

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Nelson Rodrigues:

Matriz da Dramaturgia Contemporânea no Brasil



Antônio Rogério Toscano
Campinas, 2002

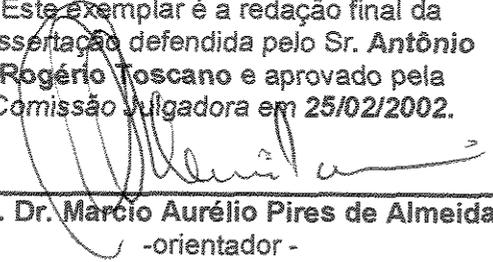
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Nelson Rodrigues: Matriz da Dramaturgia Contemporânea no Brasil

ANTÔNIO ROGÉRIO TOSCANO

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Antônio
Rogério Toscano e aprovado pela
Comissão julgadora em 25/02/2002.


Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes, sob a orientação do
Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de
Almeida.

CAMPINAS, 2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	7/Unicamp T639n
V	EX
TOMBO, BC/	61759
PROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	10-2-05
Nº CPD	

Bibid: 339464

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

Toscano, Antônio Rogério

T639n Nelson Rodrigues: matriz da dramaturgia contemporânea no Brasil / Antônio Rogério Toscano. – Campinas, SP : [s.n.], 2001.

**Orientador: Marcio Aurélio Pires Almeida
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.**

**1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Crítica e interpretação
2. Dramaturgos brasileiros – Séc. XX. I. Almeida, Marcio
Aurélio Pires. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título**

Dedicatória

Praticar dramaturgia, no decorrer da história da humanidade, foi sempre um exercício de solidão. Acredito, entretanto, que isso tem mudado, nos últimos tempos. Pensar sobre as novas possibilidades de interação é, para mim, mais fascinante do que repetir crenças emboloradas, mortas. Mas não permitir que a dramaturgia seja engolida e subjugada faz-se, ainda hoje, uma missão diária, por vezes entediante – tamanho o esforço exigido a Sísifo.

Contudo, o que me estimula para seguir adiante é o fascínio nascido da tentativa, mesmo que vã, de compreender um pouco mais sobre a raiz do trabalho suado do dramaturgo. A cada novo trabalho, outras arestas crescem e outras dúvidas aparecem. Isso é que é bacana.

Por isso, dedico este esforço de compreensão a todos os parceiros de trabalho, os de estudo e os de reflexão. Sem eles, talvez ainda me encontrasse sozinho, mais perdido.

Dedico ainda a Nelson Rodrigues, criador genial a quem devo reverência. Mas que é, também, alguém a quem me permito a liberdade de confrontar, inspirado pela generosidade e pelo radicalismo que lhe são conhecidos.

Sobretudo, dedico todos os meus esforços a Pedro Alexandre Sanches, a quem, no mais, tenho dedicado, com gratidão, toda a minha vida.

Agradecimentos

Bem... Na solidão, este trabalho não teria sentido. Por isso, preciso, antes demais nada, reconhecer a colaboração efetiva daqueles que se fizeram bússola para o encontro dos caminhos que, aqui, optamos por trilhar. De maneira alguma, entretanto, devemos responsabilizá-los pelas imperfeições e pelas imprecisões cometidas – estas sim, nascidas na solidão da ignorância.

De prima, agradeço ao meu compreensivo orientador Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida, que ofereceu todas as chances para que se desenvolvesse um processo de pesquisa livre, generoso em relação às múltiplas possibilidades de abordagem do estudo da dramaturgia. Suas observações, sempre radicais, indicaram um rumo crítico de compreensão dos meus próprios desejos. Sua excelência como encenador absorveu as arestas de meus pensamentos e abriu diálogo criativo raro, verdadeiramente engrandecedor. Desde que fui seu aluno, ainda na graduação, foi sempre assustador o seu poder de livre manipulação da teoria em favor de um teatro atuante, vivo e movido por arejamento teórico constante. Obrigado.

Sem a ajuda da CAPES, cujo fomento à pesquisa me presenteou com uma bolsa de estudos durante dois anos, de setembro de 1999 até setembro de 2001.

Meus parceiros de trabalho – impossível enumerar todos – sabem que lhes sou grato.

No TUSP, Abílio Tavares me ofereceu residência criativa de 1997 até hoje. Abriu espaço para o confronto de minha dramaturgia com a cena e para o estudo específico da dramaturgia. Faço dele o representante das centenas de pessoas que conheci ali, às quais devo carinho e admiração. Agradeço a todos. Obrigado.

Maria Tháís estimulou, na prática, o trabalho. Fez dela as minhas dúvidas sobre a dramaturgia. Sem esta encenadora-pedagoga, talvez eu não encontrasse eco para certos gritos criativos, necessários para o amadurecimento. Nela deposito o agradecimento que devo aos colegas de nosso trabalho – atores, cenógrafos, músicos etc. Obrigado.

Tiche Vianna me permitiu a primeira experiência como dramaturgo e sempre estive atenta ao que podíamos criar e refletir, juntos. Devo a ela o aprendizado da garra, que preciso aprimorar diariamente. Obrigado.

Outros colaboradores, de toda a natureza, foram Luciana Barone, Rita Wirtti, João André, Paula Siega, Fernanda Brandão, todo o Grupo de Teatro Evoé!-PCASC-CAASO-TUSP e meus alunos mais questionadores – e também os mais tímidos. E há meus professores, mestres que me suportaram como discípulo por tanto tempo. Obrigado.

Dentre eles, destaco a assustadora sabedoria de Sílvia Fernandes, ímpar em seus ímpetos de ajuda e em sua simpatia, e a motivação intelectual de Maria Lúcia Candeias, crítica que me ensinou posicionamentos até então insuspeitados em minha formação. Verônica Fabrini e Luís Fernando Ramos mantiveram-se dispostos à ajuda. Foram extremamente receptivos aos meus pedidos, quando os convidei para formação de minha banca de defesa da dissertação. Obrigado.

Todos os companheiros da ELT-Escola Livre de Teatro de Santo André (Francisco Medeiros, Luís Alberto de Abreu, Kil Abreu, Vadim Nikitin, Antônio Araújo, Gustavo Kurlat, Verônica Nóbili, Edgar Castro, Georgette Fadel, Luciene Guedes, Gustavo Trestini, Marcio Tadeu, Helô Cardoso, Rodrigo Matheus e Adriana Valverde), que me presenteiam, constantemente, com novos parâmetros de rigor e de solicitude. Obrigado.

Ewerton de Castro acreditou em mim e me permite exercitar, com confiança, a minha faceta teórica como professor. Obrigado.

Amigos como Mônica Buissa, Erlen Geraldo, Emílio Moreira, Eduardo Nunomura, Márcia Nunes, Eliseu Paranhos, Newton Moreno, Olivério Garcia Flores Filho, Piky Candeias, Carol Badra, Rodrigo Araújo e todos os outros, que não esqueço, quero abraçá-los de novo assim que for possível. Obrigado.

Minha família, que com todas as dificuldades nem sempre evidentes, assegurou-me as chances possíveis para que eu estivesse aonde quisesse estar. Devo, sobretudo a meu pai, Antônio Toscano, homem mais trabalhador e honesto que conheci, e à minha paciente mãe, Laura Testa Toscano, a formação daquilo que chamo hoje, em mim, de integridade. Obrigado.

Meus irmãos, Marilda (que me cuidou, sempre), Clóvis (cujo hedonismo sempre observei, à distância), Paulo (homem de sensibilidade controlada, que me inspira), Elizabeth (que não pude conhecer, mas que tem histórias cravadas na minha memória), Elaine (que me arranhou as melhores oportunidades de crescimento e os mais límpidos espelhos de inteligência) e André (que compartilhou de minha infância, de minhas manhas, de minhas vontades e de meu trabalho) são figuras que participam de minha vida por lembranças e por reencontros. São pessoas a quem devo mais dedicação que aquela que tenho dado, quase que só por pensamentos. Obrigado.

Ao Pedro, que agüentou e partilhou de tantas horas de angústia e de alegria. Que motivou e corrigiu tantas vontades. Que assimilou e percebeu tantas diferenças. Obrigado.

Resumo

Esta pesquisa pretende estudar as matrizes da dramaturgia contemporânea no Brasil.

Ela parte, em princípio, de um apanhado teórico sobre os outros formatos e suportes das artes produzidas em época recente para mergulhar, posteriormente, nos aspectos ligados à dramaturgia do final do século XX, especificamente.

Compreendido o conceito de dramaturgia contemporânea a que nos referimos, em permanente comunhão com outras manifestações, perpetrados então a busca de raízes e matrizes desta produção contemporânea, focados na obra do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

Da obra rodriguiana, expelimos aspectos matriciais e derivações contemporâneas, mais detidamente, da leitura analítica do primeiro ato de sua obra *“Valsa no. 6”*.

De volta à contemporaneidade, a pesquisa se fecha, circularmente, procurando compreender e reconhecer alguns elementos fundamentais da criação dramática atual, no Brasil. Novos dramaturgos são, então, mapeados em mosaico – levando-se em conta sempre os fundamentos que alicerçaram todo o trabalho. Uma entrevista final com o dramaturgo e roteirista Fernando Bonassi dimensiona os desejos e os receios desta nova dramaturgia.

Índice:

Dedicatória.....	005
Agradecimentos.....	007
Resumo.....	011
Índice.....	013
Lista de Figuras.....	015
Introdução.....	017
Capítulo 1 – Possíveis Contemporaneidades.....	029
a. Fronteiras.....	029
b. Canonizando Marcel Duchamp.....	035
c. Abstração e Práticas da Contemporaneidade.....	041
d. Diversidade.....	053
e. Um Caso Confuso.....	057
f. Outros Casos, no Brasil.....	061
g. Eterno Presente.....	073
h. Outras Performances.....	079
i. Uma Dramaturgia Contemporânea.....	085
j. Outra Dramaturgia Contemporânea: Variante Violadora.....	101
Capítulo 2 – Nelson-Anti-Nelson.....	155
a. Nelson Rodrigues e o Modernismo Tardio.....	155
b. Eterno Retorno Moderno.....	161
c. Corpos Transitivos Anteriores.....	171
d. Dramaturgia Desejante.....	179
e. Cenocentrismo x Textocentrismo.....	191
f. Moderno x Anti-Moderno.....	199
g. Matriz da Contemporaneidade.....	207
h. Nelson Rodrigues: Matriz da Dramaturgia Contemporânea no Brasil.....	215
Capítulo 3 – Uma Valsa de Possibilidades.....	231
a. Uma Sinfonia de Afetos.....	231
b. Sônia e Lêhnin Monologam.....	239
c. Das Dores do corpo transitivo de Sônia.....	245
d. O Primeiro Ato Rumo ao... Sempre.....	249
Últimas Palavras.....	285
a. Entrevista com Fernando Bonassi.....	301
Bibliografia.....	317

Lista de Figuras:

Imagem de capa: Dulce Rodrigues em “*Valsa no. 6*”, 1951

Imagem de “Revistas”, de Eli Sudbrack.....	047
Imagem do corpo transitivo da performer Priscila Davanzo.....	050
Imagem dos corpos mutantes e sexuais da banda Textículos de Mary..	051
Imagens da artista performática Orlan.....	052
Imagens da Companhia de Dança Burra.....	063, 064 e 065
Imagens do espetáculo “Ao Violador”.....	109, 115, 119, 136, 144 e 149

Introdução

“Tu me odeias e eu te odeio!”

(Nelson Rodrigues)

Os problemas formais que têm movido meu trabalho com teatro, desde que me descobri dramaturgo, sempre giraram em torno de um foco central de preocupações: diante da extrema diversidade de referências e experiências a que somos expostos no mundo contemporâneo, como desvelar formatos dramáticos inventivos e que mantenham contato íntimo com a sensibilidade da minha geração?

A multiplicidade de perspectivas narrativas possíveis, apreendidas nos clássicos e na produção atual, instaura sempre uma relação ambígua de fascínio e de medo diante do desconhecido.

Quais seriam os rumos a serem seguidos para que se formule uma dramaturgia radical e contemporânea?

Em que matrizes fincar alicerces?

Como dialogar com essas matrizes e como compreendê-las com um olhar pessoal, criativo?

Carente de métodos que sugiram amplas validade e abertura, os riscos assumidos nessas horas de espanto diante da criação apontam – angustiados – armas para muitos lados, num tiroteio solitário, violentíssimo.

Os parceiros do trabalho diário são os destemidos estetas que, após a bandeira branca da guerrilha inicial, oferecem de fato os critérios provocativos e são os termômetros do alcance da criação.

É a ousadia dos processos criativos quem sempre acaba por oferecer respostas, ainda que parciais, à recorrência dos novos problemas.

Esses pequenos lampejos, válidos apenas para o subjetivismo de cada projeto, resultam da coragem do trabalho prático que deseja afirmar uma identidade, só conquistada e reconquistada após os esforços de cada tentativa.

Ainda assim, após percorrer processos extremamente instigantes, submerge para sob o caos a força cíclica do ato criador.

Da luz à escuridão para voltar a nova luz que retorna a nova escuridão... A caminhada por círculos nunca repetitivos, espiralados, perpetua-se.

Isso não mudará nunca, espero.

Afinal, é no caos que parece estar o combustível vital que evita o estigma e a cristalização formal.

Contudo, alguma sistematização vai se construindo no caminho - sempre muito ingênua e nunca definitiva - em busca da chamada identidade. Identidade transitiva, mutante, que se transforma momento após momento no trabalho com dramaturgia, mas que permite, invariavelmente, uma aproximação progressiva das deliciosas artimanhas da prática.

Nesta busca por um sistema aberto de trabalho, sempre me deparei com uma sombra terrível - por isso assustadoramente bela – que é a dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Como uma impossível Silene incapaz de matar a pauladas a gata prenha que é seu espelho instintivo, senti-me paralisado diante do fascínio que a obra rodriguiana me provocou (desde que li pela primeira vez “*A Falecida*”, ainda no colégio, para prova bimestral).

Por vezes enxerguei, em procedimento de defesa e de inversão, que Nelson Rodrigues fosse uma Medéia pronta para degolar os filhos, como se nenhuma tradição pudesse superá-la, como se almejasse ficar cravada na memória de Jasão por toda a eternidade – numa espécie de tempo anti-temporal.

Noutras vezes, descobri motivações insuspeitadas, diálogos indiretos com a produção artística deste século e tomei coragem para mirar, com confusa clareza, minha imagem trancafiada num gesto repetitivo de dobrar paninhos (preso à sombra da primeira imagem criada por Nelson Rodrigues para a cena brasileira: D. Aninha, a doida pacífica de “*A Mulher Sem Pecado*”).

Por todos os prismas, os fragmentos de imagem que eu observava no instável Nelson Rodrigues se voltavam a um centro nervoso gerador - que, para mim, se construiu exatamente a partir da descoberta da obra deste anjo de vocação pornográfica.

Nunca o mesmo no jogo de inversões aterradoras a que eu o submetia, percebi que suas projeções possíveis o tornavam espelho múltiplo de um corpo transitivo contemporâneo.

Narcisista de muitos espelhos, a sombra de Nelson Rodrigues projetava-se em meus espelhos particulares umas vezes como a beleza da Dorotéia (enterrada, amortecida na volta pródiga para a casa, para o apodrecimento), após o contato delirante com Nepomuceno; e, noutras, como uma mocinha não nascida, que volta ao útero podre para retornar à vida.

Vendo-o me via. Inferior. Projetava-o como meu espelho impossível, com identificação anestésica; no momento seguinte, eu o via como castrador de toda a beleza que não viesse de sua cena.

Mas, sempre, via-lhe como matriz. Como foco gerador. Como ponto de irradiação de algo a que nunca compreendi claramente.

