

A Tetralogia das Encruzilhadas é um projeto criativo amplo que abriga a construção de peças que promovem um desvio na minha obra dramática anterior, cujo foco principal é o imaginário do sertão brasileiro, enfeixadas na Trilogia do Seridó. Desse novo projeto, surgiram as peças-encenações *Encruzilhada Hamlet* (2009), *Peça Brasil* (em elaboração), *A Deus, Todomundo* (2014) e uma releitura da personagem Próspero, de *A tempestade*, de William Shakespeare (em projeto).

Nenhum sentimento pode ser mais forte e resplandecente do que o amor em todas as suas formas, expressões e práticas. Agostinho nos diz:

O meu amor é o meu peso. Para qualquer parte que vá, é ele que me leva. O Vosso Dom inflama-nos e arrebatá-nos para o alto. Ardemos e partimos. Fazemos ascensões no coração e cantamos o 'o canto dos degraus'. É o Vosso fogo, o Vosso fogo benfazejo que nos consome enquanto ardemos e subimos para a paz da Jerusalém celeste (AGOSTINHO, 1984, p 363).

É essa chama reluzente que nos eleva para o infinito e nos aproxima mais e mais de nossa prática mundana e teatral. A busca desse paradoxo crepitante e barroco tem sido o alicerce do nosso texto-encenação. Mesmo desintegrado na sociedade contemporânea, como aponta Erich Fromm, o amor é o outro lado dessa imoralidade para iniciantes do teatro. Acreditar no amor, acreditar no teatro como lugar dos fazeres coletivos, lugar do encontro, da presença, da compreensão gregária do outro. “Ter fé na possibilidade do amor, como fenômeno social e não apenas excepcional e individual, é uma fé racional baseada na compreensão da natureza verdadeira do homem” (FROMM, 2000, p. 165).

Atuar com os sete sobreviventes dessa busca para além da representação, no Curso de Interpretação para o Teatro do Sesc Piedade, Pernambuco, implicou uma luta para manter aceso esse sentimento maior que nos faz aprender radicalmente. Esse amor que barroqueamos não é “o ridículo da vida”, como diz a letra de uma canção popular brasileira, mas uma relação com o mundo, com todo o mundo. “O amor não é principalmente uma relação com certa pessoa. Ele é uma atitude, uma orientação de caráter que determina como alguém se relaciona com o mundo como um todo, e não com um ‘objeto’ de amor” (FROMM, 2000, p. 57). Como nas ruínas de Walter Benjamin (1984), restaram aprendizagens fulgurantes feitas de brasas, lutando comigo e com as forças vivas do teatro para chegar aos deuses, alcançar o prazer, apreender a alegria, a história, a morte, as alegorias.

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas (BENJAMIN, 1984, p. 199-200).

Para compor a reescrita da imoralidade que entregamos aos públicos, precisei desse grupo heterogêneo e contraditório que minguou aos poucos, num processo de seleção natural e de autoexclusão. O grupo foi sendo reduzido de vinte e três integrantes para dez e ao fim para sete concluintes. Precisei compreender essas criaturas devotas e libertinas, ao mesmo tempo.

Ao longo do processo, elas deram todas as pistas do que desejavam, do teatro que queriam fazer, das provas que queriam passar. Da colaboração recíproca, dos laboratórios intensivos, surgiu *A Deus, Todomundo*, costurada para eles sob medida.

Em busca de uma pedagogia do amor, provoquei esse grupo com questões éticas, questões teóricas, questões práticas, desafios cognitivos e corporais. As respostas ao que eles e elas queriam dizer com o teatro indicavam os caminhos do expressionismo, quando queriam dizer barroco. Eu os analisava e perscrutava o erotismo na superfície de seus corpos e de suas ações adolescentes. Impressionava-me com a relação que todos mantinham com a religião e mais: a mistura indiscriminada de devoção religiosa e profana. O desejo de ofertar seus corpos nus no altar do teatro e o desejo de ocultarem-se nos seus relicários individuais e narcísicos. A alegoria daqueles corpos sempre em mutações queria dizer algo que me escapava, ia além da aprendizagem do teatro, *stricto senso*, mas me tocava, era um sintoma que eu, sem muitas certezas, fui reconhecendo como o motor da possível aprendizagem que ali se esboçava. Devassos ou místicos? Ambos impuros e exagerados.

