imagens que são criadas no momento da apresentação. Isso demandaria um novo tipo de receptividade por parte do espectador, já que não haveria, a princípio, uma lógica causal guiando a performance, mas bem mais uma abertura de sentidos, uma multiplicidade de linguagens (com o uso de outras mídias, por exemplo, o cinema e a dança no teatro). Ainda segundo Féral, a desconstrução operada sobre a noção de representação “passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro”⁷.

Nesse sentido, podemos entender o caráter transgressor atribuído à arte da performance como pertinente também à relação que se estabelece entre produção e recepção. A arte da performance teria um caráter anárquico, de transgressão da arte como fruição, uma vez que é capaz, pelo foco no processo e não na obra acabada, de transformar o espectador em produtor ou, minimamente, em receptor ativo no momento da performance. Assim, não é mais entregue uma obra finalizada ao espectador, mas há sempre uma noção de risco na relação que se estabelece *entre* essas instâncias, um risco a que também se submete o *performer*, pois a relação da ação presentificada pressupõe uma abertura ao não programado, ao não estruturado previamente. É no sentido de transgressão, também, que o teórico Renato Cohen entende a performance

7. FÉRRAL. Por uma poética da performatividade, p. 203.

8. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 38.

9. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, p. 15.

10. Os três primeiros espetáculos do grupo, que constituem a Trilogia Bíblica, chegaram a se apresentar em outras cidades e países, adaptando seus espetáculos para igrejas, hospitais e presídios de onde passavam. “BR-3” se apresentou em São Paulo, no Rio Tietê, e no Rio de Janeiro, na Baía de Guanabara. “Bom Retiro”, espetáculo mais recente, ainda faz sua primeira temporada em São Paulo no ano de 2012.

como uma “arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte estabelecida’”⁸. O caráter político da performance, a nosso ver, reside nessa possibilidade que ela cria de ultrapassar barreiras preestabelecidas, de gêneros e modos de fazer artísticos, de discursos, de distribuição de lugares. Em última instância, entendemos que a performance possibilita a criação de novas formas de configuração estética, que ultrapassam o regime representativo e são capazes de interferir no que Rancière chama de “partilha do sensível”, ou seja, o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”⁹.

A OCUPAÇÃO ESPACIAL E A TENSÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM APOCALIPSE 1.11

No Teatro da Vertigem, essa forma outra de configuração estética está diretamente relacionada à relação estabelecida entre atores e espectadores, que é marcada por uma das características mais significativas de suas peças: a apropriação de espaços alternativos e públicos. A primeira peça do grupo, *Paraíso Perdido* (1993), estreou na Igreja Santa Ifigênia, *O livro de Jó* (1995) no Hospital Humberto Primo, *Apocalipse 1,11* (2000), espetáculo que nos interessa mais diretamente para esta análise, no Presídio do Hipódromo, *BR-3* (2006) no Rio Tietê, e *Bom Retiro – 958 metros* (2012) no Bairro Bom Retiro, todos os lugares em São Paulo¹⁰.

Entendemos que esta é uma característica importante para o caráter político do teatro que o Vertigem desenvolve porque a concepção dramaturgica espacial da obra influencia na relação entre a obra e o espectador, e diz de como aquela concebe o lugar deste. Não mais uma relação de “quarta parede”, mas um convite a “habitar” um espaço, a fazer parte dele, a adentrar suas significações prévias (por se tratarem de espaços que já carregam em si memórias históricas) e ressignificá-los também a partir da obra espetacular. Uma relação significativa quando se trata de espaços já presentes na cidade, na *polis*. A alteração na concepção espacial é expressiva, pois ela vai se configurar não mais apenas como um espaço neutro para abrigar um cenário, nem como um cenário figurativo, mas como parte dramaturgica da peça, configuradora também da trajetória cênica, da criação de figuras, de cenas, de imagens.