Assim, Nelson Rodrigues vestia, às vezes, a fantasia macabra de um conservador Tio Raul (cuja imagem sempre lhe fora aprisionada, pois que Tio Raul foi a sua única personagem que, ironicamente, teve a sua aparência física, no palco), agonizante, dizendo-me:

*"TIO RAUL Glorinha, eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim!"*¹

Na seqüência, perdia-me no labirinto de espelhos que toma conta da última cena de *"Perdoa-me Por Me Traíres"*; de lá, eu o via como Pola Negri, "garçom típico de mulheres", reluzente travesti decadente para quem Glorinha (a Glória!) se encaminha - um pouco depois de ouvir os clamores de Tio Raul - para que fique "tudo azul".

*"GLORINHA (discando, em seu desespero) Pola Negri! Sou eu, Pola Negri! Glorinha! Bem, obrigada. Olha: eu vou sim, avisa à Madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... não se opõe... concorda... de forma que está tudo azul. Bye bye."*²

A questão era ir ou ficar. Praticar a dramaturgia ou calar.

Nunca conciliável numa imagem única de um único Nelson Rodrigues, seu apelo fascinante me fazia clamar por perdão por traí-lo, ainda que Pola Negri não me oferecesse um beijo no último momento, o da morte. Pola Negri era o desconhecido, o irreconciliável, o marginal, a hipocrisia, a honestidade, o crime e a remissão de todos os possíveis pecados. Pola Negri é o afastamento que leva ao reencontro - lição ensinada por Antunes Filho e sua compreensão daquilo que na obra rodriguiana podia ser tomada como "eterno retorno".

Mas, mesmo caminhando rumo ao desconhecido que é Pola Negri, é de Tio Raul que se origina o impulso da inquietude, como um anjo erótico a soprar obscenidades no ouvido - especialmente na fala que Nelson Rodrigues, obsessivamente, encaminha à Glória:

"TIO RAUL E como não falas nunca, a conclusão é que sou muito curioso de ti, de tua alma, de tudo o que não dizes, de tudo o que não confessas. (exasperado, virando na direção de Tia Odete) Porque eu estou farto do silêncio, farto das coisas não ditas. E não é só tu: minha mulher também.

TIA ODETE (com sua grave ternura) Está na hora da homeopatia!

¹ RODRIGUES, Nelson. *"Perdoa-me Por Te Traíres"*. In: *"Teatro Completo de Nelson Rodrigues"*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

TIO RAUL Não fala, ou antes: repete uma frase, vive e sobrevive por causa de uma frase! (com surdo sofrimento) Mas talvez não seja tão falsa como tu, na sua loucura de silêncio! Talvez me odeia como tu odeias! E eu só queria saber o que ela não diz, o que ela não confessa!”³

Trair o mestre é o procedimento mais assustador destinado a um discípulo fiel, mas é este impulso fulminante que permite a formação de um caráter próprio, da identidade resultante da fuga do silêncio.

Com esforço sempre reiterado, afastei quando pude o fantasma hamletiano contido no apelo de Tio Raul e me lancei para a escolha do corpo múltiplo e polivalente de Pola Negri – não sem saber de seu caráter ambíguo, prenhe de armadilhas, que me predispus a enfrentar.

Mas está claro que as feridas morais de Pola Negri anseiam por cura. Pola Negri não poderá ser sempre a subserviência, o filistinismo.

Vejo no corpo múltiplo e transitivo de Pola Negri a possibilidade da criação constante e da versatilidade poética que não se fixa em valores específicos, aprisionados pelo passado.

Como Pola Negri, a obra de Nelson Rodrigues se transmuta na busca por assumir diferentes corpos. Redimensiona-se por intervenções várias, pela sedução exalada por seu corpo “desejante” de transgressão poética e formal.

Assim é que se montou, então, a necessidade de observar a obra teatral de Nelson Rodrigues, a mais contundente manifestação formal da história do nosso teatro, como centro nervoso gerador da dramaturgia contemporânea – ou, ao menos, de uma possível dramaturgia contemporânea...

Com indisfarçados fascínio e terror, Nelson Rodrigues será visto, neste trabalho, então, como mais do que o tradicional iniciador da teatralidade moderna brasileira.

Será observado, em mais uma deformação especular, como matriz da dramaturgia e da sensibilidade contemporâneas.

² Idem.

³ Idem.

Porém, não vejo sentido em formular uma idealização de sua obra em termos fixos, recalcada em suas próprias escolhas – incansavelmente analisadas por exegetas e diligentes pesquisadores.

O viés de compreensão escolhido, aqui, está pautado por uma metodologia de paralelismos, em jogo aberto de possibilidades.

Então, não dissecarei, cena após cena, a obra dita matriz. O foco de interesse concentra-se em perceber aspectos matriciais de possíveis contemporaneidades que cercam esta discussão.

A contemporaneidade, como se pode notar, é raiz fundamental desta pesquisa, que se origina da busca por uma percepção um pouco mais sistematizada do espectro fragmentário da produção artística atual e a relação de seus sentidos ético e estético, neste reinício dos tempos – que é, como dissemos anteriormente, como todo passeio pelo desconhecido, também continuidade transformada, cíclica.

O que este ponto de partida procura mapear são alguns traços do estudo da arte em geral e da produção recente no Brasil. Ele desenvolve uma idéia de contemporaneidade em que se julga inserir uma prática contemporânea de dramaturgia.

A criação rodriguiana é um dos mecanismos formais que nada livre pelo pântano fértil dos novos processos. A pesquisa chegará até ela, mas somente depois de esmiuçar um pouco os canteiros das demais flores paralelas deste mesmo pântano/jardim das delícias.

As discussões derivarão pela compreensão da ruptura de fronteiras formais que caracterizou a manifestação artística no século XX - desde o assassinato das tradições proposto pelo trabalho de Marcel Duchamp.

A partir da expansão das fronteiras dos conceitos de arte, a pesquisa caminha para a observação da canonização do método autoral de Marcel Duchamp como prática contemporânea.

Tendências abstracionistas, assim como a conseqüente descaracterização das linguagens tradicionais, serão situadas em diálogo com o impulso descritivo que grita em favor da diversidade - sempre vista como uma das categorias centrais de análise da produção atual, desde quando se anunciou a crise dos grandes sistemas narrativos

justificadores da ação artística, no plano ético e no estético – sistemas vistos por teóricos contemporâneos como ainda modernos e humanistas.

São as formas contemporâneas, delineadas como possibilidades criativas no primeiro capítulo, que oferecerão instrumentos para a análise teatral e que permitirão uma aproximação com o trabalho de dramaturgia que, inevitavelmente, levará a Nelson Rodrigues.

Deste início que tem abordagem bastante genérica, é verdade, pretende-se afinar a discussão em termos específicos de dramaturgia – estudada, então, na parte final do primeiro capítulo, em análise de obras dramatúrgicas e em estudo prático experimental, utilizado como ferramenta para a leitura da dramaturgia.

Foram escolhidas duas obras para análise de técnicas de criação contemporâneas disformes e abertas, dramaturgias desejanças de reescritura, abertas à intervenção e geradoras de uma cena tão múltipla quanto é a sensibilidade contemporânea.

À forma rodriguiana de Medéia assustadora, assassina, contrapõe-se a criação de Heiner Müller *“Margem Abandonada. Medeamaterial. Paisagem com Argonautas”*, para estabelecer um repertório de análise que revele as interfaces desta produção com os sentidos múltiplos da cena.

À improvável Silene aprisionada num tempo de eterno presente paralisante (que não fere a gata) confronta-se a fragmentação narrativa de tempo e espaço proposta pelo latino-americano Osvaldo Dragún, em *“Ao Violador”*, obra que foi contemplada com experimentação prática por esta pesquisa e que observa um processo de assassinato do sujeito histórico transgressor.

Destes modelos de flores paralelas do pântano, armazenam-se modos transgressivos para formar o arsenal que permite a desmontagem da forma rigorosa com que essas dramaturgias contemporâneas se organizam – apesar de sua aparente dislexia.

Ao pressupor encontro definitivo entre as arestas formais e a constituição discursiva das obras, tenta-se localizar a dimensão crítica que tais obras projetam à sensibilidade do espectador ativo e participante da contemporaneidade.

Após tais digressões, num segundo momento, então, a pauta concentra-se em Nelson Rodrigues para buscar em sua obra campos matriciais e de diálogo com a produção contemporânea, já melhor delineada.

Em Nelson Rodrigues, a eterna negação fragmentária de si mesma revela seu corpo desejante transitivo. Sua instabilidade programática na utilização de instrumentos de construção formal leva à percepção de certa oscilação que há no interior de sua obra (oscilação que a faz transmigrar, no campo teórico, de seu propalado modernismo tardio para as suas visíveis características matriciais contemporâneas).

A rejeição dos aspectos condicionados pelo textocentrismo (justamente porque forma uma dramaturgia desejante de intervenção cênica multifacetada, transgressiva) torna a obra de Nelson Rodrigues aberta à inventividade dos novos tempos e a aproxima de novos parâmetros de construção cênica.

Mais que tudo, a obra de Nelson Rodrigues ainda contém – também oscilante – uma expressão narcisista que, paradoxalmente, estilhaça a composição do sujeito e da cena.

Assim é que os valores que a levam ao belo são inspirados por inquietude e não se fixam a um referencial estável, nunca calcado em realismos - que sua aparência de “tragédia carioca” episódica pode indicar em análises muito diferentes desta.

Pelo prisma da instabilidade e dos espelhos, a obra de Nelson Rodrigues engana os olhos, cria um fundo falso:

“Nelson faz uso dessas relações (interpessoais e familiares), desses mecanismos e desses temas de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procuram encobrir. Desnudando este fundo falso, onde se articulam conceitos, temas e relações, o teatro de Nelson Rodrigues vai obrigar o espectador a duvidar dessas mesmas idéias e da própria imagem (espelhos) construída sobre eles.”⁴

⁴ SUSSEKIND, Maria Flora. “Nelson Rodrigues e o Fundo Falso”. In: “I Concurso Nacional de Monografias - 1976”. MEC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro, Brasília, 1977.

Tal neo-barroquismo, contudo, também não é definitivo e a obra rodriguiana caminha de volta para referenciais modernistas em que justificativas são criadas para aparar as arestas de sua forma inquieta. Volta à certeza após caminhar pela incerteza absoluta.

Somente a partir de tais bases é que se dedica um estudo específico e analítico ao primeiro ato (não o segundo, que retoma vontades explicativas, justificadoras da certeza) de seu texto “*Valsa no. 6*” (obra que expõe com crueza o paroxismo e a diferença formal contidos em sua intensa oscilação – oscilação, novamente, aqui, entre o que se denomina moderno e o que se faz contemporâneo).

Tal análise almeja verificar o potencial criativo embutido na recusa de referenciais tradicionais e na busca por uma constituição subjetiva multiplicada pelo desejo.

No primeiro ato de “*Valsa no. 6*”, estão expostas as feridas de um gosto pela superação do corpo dramático estável.

A dimensão órfica proposta como porto seguro para a inventividade narrativa da trajetória de Sônia finca, com a crueldade que é típica de Nelson Rodrigues, a caracterização de um modelo de dramaturgia que lhe sucede, como aquelas articuladas nos capítulos anteriores (de Müller e Dragún).

Uma possível relação da “*Valsa no. 6*” com reminiscências da vanguarda histórica da “*Madame Léhmin*”, de Khlébnikov, será desenhada para que se perceba a explosão dos significados fixos - ligados ao mimetismo realista – e a formação de um outro conceito de mimesis – estimulada pela imitação rigorosa dos afetos, conforme se aprendeu, neste século, com os escritos de Gordon Craig.

A escolha de Khlébnikov, é claro, não é aleatória – apesar de ser muito pouco provável que Nelson Rodrigues tenha conhecido sua “*Madame Léhmin*”. A questão não será focada na utilização ou não de *sampler* de obras anteriores (prática legítima de poéticas contemporâneas), mas estimulará a percepção de trajetórias formais ligadas à formação da experiência contemporânea.

A ruptura com o formato monológico, sempre aplicado à “*Valsa no. 6*”, é fundamental para que se expanda a argumentação sobre a obra para toda a poética do autor.

Paralelismos assim poderiam encontrar ressonância em outras obras, como em “*A Mais Forte*”, de August Strindberg, em que a aparência do encontro real entre a Sra. X e a Srta. Y - conforme distorção cartesiana evidente na peça - revela projeções que aproximam a peça do campo simbólico.

Em “*A Mais Forte*”, a ambigüidade origina-se na aparência realista da fala da Sra. X em relação ao silêncio da Srta. Y - o que, entretanto, pode ser lido como projeção simbólica, como nos eixos das funções matemáticas em que os pontos de y estão em função dos valores atribuídos a x.

Deste ponto de vista, como em “*Valsa no. 6*”, a aparência do real esconde em espelhos simétricos a infinitude de possibilidades de leitura cênica.

Contudo, a opção por uma obra ligada às vanguardas modernas, como é “*Madame Lêhnin*”, permite maior eficácia para a estruturação de um olhar perfeitamente abstrato sobre a obra de Nelson Rodrigues.

Assim é que, descendente de manifestação canônica moderna (obras como a de Khlébnikov), “*Valsa no. 6*” não recalca sua índole contemporânea. Contudo, como será notada, sua inventividade torna ambíguo esse caráter de reprodução técnica, na medida em que a obra de Nelson Rodrigues é, irrefutavelmente, uma construção originalíssima, “rodriguaníssima” – até por isso, também, moderna.

No turbilhão de tantos paradoxos, é preferível então encontrar em Nelson Rodrigues modernista não uma alcunha fixa, mas índices que o tornam precursor dos formatos (ou anti-formatos) contemporâneos, atuais.

Deste modo é que ele se faz matriz disso que, aqui, será chamado de arte contemporânea.

Para finalizar este projeto de percepção da matricialidade de Nelson Rodrigues em relação à produção dramaturgica brasileira atual, os aspectos conclusivos focarão um debate com uma produção recentíssima: a do dramaturgo, escritor e roteirista Fernando Bonassi.

De volta aos aspectos ligados à contemporaneidade, após passar pelo crivo de um olhar específico sobre a obra de Nelson Rodrigues, a dimensão conclusiva pretende manter-se vivaz, aberta e múltipla, sem fechar ditames de uma poética fechada e específica.

Notam-se as matrizes, o que não quer dizer que Nelson Rodrigues se coloque como modelo canonizado – assim como é relativa a canonização exposta no primeiro capítulo, da obra de Marcel Duchamp.

Isso pretende evidenciar a matriz, mas não quer dizer que a obra de Fernando Bonassi filie-se direta e objetivamente à construção rodriguiana.

Há, em Fernando Bonassi, inclusive, ressalvas éticas quanto à persona política e publicitária que Nelson Rodrigues forjou para si (e também às suas escolhas mais comuns, como a de trabalhar com o decadente ambiente familiar cristão etc – conforme se verá em sua entrevista).

O diálogo com Fernando Bonassi procura perceber, em sua fala direta e também desejante, o legado rodriguiano da busca por uma dramaturgia aberta, inquieta e que ainda assim contenha uma identidade discursiva própria, contemporânea.

Dramaturgia, esta, que se filia, por estes motivos, à matriz que é Nelson Rodrigues.

Diante desta constatação, de novo é possível (de volta à circularidade com que iniciei esta dissertação) encontrar um modo de lidar com os espelhos narcisistas que proliferam na produção assustadora de Nelson Rodrigues.

Espelhos que, mesmo eles, contêm armadilhas e fundos falsos.

Por isso, esta análise não dita normas formais ou percebe caminhos retos que determinam para um único ponto a criação. Sua validade é subjetiva e pretende contemplar a diferença.

Mais próximo da obra de Nelson Rodrigues, hoje posso me dar ao luxo de caminhar um pouco mais tranqüilo, com menos em medo em relação ao desconhecido, com mais liberdade para encarar de perto aquilo que não existe: o erro.