Após inúmeros testes, quase científicos, e laboratórios desconcertantes, retomo ou reencontro-me com uma ideia. Reconquisto meu tempo de principiante do teatro. Foi o professor de teoria e história do teatro Luiz Maurício Carvalheira que me apresentou *Todomundo (Everyman, c. 1495)*, moralidade inglesa de autor desconhecido, na tradução de Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Na peça, Deus convoca Todomundo a prestar contas de todos os atos de sua existência. Coagido pela Morte a concluir seu livro de contas em uma jornada, Todomundo pede ajuda, sem obter êxito, aos amigos, aos parentes, à Riqueza. Diante disso, e na iminência da morte, rever todos os seus atos com o auxílio de sua velha e doente Caridade que, coadjuvada pela Sabedoria, o auxilia a concluir o livro de contas e a subir aos céus. Dos meus anos iniciais de formação teatral (1977-1979) à formação dos jovens de hoje, percebo a ressonância torcida da inadequação em encenar uma moralidade em nossos tempos sem moral. Montar uma moralidade hoje é uma imoralidade. Então que essa obra seja uma imoralidade nesses últimos dias de 2014.

Sabia de antemão que recorreria à citação textual e cênica. Para não fugir ao procedimento adotado na Tetralogia das Encruzilhadas, apropriei-me do modelo brechtiano de escrever coletivamente. A originalidade impura desejada aludia ao tópico Originalidade contido nas *Histórias do sr. Keuner*, de Bertolt Brecht. Pretendia fugir das ideias de cunho próprio e assumir todas os pensamentos que contribuíssem para o edifício que eu e os aprendizes erigíamos (BRECHT, 2006, p.23). Fiz uso da paródia, do paralelismo, de justaposições de frases contrastantes, de repetições, de inversões, da contrapeça, escrita como resposta ou negação de uma obra existente. Esses procedimentos de linguagem e manejo de material dramaturgício sempre me foram caros como outra forma de originalidade. Brecht foi, então, um autor inspirador nesse processo de *A Deus, Todomundo*. O autor de *Santa Joana dos Matadouros*

precisava do desafio de outra mente para tirar o máximo de seu próprio talento. Baseou muitas de suas peças em originais existentes – o *Edward II* de Marlowe, a *Beggar's Opera* de Gay, o *Schweik* de Hasek, velhas lendas chinesas e japonesas. Repetidamente buscou temas shakespearianos. A sátira contra o racismo *Die Rundkoepe und die Spitzkoepe* contém elementos do enredo de *Measure for Measure*; em *Arturo Ui*, na qual a ascensão de Hitler é parodiada pela de um gangster de Chicago, o caráter do herói vilão foi modelado pelo de Ricardo III de modo que o assassinio de Roehn ecoa a queda de Buckingham e o personagem-Hitler faz a corte à viúva de uma de suas vítimas (ESSLIN, 1979, p. 128).

O prazer de ver esses rebentos crescerem com seus limites e conflitos é revigorante. Para além das frustrações técnicas e estéticas há o fato pedagógico, a relação estabelecida nesta atividade que provoca revoluções individual e grupal. Esse grupo cheio de Deus e sexo, de Amor, de descobertas próprias dos verdes anos, me provoca a redescoberta sempre surpreendente do amor ao teatro, do amor ao ensino, do amor e do respeito ao trabalho. Entre os atores-aprendizes e a estética do reamar, recodificar, ressignificar, refazer, referenciar, encontro-me no lugar teatral em que exponho uma obra impura, entre católicos, evangélicos, espíritas, budistas, judeus, maometanos, a provocar o improvável baile ecumênico em nome de Deus e da subida à Casa do Criador. Poesia flamejante, labareda que se consome no ar, subindo... Qual o peso do nosso amor?