Em “Apocalipse 1.11”, é interessante pensar a relação de tensão que se estabelece entre o espaço – presídio – e a temática – a sacralidade no mundo contemporâneo. Na peça, está presente a temática trazida pelo livro bíblico do Apocalipse, a revelação do fim dos tempos – lembrando que a peça estreia no ano 2000, quando a virada do milênio trazia o medo desse fim – e do julgamento final. Além disso, a peça apresenta em sua dramaturgia questões tanto pertinentes ao Brasil em suas comemorações de 500 anos (data que se festejava no ano de estreia da peça), quanto válidas ainda hoje – o submundo

urbano, o lugar da sacralidade na contemporaneidade, a violência dos presídios. Há ainda um ponto significativo que aparece já no título da obra e que se relaciona também com o espaço em que ocorre a encenação. Trata-se do massacre que ocorreu no presídio do Carandiru, em São Paulo, no ano de 1992, e que deixou 111 mortos. O local escolhido pelo grupo para a representação dessa revelação do fim dos tempos é, então, um presídio, um local de reclusão, onde, nas palavras de Foucault, “o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral. (...) Sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem”¹¹. É também no presídio que aparecem os micropoderes, as micropolíticas, que se exercem de forma clara, excessiva, como ocorre também nos submundos, nos guetos das cidades. O poder central da prisão é apenas uma *caixa de ressonância*¹² para esses micropoderes. A violência escancarada nos presídios é a violência marginalizada e tornada invisível nos grandes centros.

Podemos pensar o espaço do presídio, ainda, a partir do conceito foucaultiano de “heterotopias”. Segundo o filósofo, haveria:

provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios,

espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias¹³.

O próprio Foucault, ao tratar das heterotopias, pensa também que esse conceito pode ser aplicável ao teatro, lugar onde, por excelência, convivem diversos espaços a princípio incompatíveis, espaços também que refletem, criticam e se diferenciam do espaço real da sociedade. O espaço da prisão, enquanto uma espécie de “heterotopia de desvio”, ou seja, um local para onde são levadas as pessoas que se desviam das normas estabelecidas em determinada sociedade, tornado espaço da representação é duplamente um “espaço outro”, que permite um tratamento do real a partir de um espaço real.

Não se trata, portanto, de um local neutro de representação, como pretende ser a caixa cênica, mas sim um local que impõe sua própria relação significativa, gerando uma tensão em relação à dramaturgia do espetáculo, que é criada também a partir desse espaço. Esse trabalho de ocupação espacial relaciona-se com a *specific art*, que também se constitui como

13. FOUCAULT. *De outros espaços*.

11. FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 73.

12. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*.

uma arte performática, no sentido de que incorpora o local em que está sendo realizada a obra e transcende o suporte convencional (por exemplo, quando uma pintura interage com o espaço da galeria, criando uma instalação que ultrapassa o suporte do quadro). Também está ligada ao sentido de *site specific*, em que: “a ação estabelece um diálogo ativo com seu sítio de inserção. (...) O eixo conceitual do espetáculo fundamenta-se, também, nos elementos constituintes do real que, em sua concretude, denotam possibilidades diferenciadas de apropriação”¹⁴. Nesse sentido, entendendo que há um diálogo ativo entre o espaço e a obra, um espaço que se estabelece a priori numa esfera urbana, do real, podemos pensar, com André Carreira, que

Toda fala teatral que se instala na cidade propõe uma “desordem” que interfere nos fluxos centrais estabelecidos. Estes fluxos, mais institucionalizados ou mais informais, que definem percepções dos sentidos culturais da cidade, são objeto da intervenção dos discursos teatrais. Estes discursos deformam aqueles fluxos, construindo novos sentidos para a cidade, ainda que de forma provisória e fragmentada. “Desorganizar” o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de Lugares, pois implica na redefinição de relações entre o cidadão e os espaços da cidade. O ato de “tomar” a cidade é um claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos sobre as normas do espaço público.¹⁵

Entendemos que o Teatro da Vertigem, embora não ocupe propriamente o espaço da rua, na montagem em questão, ao se apropriar de edifícios públicos, à maneira desses “lugares” mencionados por Carreira, permite uma nova inserção do espectador naquele espaço, abre brechas na percepção muitas vezes automatizada do sujeito sobre a cidade, e tira da invisibilidade marginal lugares significativos para a sociedade, como é o caso do presídio. Além disso, estabelece uma relação diferenciada entre realidade e ficção, pois ao levar a cena para “espaços reais, concretos, com memória e história”¹⁶, o Teatro da Vertigem agrega significados à sua representação e instaura uma discussão sobre o lugar do teatro, ou ainda, o lugar da ficção na realidade pública. Segundo Antônio Araújo, embora esse tipo de teatro traga uma relação clara com a realidade, ela não é de pura representação: “o desafio é livrar-se das cargas de artificialismo, que já se tornaram uma linguagem natural para todos nós, dentro e fora do teatro. Paradoxalmente, cabe ao próprio teatro – a ‘arte da representação’ – destruir a representação, para fazer ver o que não pode ser representado”¹⁷.