Daqui, caminharei de volta para o caos, para a calmaria do caos.

E sem nenhum medo de cometer uma traição.

E com liberdade para, caso seja necessário, pedir-lhe perdão.

Capítulo 1

“POSSÍVEIS CONTEMPORANEIDADES”

"há fronteiras nos jardins da razão?"

(Chico Science)

a. Fronteiras

Diante das questões propostas pela contemporaneidade, a expansão e a violação de antigas fronteiras (que no passado foram bastante rígidas nos domínios da criação artística e nos dos parâmetros de racionalidade), realizadas por artistas em todas as frentes, têm fomentado, no plano estético, uma crise nos mecanismos de análise crítica.

Isso tem exigido uma redefinição radical do sistema metodológico para o estudo da arte.

Até mesmo definições conceituais primárias para o desenvolvimento de pesquisas sobre o assunto tornaram-se complexas charadas de esfinge.

Nos últimos anos do século XX, quando essa pesquisa teve início, o que era arte?

E hoje, diante de novos horizontes, o que é arte?

Quais elementos permitem a determinação do juízo de sua existência?

Pouco se pode afirmar categoricamente sobre o objeto de conhecimento em questão. Ele tem mudado de aparência e de conceito vertiginosamente.

Análises bombásticas⁵, formuladas com intuítos meramente sensacionalistas e obscurantistas, podem ser feitas e justificar a carência de esforços para possíveis redefinições de conceitos nos tempos que correm.

Não seria assustador nem surpreendente que uma objeção circular e sistemática fosse lançada contra o pesquisador de arte sempre que ele se dispusesse a pensar sobre o assunto: hoje, tudo é arte, portanto nada é arte – debates inférteis de gangorra.

Sendo assim, tudo pode ser o “novo conceito de arte”, o que o torna imediatamente inválido. E assim caminhamos com passos lerdos nesta transição de milênios.

Alguns vestígios objetivos, contudo, restam ainda para o pesquisador e permitem a ele realizar uma série de especulações de gravidade, burlando assim o problema epistemológico evidente.

Por exemplo, não é complicado perceber que tal confusão sobre o conceito de arte se deve à impostura formal da arte contemporânea, aprendida das vanguardas históricas do início do século XX, contrárias às declaradas manifestações associadas ao tradicionalismo.

Alia-se a isso a grande transformação tecnológica que tem corroído os velhos modos de enquadrar o mundo sob ótica definida no pensamento humanista, como nas “antigas ideologias”⁶.

A exaustão de conceitos - e de discursos construídos há alguns séculos sob a ótica logicista do iluminismo e que pretendiam assegurar a produção de arte num patamar de criatividade e significação política - tem estimulado, nos artistas,

⁵ Para efeito de início do debate, aqui nos permitimos a generalização, na medida em que muitas pesquisas, algumas das quais faremos exposição no decorrer do trabalho, têm essa característica catastrofista ou, por opostos ideológicos, altamente permissiva em relação aos recentes conceitos de arte.

⁶ LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Ed José Olympio. Rio de Janeiro, 1998. 5ª. Edição.

a necessidade de formalizar novos procedimentos de atuação e de elaborar parâmetros inéditos de entendimento da inserção da obra de arte na sociedade.

Tais tentativas de formalização não são, entretanto, exclusivas deste tempo, é verdade. De alguma maneira, muitas das características formais são meras releituras de modelos de base anteriores, mas que estiveram – em seus padrões originais - relegados a um plano secundário na formatação final do “objeto de arte”.

Uma recapitulação histórica evidencia o processo seqüencial de desarticulação dos conceitos e discursos⁷ desde a formação do mundo burguês até a grande crise das certezas no capitalismo tardio, no ocidente⁸.

O esplendor formal renascentista e, depois, a rigidez analítica das escolas clássicas do século XVII explicitam, respectivamente, a construção e a fixação de um novo mundo que se ergueu após a crise do modelo medieval. A partir de então, há turbulências sérias no esquema definido de produção artística burguesa.

O barroco, período exuberante para as artes cênicas, nosso interesse fundamental, traz guardada em si a contradição desse novo tempo, comandado por burgueses, avessos à tradição – eles, afinal, não a possuíam em seu sangue, era preciso rejeitá-la.

Esmigalhando o rigor clássico da Academia Francesa⁹, de pendores autoritários e de ascendência divina, Molière demonstra nas suas peças, especialmente em “*O Burguês Fidalgo*”, a relação indigesta que se estabelece entre a burguesia e a tradição, associada à nobreza. Não somente as suas peças, mas também Molière em pessoa sofreu agruras nas mãos hábeis e nobres de Racine¹⁰.

⁷ LYOTARD, Jean-François. “*O Pós-Moderno Explicado às Crianças*”. Publicações Dom Quixote Lisboa, 1993.

⁸ Localizo no ocidente, aqui, para evitar a questão do multiculturalismo, que tem reafirmado as idéias aqui expostas, mas que possui especificidades que não são primordiais neste momento da reflexão.

⁹ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. “*A Arte Poética*”. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1979.

¹⁰ FONSECA, Rubem. “*O Doente Molière*”. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. (Devemos notar o caráter fictício dessa obra romanceada, mas que absorve com precisão as dinâmicas da vida da corte francesa do período de Molière.)

São estas algumas matrizes da ruptura com modelos tradicionais, que transitaram entre impulsos de vida e impulsos de morte.

E, desde a morte da arte, conjecturada por Hegel no século XIX, artistas têm procurado - às vezes mais, outras menos -, no projeto de resgatá-la, impor sua importância no mundo burguês/capitalista constituído e assentado no ocidente após a Revolução Francesa.

A história da arte, a partir do romantismo - primeira tendência anti-monarquista, na Europa -, desencadeou-se como dinâmica rápida de auto-superação humana, repleta de sucessivos movimentos desenvolvidos em seqüência histórica ou de forma simultânea. Assim foram o realismo, o naturalismo, o simbolismo etc.

Todos desejaram o confronto com os modos institucionais de produção e o desenvolvimento de formas originais para associar a obra de arte no seu contexto histórico, avessos ao que lhes parecia compactuar com a tradição.

Todos surgiram como resposta à história, portanto.

Não é diferente com a arte contemporânea, que está em tentativa constante de diálogo com o seu tempo. Contudo, o tempo da alta tecnologia diferencia-se demais dos demais tempos históricos.

Ele é rápido, quase virtual.

Além disso, como resultado da canonização dos valores de ruptura das vanguardas históricas que gestaram o alto modernismo, dos anos 40 e 50 deste século, o próprio conceito de movimento artístico vem ruindo.

Descentralizada em focos individuais de questionamento, a obra de arte, para sua sobrevivência, tem tentado destruir e reinventar paradigmas, como a imitar o rolar das pedras pesadas carregadas pelo Sísifo de Camus¹¹, em tempo cada vez mais veloz e menos linear.

Nos segundos seguintes à explosão das bombas atômicas sobre o Japão, ao fim da Segunda Guerra Mundial, a conseqüente reavaliação dos valores progressistas, que aspiraram pela tecnologia nos séculos anteriores, fez, dos artistas, Sísifos eternos tentando galgar, com pedras nas mãos - literalmente, nos

¹¹ CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1989.

momentos de repressão autoritarista -, a íngreme montanha russa que se tornou o século XX até o seu encerramento.

A arte responde à história e a história tem se tornado rápida demais.

Artistas negam o que julgam envelhecido e se tornam velhos com a mesma velocidade.

Assim, na última década (anos 90 do século XX), como resultante de um processo já em andamento, como pretendo debater mais tarde, foi freqüente a exploração de métodos heterodoxos para a construção de veículos de arte.

Vêm-se aspectos resultantes dessa heterodoxia de paradigmas nos mais diversos campos. A extinção dos anunciados “antigos valores” e o desenvolvimento tecnológico, mais evidentes após 1945, têm gerado processos criativos que se podem considerar, ao menos, inusuais por toda a história da arte até aqui.

A virtualização imposta à realidade pelo nascimento da sociedade de massa, por exemplo, tem despojado, cada vez mais freqüentemente, o artista de sua relação com o objeto de que trata.

Nas artes plásticas, para que enxerguemos a coisa em foco visual, tem se relativizado a importância da pintura materializada na tela em relação ao seu “esboço”, que se torna suficiente como demonstração intelectual do projeto.

O objeto de arte dos antigos moldes tradicionais tem sido visto como substância supérflua e fator limitante à expansão de fronteiras promovida pela arte burguesa desde o romantismo.

É o que se observa nas, cada vez mais freqüentes, mostras de museus, nas revistas que trabalham com design e mesmo nos fanzines especializados em produção de moda, artes plásticas, comportamento e tecnologias científicas de ponta.

Veiculam-se idéias que não têm tempo hábil para produção efetiva do objeto, que cai a plano secundário diante de seu esboço – de caráter primitivista, às vezes tosco, conforme o gosto específico e os códigos do gueto (tribo) social para o qual é veiculado.

Inspiração retrô dos experimentos de Da Vinci? Talvez. Mas, sobretudo, sobras ornamentais do aparato de uma altíssima tecnologia que permite a formulação do projeto, mas que seleciona - pelo critério do lucro imediato, próprio do capitalismo industrial - o que é oferecido às massas.

b. Canonizando Marcel Duchamp

O que no início do século XX, para a vanguarda dadaísta de Marcel Duchamp, fora um risco, uma aventura ainda que muito conseqüente e planejada, torna-se regra no seu final.

Afinal, já se encontram seus *ready-mades* nos museus e nos livros, devidamente catalogados, devidamente institucionalizados.

A desconstrução projetada por Duchamp é um dos valores de partida na arte contemporânea.

Duchamp foi canonizado.

Contudo, não é possível repetir, senão como farsa, uma investigação tão pessoal e personalista como aquela de Duchamp, que se desinteressa pela pintura progressivamente ao conhecer e experimentar diversas tendências, sem se fixar a nenhuma delas. Isso é um problema sério para os artistas contemporâneos.

Nem seu “*Nu Descendo Uma Escada no. 2*” (1912), de pendores cubo-futuristas, que o afastam da pintura em definitivo rumo à curiosidade pelo objeto, e muito menos qualquer um de seus *ready-mades* o definem por completo, porque são metonímias impossíveis, que não comportam toda a sua trajetória.

Mesmo suas caixas, feitas para acumular reproduções irônicas de seus experimentos passados, existem para formular uma língua do presente (a obra é uma caixa de reproduções irônicas) e não uma fala memorialista de toda a sua existência.

Suas máquinas desejanter de sentido, inviáveis aos olhos lógico-mecanicistas, são processos mais verticais que o procedimento prático de sua construção, quase primária, feita com a técnica do acúmulo. São objetos, concretos, mas que a inteligência pode transformá-los.

Mas, ainda assim, continuam objetos.

Eis a contradição, que o poeta brasileiro Manoel de Barros surpreende e homenageia com crença rústica, focando seu popularíssimo urinol “Fonte”, mas sem imitá-lo nem citá-lo:

“Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia de formiga e musgo – elas podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)”¹²

Manoel de Barros flagra uma máquina pessoal, duchampiana, mas transformada segundo sua sensibilidade.

Mas, transformadas em metonímias plasmadas, como idéias únicas e/ou genéricas (coisas que levam ao mesmo lugar), suas obras, minimizadas de contradições e de concretude, também podem suprir a carência de modelos confortáveis à produção contemporânea em arte.

E, se muitas línguas podem ser faladas em Duchamp, ele não tardou para tornar-se, a despeito de seu desejo, a Babel que comporta a fala de todos os mundões, com todas as reticências características delas¹³...

¹² BARROS, Manoel de. *“Livro Sobre Nada”*. II, pág. 57. Ed. Record, Rio de Janeiro/São Paulo, 1996.

¹³ Nos últimos anos do século XX, o SESC de São Paulo desenvolveu projetos anuais com jovens artistas, intitulados Babel, Mundão e Reticências. Neles, multi-artistas evidenciaram seus projetos de ruptura e projetaram constantes vínculos com Marcel Duchamp. De performances eletrônico-plástico-músico-teatrais da banda Tetine a ícones da cena contemporânea teatral, como a Societas Raffaello Sanzio, houve um desmapeamento provocativo dos cânones. O elo que os unia, análise, era a inspiração duchampiana.

Caso algum artista contemporâneo não queira compactuar com o passado, basta compactuar com Duchamp - surpreendentemente nunca visto como um artista do passado.

(Agora, no século XXI, um “sujeito” nascido no século retrasado, em 1887...)

O sentido ambíguo de seu (anti-)discurso sobre o objeto, rico de silêncio aprendido nos jogos de xadrez, deteriorou, após décadas, em um problema lingüístico.

Sendo assim, amplia-se a dificuldade de forjar uma língua comum para os novos tempos.

Quais são os símbolos que intervêm no tempo presente? Quais as convenções possíveis em mundo anti-convencional almejado? Quais os parâmetros adequados para confrontar uma tradição poderosa que nos engole e, paradoxalmente, acolhe-nos em seu seio? Quais os novos paradigmas?

Não há respostas.

“É verdade que ninguém sabe para onde vai. É verdade que as incertezas que acompanhavam os movimentos vanguardistas, os discursos legitimadores das práticas artísticas, não foram substituídos por outros que fornecessem à arte contemporânea mais consistência, pertinência e sentido.

A própria articulação discurso/obra-de-arte se alterou: não se trata já de propor uma nova via de construção de objetos que traria consigo uma modificação revolucionária da maneira de ver, perceber, sentir; e com ela uma outra organização do espaço, do tempo e da comunidade – tudo isso na senda, ainda, do espírito modernista da primeira metade do século XX, de que o minimalismo, arte ‘povera’ ou a arte conceitual representavam uma espécie de seqüência final paradoxal, ao mesmo tempo exacerbada e negadora do seu próprio passado.

A arte contemporânea instalou-se, precisamente, com o estilhaçar das certezas. Tudo, aliás, pareceu estilhaçar-se nos anos 80: a convicção de que o caminho da arte era a crítica da própria arte e do que a constituiu como esfera autônoma na sociedade (desde o cavalete ao museu); a experimentação como processo e o fragmento como produto; uma certa universalidade no juízo de gosto.

(...) Esse trabalho de descontextualização não é fruto da arte contemporânea. Vem de longe, na história da arte, e sofreu uma aceleração fulgurante, com as novas tecnologias da comunicação.

Com Duchamp, a imagem artística é arrancada à esfera autônoma da arte.”¹⁴

Estes problemas, sabe-se, não são recentes: a ausência de um sentido unificador do admirável mundo do pós-guerra gerou - em tentativa de reconstrução ideológica - interesse pelas pesquisas de linguagem, que pregaram o resgate ou a reanimação inusitada (singular, portanto original) de formatos já utilizados, que substituem a importância do objeto.

Buscou-se, em antigos artigos de antiquário, a antiga importância do objeto, afastando-o contraditoriamente a plano secundário, pela valorização da linguagem.

Arte da linguagem é, assim, metalinguagem.

O referencial jakobsoniano é superado pelo fenômeno metalingüístico¹⁵.

O referente, agora, é o próprio meio do processo de comunicação proposto pela arte. Há nova percepção do mundo, portanto, é preciso que haja, também, da arte¹⁶.

O objeto de arte, para Duchamp, foi o cume do paroxismo intrínseco à arte burguesa desde sua formação. Ele o tornava absurdo, mas também concentrava nele a importância de sua materialidade absurda. As idéias floresciam na materialidade do objeto, como violetas nas latrinas de Manoel de Barros. Era nele que suas teses se concentravam.

Para os artistas posteriores a ele, porém, a dialética de desconstrução mascara ou subtrai o objeto.

A “desconstrução” contemporânea é o ponto de partida, e não de chegada, da obra¹⁷. Com essa inversão, notam-se confusas sinalizações no terreno baldio em que se assenta a análise da arte contemporânea.

