

A PALAVRA CÊNICA DE HAMILTON VAZ PEREIRA

André Luís Gardel Barbosa

Bolsista de Pós-doutorado da FAPERJ

UNIRIO – Centro de Letras e Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Palavras-chave: palavra cênica; narrativa performática; estética do entre

A produção artística de Hamilton Vaz Pereira é ampla, rica e multifacetada. Obra de um homem de teatro, em sua acepção mais genuína, é fruto das ações que exerce como dramaturgo/dramaturgista, encenador, ator, compositor, produtor teatral. Hamilton tem seu nome ligado, de modo indelével, a um dos principais grupos teatrais dos anos 70 e 80, no Brasil, a equipe de comediantes *Asdrúbal trouxe o trombone*, de cuja fundação, invenção e desenvolvimento participou ativamente.

Sílvia Fernandes afirma que o processo criativo do Asdrúbal, “baseado em improvisações e ancorado na experiência particular dos atores”, “consegue desenhar um movimento ascendente de formalização de linguagem” (FERNANDES, 2000, p.14), para, mais adiante na *Introdução* a seu livro *Grupos Teatrais – Anos 70*, sublinhar que esta “herança da criação coletiva”¹ é a base a partir da qual se constrói a produção posterior de Hamilton:

Com o fim do Asdrúbal em 1983, depois da tumultuada montagem da *Farra da Terra*, Hamilton continuou solitariamente a pesquisa de uma dramaturgia cênica que surgiu no grupo, em que personagens, movimentos, imagens e músicas são propostos de modo concomitante, num mecanismo de amearhar referências totalmente despreocupado com linearidade narrativa ou tensionamento dramático (FERNANDES, 2000, p. 15).

Os textos de Hamilton, com frequência, prescindem da tensão dramática em nome de elementos lírico-épicos, inserindo, muita vez, a voz ou a figura ostensiva do autor, do encenador, dos atores e do público – ou de suas imagens técnicas desdobradas na superfície de mediações multimídias - como personagens do universo de uma narrativa performática sem limites lógicos e cronológicos, entre o real e o imaginário. Problematizando e revertendo, assim, tanto a idéia de acontecimento e presença material do ato teatral quanto a de representação referencial de um sujeito ordenado e estável, por meio de deslocamentos de sentidos que trabalham nas esferas do *não-verídico*, em jogos de espelhos infinitos, de simulações, falsificações, clichês de uma narrativa teatral auto-irônica.

¹ Idem. p.15

Hamilton, em suas criações, tangenciou também questões típicas da pós-modernidade, como interculturalismo e globalização, uso de múltiplas mídias e formas de expressão. Assumindo, sempre, uma postura estético-cultural *glocal*, global e local, aberta a temáticas diversas, hibridações e à justaposição de variados procedimentos inventivos, sem jamais perder de vista o ponto socioantropológico, em torno do qual tais informações circulam e são reprocessadas, de seu lugar de fala carioca jovem classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, e das bases formais experimentais iniciadas na equipe de comediantes em que surgiu para o universo teatral.

Aliás, seus personagens, em geral, apresentam-se em estágio pré-representacional, são personagens-grafite, personagens-antena, sem a profundidade perspectivística de psicologias fechadas de sujeitos autônomos. São muito mais projeções horizontais do lugar de fala acima referido, sempre autocrítico e auto-irônico, do autor, que transitam por diversos tempos e lugares, mitos e linguagens, mídias e artes, entrando e saindo de todas sem perder seus tons lingüísticos e comportamentais específicos.

Entre o local e o global, a performance e o imaginário

Um dos aspectos teóricos fundamentais presentes no mapeamento do teatro contemporâneo, levado a cabo por José da Costa Filho no artigo *Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva*, trata de uma concepção de narrativa cunhada por Maurice Blanchot como *não-verídica*. Nesse gênero, o objeto, o tema abordado “é pura força de atração geradora do movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, à perda do que lhe era familiar, de suas referências seguras” (Costa, 2004, p. 54). Pra completar, o articulista nos apresenta ainda uma noção próxima, extraída dos escritos de cinema de Deleuze, de narrativa não orgânica ou falsificante, em que a rarefação de fronteiras entre imaginário e real produz conexões tempo-espaciais ilógicas e sem sucessividade cronológica.

Na obra de Hamilton, tais conceitos operacionais caem como uma luva para pensarmos tanto a relação “glocal” que se estabelece na produção de sentido de seus escritos, quanto a tensão oximoresca que se instaura no instante em que seu teatro busca realizar-se, a um só tempo, como presença/acontecimento performativo e como mediação ficcional imaginária. Pois, em diferentes instâncias, trata-se de um teatro do entre, em trânsito, mutante, mambembe, eterno aprendiz, que ainda não é e possui uma força que o impulsiona para sê-lo, mas que, na verdade, não se realiza, não quer e não pode ser completamente.