Há aqui uma vontade de “representar” ou “fazer ver” o irrepresentável. Entendemos que isso se dá por meio da tensão entre as próprias imagens que são criadas, uma tensão que não aponta propriamente para uma síntese esclarecedora e revolucionária, mas para uma crítica da imagem, e,

14. RODRIGUES. *O espaço do jogo*, p. 24.

15. CARREIRA, *Teatro de invasão*, p.71.

16. FERNANDES In NESTROVSKI. *Teatro da vertigem*, p. 40

17. ARAÚJO In NETROVSKI. *Teatro da vertigem*, p. 16.

18. RANCIÈRE. Política da arte, p. 16.

poderíamos pensar, uma crítica da visibilidade e da invisibilidade, deflagrada no ato de colocar em cena lugares e situações da ordem da invisibilidade. Isso por si só já configuraria uma arte política, se seguirmos as ideias de Rancière, que entende que existe “na base da política uma ‘estética’”, e que esta deve ser entendida como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”¹⁸. Dar visibilidade ao invisível é mexer nas configurações políticas e estéticas de determinada comunidade.

É emblemático o famoso caso da amiga de Yolanda, que, desavisada, vai assistir ao espetáculo “O livro de Jó” e manifesta seu espanto com o choque de realidade trazido pelas cenas, caso narrado por Aimar Labaki:

Noite de sábado. A plateia já andou por corredores e salas de um hospital, viu e ouviu manifestações de dor e desamparo numa gradação do gemido ao uivo, da sinistra exposição de instrumentos cirúrgicos à de carne nua e pálida de corpos devastados pela doença. O público, de pé, acompanha o texto dito por um ator nu, gotejando sangue e suor, pendurado num pau de arara improvisando sobre a estrutura de uma cama de hospital. Uma senhora idosa se vira para outra e diz em alto e bom som: “- Satisfeita, Yolanda?”¹⁹

19. LABAKI In NESTROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 23.

A reação dessa senhora demonstra o movimento de transgressão que a peça realiza em relação ao que seria esperado de uma peça teatral premiada e comentada, ao que seria esperado ver em cena (e o que seria *obsceno*), e ao que seria esperado para o lugar do espectador. A amiga de Yolanda da cena narrada, como vários outros espectadores, talvez espere do espetáculo o que seria o convencional: um lugar de entretenimento, em que palco e plateia estejam separados por uma “quarta parede invisível”, que faça do teatro o lugar de contemplação passiva. O Teatro da Vertigem desestabiliza essa concepção. Na peça do Vertigem, assim como acontece na arte da performance,

há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (...). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.²⁰

O espaço não convencional do presídio permite que o público acompanhe de perto as cenas. No início do espetáculo, quando o público entra no espaço da encenação, ele é minuciosamente revistado por figuras de policias militares, atores

20. COHEN, *Work in progress na cena contemporânea*, p. 97-98.

devidamente paramentados e portando walkie-talkies ligados, que recebem mensagens do Copom (Centro de Operações da Polícia Militar) misturadas a trechos bíblicos. Esses policiais transitarão pelo espaço do presídio durante toda a peça. Podemos entender que isso corrobora para que atores/performers e espectadores estejam em um espaço de compartilhamento de uma experiência viva (mais do que de uma representação, de uma alusão). No entanto, embora sejam levados a um limite do espaço cênico, e a um limite entre o real e a ficção, os espectadores não têm nunca seu espaço físico violado:

Confrontados com o inferno, vivendo de perto o que não concebem nem de longe, conduzidos pelas celas e corredores desse pesadelo, os espectadores não são objeto, nunca, da violência. Um limite estreito – pelo menos uma vez, na impressionante cena do corredor polonês, um limite mínimo – jamais é transposto, e a plateia aprende a confiar na discricção do diretor.²¹

O limite entre real e ficcional, na dramaturgia em estudo, pode ser entendido em uma relação dialética, em que ambas as instâncias estão presentes e em permanente confronto e movimento de resignificação, numa relação de tensão dialética que não pode ser resolvida ou sintetizada. Isso porque, como ocorre na arte da performance, há um certo nível de simbolização da realidade, o que faz com que haja o que Cohen (2007) denomina “níveis de simbolização” e “níveis

de realidade”, tanto na relação espacial, quanto na temporal, no trabalho da atuação, etc. Para fins de análise, podemos tentar separar momentos em que a peça se aproxime mais de uma ou de outra forma de construção, mas veremos que as duas instâncias – o real e o ficcional – estão imbricadas e não apontam para uma convivência harmônica, mas sempre para uma relação de tensão entre elas. Podemos trabalhar com a ideia de que o espetáculo do Teatro da Vertigem opera com essa tensão entre as instâncias do real e do ficcional, sem, no entanto, pretender que algo a solucione, que algo tire o espectador desse lugar de indeterminação a que é levado.