¹⁴ GIL, José. “O Desafio da Arte Contemporânea – Marcel Duchamp arranca a imagem artística à esfera autônoma da arte”. In: Caderno Mais!, Periódico Folha de S.Paulo, 14/09/1997.

¹⁵ CLARK, Lygia. “Lygia Clark”. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Funarte. Rio de Janeiro, 1980.

¹⁶ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. “O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia”. Assírio & Alvim. Lisboa, reedição de 1999.

¹⁷ MORAES, Angélica de. “Waltércio Caldas Esculpe a História da Arte”. Internet, site: net. Estado.

*“A tendência à desmaterialização da arte evidenciou-se internacionalmente a partir de meados dos anos 60 surgindo o interesse de uma arte que perdia o interesse de configurar-se objetivamente, para definir-se enquanto linguagem conceitual. A década assistiu, assim, à crise do sistema tradicional de arte, impondo-se a idéia de uma arte centrada no valor da própria idéia e no valor efêmero de sua participação. (...) Nos limites da arte/comunicação despontava a atividade apoiada nos novos media. Por múltiplos aspectos fazia se sentir no período a influência de Marcel Duchamp.”*¹⁸

Já nos primórdios da cultura pop, em 1968, puderam-se ouvir os ecos da reclamação do artista plástico Sol LeWitt, contrário à “objetualização” da obra de arte. Para ele, o teor artístico deve se concentrar e restringir-se a um plano ideológico, imaterial:

*“Um trabalho artístico deve ser compreendido como um fio condutor da mente do artista para a mente do espectador.”*¹⁹

A clareza de posicionamento do artista frente à obra subleva-a à condição de mensagem (nunca mais de objeto). A condição de emissor prescinde das garatujas meramente terrenas encontradas no ocidente desde o mármore pesado de Fídias.

Não por acaso, a obra de Sol LeWitt, iniciada há quase quatro décadas, foi vista numa das salas especiais da 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996, cujo tema foi “*A Desmaterialização da Arte no Final do Milênio*”.

As paredes coloridas projetadas pelo artista, que fundia e desintegrava a tela (objeto) ao ambiente, contudo, soaram, na bienal, bastante substanciais se comparadas às geleiras derretíveis e aos peixes enjaulados em taças de jantar, que não resistiram à primeira semana de exposição e... se desmaterializaram!

O tempo tem sido contado por ponteiros cada vez mais rápidos na história recente, sem que se encontrem mecanismos de defesa à condição prometeica do artista/Sísifo da contemporaneidade, cujo objeto a ser carregado escorre imaterial por suas mãos antes de chegar ao topo da montanha, para ser

¹⁸ ZANINI, Walter. (Coord.) “*História Geral da Arte no Brasil*”. Volume II. São Paulo, 1983.

corroído no fígado pela crítica, que permanece solitária, à distância do artista, também imaterial.

O estigma da desmaterialização do objeto de arte é, como se vê, fundamental para que se compreenda a dissolução não somente formal, mas também conceitual da obra de arte nas décadas posteriores à da chegada do homem à Lua - momento virtual imaterializado em telas de TV.

E esse jogo, tão antigo como vimos, teve um impulso impressionante a partir da canonização (isso é relativo, como tudo na contemporaneidade) da obra de Marcel Duchamp.

¹⁹ In: SANTOS, Jair Ferreira dos. *O Que É Pós-Moderno*. Ed Brasiliense, São Paulo, 1986, pp.50.

c. Abstração e Práticas da Contemporaneidade

Na verdade, desde a introdução da idéia de abstração na história da arte, pode-se falar, em algum nível, de desmaterialização da obra de arte, seja do objeto de arte propriamente dito, seja de seu referente imediato, ligado aos antigos procedimentos figurativo-miméticos.

A abstração, de fato, nasceu da negação (ou, por outro ponto de vista, extensão) das convenções realistas vigentes e do aprofundamento de técnicas artificiais de reproduzir a realidade, como o impressionismo.

Para Renoir, *“os traços do pintor deveriam ter a velocidade da cena que se transforma. Cores rápidas, pinceladas rápidas. Os detalhes perdem a importância. O resultado final é o verdadeiramente significativo. (...) O que dá substância à pintura não é mais a tela, mas somente o cérebro de quem a observa.”*²⁰

Com a abstração, nasceu a codificação artificializada de linguagens e, com ela, a desmaterialização, que é a transformação da arte em puro conceito.

Após a desintegralização do que é absoluto nos conceitos de arte, os vestígios reais da antiga fruição tornaram-se complexos ideogramas de virtualidade.

De tais ideogramas podem-se derivar duas possibilidades: a primeira que espera deste procedimento a democratização do gosto pela arte (segundo inspiração marxista/idealista), já que a arte não cumpriria mais sua conhecida função aristocrática; a segunda que deseja alto índice de intelectualização da obra, o que a tornaria, por vezes, hermética e auto-suficiente.

Ambas convivem em confusa harmonia.

Abstração e desmaterialização são processos que embutem a destruição do muro que um dia separava alta e baixa culturas, arte erudita e popular. Assim,

²⁰ MENEZES, Paulo de. *A Trama das Imagens*. Edusp, São Paulo, 1996.

não é absurdo que tecidos baratos encontrados em lojas populares estampem, em camisetas, imagens geométricas coloridas criadas por Mondrian e Sol LeWitt.

Mesmo os fenômenos pouco associados ao recente tradicionalismo têm sofrido grande perda de referências na década de 90.

O *rock* - que, como Sol LeWitt, teve sua infância nos anos 50 - tem sido anunciado por revistas especializadas e intelectuais da área como monumento morto na cultura pop, cedendo espaço ao projeto de seqüencialização da música desenvolvido por computadores (e não por instrumentos musicais, também objetos limitadores) - a música eletrônica (ou uma de suas múltiplas variações rítmicas, como o *techno*, o *trance*, o *trip-hop*, o *drum 'n bass* etc).

A desmaterialização do instrumento musical/objeto gerador de arte, característica primeira da lisergia da música *tecno* (dos *DJs* da dupla inglesa Chemical Brothers, dos franceses do Daft Punk, do Air ou dos Les Rithmes Digitales e de Tricky), aponta o tom de rápida superação no cenário artístico de fim/início de milênio.

Afinal, o *rock* já tem seus cinqüenta anos, bem mais do que sobreviveu com vivacidade o romantismo francês e qualquer das vanguardas de arte, do futurismo ao surrealismo.

A diferença é que não se pode afirmar que ele seja um movimento...

E mesmo as novas tendências eletrônicas assustam-se quando vêm-se umbilicalmente aprisionadas a experimentos passados. Todos cultuam a já “jurássica” banda alemã da década de 1970 Kraftwerk, que nunca escondeu parentescos com a obra do “cybervovô”²¹ Karlheinz Stockhausen.

Pioneiro da música concreta e do serialismo estrutural em música, em que doze notas bailam como células harmônicas, podendo ser combinadas, mixadas ou transpostas com mais ou menos velocidade, com variações técnicas de execução, ele próprio defende-se, com imodéstia indisfarçada, como matriz tradicional-vanguardista dos novos tempos:

²¹ Ridículo epíteto lançado na capa do caderno Ilustrada da Folha de S.Paulo de 18 de maio de 2001, para entrevista feita pelo jornalista Marcelo Negromonte, por ocasião de sua presença no evento Carlton Arts.

“Eu comecei a música eletrônica em 1953 e anunciei que toda música de rádio deveria ser música eletrônica, porque era genuína música de rádio. Todas as outras músicas eram tradicionais, que não foram feitas para serem transmitidas por rádio. Pop music e música de entretenimento seriam feitas para mídia eletrônica, é natural. (...) Meus antigos artigos, de 1952, 1953, previam exatamente isso: que toda mídia tradicional, ou instrumentos ou vozes, seriam apenas parte da música no futuro. E que o mainstream usaria produção eletrônica principalmente. (...) Todo o universo da música vem do passado. Tem sido sempre uma mistura de padrões ou clichês musicais que se juntaram a algo que possui algo a mais que essa reunião preexistente. (...) Eu falei para Karl Bartos (do Kraftwerk) que o som deles é muito ruim. Ele disse: ‘Bem, é a maneira que começamos, influenciados pelo seu trabalho.’ Mas eu esperava mais polifonia, mais mudanças ricas de estruturas, harmonias etc. É muito limitado em termos de qualidade musical. É uma coleção atmosférica de eventos, mas de uma envergadura muito pequena.”²²

Nota-se a importância da descoberta de novos suportes midiáticos para recriar a inserção da obra de arte no “novo tempo”. Contudo, é surpreendente que para um artista de vanguarda como é o caso de Stockhausen, a estranha preocupação com padrões qualitativos de produção musical, calcada em aprendizados tradicionais, resvale por tamanha importância.

Stockhausen consegue desenvolver uma dimensão crítica clara, ainda que tenha se notabilizado por desestruturar os paradigmas da música tradicional, ao criar o fenômeno da música eletroacústica (um suporte), quando fundiu música concreta (criada em disco ou fita magnética a partir de gravações de sons naturais) e eletrônica (em que utilizou sons artificiais produzidos eletricamente).

Relação ambígua com a concretude dos sons da natureza o aproximam da vanguarda já discutida, nos processos de desmaterialização da obra de arte, ainda que em música seja muito confusa essa nomenclatura.

Não é sempre, entretanto, que o conceito de materialidade está em jogo.

Outros valores, nas diversas artes, estão sendo cultuados ou reprimidos; todos, entretanto, mantêm-se intimamente ligados à criação descompromissada com projetos academicistas vigentes e afastam, de modo idêntico, a arte dos referenciais conhecidos.

²² STOCKHAUSEN, Karlheinz. Idem, em entrevista.

Bill T. Jones, um mestre norte-americano da dança contemporânea, desmembrou a idéia de foco de concentração da atenção dos espectadores em uma multiplicidade de coreografias simultâneas, disformes, radicalmente diversas da linearidade discursiva das construções tradicionais em dança.

Jones aboliu também os preconceitos embutidos nos conceitos de belo veiculados pelos corpos lapidares de bailarinos. Em sua companhia, dançam negros e gordos, vistos como exemplos da convivência pacífica no mundo diversificado e ideogramático sonhado pelo artista.

Jerzy Grotowski, encenador teatral polonês radicado na Itália até sua morte em 1999, após experiências de reconstrução do espaço cênico em função das dinâmicas estabelecidas por atores que concentravam neles próprios a importância signífica do espetáculo teatral, há algumas décadas, no fim de sua vida promoveu seu trabalho de modo recluso, preferindo negligenciar a necessidade do público no contexto do acontecimento de teatro.

Em seus “espetáculos” - é óbvio que não se pode chamá-los assim -, não havia espectadores. Assim, ele ritualizou seu trabalho explorando formas tribais/ancestrais de religiosidade, em pesquisa que pretendia redescobrir a condição mítica/humana no próprio ator.

Na prática, mais do que desmaterializar o fenômeno teatral, Grotowski buscou restabelecer um sentido, uma razão para sua prática artística²³.

Pontos que parecem antitéticos, como a desmaterialização e a preservação de sentido, convivem, portanto, pacificamente após a exaustão dos conceitos ligados à vanguarda.

Afinal, não somos (e nós, brasileiros, nunca fomos, de fato) mais a vanguarda. E nossos valores não a superaram, mas a afirmam – em prol de uma suposta busca pela ruptura com a tradição. Mas, se a vanguarda tornou-se tradição... Tensão.

²³ Em pólo muito distante ao de Grotowski, há outras pesquisas teatrais que convergem neste aspecto. Em outro estudo, seria instigante que se estudasse a colaboração de Augusto Boal para a dimensão de desmaterialização do conceito tradicional de teatro. Suas práticas, concebidas segundo o Teatro do Oprimido, e técnicas como a do Teatro Jornal e Teatro Invisível são experimentos precursores deste campo de desmaterialização do espetáculo.

Em todos os campos, no mundo todo, viveu-se com intensidade, há pouco, a tensão *pre-millennium*²⁴, que pulsava entre a explosão dos cânones artísticos arraigados à tradicionalidade e a descrença em relação ao futuro, como se encontra em pensadores como Richard Rorty²⁵.

Rompem-se os laços com o passado, que é reciclado ou negado, às vezes reciclado e negado. Mas a afirmação do presente se dá de modo confuso: a heterodoxia de procedimentos revela-se grandiloqüente aos artistas, que reúnem forças para romper com as bases conhecidas de sustentação da arte, conforme pressupostos da vanguarda.

Vejamos alguns exemplos recentes no Brasil²⁶.

Antônio Araújo deslocou a cenografia de seus espetáculos teatrais e a transportou para a agressividade imaterial de edifícios bastante materiais (e de projetos arquitetônicos voltados para outras funções sociais).

Nestas experiências, procurou, na pesquisa de novos espaços cênicos, inserir no teatro, nova relação com a sociedade. Reciclou mitos e os inseriu em contexto urbano contemporâneo. Radicalizou experiências de confronto ao edifício teatral, que se iniciaram como questionamento do espaço e dos signos cênicos pelas vanguardas de Adolphe Appia e Gordon Craig.

Nada aqui é novo, mas promove incessante reavaliação do suporte sobre o qual se instaura a obra de arte, como Otávio Donasci, que cria espaços plásticos gigantes, chamados *video-criaturas*, cujas cenas imagéticas e anti-discursivas (sensoriais, relacionais etc) se dão no contato direto do ator/performer com o público dentro destes edifícios provisórios.

Bia Lessa filmou seu "*Crede Mi*" (1996) com câmeras de vídeo para depois transmigrar suas imagens para a película. Fez isso por ter que captar suas cenas em longa viagem pelo sertão do Brasil, em que optou por trabalhar com

²⁴ Tricky, em seu disco *Pre-Millennium Tension*, é um explorador desta questão.

²⁵ Durante a pesquisa, uma série de artigos deste autor foi publicada no Caderno Mais! Do periódico Folha de S.Paulo.

²⁶ Não é preciso dizer que as escolhas de artistas e experimentos artísticos incluídos aqui não revelam quaisquer disposições em assumir juízos de valor estético. São, sim, acontecimentos que evidenciam os propósitos analisados.

não-atores na representação cênica de “*Os Eleitos*”, de Thomas Mann, aproveitando credices e costumes religiosos locais.

O cineasta Vinicius Mainardi filmou sua co-produção Brasil/EUA “*Dezesseis Zero Sessenta*” (1995) com discurso abertamente apolítico, para desconforto de leitura de extremistas e centralistas. Relativizou com excessos seu poder de discurso. Retomou a imagem p&b e, com isso, deu opacidade às mazelas de personagens ricos e pobres, depauperados indistintamente, evidenciando o olhar cínico e, ao mesmo tempo, inexpressivo de sua câmera.

Ambos os cineastas dialogam, de longe, com um dos poucos agrupamentos artísticos expressos como movimento na contemporaneidade, na Europa, o manifesto Dogma 95, que procura saídas criativas à dominação industrial e comercial da linguagem cinematográfica.

O performer/artista plástico Cabelo, curado para a Documenta de Kassel de 1997, reúne cenas dançadas/representadas e participação interativa do público para produção de espetáculo em que assassina peixes queimados em um aquário interligado aos espectadores.

O fotógrafo paulistano Eli Sudbrack, nitidamente influenciado pelo norte-americano Robert Mapplethorpe, deu um passo que para a geração pop concebida no ventre vulcânico da década de 60 seria impensável: retirou de seus auto-retratos a sua própria persona e fixou seu rosto em corpos, contextos e cenários pré-existentes, de anúncios de revistas homoeróticas, diluindo sua imagem e subtraindo (ou incluindo) sua persona dos *portraits*.

O homem (sujeito) tornou-se fragmento esquizofrênico, cuja história pessoal foi perdida. E é nesse parâmetro que se fortalece esta criação.