Tratar o tema alegórico como material linguístico, imagético, e forma de atuação foi o principal desafio de todo o trabalho. Ao buscar personificar vícios, virtudes e ideias abstratas, descobrimos com o corpo o veio central do barroco que perseguíamos. *A Nau dos insensatos* (1494), de Sebastian Brant (2010) e *O teatro da memória de Giulio Camillo*, de Milton José de Almeida (2005) foram obras de apoio à práxis, frequentemente visitadas nos laboratórios de escritura textual e cênica.

A presença e o encontro passaram a ser alegóricos. O corpo dos atores mostrava uma fenda a querer dizer algo além do que, em presença e em encontro, se materializava. Benjamin cita um fragmento de Novalis que mostra essa persistência barroca na teatralidade: “Cenas verdadeiramente visuais, somente elas pertencem ao teatro. Personagens alegóricas, são elas que a maioria das pessoas vê. As crianças são esperanças, as moças são desejos e preces” (BENJAMIN, 1984, p. 215). Os corpos dos aprendizes falavam de um corpo em construção; eram fragmentos de futuro. As construções interpretativas aludiam à uma performance idealizada que a repetição treinava para o espetáculo, ou seja, sempre um outro encontro uma outra presença a se fazer. Tudo remetendo a outro nível de significação (*allegoreuien*). Como afirma Jameson,

o teatro é, mais uma vez, espeço privilegiado para os mecanismos alegóricos, visto que deve sempre existir uma pergunta sobre a autossuficiência de suas representações: não importam a pompa e o encanto de suas aparências, não importa o grau em que aparentam autossuficiência, há sempre a sugestão e a desconfiança de operações miméticas, a percepção reprovadora de que estes espetáculos também imitam e, portanto, simbolizam alguma outra coisa. [...] A alegoria é, portanto, uma ferida às avessas, uma ferida no texto; pode ser estancada ou controlada (particularmente por uma vigilante estética realista), mas jamais inteiramente eliminada como possibilidade (JAMESON, 2000, p.169-170)

Nossa peça híbrida, plena de corpos alegóricos e alegorias, caracteriza-se pela citação e pela homenagem. Reaviva e reafirma o Barroco sem nenhum pudor; reforça a sua amplitude de assuntos, sua dilatação de temas, seu poder a-histórico, sua dimensão miscigenada, sua interpenetração e acomodação a nossa cultura, brasileira, latina, contemporânea.

Ao aglomerar os fragmentos (ruínas) do barroco antigo com o barroco dos nossos dias de século XXI, encontramos no cineasta Peter Greenaway nosso modelo, nossa inspiração metodológica: passado, presente, plástico ordinário, ouro falso, multiplicidade autoral, atuação antirrealista, sadomasoquismo, eroticidade mística, desconstrução do mundo, revivificação de nossos duplos, tangibilidade das nossas ambiguidades e abstrações. Como apoio teórico, o estudo sobre os filmes do diretor de *Prospero's books* (1991), realizado por Gilberto Alexandre Sobrinho (2012) foi de suma relevância.

Descobrimos nesse longo processo, que somou mais de doze meses, que fazer teatro é uma gota preciosa na construção de nossas individualidades, de nossa humanidade, de nossa cidadania. Esse árduo trabalho nos ensinou a reescrever com propriedade, a reviver com intensidade, a lembrar com qualidade, a renascer com um pouco de sabedoria. Nossa encenação rever Karlheinz Stockhausen, Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel, a banda de metal brasileira Sepultura, Ludwig van Beethoven e Arvo Pärt; introduz retalhos significativos do quadro *Cimon e Pero* (c. 1630), de Peter Paul Rubens, e da *Última Ceia* (1594), de Jacopo Bassano.

*A Deus, Todomundo* pretende ser um grito na “selva das cidades”, uma possibilidade de aprendizagem do amor, do amor a todos e a tudo que nos rodeia, do nosso amor ao teatro.

#### REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. **O autor multiplicado**: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway. São Paulo: Alameda, 2012.

ALMEIDA, Milton José de. **O teatro da memória de Giulio Camillo**. Cotia: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: 1984.

BRANT, Sebastian. **A nau dos insensatos**. Tradução Karin Volobuef. São Paulo: Octavo, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ESSLIN, Martin. **Brecht**: dos males, o menor. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

TODOMUNDO. Tradução Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. [datilografado], 1978.