Isso fica evidente no relato de William Santon:

It seemed significant that, for the vast majority of the audience, this must have been their first experience of a real jail, as opposed to watching a simulacrum in a movie set (...). The prison in which we waited was both real and a simulacrum, (...) and we were waiting in a claustrophobic space in the midst of a vast city in which, in other such places, prisoners were murdered and the military secret police made people disappear during the dictatorships. We were waiting for actors to appear and engage with the space symbolically.²²

Podemos perceber neste relato que Santon identifica a tensão presente no espaço, que era “tanto real quanto um simulacro”, e espera por um “respiro”, algo como uma síntese

22. SANTON. Apocalipse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?, p. 88. “Parece significativo que, para a grande maioria do público, essa devia ser sua primeira experiência de uma prisão real, diferentemente de assistir a um simulacro em um set de filmagens (...). A prisão na qual esperávamos era tanto real quanto um simulacro, (...) e nós esperávamos num espaço claustrofóbico no meio de uma grande cidade na qual, em outros lugares como aquele, prisioneiros foram assassinados e a polícia militar secreta fez pessoas desaparecerem durante a ditadura. Nós esperávamos os atores aparecerem e se relacionarem com o espaço simbolicamente.” Tradução nossa.

21. NESTROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 321.

dessa tensão, que seria a relação simbólica estabelecida com esse espaço real, mas que também não trará esse “respiro” (como veremos na cena do “Sexo explícito”). Ainda que o espaço do espectador não seja fisicamente violado, como dissemos anteriormente, podemos considerar que há uma espécie de comunhão, ou de partilha de experiências, quando se misturam as instâncias do real e do ficcional. Entendemos que a partilha aqui se dá tanto numa experiência do tempo presente, do que está sendo performado naquele determinado momento, quanto numa ativação de algo como uma memória coletiva, quando, por exemplo, a cena evoca a violência dos tempos da ditadura, ou traz símbolos reconhecíveis para a população brasileira (os trechos da Constituição, na cena da Talidomida, e a música-tema de Ayrton Senna, por exemplo, que é usada na cena “Sexo Explícito”).

Há algumas das cenas de “Apocalipse 1.11” que estão mais próximas de uma construção ficcional, de diálogos e personagens, como é comum na dramaturgia mais tradicional. Por exemplo, a cena da “Chegada de João”, em que há a seguinte rubrica: “João entra vestido pobremente. Carrega numa das mãos uma mala de papelão e uma *Bíblia* e, na outra, um guia da cidade e alguns mapas. Sua aparência é de exaustão, acaba de chegar de uma longa viagem. (...)”²³. E, logo depois, a cena em que João encontra a personagem Noiva e a interpela: “A senhora... a senhorita... já ouviu falar... (aproxima-se

com mapas e *Bíblia* nas mãos) Eu tô procurando... Nova Jerusalém”²⁴. São cenas em que está evidente uma construção fabular, mais do que as figuras dos *performers*/atores ou o tempo do aqui e agora. João entra como um personagem que traz uma carga emocional ficcional, como se tivesse acabado de chegar de uma longa viagem, e se dirige a uma outra personagem também no nível da ficção. Aqui, os níveis de simbolização estão mais fortes que os de realidade.

Em outras cenas, porém, essa relação se inverte e atua mesmo com uma tensão entre as duas instâncias, como é o caso da polêmica cena “Sexo Explícito”, em que um casal de profissionais do sexo explícito realiza um ato sexual em cena, ao som da música tema da vitória de Ayrton Senna. A cena se passa na Boite New Jerusalém, comandada pela bizarra figura da Besta – um homem barbado, vestido de mulher, com “peruca gasta, vestido puído, tênis e meia”²⁵ (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 205). Essa personagem anuncia a entrada do casal “Lílian e Reginaldo” dizendo um versículo bíblico: “crescei e multiplicai-vos”. Após o anúncio, inicia-se a cena de sexo, um sexo mecânico, que é posteriormente interrompido pela figura da Besta.