“Revistas”, obra do fotógrafo Eli Sudbrack²⁷.

²⁷ Obra do fotógrafo e artista plástico Eli Sudbrack. Site www.mixbrasil.com.br, sessão Galerias, tópico Arte Homoerótica.

A performer e body-artist Priscila Davanzo sublinha esta tática corporal e carrega no seu corpo a busca por novos procedimentos comportamentais: tatua nele manchas escuras e o investe com piercings para transformá-lo na aparência, para que se pareça com o corpo de uma vaca. O processo, chamado de “geotomia do corpo contemporâneo”, reestabelece a preocupação com a materialidade nos processos contemporâneos.

O grupo de *street dance* Unidade Móvel (representante da antiga baixa cultura, portanto) associou-se ao dramaturgo e encenador Dionisio Neto com o intuito de construir interfaces entre linguagens artísticas distintas.

O espetáculo “*Opus Profundum*” (1996), filhote dessa união, autotitulou-se “peça-festa-manifesto-show”. O fenômeno artístico específico do encenador - o teatro -, degenerou-se sob a pretensão de redescobrir uma espécie de espetáculo total wagneriano, embora se contentasse, no plano formal, em somar quase aleatoriamente texturas musicais, textuais, cênicas e de dança de rua.

Fernanda Abreu iniciou novo procedimento na dita linha evolutiva da MPB, incluindo *samples* em canções de Jorge Ben e Caetano Veloso, seqüenciando e sintetizando arranjos de *funk*, *soul*, *dance music*, samba etc. Reeditou, em 1990, a abertura tropicalista às manifestações artísticas estrangeiras, mas anulou o teor político e se concentrou na valorização hedonista do prazer de dançar nas noites das grandes cidades. Para tanto, nada ingenuamente, seus discos são envoltos em conceitualização premeditada, da capa à citação musical menos aparente.

É uma afronta ao continuísmo da prática tropicalista dos anos 60²⁸.

Mais afeitos à afronta, o grupo pós-mangue beat recifense Textículos de Mary, traveste-se com roupas hedonistas femininas e praticam simulação de rituais sado-masoquistas nos palcos, invertendo a moral infantilizada da “rainha dos baixinhos”, Xuxa, gritando para todos os ouvidos dispostos: “*porque sou*

²⁸ SANCHES, Pedro Alexandre. “*Tropicalismo – Decadência Bonita do Samba*”. Ed. Boitempo. São Paulo, 2000.

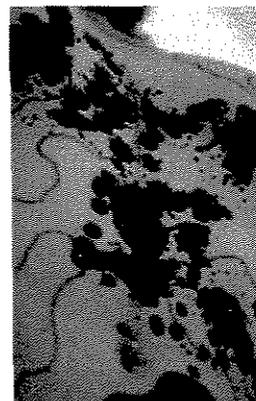
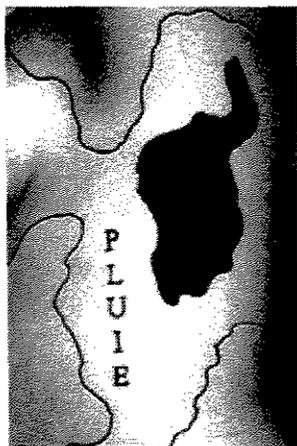
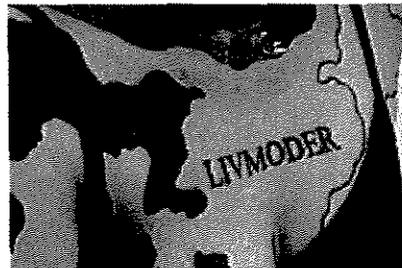
bicha! / me apresenta pro He-Man” (a triste letra original é uma ode aos desenhos animados de tv e diz: “*por Greiskull, She-Há / me apresenta pro He-Man*”).

O caso dos Textículos de Mary é caso interessantíssimo da contemporaneidade, quando a ruptura com os padrões de gosto tradicionais vasculha e revisita, já, questionáveis produções típicas do mercado de massa.

Ainda assim, a transgressão da imagem, pela formulação de um corpo performático, mutante, mantém estreita relação com a ruptura com o objeto artístico referencial.

O corpo travestido é uma simulação, contém um fundo falso grotesco, é transitivo e pode ser chamado de corpo contemporâneo clássico.

Como a “geotomia” e a substituição da persona nos retratos de Eli Sudbrack, o corpo formulado por uma engenharia erótica é uma construção abstrata.



**Imagens do processo de geotomização do corpo da artista plástica e performer
Priscila Davanzo²⁹.**

²⁹ Imagens da artista plástica Priscila Davanzo, encontradas no site www.mixbrasil.com.br, no tópico “*As Vacas Também Comem*”.



Imagem da banda pernambucana pós-mangue beat Textículos de Mary³⁰.

³⁰ Capa da revista GrindZine, com imagem da banda pernambucana Textículos de Mary. Número 28, ano III, agosto de 2001.



Imagens da performer Orlan, em uma de suas operações plásticas³¹.

³¹ VALENÇA, Jurandy. “*Corpo: Cultura & Imagem*”. In: site www.artenet.com.br, sessão ArteZine. Segundo Jurandy valença, “em 1990, começou um capítulo inusitado na história das artes. Aos 43 anos, Orlan, artista performática francesa, fez a primeira das sete cirurgias que transformariam por completo seu corpo e seu rosto. Suas performances operatórias (já foram realizadas cinco) foram inspiradas pelo pintor Zêuxis que, segundo o mito, teria pintado a deusa Vênus combinando os traços mais bonitos das mulheres que conhecia. Orlan procurou em pinturas clássicas as formas que queria ‘reproduzir’ em seu corpo. Escolheu o nariz da ‘Diana’, de Fontainebleau; a boca da ‘Europa’, de Boucher; o queixo da ‘Vênus’, de Botticelli; os olhos da ‘Psique’, de Gerome; e a testa da ‘Gioconda’, de Da Vinci. Suas performances operatórias são fotografadas e filmadas. Quando vai ser submetida às cirurgias, ela cria verdadeiros cenários; em uma das operações o cirurgião e a enfermeira vestiam roupess desenhadas por Paco Rabane e havia arranjos de uvas e maçãs em volta dela. Orlan é um caso emblemático no que se refere à inserção do corpo na cultura e –principalmente – na arte contemporânea. Seu corpo é, literalmente, o ‘corpo’ da arte, da sua arte. Um corpo espetacularizado.”

d. Diversidade

Esses novos procedimentos de final de século - que descaracterizam linguagens, anulam ou fragmentam a persona do artista e recontextualizam a obra de arte -, contudo, encontram-se espalhados de modo acrítico, desorganizado, como produção de uma época.

Emaranhados na crise de identidade artística provocada pela exaustão dos antigos conceitos e embebidos em imaterialidade conceitual, artistas desmaterializam também seu próprio tempo.

Produzem fragmentos para falar diretamente ao mundo fragmentado, acumulando-os no saldo já considerável de pequenos pedaços que formam o cotidiano do mundo *mass-media*.

Mas, de outro lado, procuram restaurar parâmetros criativos no mundo da hiper-informação, desorganizando o antigo sistema para que renasçam, sob novos princípios e dogmas, formas de pulsação artística.

Como consequência da disformidade de projetos, vê-se a escassez de debates corajosos de enfrentar tal produção, que ampliou a crise de identidade artística do fim do século. Isso tornou comum a disseminação - feito transmissão viral, mesmo - de pontos de vista amedrontados, extremamente conservadores a respeito do significado da obra de arte, hoje.

Não é raro verificar indignação e perplexidade diante de obras de artistas que ousam, conscientemente ou não, mirar de frente o labirinto de imagens especulares da ausência de identidade conhecida do mundo contemporâneo.

Há absoluta perda de referências sobre os novos significados dos estados de coisas.

As novas obras não fecham, de forma redonda, um universo de significação definido, para angústia generalizada de críticos e espectadores. As arestas da nova produção parecem ferir, ou agredir, com a derrocada dos modelos de base, a relação do homem com sua produção artística.

E as feridas expostas da incógnita que se tornou a relação da obra de arte com o mundo estão visíveis no mundo, para quem quiser olhar.

O fenômeno de globalização proposto pela rápida disseminação de idéias por redes de comunicação planetárias mostra, diariamente - com velocidade a tal ponto abstrata que, sem sombra de dúvida, estupefaria as crenças do futurista Giacomo Balla³² -, em jornais e computadores, a decadência dos antigos padrões trópicos afora.

É custoso, portanto, organizar atualmente formulações - mesmo as mais abrangentes - em um discurso estético universalista.

As definições possíveis são voláteis, um tanto imateriais, também.

Criam-se, como soluções de emergência, fragmentos de solução para a análise específica de cada partícula “independente” da diversidade de projetos de corpos artísticos contemporâneos.

A diversidade eleva-se, assim, à condição de categoria estética.

Mas não somente mais uma categoria, e sim a de maior relevo e importância num contexto de colapso das grandes estruturas - como o socialismo e o humanismo - que sustentaram, neste século, até as décadas de 60 e 70 (em suas manifestações tardias), a arte questionadora e transgressiva dos modelos pré-estabelecidos.

A diversidade abole qualquer método de análise calcado nas antigas bases.

Côncios da dificuldade de propor modelos de análise sobre a desarticulação massiva dos discursos artísticos, críticos assumem a diversidade como única via de classificação das obras de arte.

Espantoso é que, em coro, apontem esta característica como positiva, sem demonstrar preocupação com possíveis conseqüências. Ao se tomar exemplos do teatro brasileiro nesta década, não é raro encontrar apologia rasgada à diversidade.

É necessário esclarecer, entretanto, que alguns dos exemplos se referem a uma espécie de reflorescimento da arte, tolhida durante o período de ditadura militar (1964-1985), e que nas últimas décadas tornou a expandir-se - mas

³² Giacomo Balla, artista plástico da vanguarda futurista do início do século, autor de obras de exaltação à velocidade tecnológica, como *Velocidade Abstrata* e *Expansão Dinâmica + Velocidade*, ambas de 1913.

múltipla e dispersa, temática e formalmente, como é o caso da dramaturgia brasileira.

Contudo, a perplexidade diante de procedimentos artísticos diversificados revela bem mais, na verdade - de acordo com as idéias aqui apresentadas -, sobre a perda de referencial criativo como processo amplo, e não sobre um problema político localizado, por mais aterrador que ele tenha se mostrado, em sua arbitrariedade repugnante.

*“O que saltou aos olhos no ano de 91 foi a diversidade. O que nos parece, aliás, altamente louvável. É nossa convicção que um panorama teatral ‘sadio’ deva dar lugar a todo tipo de teatro: do clássico ao experimental, do francamente comercial ao absurdamente anti-econômico. Nesse sentido não houve motivo para queixas: das mais ou menos 80 produções que se mantiveram por mais tempo em cartaz, incluindo aquelas em horários alternativos, tivemos mesmo de tudo, dos clássicos às novidades, dos descartáveis e inexpressivos aos de grande impacto e inventividade.”*³³

A patinação sobre o mesmo ponto, ao se justificar a diversidade pela diversidade e se anularem critérios de análise parecem corroborar a elevação da diversidade à condição de categoria referencial, se não única, a mais importante, do ponto de vista estético.

*“Toda vez que me sinto seduzido pelo desânimo, discordo dos rumos trilhados pelos espetáculos ou me enfureço com a política estatal de cultura, leio as ofertas de cartazes nos jornais e concluo que, na sua diversidade provocativa, a simples existência do teatro brasileiro é um milagre. (...) Fazer teatro, nesse cenário, é prova de heroísmo, a que não se costuma dar importância. E os realizadores não se satisfazem com a rotina - experimentam linguagens, desafiam padrões estéticos estabelecidos, questionam as bases da própria arte.”*³⁴

Aqui, a diversidade aparece, de modo muito mais cuidadoso, como consequência de condições artísticas específicas. De qualquer modo, o leitor

³³ JABLONSKI, Bernardo. *A Temporada de 1991: Dramas e Comédias da Recessão*. Cadernos de Teatro - n° 128, 1992.

³⁴ MAGALDI, Sábato. *Onde está o Teatro*. Revista USP, n° 14, 1992.

continua, após a leitura, sem saber quais são, precisamente, as novas bases estéticas estabelecidas.

*“O final da ditadura trouxe diversificação ao teatro. Companhias jovens, como o Teatro do Ornitórrinco, em São Paulo, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio, romperam com a linguagem política engajada, levando o teatro para o rumo do humor, da farsa, da paródia, do deboche. (...) Numa saudável disponibilidade, (Flávio de Souza) experimenta de tudo, do teatro de revista ao drama rasgado.”*³⁵

Colhidos os depoimentos dados por pesquisadores eminentes, parece notório que, se não há clareza sobre o significado da diversidade, ela manifesta-se concretamente na contemporaneidade.

Todos os elementos apontados até aqui, próprios do “mundo novo”, associam-se a um processo recente de transformação histórica, propalada aos quatro ventos como o fim das ideologias - fenômeno outorgado recentemente pelo que se denominou, há algumas décadas, de pós-modernismo -, fator de discórdia entre franco-atiradores de elite do pensamento, como, por exemplo, o norte-americano Fredric Jameson e o francês Jean-François Lyotard.

Isto colocado, este trabalho procura compreender a produção artística contemporânea em suas possíveis materialidades.

³⁵ GUZIK, Alberto. *Um Exercício de Memória: Dramaturgia Brasileira Anos 80*. Idem.

e. Um Caso Confuso

O problema da perda de referencial apontado é comumente associado à dificuldade de platéias desavisadas em “estarem prontas” para o projeto de recepção preparado pelos artistas. Isso, contudo, é falso.

Não se tratam, aqui, de ratoeiras. Vive-se num tempo em que a ratoeira é o próprio rato.

Mesmo os mais criteriosos veículos de propaganda e crítica cultural encontram-se perdidos nessa loa de desinformação globalizada a respeito da obra de arte contemporânea.

Tome-se apenas um exemplo.

Em 15 de julho de 1997, o caderno Ilustrada do jornal “Folha de S.Paulo” estampou, como matéria de capa, o título: *Mas isso é arte?*

O jornalístico tratava de polêmica estabelecida na Documenta de Kassel, uma das mais importantes mostras de arte contemporânea, organizada no mesmo ano. A curadora da Documenta, Catherine David, foi estigmatizada como epicentro de fervoroso debate sobre o assunto, por ter selecionado um brechó, o “*Volksboutique*”, de propriedade de Christine Hill, como parte do catálogo da mostra.

A fragilidade de conceito da obra contemporânea é apontada, de modo deliberadamente arguto, pela curadoria. O brechó foi escolhido por se “*tratar de um espaço interativo, uma performance, uma instalação que questiona as relações entre as pessoas e a obra de arte*”³⁶.

Ou seja, há fatores bem mais complexos do que o senso comum tem admitido no que diz respeito à definição do que é uma obra de arte. O questionamento de valores torna-se um valor em si.

Tudo seria como em qualquer Bienal de São Paulo se fosse apenas isso.

³⁶ Palavras do jornalista Celso Fioravante, enviado especial a Kassel, pelo diário Folha de S.Paulo, no caderno Ilustrada de 15/07/1997.

As críticas feitas pela curadoria - devido ao “mau gosto” da decoração - a uma loja vizinha ao brechó-instalação fizeram com que o comerciante preterido estampasse, em sua vitrine, páginas de jornais que criticavam o trabalho da curadoria.

Tiros para todos os lados, ainda aqui - descontado o fato de Catherine David usar o próprio gosto pessoal como mecanismo de análise estética, embora tenha justificado amplamente suas escolhas em palestra promovida pela Universidade de São Paulo, em 1998 - não há nenhum problema.

Nada anormal teria ocorrido se os “espectadores” de Hill - a comerciante escolhida -, não se sentissem atraídos pela “instalação” feita com papéis de jornal do outro comerciante, Lothar Schlückbier.