E é por meio dessa circularidade entre pólos antagônicos que podemos pensar, inicialmente, o processo criativo de composição, à época do Asdrúbal, que se dava entre o

ator e o personagem, com o ator trazendo sua vivência cotidiana, sua energia vital, sua espontaneidade local para se apropriar do personagem, para, logo a seguir, parodicamente, ironizar e dessacralizar essa mesma energia em seu viés caricatural ou típico. Ou, ainda, o movimento contraditório do sujeito narrativo, impregnado de elementos comportamentais, gírias, valores de seu local de fala carioca Zona Sul, que aborda temas e objetos globais (em *Tuta Morvhan e Bonaldo Calidh*, peça inédita, por exemplo, a pesca ilegal de baleias ou o tráfico de armas para o Iraque) e universais (em *Uiva e Vocifera*, de 1997, reciclando informações da origem da tragédia, personagens míticos e épicos como Aquiles e Pentésiléia), buscando deslocar-se e desfazer-se de sua unidade e autonomia, perdendo assim sua familiaridade e referências seguras, mas que sempre acaba por retornar a seu ponto originário, fonte recorrente a partir da qual se ramificam as mais variadas linhas de fuga.

Podemos apreender a mesma dinâmica circular na maneira como Hamilton trabalha, em suas produções, as instâncias da performatividade, do ato teatral como acontecimento, presença ou co-presença, e a máquina ficcional-lúdica que aciona. Este último elemento destila suas ondas imaginárias por toda e qualquer manifestação performática na produção geral de Vaz Pereira. Assim, o próprio autor e o público, por inteiro ou com um representante simbólico, tornam-se personagens – entendidos sempre em seus aspectos pré-representacionais, como grafites urbanos, pictogramas-sinais, pinturas rupestres, marcas fugidias horizontais ou verticais, sem a profundidade da perspectiva dramática – em diversas peças de Hamilton. Ou, ainda, o próprio processo poético de fabulação é alegorizado, por exemplo, na figura do *Paquiderme Voador em Ataliba, a gata safira* (1987). Jogo de espelhos distorcidos que pode ocorrer, também, na utilização multimeios de secretárias eletrônicas, telões no palco, monitores de vídeo – recorrente em *A Farra da Terra* (1983) ou em *Nardja Zulpério* (1988), entre outras - que fazem circular modos de atuação e representações da realidade distintos, vertiginosos, tendo em vista que em convívio justaposto com as performances atorais presenciais.

Quanto à inserção da produção de Hamilton no teatro brasileiro contemporâneo, vamos continuar seguindo os passos sugeridos por José da Costa em seu artigo supracitado, para localizarmos, dentro das duas grandes vertentes que o articulista mapeou na produção que se estende pelos dois últimos decênios do século XX e o primeiro deste século, a presença dialógica e singular do autor. José da Costa tem o cuidado de deixar claro que essas vertentes não são estanques, e que são, na verdade, apenas representativas de uma maior incidências de aspectos específicos, de proposições de arranjos, em determinados autores; mas que, no geral, dispõem elementos comuns ao teatro contemporâneo:

Nesse quadro, parece, então, que poderíamos falar da existência de duas vertentes teatrais, uma delas fundada na explicitação da presença, como performatização material e corporal exacerbada (Zé Celso e Antônio Araújo), e a outra, no esmaecimento irônico e cerebral dessa presença (Gerald Thomas e Enrique Diaz) (COSTA, 2004, p. 57).

No diálogo da obra de Hamilton com o teatro de Zé Celso, uma das principais influências, junto com as manifestações do Teatro Ipanema do início dos anos 70, dos asdrubals, podemos encontrar um desejo carnavalizante comum que se expressa numa corporeidade projetiva, oriundas porém de fontes diversas que as envolvem e determinam de modo distinto. A concepção artaudiana de teatro como “auto-sangramento” - presente também no Teatro da Vertigem, a partir de uma visão de mundo, em última instância, trágica, que em Zé Celso ganha foros outros, pois “inclui um traço de carnavalização, de intervenção burlesca e paródica, de recurso ao deboche, de exaltação da alegria e do humor” (Costa, 2004, p.60) -, não encontra eco como origem das proposições estéticas de Hamilton. Sua alegria vital advém da afirmação de uma espécie de mítica da experiência vivencial, mais prática do que teórica, comunitária, mas que sofre sempre o filtro rigoroso da ironia e do sarcasmo.

Por outro lado, ao incorporar mediações multimidiáticas que produzem espelhamentos virtuais infindos, fabulações narrativas desbragadas, auto-irônicas, não orgânicas, desreferencializadas e, com frequência, ao introduzir bandas de música em suas encenações, Hamilton acaba por dialogar tanto com a cena de Zé Celso quanto com a de Enrique Diaz. Neste, as semelhanças se dão mais pelo aspecto falsificante de suas paródias, que têm “um caráter de jogo diferencial na própria linguagem”, deslizando em uma superfície que “age num plano de imagens e representações que remetem fundamentalmente a outras imagens e representações” (COSTA, 2004, p.62). Contudo, na palavra cênica de Vaz Pereira, esses reflexos e refrações incessantes de imagens falsificadas estancam no instante em que uma identidade de raiz é acionada para, de imediato, transformando cada vez mais essa base local em resíduo, ruído, ruína, de novo reacender a chama deslocada de novas aventuras diaspóricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, José da. Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva. *In: Revista Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n. 4, p. 53-65, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2000.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et al]. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone – memórias de umatrupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. RJ: Editora Aeroplano, 2004.

PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me leão*. RJ: Objetiva, 2004.

_____. *Ataliba, a gata safira*. Texto datilografado cedido pelo autor.

_____. *Nardja Zulpério*. Texto datilografado cedido pelo autor.

_____. *Uiva e Vocífera*. Texto datilografado cedido pelo autor.

_____. *Tuta Morvhan & Bonaldo Calidh*. Texto datilografado cedido pelo autor.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. SP: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, percepção, leitura*. SP: Cosac Naify, 2007.