Yiftah Peled trata essa cena como um “*ready made* performático”, ou seja, “uma unidade performática inserida e incorporada em outra instância de performance”²⁶. O conceito, que é usado não só para descrever o trabalho do Vertigem, é

23. BONASSI In NESTROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 193.

24. BONASSI In NESTROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 193.

25. BONASSI In NESTROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 205.

26. PELED, Yftah. Ready made performático.

cunhado a partir do termo “*ready made*”, de Marcel Duchamp, acrescentando um caráter duplamente performático. Se em Duchamp o *ready made* desloca elementos cotidianos para o contexto artístico, a partir de uma seleção do artista, no “*ready made* performático” o deslocamento é de um elemento já performático para uma outra instância performática. Nessa cena do espetáculo em questão, o deslocamento é feito de um casal de sexo explícito de um *peep show* de casas noturnas para o *peep show* que é criado pela Boite New Jerusalém. É claro que há aqui níveis de simbolização (o casal está vestido de índio, alude à formação do povo brasileiro, o sexo é realizado de forma mecânica, há a música ao fundo ressignificando a cena), mas há um forte nível de realidade. Embora o caráter “real” da cena possa ser questionado, uma vez que tal performance também estaria no campo da representação, de algo feito para ser visto, a relação sexual tem um envolvimento tal dos corpos que seria difícil separar um “personagem” e um “ator”. Além disso, para os espectadores, tal grau de envolvimento tem um impacto de realidade, como tem o fato de a peça se passar em um presídio, ainda que o espaço também seja ficcionalizado. Como bem lembra Josette Féral²⁷ (2012), o fato de toda ação performática estar sempre enquadrada por uma teatralidade (que insere aquela ação no campo da arte) não invalida a realidade que é apresentada em cena.

Se consideramos que se trata de uma cena em que o real está presente e deslocado para a cena, não podemos deixar

de pontuar as questões éticas que permeiam essa escolha estética. Podemos aproximar, assim, do conceito de “imagem intolerável” de Jacques Rancière. Segundo o filósofo,

“Não é um simples assunto de respeito pela dignidade das pessoas. A imagem é declarada não apta para criticar a realidade porque pertence ao mesmo regime de visibilidade que essa realidade, a qual exhibe uma e outra vez seu rosto de aparência brilhante e seu reverso de verdade sórdida que compõem um único e idêntico espetáculo. Esse deslocamento do intolerável na imagem ao intolerável da imagem se encontra no coração das tensões que afetam a arte política.”²⁸

Na fala do filósofo, temos uma dupla questão: em relação à ética de se exibir uma imagem da ordem do intolerável (para o espectador ou mesmo para as pessoas em situação semelhante àquela retratada), e à validade crítica da imagem que está no mesmo “regime de visibilidade” do real. Ademais, Rancière pontua que o simples fato de uma imagem ser intolerável não implica necessariamente numa tomada de consciência e numa crítica daquela realidade. Essas questões são importantes para pensarmos o trabalho político do Teatro do Vertigem, que está quase sempre calcado na inserção do real (por exemplo, com a ocupação de espaços públicos). É uma escolha ética deslocar um casal de sexo explícito das casas noturnas para o teatro? É uma escolha que traz uma crítica para

27. FERRAL. O real na arte.

28. RANCIÈRE. *El espectador emancipado*, p. 89. A edição consultada é em espanhol: “No es un simple asunto de respecto por la dignidad de las personas. La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe una e otra vez su rostro de apariencia brillante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idêntico espectáculo. Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen se encuentra en el corazón de las tensiones que afectan al arte político”. Tradução nossa.

o espectador? Se o espectador for também um profissional do sexo, como se sentirá com sua realidade exposta ali?

Permeando essas questões, a cena do “Sexo Explícito” criou uma polêmica na *The Drama Review* (2002), entre William Santon e André Carreira. O primeiro, em seu artigo “Apocalypse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?”, questiona a validade desse deslocamento feito pelo Vertigem. Santon afirma que todas as demais cenas são feitas por atores, “separados dos personagens”, mas que, na cena do sexo, Antônio Araújo:

decided to use ‘professionals’ from a sex show in place of theatre actors; and in doing so, I think he destroyed the framing, the symbolic ordering of theatrical representation. And the effect (on me, I have to reiterate) was to distract, to vitiate a key political moment by using the bulldozer of explicit sexual intercourse to demolish representation. (...) We might say that the failure to frame the use of the explicit body coherently derailed its effect and left us wallowing in the very place of normative inscription (of the body, of sexuality) that should have been a site of interrogation.²⁹