Os ares de instalação plástica conceitual do mero vendedor de gravatas passaram a chamar tanta atenção, em sua rua, quanto “*Volksboutique*”.

A confusão explícita na atitude dos espectadores reflete a fragilidade de conceito, exposta a cru pela curadoria.

Intelectualmente, poder-se-ia inferir que a Documenta atingiu em cheio seu objetivo, o de embaralhar os conceitos e propor, ainda que contrariando qualquer metodologia, algum tipo de relação do espectador com obras que, em princípio, esconderiam com outras funções o que há nelas de intrinsecamente estético.

Na prática, antes de tudo, infelizmente, é obrigatório aceitar que mesmo o projeto de Catherine David cuspiu pela culatra um monstro de proporções que ela própria parece desprezar.

Em entrevista à “Folha de S.Paulo”, a curadora afirmou que na arte contemporânea a questão estética está contida num segundo plano de importância, cedendo espaço para que o debate ético proposto pela obra evidencie sua relevância histórica.

Resta manter a atenção ao propósito ético da arte.

Aqui, paradoxalmente, encontra-se mais contradição no discurso da curadoria.

Se se pensar em ética como fenômeno universal, exclui-se a diversidade, como ela excluiu e criticou Lothar, utilizando antiqüíssimos veículos de crítica, como o “mau gosto”.

E, se se adotar um conceito mutante de ética, inclui-se na análise bastante da personalidade do analista, permite-se a efetividade da diversidade, mas corre-se o risco de a qualquer momento estar nas mãos de um novo Hitler, com sua ética própria, que não suporta algumas “degenerações”.

Além disso, não há razão, então, para a exclusão taxativa de Lothar, principalmente pelo motivo levantado.

Outro crítico terá sua própria ética: é desnecessária a figura do curador.

O rato rói o seu rabo.

A confusão estabelecida fez com que a própria “Folha de S.Paulo”, numa tentativa irônica de encaminhar o leitor a alguma direção, trouxesse na contracapa da mesma edição da Ilustrada, fotos com protestos em relação às obras escolhidas para a Documenta e outras fotos com tarjetas negras onde se lia: “*Isso é arte*”, “*Isso não é arte*” ou “*Isso deveria ser arte*”.

A ironia fina do jornal, entretanto, não afasta o fato de o próprio veículo estar embebido na perda de referências da arte contemporânea, mostrando-se frágil ao leitor e deixando-o ver a importância relativa da própria existência do jornal.

f. Outros casos, no Brasil

Interessa retirar daqui uma questão: como se posicionar diante dos novos procedimentos éticos e estéticos dos artistas contemporâneos?

Éticos e estéticos são, por exemplo, os projetos de artistas que pretendem desorganizar as manifestações conhecidas da arte, retirando de modo quase aleatório as características que lhes aprouverem nas obras já feitas, misturando texturas formais contraditórias e cultivando o ecletismo de forma e de conteúdo (quando existe).

Ou, diferentemente, ampliando o potencial estético de mecanismos nunca considerados por este prisma, libertando a obra de arte de seu aprisionamento formal, antiquado para o novo mundo.

Desejam abolir os conceitos de originalidade, de referente imediato e se desvincular da associação política a alguma tendência. Cultivam o pansexualismo, a paz social nas cidades, o individualismo, o feminismo, a liberação de drogas e do aborto, a luta contra o racismo e todas as causas que estejam ligadas de modo indireto ao projeto iluminista da grande progressão coletiva do homem. Afinal, as grandes narrativas ideológicas estão mortas.

Acreditam na parte, nunca no todo. São metonímicos.

Metonimicamente, escolhem com pinças, de modo cru, manifestações que se relacionem, quase nunca metaforicamente, com o cotidiano do mundo urbano contemporâneo.

Não possuem e não querem possuir as pretensões filosóficas de Dostoiévski, Proust ou Joyce.

Vamos observar mais alguns exemplos, na cultura recente brasileira, mas agora com interesses cênicos.

O coreógrafo e bailarino mineiro Marcelo Gabriel, artífice da extinta Companhia de Dança Burra, após misturar, confrontar e chacotear os métodos tradicionais de aprendizado de dança - como o balé clássico ou a dança moderna -

, propôs a desorganização de todas as formas corporais conhecidas no espetáculo “*O Estábulo de Luxo*” (1995).

Desagregou quaisquer possibilidades de discurso, concentrando-se num único ponto, de relação direta e inequívoca com a realidade: a violência e a mutilação humana que têm interferido na vida social.

Não quer verbalizar um discurso, pois tudo está devidamente descontextualizado.

Os bailarinos debatem-se agressivamente com o corpo de seus comparsas de elenco, “desdançando” coreografias e, como num *grand guiñol* real e particular, desafiam os conceitos sobre o belo, automutilando-se com lâminas de barbear, seringas e agulhas de costura.

Costuram, de frente para o público, o lábio superior no inferior e se calam; maquiam-se de palhaços com o sangue que jorra de cortes com lâminas que fazem em seus rostos, dançam a Aids.

Migra-se do universo poético de José Leonílson, artista plástico de importância radical da década de 80 - que pintou suas telas com seu próprio sangue portador de HIV, assassinando na arte os vírus que o assassinavam -, para a dança.

Sobre o espetáculo “*O Nervo da Flor de Aço*” (1998), Cássia Navas escreve crítica que nos mostra algumas das incongruências transgressoras da companhia, contudo.

“Entretanto, entremeando os longos períodos de suas falas meta-transgressoras, o bailarino abandona o cara-a-cara com o público e volta a correr por sobre um palco nu, ‘falando dança’, como no início da coreografia.

*São nesses curtos e episódicos momentos que sua movimentação o transforma numa ave de asa quebrada, traduzindo parte da tragédia anunciada à beira da cena: a lancinante solidão, possível mesmo quando se está intensamente acompanhado.”*³⁷

³⁷ NAVAS, Cássia. “*Sobre Asas Quebradas*”. Texto crítico doado pela pesquisadora ao TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) no ano de 1999, para formulação de evento sobre a arte contemporânea.

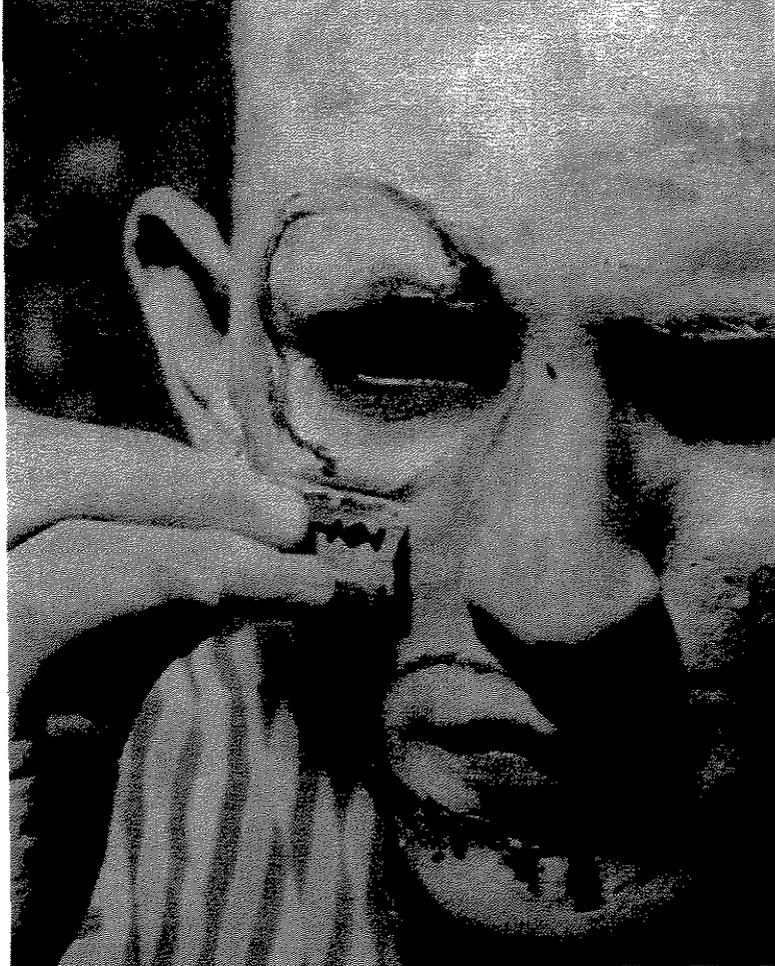
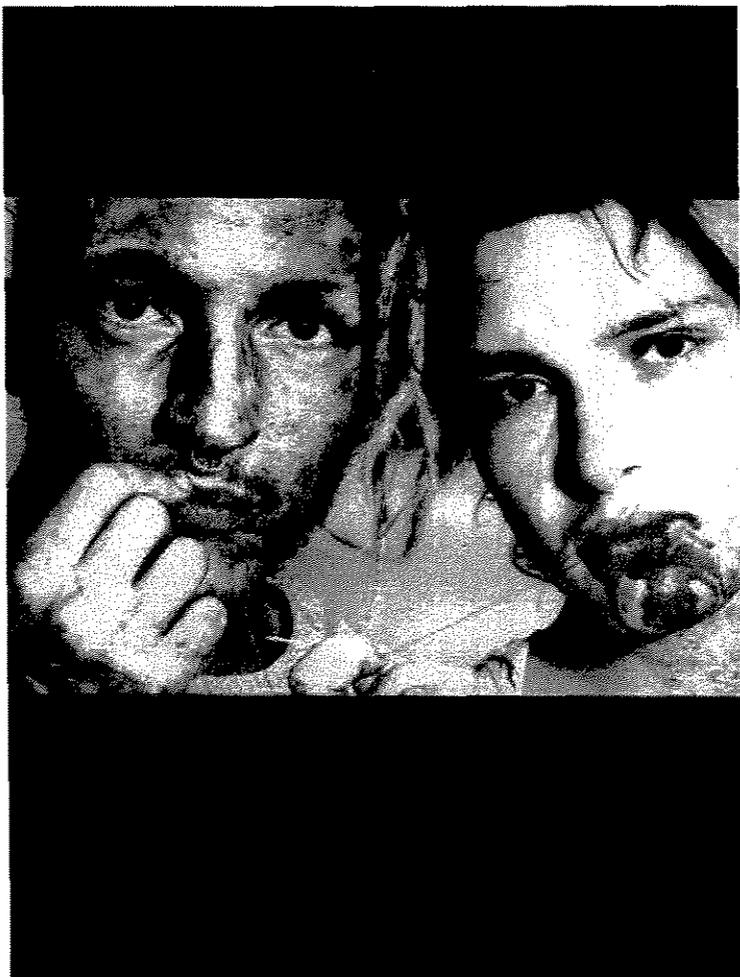


Imagem de Marcelo Gabriel, dançarino e coreógrafo da Companhia de Dança Burra, de Minas Gerais, no espetáculo “*Estábulo de Luxo*”³⁸.

³⁸ Catálogo do espetáculo “*Estábulo de Luxo*”, da Companhia de Dança Burra.





Imagens do Catálogo do espetáculo “*Estábulo de Luxo*”³⁹.

Também “*O Livro de Jó*”, do dramaturgo Luís Alberto de Abreu para o Teatro da Vertigem, mereceu referências ao artista plástico na montagem de Antônio Araújo em um hospital.

O bíblico Jó desenraizou-se de sua própria mitologia para construir mais imagens sangrentas no mundo contemporâneo - numa forma teatral, contudo, de resgate da procissão teatral medieval.

Mais diluída, em relação ao que sempre se compreendeu como material dramaturgico, é a escritura cênica de espetáculos que desmontam o projeto cênico tradicional e criam uma relação cenocêntrica, de participação imperativa da cena nos seus processos criativos, que estimulam, com radicalismo fronteiriço, a degradação daquilo que se julga admissível em arte.

Vê-se, então, que também do ponto de vista da dramaturgia, há exemplos da diluição histórica (quando não do próprio sangue, como nos casos anteriores) professada por artistas que se propõem anjos diluidores⁴⁰ de todas as formas conhecidas de manifestação artística.

E quem negará a legitimidade de tais acontecimentos estéticos?

De um modo bastante subjetivo, o referente de tais artistas pode ser visto na realidade nada incomum de um curdo que se incendeia como protesto político ou na intolerância massiva e sanguinária dos conflitos étnicos recentes.

O problema não se encontra, então, na questão ética.

Todas as dificuldades se concentram na definição formal do que é uma obra de arte. Mais de uma vez se perguntou se era de fato necessária, como fator estético, a cena de sexo explícito levada a cabo e poetizada no espetáculo “*Apocalypse 1,11*”, de Fernando Bonassi, também dirigido por Antônio Araújo, espetáculo estreado em 2000. Moralismos inférteis à parte, o que valida um acontecimento como artístico?

³⁹ Imagens da Companhia de Dança Burra, retirados do catálogo do espetáculo “*Estábulo de Luxo*”.

⁴⁰ O disco *Beleza Mano* (PolyGram, 1997) de Chico César, termina com a faixa *Últimas Palavras do Anjo Diluidor*.

Em 9 de janeiro de 1997, a peça em dois atos “*Nós, as Bestas*”, de autoria do dramaturgo Dionisio Neto, auto-classificada “peça-filme de lixo niilista reciclado”, saiu publicada nos jornais.

Ora, muitas peças curtas são publicadas em jornais, ou pelo menos alguns trechos de algum material inédito de autores clássicos ou de reconhecida importância. Seria assim se Dionisio Neto fosse um autor conhecido ou se a peça houvesse sido escrita para o desafio da encenação.

Na data em que foi publicada, contudo, o autor ainda não havia estreado sua segunda peça, e “*Nós, as Bestas*”, nunca teve a pretensão de ser encenada por ninguém, nem pelo próprio autor.

O jovem dramaturgo está em busca da descaracterização dos paradigmas propostos por teatrólogos notórios.

Deseja, neste caso, ambicioso e frágil, desmaterializar o drama em jornais.

A peça foi escrita por Dionisio (metalinguagem?) como resposta à polêmica gerada por alguns elogios auto-proferidos pelo jovem autor. Como discurso, ela é um testemunho de talento, feito por ele mesmo, recomendando-se.

Não é difícil enxergar um desejo mitomaníaco, narcisista, que Andreas Huyssen identifica como tentativa de restauração da aura perdida na obra de arte do século XX:

*“O halo que Baudelaire certa vez num movimentado bulevar de Paris está de volta, a aura restaurada, Baudelaire, Marx e Benjamin esquecidos. O gesto em tudo isso é patentemente antimoderno e antivanguardista.”*⁴¹

E continua, afirmando que os dogmas modernistas são, para os contemporâneos,

“ainda outra nostalgia pós-moderna, outro retorno sentimental a um tempo em que a arte era arte. Mas o que distingue essa nostalgia da própria coisa, e o que a faz em última

⁴¹ HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o Pós-Moderno*. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Pós Modernismo e Política*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1991.

instância antimodernista, é sua falta de ironia, reflexão e dúvida em relação a si própria, seu entusiasmado abandono de uma consciência crítica, sua ostensiva confiança em relação a si própria e a encenação de sua convicção."⁴²

“*Nós, as Bestas*” é expressão para o jornal (e, ainda que inconsciente) da arte deste tempo. Narcisismo, auto-citação, ecletismo de referências (ou ausência delas) e tentativa de restabelecer modos de inserção inéditos da obra de arte na sociedade da morte do *rock'n roll*.

Trata-se de manifesto artístico projetado como tal, mas não é um manifesto, nem uma peça, nem um artigo de jornal.

A rigor, não é nada. E é disso que exala o seu charme, como projeto.

Uma peça de teatro, cuja finalidade não é o teatro.

Está clara a fórmula, em diálogos - roubada de Platão, Diderot e Craig - para exposição de ideários estéticos. Contudo, nem é a destruição dos conceitos de dramaturgia que está em jogo aqui, e nem a construção deles.