O que Santon afirma, com isso, é que o efeito crítico que a cena deveria ter em relação aos *peep shows* transforma-se em reafirmação desse contexto, ao deslocá-lo para a cena – ao invés de ficcionalizá-lo –, com toda sua carga de realidade

nos corpos dos *performers*. O que ele coloca é bastante parecido com o que Rancière pontua sobre a imagem intolerável: o real em cena pode levar a outro tipo de reação que não a crítica (a rejeição à imagem, por exemplo). Santon chega a afirmar: “If he was seeking to demonstrate the oppression by postcolonial capitalism of the remnants of an indigenous people, he did it by collaborating in the contemporary oppressions of the sex industry.”³⁰. Para Santon, a mesma crítica poderia ser feita por meio da ficção, talvez utilizando de atores da companhia, e não de profissionais do sexo, cuja imagem já é tão explorada nas casas noturnas suburbanas. Trata-se, portanto, de um questionamento sobre a tolerabilidade e a ética no uso das imagens do real.

André Carreira, ao contrário de Santon, acredita que o uso do sexo explícito desconstrói a lógica dos *peep shows*, “Firstly, because it puts the sex show into a new context that implicates us in its own critique; and secondly, because it fills it with meanings that compel the spectators to take a different position from that expected in a ‘red-light district’ bar.”³¹.

Entendemos, seguindo a interpretação de André Carreira, que a cena realiza uma desconstrução da imagem que ela evoca, num movimento que poderíamos denominar, nas palavras de Didi-Huberman, como uma “*imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso

30. SANTON. Apocalypse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?, p. 97. “Se ele estava tentando demonstrar a opressão do capitalismo pós-colonialista aos remanescentes dos povos indígenas, ele o fez colaborando para a opressão contemporânea da indústria sexual”. Tradução nossa.

31. CARREIRA, André. Risk As a Material Path to Explore Theatricality and Brazilian Contradictions, p. 102. “primeiramente, porque insere o *sex show* num novo contexto que nos implica sua própria crítica; e segundo, porque preenche de significados que obrigam os espectadores a tomar uma posição diferente do que é esperado num bar de ‘luz vermelha’.”. Tradução nossa.

29. SANTON. Apocalypse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?, p. 96. “decidiu usar ‘profissionais’ de sexo explícito no lugar de atores de teatro; e fazendo isso, penso que ele destruiu a cena, a ordem simbólica da representação teatral. E o efeito (para mim, eu tenho que reiterar) foi distrair, invalidar um momento político chave usando o trator da relação sexual explícita para demolir a representação. (...) Podemos dizer que o erro de enquadrar o uso explícito do corpo coerentemente descarrilou seu efeito e nos deixou chafurdando no próprio local de inscrição normativa (do corpo, da sexualidade), que deveria ter sido um local de questionamento.” Tradução nossa.

32. DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, p. 171-172.

uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente³². Isso porque é uma imagem que não se dá a ler por inteiro de maneira unívoca, mas que produz uma tensão (entre o casal, o tema da vitória de Ayrton Senna, a Boite deslocada para a instância da representação), que nos obriga a olhar e olhar de novo, e confrontar a imagem que temos de um casal de sexo explícito fora do teatro com a imagem deslocada e ressignificada. Não é o real, é um enquadramento desse real, um ponto de vista sobre ele. Não que ele necessariamente vá gerar uma crítica em relação à realidade que expõe, e nisso concordamos com Rancière, mas minimamente, enquanto imagem, torna-se crítica por provocar essa crise, esse questionamento da própria imagem. Quanto às questões éticas desse tipo de deslocamento, de mais difícil resposta, cremos que só podem ser consideradas caso a caso, entendendo o tipo de tratamento dado pela cena àquela realidade.

O FIM DOS TEMPOS, OU: UMA LUZ BRILHANDO INTERMITENTE

Apocalipse 1.11 culmina em um Julgamento no qual todos os personagens da peça serão, individualmente, julgados, cada um sofrendo um castigo diferente. A cena é um misto de purgação dos males cometidos na terra, e de sala de tortura de tempos da ditadura, como podemos ver na seguinte cena, intitulada “Instauração do Processo”:

Juiz (*pigarreando, solene*) O Ministério Público ofereceu denúncia contra abusos de toda ordem, praticados gratuitamente e por pura maldade. (Pausa, olha em torno) Sim, vocês fizeram o mal. Vocês fizeram muito mal... Jogaram terra nos machucados, mudaram ordens, confundiram processos. Na dúvida, maltrataram. Na certeza, abusaram. Aproveitaram do que é fraco, do que é pobre, do que é quase morto. Porque rezaram para que não se visse mais uma gota de inocência que fosse, agora estão aqui. (...)

(*O Anjo Poderoso coloca um banco para os réus, diante do Juiz. Do teto baixa uma luz, que é direcionada para aquele que ocupar o lugar.*)³³

No início da fala do Juiz, podemos pensar que enfim alguém virá para colocar um fim a toda a violência a que assistimos, como uma esperança de uma grande luz de salvação sobre aquelas trevas instauradas no presídio. Mas logo vemos, pelo foco que desce do teto, por exemplo, que o Juiz ainda está numa instância de hierarquia e de poder, da qual abusará. A relação com a ditadura vem, principalmente, na cena do julgamento da Noiva, em que ela é torturada pelo Juiz com “eletrochoques”. Até que a Noiva grita: “Nãoooo! Eu falo! Eu falo!”³⁴. Nessa cena, em uma das propostas de texto para o Juiz, ele termina afirmando “Alguém tem que fazer este serviço”³⁵, fala típica de torturadores da época da ditadura.³⁶

33. BONASSI In NETROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 236

34. BONASSI In NETROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 241.

35. BONASSI In NETROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 243.

36. Aqui, podemos citar a fala de Marcelo Paixão de Araújo, um dos maiores nomes da tortura em Belo Horizonte na época da ditadura. Em entrevista à Revista Veja, em 09/12/1998, o repórter Alexandre Oltramari pergunta: “O senhor fez isso cumprindo ordens ou achava que deveria fazê-lo?”, a que Marcelo responde: “Eu poderia alegar questões de consciência e não participar. Fiz porque achava que era necessário (...)”. Disponível em: http://veja.abril.com.br/091298/p_044.html. Acesso em: 23 jul. 2014.

O Julgamento então se segue, levando ao banco dos réus os outros personagens, até chegar a vez do Anjo Poderoso. O Juiz e o Anjo têm um diálogo pautado apenas em versículos bíblicos, até que o Juiz declara: “Vida por vida, olho por olho, dente por dente!!!” e, logo, advertindo o anjo e apontando-lhe uma arma, diz: “Corre.”. O Anjo Poderoso primeiro hesita, mas depois vai saindo, sempre com medo de levar um tiro, até que sai da cena. O próprio Juiz, então, toma o banco dos réus: “Juiz: Eu peço desculpas... Eu peço desculpas por tudo que eu não fiz, por tudo-tudo-tudo que eu não fiz. Desculpa! (...) (*Profundamente desolado*) Quem vai me salvar de mim? Hein? Quem é que vai me salvar de mim? (o Juiz enforca-se).”³⁷.

Podemos pensar, então, que aí se consuma o Apocalipse, que, segundo Didi-Huberman (2011, p. 79), é “a sobrevivência que absorve todas as outras em sua claridade devoradora: a grande sobrevivência ‘sacral’ – fim dos tempos e tempo do Juízo Final – quando todas as outras terão sido aniquiladas.”. O filósofo afirma ainda que “as visões apocalípticas nos propõem a grandiosa paisagem de uma *destruição* radical para que aconteça a *revelação* de uma verdade superior e não menos radical”³⁸. Este talvez seja o propósito do Apocalipse Bíblico: afirmar a sobrevivência última, grandiosa, do Reino dos Céus. Não é, porém, o propósito do Apocalipse do Vertigem, este que questiona tantas “grandes verdades”,

“grandes instituições”. *Apocalipse 1.11* parece apontar, muito mais, para as pequenas sobrevivências, de que também fala Didi-Huberman.