A despriorização de fatores éticos e estéticos a colocam no limbo daquilo que existe onde todos estamos - e onde parece ser um bom lugar, pois estimula a reinvenção original de problemas do passado no presente, em certa confusão temporal produtiva.

Neo-Frankenstein de corpo múltiplo abstrato, “*Nós, As Bestas*” é caso típico das novas aspirações artísticas.

Mas nela há articulação, pois isso parece elegante.

Veja: tudo parece tecnicamente simples: copia-se uma situação niilista de Samuel Beckett ou Heiner Müller (é notável como é rápido o motor contemporâneo; Heiner Müller, que desconstruía Eurípides, Shakespeare, Corneille e Brecht, morrera havia menos de dois anos), um personagem ou outro de August Strindberg ou mesmo da realidade, outro ainda dos desenhos animados. Escreve-se uma porção de clichês (não há aqui juízo de valor, porque o clichê é uma “possibilidade” contemporânea legítima), desorganiza-se o discurso

⁴² Idem.

de modo que o acúmulo de citações faça o autor parecer culto/eclético, apesar da superficialidade e da ingenuidade de seu texto, e tudo está feito.

A receita é explícita, portanto cínica e irônica.

Nota-se isso em trechos como:

“(Os vampiros já não estavam mais ali, de noite voltariam. O século XIX aparece casado com Jasper Johns. Entendidos e mal-entendidos fazem um michê na porta principal. Sento ao meu lado e converso comigo mesmo.)

DIONISIO Já te chamaram de mutação genética...

DIONISIO Se Antunes, Gerald e Zé formassem um triângulo amoroso, qual deles ficaria grávido? E quem seria o pai?

DIONISIO Quando você fracassar, quem estará do seu lado?

DIONISIO Quer ouvir uma fábula oriental?

DIONISIO Só quero fazer as minhas peças, quem quiser gritar que grite... Não preciso de votos de ninguém.”⁴³

Ou ainda:

“REPÓRTER ...Podemos constatar que o teatro volta à pauta das discussões entre artistas... Mas e o público? Onde raios foi parar o público?

BEAVIS Yes, yes, heh-heh-heh-heh, as atrizes. Yes, vou comer as atrizes!

BUTT-HEAD Cala a boca, Beavis. Onde tem uma privada? (Não agüenta e mija sobre a peça americana de neofaroeste) Heh-heh-heh...

JOVEM AUTOR-ATOR E DIRETOR (Cantando com seu microfone auricular.) Geração Gatorade, geração Gatorade... (Ao ouvir a risada de Butt-Head, se excita, imitando-o.) Heh-heh-heh...

(O adolescente que estava ao lado passando gelatina em sua cabeleira punk ouve e faz o mesmo. O do lado faz o mesmo, até que a multidão toda, bea(s)tificada, ri. Com exceção do ator, que entoia uma fala de Hamlet como um canastrão.)”⁴⁴

O tratamento aparentemente inconseqüente da forma dramática esconde refinada tática do artista em busca de aceitação, quer de novo a aura perdida, nas palavras de Benjamin⁴⁵.

⁴³ NETO, Dionisio. *Nós, As Bestas*, Ato 2.

⁴⁴ Idem, Ato 1, cena 1.

“*Nós, as Bestas*” deseja, ao mesmo tempo, auto-proclamar-se vertente independente dos valores acadêmicos ditos velhos e se filiar, mansamente, à linhagem já constituída de encenadores como Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas.

É a arte contemporânea negando o academicismo e já flertando com ele, ansiosa em se consagrar e se tornar parte de nova academia, se não da mesma.

A insegurança formal e comercial, implícita, dessa forma, é o fator que resulta na representatividade do autor em sua época.

O passado da dramaturgia vive na memória que precisa se exercitar para gerar a ilusão de rompimento e, simultaneamente, de continuidade em relação a ele.

Assim, num procedimento pós-büchneriano, o universo dialógico é rompido⁴⁶, mas em busca da fragmentação da persona do artista em uma multiplicidade intangível (no diálogo de Dionísio consigo mesmo, ou com o seu clone: Dolly ou ANDi), no nível da representação emancipada sugerida por Bernard Dort⁴⁷.

Não há referente possível na realidade. A obra de arte não tem mais desejo de se vincular a ela.

Toda a bagunça formal do texto tem, justamente, a função de engendrar um projeto artístico, que é o de confundir as bases e destruir os parâmetros de análise da obra, apesar do desejo explícito de aceitação, audível na fala quase lírica do Jovem Autor-Ator e Diretor.

Devidamente antenado com a pesquisa de ponta da arte contemporânea, Dionísio Neto tem a pretensão de fazer o leitor penetrar num universo diluído, onde a crítica seja irrelevante.

Afinal, tudo perdeu o sentido.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Obras Escolhidas - Vol. III - Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.

⁴⁶ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1985.

⁴⁷ DORT, Bernard. *La représentation Émancipée*. In: *La Représentation Émancipée*. Paris, Actes Sud, 1988, pp.171-184.

O autor, com sua ética própria, decide que o espectador tem diante de si uma peça dramatúrgica que melhor se coloca num jornal, não no palco. E assim se constitui essa obra de arte.

Não há questionamento estético possível a partir de então - não, ao menos, nos moldes conhecidos, ou somente neles, o que se torna imediatamente refutável.

Resta o debate ético em que o próprio autor se envolve.

O público encontra-se diante de artistas interessados na reorganização do mundo a partir de suas próprias memórias. A história da arte é apenas mais um acessório à memória - que faz questão de se lembrar a todo instante de seu acessório.

Assim, criadores desprezam a criação, como ela era entendida. Encaram o mundo como lugar em que nada mais é possível criar.

E criam, ambigualmente.

Lançam todas as fichas no presente, pois ao futuro caberá apenas reorganizar o já reorganizado (ou bagunçado) por eles.

Em alguns casos, talvez mais contundentes em seus resultados, é possível catalogar as novas dinâmicas, mas sempre de modo fugidio, também ambíguo. A presença de uma memória implícita e de vazios espaciais concretos na obra “plástica” de Waltércio Caldas, exige esse cuidado de observação:

“O trabalho de Waltércio Caldas parece se colocar como uma espécie de paradoxo da significação. Sua emergência no espaço de arte é um exercício de problematização desse espaço. Ali, onde a busca inextinguível da significação tenta restituir a unidade plena do objeto, acontece a súbita desorientação. (...) Assim, o raciocínio lógico é levado seguidas vezes a se indagar sobre a veracidade de seu procedimento e de seu achado.”⁴⁸

O concreto, ou a memória dele, está inerente àquele que se prostra diante do enigma que se faz através da nova obra. Ela carrega uma memória de signos que, em muitos casos, habita fora dela, ou ainda, estão devidamente escondidos (embutidos) nela.

Falamos, assim de uma memória estética ancestral que justifica e impulsiona a impostura formal do presente, tornando-a provocadora e transformadora.

Sílvia Fernandes considera que os procedimentos artísticos procedentes da memória individual podem levar, por intermédio da revisão, a um processo particularizado de invenção da obra de arte.

Sobre o espetáculo “*Carmem com Filtro 2*” (1988), criado pelo encenador contemporâneo Gerald Thomas, escreve:

*“A concepção de Thomas reserva ao encenador o papel de um arqueólogo que, neste final de milênio, se dedica a livrar da poeira dos séculos as ruínas de personagens esculpidas por dramaturgos, romancistas, poetas, libretistas e compositores. O procedimento de encenação, neste caso, se aparentaria aos mecanismos da memória. (...) O processo arqueológico e analógico abre, portanto, possibilidades de revisão do contemporâneo pelo reconhecimento do arcaico.”*⁴⁹

A contundência criativa é potencializada pelo abandono do procedimento conhecido e se lança, com uma memória ancestral, em busca do desconhecido.

Corre-se o risco, aqui, de voltar ao desejo de fuga das ideologias mortas e à dificuldade de relacionamento com o mundo de fato.

A obra de arte pode se pretender, apenas, mais um simulacro do mundo, conforme os enunciados de Baudrillard.

⁴⁸ VENÂNCIO FILHO, Paulo. “*Catálogo da Bienal Brasil do Século XX*. São Paulo, 1997.

⁴⁹ FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção - Gerald Thomas em Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1996.

g. Eterno Presente

Preservando uma memória de alcance pleno no campo da estética e armando-se de luta pela transigência desse tempo histórico constituído de memória, novos artistas se posicionam e confundem os rastros e vestígios conhecidos no mapeamento artístico.

Mas a forma caótica pode se confundir com o próprio mundo caótico, já que a percepção histórica concentra-se nos livros de história e não na história que se faz no presente.

O presente pode parecer eterno e a história parecer restrita aos livros, apartada da vida.

O presente contínuo, perpétuo, do ponto de vista de Fredric Jameson, que retomaremos mais tarde, torna-se evidente na relação do homem com o mundo. Globalizar o mundo é fazer com que todos vivam o mesmo momento sempre.

Todos estão juntos, robotizados na mesma exata referência de tempo, fragmentados em terminais particulares de computadores interligados.

Navegam em redes, não mais nos mares.

Não há mais indivíduo, mas uma entidade que aliena o sujeito de si mesmo, que vive toda ao mesmo tempo, que assiste a imagens simuladas da história na televisão ou no computador. Estão mortas as divergências.

Glória à diversidade. A mesma diversidade que exalta e anula, simultaneamente, a relação conflituosa com a tradição, como se percebe na relação com Marcel Duchamp.

Não por acaso, o disco da banda recifense Mundo Livre S/A "*Guentando a Óia*" (1996), traz, além do título, oito de suas treze faixas denominadas com verbos flexionados em gerúndio, indicação mais que visível da impossibilidade de escapar à eternidade do presente. Outras duas faixas têm nomes com verbos no presente. As restantes não possuem verbos.

Exclui-se passado e futuro num projeto de resistência política no mundo globalizado, em canções como *Militando na Contra-Infomação*, *Roendo os Restos de Ronald Reagan* ou *A Música Que os Loucos Ouvem (Chupando Balas)*.

Fred Zero Quatro, líder da banda, é um dos poetas geradores do movimento mangue beat, de Recife (PE). Marginalizados, ele e Chico Science viram na globalização o meio de disseminação crítica de sua cultura, abraçando contaminações rítmicas de todos os sons e se influenciando por tendências estrangeiras do pop, como o *hip hop* e o *funk*, para desespero de puristas pernambucanos como Ariano Suassuna.

Nascidos no mangue recifense, desejam (ou desejaram, já que, natimorto como procedimento contemporâneo, o movimento nunca existiu) a expansão da cultura do “homem-caranguejo” para as tribunas do mundo. Identificam-se com guerrilhas mexicanas, para as quais fazem shows, e zombam do “antigo” domínio imperialista do Primeiro Mundo. Afirmam de forma crítica sua posição indevidamente marginal/periférica.

Questionam sua própria música. A poesia de *A Música Que os Loucos Ouvem (Chupando Balas)* impõe a negação da música convencional e o questionamento sobre qual é a música projetada pela própria banda num tempo em que tudo se torna desimportante:

“This is not the music / This is not

Essa não é a música / Que os arcebispos ouvem / Quando estão fornicando

Essa não é a música / Que as enfermeiras ouvem / Quando estão matando

(Refrão) Qual será essa música? / Quem ouve essa música? / Pra que serve essa música?

Essa não é a música / Que os jornalistas ouvem / Quando estão mentindo

Essa não é música / Que os suicidas ouvem / Quando estão caindo

(Refrão)

(Laing, Chessman... farão / Música pop / Warhol, Kubrick... farão / Videoclips / Sandino, Marcos... Milhões / De Heróis / Se acotovelam / Em nossas telas / E nós os velamos em / Nossas salas / Chupando balas.)” ⁵⁰

A profusão de referências aos ícones do pop gera, na memória do autor, a percepção de ausência de história. Há fomentação de uma espécie de sentimento de resistência ao mundo como está, do qual ele não se liberta. Nem tem perspectivas para tanto. Ele opta, então, por participar de modo resistente do presente perpétuo. Faz isso envolvendo o discurso poético baudrillardiano⁵¹ em melodia convencional e simples, pungente, realizada por bandolins somados a seqüenciadores à espreita, menos evidentes que de costume.

Diferentemente de Dionisio Neto, Fred Zero Quatro apenas constata seu descontentamento com a falta de sentido de todas as coisas, não colabora formalmente para sua maior desorganização. Constata-a e tenta se colocar em plano de resistência a ela. Mantém-se romântico, ainda que em versão contemporânea. Encontra, entretanto, espaço para colocações de sabor ideológico.

O plano formal, aqui, não se mostra muito diferenciado dos conhecidos, mas o sentido da canção é o de se questionar como significado. O próprio artista declara desconhecer a razão da existência de sua música na contemporaneidade. É um relato em profundidade da ruptura de conceitos proposta pelo final de século.

Impressionado com os altos índices de miséria em Recife, que exigem a convivência de favelados e alagados com os *overdrives* (viadutos), Chico Science e sua banda, a Nação Zumbi, maiores porta-vozes da cena mangue beat em moldes mercadológicos, evidenciaram a necessidade de romper com o modelo pós-tropicalista que tem cercado a música popular brasileira nos últimos trinta anos.

O disco *Da Lama ao Caos* (1994), expôs a revolta diante do presente e a dificuldade em rever os procedimentos éticos e estéticos da construção artística. Propôs a transferência do homem-caranguejo da lama para o caos dos tempos de agora. Almejou evidenciar a representatividade nula de todos os homens, igualando-os, com interesses pós-socialistas de resistência ao presente.

⁵⁰ Letra de Fred Zero Quatro, dedicada à memória de Ed Wood. *Guentando a Óia*, Excelente Discos, 1996.

⁵¹ “À Sombra das Maiorias Silenciosas”, de Baudrillard. xx

A primeira faixa, *Monólogo ao Pé do Ouvido*, uma espécie de manifesto do “movimento” recifense (ou declaração de intenções, na impossibilidade de serem forjados manifestos, no sentido já clássico), lida também com a necessidade de propor novos métodos de construção artística. Percebe a ausência de códigos definidos que assegurariam a criação, mas propõe a reformulação, através de meios heterodoxos, das condições de existência da performance musical.

“Modernizar o passado / É uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui? / Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos / O medo dá origem ao mal (...)”
52

Não há a necessidade do passado para a construção de fórmulas contemporâneas. A mistura de texturas musicais, como sincopar o samba com seqüências computadorizadas do *hip hop*, é procedimento formal de decomposição dos maneirismos estabelecidos na música popular tradicional, portanto, passadista. Faz isso sem medo, pois este dá origem ao “mal”. A frase se desdobra em novos significados quando, ao cantar, o artista pronuncia o último verso transcrito como se dissesse “o medo da origem é o mal”. Nada mais que memória acumulada e constatação corajosa de um presente obscuro, multi-significante.

Rancoroso em relação às prerrogativas do presente, Chico Science, porém, assumiu sua particularidade no frígido barulhento e confuso dos ovos contemporâneos. Evitou os procedimentos prévios, admitiu-se como pós-moderno desorganizador/desmaterializador e perguntou, no poema de *A Praia*, do mesmo disco: “Mas há fronteiras nos jardins da razão?”.

Chico Science foi um humanista que tentou entender os novos parâmetros contemporâneos e lidar de modo crítico com eles. O paroxismo foi criado: é possível o humanismo após a morte do sujeito histórico como era conhecido nos últimos séculos, o fim das ideologias e dos dogmas?

⁵² Letra de Chico Science. *Da Lama ao Caos*, Sony, 1996.