Nesse sentido, o espectador não sairá da peça sem possibilidades, impotente como muitas vezes nos sentimos diante de uma realidade tão violenta. Ao contrário, são inúmeras as possibilidades que se abrem no diálogo final entre João e o Senhor Morto, especialmente na fala final de João:

JOÃO (*respirando fundo*) Eu não tenho mais medo! Eu não tenho mais medo de arma apontada para minha testa. Eu não tenho medo de encontrar ou de não encontrar Nova Jerusalém. Não tenho mais medo de espinha, de furúnculo, de pústula. Não tenho mais medo de pisar em prego enferrujado. Não tenho mais medo de andar sem documento. Não tenho mais medo de promessa. Não tenho mais medo de polícia, nem tenho mais medo de ladrão. Não tenho mais medo de mim, nem tenho mais medo de vocês. (*Pega sua mala, abre e joga fora seus pertences.*) Não tenho mais medo de estragar tudo de bom que eu tiver. Nova Jerusalém é pra já... As coisas antigas todas vão indo embora... (*Hesitante, porém feliz e aliviado, João parte carregando sua mala vazia. Nós o vemos ganhar a rua e desaparecer.*)³⁹.

Essa libertação de João ocorre em relação a uma série de medos que, podemos pensar, são construídos por uma

37. BONASSI In NETROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 266.

38. DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vagalumes*, p. 79.

39. BONASSI In NETROVSKI, *Teatro da vertigem*, p. 274.

mitificação tanto do espaço urbano (medo da violência, da polícia etc.) quanto de crenças populares (medo de espinha, furúnculo, promessa etc.). João, depois de testemunhar e vivenciar toda a violência que ocorre dentro daquele presídio, já não precisa mais acreditar e se submeter a uma construção de medos. O rompimento com essa cultura do medo é o rompimento também com uma macroestrutura que os constrói. Segundo Deleuze e Guattari:

A administração de uma grande segurança molar organizada tem por correlato toda uma microgestão de pequenos medos, toda uma insegurança molecular permanente, a tal ponto que a fórmula dos ministérios do interior poderia ser: uma macropolítica da sociedade para e por uma micropolítica da insegurança.⁴⁰

A qualquer grande luz de verdade, ofuscante, o Teatro da Vertigem parece preferir essas pequenas iluminações, “fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes”⁴¹. A peça, nesse sentido, não aponta caminhos, mas busca libertar os espectadores-testemunhas dos medos que impediriam de caminhar.

Parece-nos pertinente, então, considerar o tipo de trabalho que o Teatro da Vertigem constrói como um teatro político, no sentido de que interfere nos modos de organização

e de visibilidade das relações comumente estabelecidas entre público e atores, realidade e ficção, teatro e espaço urbano. Isso permite pensar a aproximação entre arte e política por outros vieses que não sejam pautados por dicotomias ou posicionamentos ideológicos estáticos. O Teatro da Vertigem, considerado um teatro experimental de novas linguagens, e apesar de não seguir filiações claras de um “modelo” de teatro político, como muitas vezes é tomado o teatro de Bertolt Brecht, consegue, não apontar caminhos – como já dissemos –, mas oferecer pequenas iluminações, provisórias, mas fundamentais na busca por outros tipos de relações sensíveis, éticas e estéticas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Marcelo Paixão de. “Torturei uns trinta”: entrevista. [09/12/1998]. **Revista Veja**. São Paulo: Editora Abril, 1998. Entrevista concedida a Alexandre Oltramari.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 67-78.

CARREIRA, André. Risk As a Material Path to Explore Theatricality and Brazilian Contradictions: A Reply to William Stanton. **TDR: The Drama Review**, Volume 46, Number 4 (T 176), Winter 2002, p. 101-103.

40. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, p. 93-94.

41. DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vagalumes*, p. 80.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo, Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, v.8, nº1, São Paulo: ECA-USP, 2008.

FERRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In RAMOS, Luiz Fernando (org). **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012. p. 77-93.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. [conferência] Tradução de Pedro Moura disponível em <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 23 jul. 2014.

JAMESON, Frederic. El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir. In **Youkali** – Revista Crítica de las artes y el pensamiento, nº7, junho de 2009. Disponível em <<http://www.youkali.net/index7.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. **Teatro da vertigem**: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e performance**: imagens poéticas. 2011. 233 f., enc. : + 1DVD-ROM. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

PELED, Yftah. Ready made performático: incorporação de performances no teatro da vertigem. In **Polêmica Imagem**. n.20. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **São Paulo S.A.** – Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Abril, 2005, São Paulo. Trad.: Mônica Costa Netto. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Trad. Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. 136p.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo**: espaço cênico teatro contemporâneo. 2008. 123 f., enc.: Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

SANTON, William. Apocalipse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?. **TDR: The Drama Review**, Volume 46, Number 4 (T 176), Winter 2002, p. 86-100.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance". In: **Revista O Percevejo**, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. Vol. 12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. p. 25-50.