Sem que respostas precisas possam ser dadas ao paroxismo proposto, é fato que diversas manifestações artísticas recentes tentaram arduamente reeditar o impulso de radicalismo visto nas vanguardas históricas do século XX. E perpetuam a manifestação da vanguarda em busca de saídas criativas, muitas delas, indefiníveis em padrões de leitura estéticos tradicionais.

h. Outras Performances

Renato Cohen desenvolveu em *“Performance como Linguagem”* um panorama analítico de como tal manifestação encontrou, no Brasil, focos de disseminação ideológica e artística - e localizou origens de tais processos criativos.

Conforme proposições já vistas acima, a performance não escapa à regra de se manifestar como arte de exploração de fronteiras e de ruptura de antigos paradigmas, o que a coloca também como descendente direta dos processos de construção artísticos da vanguarda européia.

Como no modelo sobre pós-modernidade proposto pela maioria dos estudiosos sobre a arte do século XX, Cohen vê o germe do nascimento da performance no período histórico de intensa canonização dos modelos apreendidos das vanguardas. É nos anos 50 que se dá o germe formador do artista performer.

*“A partir dos anos 50, a atuação do artista plástico começou a se inscrever na obra pictórica fazendo com que os processos de criação fossem registrados na superfície da tela. Essa tendência de valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea.”*⁵³

Há a percepção da importância de artistas performáticos como Jackson Pollock na formação de novos procedimentos de construção da obra de arte.

Quais modificações qualitativas podem ser percebidas com a inclusão de novos meios de produção da obra? Além da valorização do momento criador, processual, há apreensão por parte do espectador, de uma memória deixada pelos vestígios do artista no objeto de arte.

Aqui, a objetualização da obra de arte é questionada, pois não se trata de criar o objeto perfeito que se refira a algo, mas de criar o objeto que remeta a

⁵³ MATUCK, Artur. In: prefácio a *Performance como Linguagem*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.

algo. A tela de Pollock não se refere ao momento criador, mas o traz em si, cravado. Insere-se temporalidade (da “dança” do artista) no abstracionismo.

Vale dizer que essa temporalidade não existe para recodificar a idéia de significado. O que ela faz é alterar os mecanismos de percepção sobre a obra em questão que, em primeiríssimo lugar, tem por desejo a desarticulação de um discurso racionalista nos moldes cartesianos.

Vale dizer também que a obra de Pollock está inserida numa linha evolutiva que tem por início o questionamento dos parâmetros miméticos de representação vigentes até o fim do século XIX.

O que de fato discrimina a performance dos demais meios artísticos conhecidos é que ela escapa à idéia de representação como se conhecia até então. Ela se mostra absolutamente contemporânea quando valoriza o momento criador, associado à importância dos processos de construção e do resgate de procedimentos ligados ao *ready-made* duchampiano.

Traduz de um modo bastante peculiar o desejo mais íntimo da arte do século XX, que é fazer a aproximação entre arte e vida ⁵⁴.

Para tanto, além dos elementos simbólicos e icônicos, comuns nos métodos de representação, valoriza-se o domínio do índice, como demonstração absoluta da presença do artista que grita de forma surda não uma mensagem precisa, mas muito do que o inquieta. É tempo de, instado pelo fim dos valores de culto e de eternidade, o artista cravar sua marca temporal no plano da obra.

Desse modo, reconfiguram-se espaços e temporalidades no campo da criação artística e essas são as maiores transformações estéticas vistas recentemente, por exemplo, na área de teatro.

“(...) a característica de arte de fronteira da performance, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões

⁵⁴ GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó - Teatro das Vanguardas Históricas*. Hucitec-Fapesp, São Paulo, 1997.

*complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral”*⁵⁵

A performance revê todos os paradigmas da encenação, podendo construir uma cena (já que se desenvolve no tempo e no espaço), que modifica todos os elementos conhecidos de construção. Ao invés de personagens, podem aparecer bonecos, objetos, animais ou mesmo nada.

A cenografia aproxima-se do espaço de instalação plástica e, associada às sonoridades escolhidas e um tipo de iluminação arbitrário, compõe uma espécie de textualidade que coloca em cheque os parâmetros dramaturgicos conhecidos.

*“A palavra ‘texto’ deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais.”*⁵⁶

Dessa tentativa que a performance faz de tentar unir arte e vida, identifica-se a sua raiz na *live art*, macro-estrutura estética que dessacraliza a arte, afastando seu caráter meramente estético. Deseja-se uma aproximação direta com a vida, elevando o estímulo espontâneo, como a improvisação, o acaso etc, ao primeiro plano de importância. A vida do artista se mistura com seu processo de formalização, o que o faz, muitas vezes, sujeito e objeto da manifestação.

Uma vivência profunda da arte subleva-a à condição de algo que está além dela mesma. Não raro, portanto, aparecerem nos métodos de construção características ligadas à crítica ao modo de vida tecnocratizado, consumista (função política) e, noutros casos, ao resgate de planos profundos da existência perdidos no mar da hiper-informação (função religiosa).

A arte aparece, assim, como um processo de ritualização da vida urbana neste fim de século. Separado de seus aspectos ancestrais, o homem busca no plano artístico a reformulação de seu aspecto cosmogônico.

⁵⁵ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.

⁵⁶ Idem.

Entretanto, é forçoso analisar que mesmo tais manifestações, absolutamente legítimas no plano ético, encontram-se perdidas na perda de referenciais estéticos do mundo contemporâneo.

Também a pornografia⁵⁷ aproxima arte e vida e modifica radicalmente o aspecto de representação para novos moldes. A pornografia é uma performance registrada? As fronteiras que um dia aprisionaram a arte em limites específicos, de fato, não existem mais? E, afinal, tamanha extensão de fronteiras leva a uma nova percepção do mundo que nos cerca?

A pornografia, por exemplo, contempla o corpo contemporâneo transgressivo de modo destemido; faz uma homenagem à performance mais convencional da existência (já reprimida em Adão e Eva) como espelho revelador das coisas que nunca puderam ser vistas, que foram proibidas. Por isso o corpo pornográfico é fascinante espelho do corpo contemporâneo, pois não esconde o aspecto grotesco que o caracteriza.

Estamos realmente nos aproximando de momentos transformadores da percepção da natureza das coisas? Ou somente nos masturbamos conceitualmente e reproduzimos modelos de quase um século? É possível fazer arte após Duchamp? Como é ser um humanista num mundo de desumanização absoluta e consumada?

Todas essas respostas não podem ser dadas porque não existem. Desse modo, sobrevivemos com nossos jogos lúdicos pueris que acumulam no lixo da história nossas manifestações artísticas, que não podem mais ser quantificadas ou qualificadas. Há de ter algo bom nisso, por isso continuamos.

Essas questões nos carregam para um ponto fundamental na compreensão dos procedimentos dramáticos atuais. Se o presente é uma imposição mais do que estética, pois tornou-se uma irremediável condição histórica, seria de esperar que os valores aristotélicos da dramática clássica fossem escolhidos para moldar as estruturas de confecção da dramaturgia. A

⁵⁷ ABREU, Nuno César. *“O Olhar Pornô – A Apresentação do Obsceno no Cinema e no Vídeo”*. Mercado de Letras, Campinas, 1996.

dramática perfeita e sua diegese mimética procura preocupar-se exclusivamente com o presente.

Alijada de teor épico/narrativo (pois a preocupação exclusiva com o presente não suporta a interferência de outras possibilidades temporais), o aqui-agora do jogo teatral possibilitaria, neste caso, a resolução em formas dramáticas puristas.

Isto, contudo, não pode ser observado nos autores contemporâneos na medida em que a própria idéia de linearidade do tempo (e, portanto de ação/reação, causa/efeito etc) está impossibilitada por um congelamento mítico do tempo.

Lirismos vestigiais podem ser vistos com freqüência, contudo. E isso nasce como resposta à perpetuação da idéia de presente ou ainda da dificuldade de percepção da passagem do tempo, rápido demais. Autores radicais (e também humanistas), como Heiner Müller, formado pelo berço caudaloso de propostas objetivas do modernismo brechtiano, terá participação peculiar nesse plano da discussão sobre o tempo.

i. Uma Dramaturgia Contemporânea

Em “*Margem Abandonada.Medeamaterial.Paisagem com Argonautas*”, do dramaturgo alemão Heiner Müller, aspectos de um lirismo não convencional, associado à idéia de um presente mítico/histórico eterno podem ser encontrados e nos fornecem parâmetros artísticos de entendimento da contemporaneidade.

Müller foi um dos mais importantes dramaturgos/encenadores da cena européia no século XX e um dos expoentes máximos da tendência pós-brechtiana no teatro - que afasta o espetáculo do vício textocêntrico herdado desde o classicismo francês e propõe uma dramaturgia desejante (espetacular), que seja mais um dos elementos construídos para colaborar com o sistema operacional criado e gerido pelo encenador - o que impõe maior autonomia para o projeto de teatralidade, e favorece os mecanismos formais e experimentais.

A obra de Heiner Müller oscila sempre nessa mesma freqüência de releitura, de revisão. Suas obras mais conhecidas no Brasil são procedimentos de desconstrução de obras/mitos muito conhecidos. “*Hamlet-Machine*”, “*Quartett*” e “*Medeamaterial*” são algumas delas.

E “*Margem Abandonada.Medeamaterial.Paisagem com Argonautas*” é obra construída num suporte textual que podemos chamar de contemporâneo, na medida em que foi publicado em 1982 e escrito durante os trinta anos que antecederam esta data. Observemos:

*“Lago em Straussberg Margem abandonada vestígio
De argonautas de testa chata
Cerdas de junco Galhos mortos
ESTA ÁRVORE NÃO VAI CRESCER POR CIMA
DE MIM Cadáveres de peixes
Brilham na lama Caixas de biscoito monte de excremento
JONTEX BELMONT
Absorventes rasgados Sangue
Das mulheres da Cólquida
MAS VOCÊ TEM QUE TOMAR CUIDADO SIM*

SIM SIM SIM SIM

BOCETA SUJA EU DIGO A ELA ESTE É MEU

HOMEM

ME FODE VEM DOCINHO

Até que a Argo destrua seu crânio o navio não mais usado

Pendurado na árvore hangar e lugar de defecação dos abutres a espera

Acocorados nos trens Rostos de jornal e cuspe

Um membro nu em cada calça olham a carne laqueada

Sarjeta que custa o salário de três semanas Até que o verniz

Estale Suas mulheres esquentam a comida penduram as camas nas janelas

escovam

O vômito dos ternos domingueiros Canos de esgoto

Expelindo crianças em levas contra o avanço dos vermes

Aguardente é barata

As crianças mijam nas garrafas vazias

Sonho de um monstruoso

Coito em Chicago

Mulheres lambuzadas de sangue

Nos necrotérios

Os mortos não olham pela janela

Não tamborilam na privada

É isso que eles são Terra cagada pelos sobreviventes

ALGUNS PENDURADOS EM POSTES DE LUZ

LÍNGUA DE FORA

NA BARRIGA O LETREIRO EU SOU UM

COVARDE

Mas no chão Medéia o irmão despedaçado

Nos braços A perita

Dos venenos”⁵⁸

Este texto espetacular contém os elementos formais que caracterizam a dramaturgia do período, como o ecletismo de referencialidade, diversidade

⁵⁸ Versão integral de *Margem Abandonada. Medeamaterial. Paisagem com Argonautas*, do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995), sob tradução de Marcos Renaux e Christine Röhrig. Este texto é a primeira parte de uma seqüência escrita ao longo de trinta anos. Seguem-no, em espécie de trilogia, as partes: *Medeamaterial. Paisagem com Argonautas* e *Paisagem com Argonautas*. As três partes compõem o que é comumente conhecido como *Medeamaterial*.

formal dentro da própria obra, esquizofrenia temporal, ausência de personagens construídas tradicionalmente, forte teor épico inspirado em Bertolt Brecht, releitura de mitos antigos, abertura à construção poética e imagética da cena.

Seus elementos morfológicos mais evidentes são a composição explicitamente poética de seu corpo textual - o que a coloca como obra exploradora dos limites da estruturação dramática -, e a desarticulação da linguagem verbal cotidiana, que abre caminho para a existência de pontos obscuros de entendimento e ruptura com o processo dialógico clássico da comunicação.

Sua textualidade é construída sem sinalização de elementos pontuadores (pontuação) - não há normatização dos modos de elocução da fala -, trechos escritos em caixa-alta (maiúsculas) misturam-se com o restante não pontuado e diferenciam (valorizam) aspectos desse modo sublinhados pelo autor, como nos refrões corais da dramaturgia/poesia ditirâmbica.

Frases desconexas elevam o grau de abertura poética e de significado e o forte caráter narrativo da construção estabelece contradições com a dramática clássica e caracteriza um espaço em que a ação não decorre no tempo, mas está paralisada em algum ponto entre dois extremos: o mito e o presente.

O contraste proposital entre o mito conhecido e sua formalização por Heiner Müller reorganiza os padrões de entendimento e de relacionamento com o elemento mítico.

A obra intitulada na sua língua matriz "*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*" propõe padrões abstracionistas equivalentes àqueles dimensionados por artistas que sobrepõem ao objeto da arte os valores conceituais de timbre ideológico.

Com relação ao objeto da representação, vê-se logo que o "objeto dinâmico" deste texto (aquilo de que a obra clássica propunha a mimesis, ou seja, o que ela substitui como forma representada), por exemplo, não é unívoco, pois pode aparecer em três instâncias diversas: mitológica, artística e histórica.

Isso pressupõe que seu objeto dinâmico, ou a realidade percebida pelo artista, existe nos termos de sua multiplicidade, manifesta explicitamente em

relação a três referentes evidentes: ao mito dos Argonautas, às obras dramáticas anteriores que se utilizaram deste mito como referência e à situação histórica da Alemanha destruída e dividida (fragmentada) após a II Guerra Mundial.

Estas mesmas três instâncias estão abordadas já no título da obra. “Margem Abandonada” refere-se ao processo de abandono vivido na Alemanha (especialmente na antiga RDA) após a derrota de 1945. “Medeamaterial” revê a dramaturgia utilizada como material para a construção dramática. “Paisagem com Argonautas” revive o trágico mito dos argonautas gregos na contemporaneidade. Inversões destes significados são bastante plausíveis e até programadas pelo autor.

Podemos, entretanto, definir o grau de predominância de cada uma dessas instâncias matriciais. O elemento mítico é matriz para todos os demais desdobramentos de “*Medeamaterial*” (tanto artístico quanto histórico) e aparece como centro predominante de referência da obra.

Assim, o objeto dinâmico predominante na obra em questão é o mito dos Argonautas, dos primeiros navegadores gregos, que é utilizado como argumento de fundo e justificativa da construção cênica. O caráter mítico é considerado de fundamental importância para os desdobramentos políticos pretendidos por este autor pós-brechtiano, que vai extrapolar as necessidades fabulares conhecidas até então e estender os conteúdos do mito aos mecanismos de compreensão da humanidade em todos os tempos.

Destaca-se ainda a importância, como personagem do mito, da feiticeira ancestral Medéia, que catalisa a natureza dramática na obra e centraliza o foco de interesse do autor. O mito dos Argonautas é um dos mais primitivos da memória grega e tem início quando Jasão constrói a primeira embarcação marítima para viajar até a Cólquida em busca do Velocino de Ouro. O prólogo da peça “*Medéia*”, de Eurípides, de 431 a.C., apresenta, na voz da Ama, uma versão resumida da aventura dos argonautas.

Nesta aventura, o jovem Jasão reúne na tripulação da nave Argo um grupo de heróis, que inclui o semideus Hércules e o cantor Orfeu, e parte determinado a retornar com o Velocino de Ouro – pele de carneiro divino,

idolatrado pelo povo da Cólquida como fonte de proteção e de energia revigorante. O rei da Cólquida mantém a preciosidade sob a vigilância de um dragão eternamente insone e impõe a Jasão provações aparentemente insuperáveis. Mas a filha do rei, Medéia, apaixona-se por Jasão e trai o pai para ajudá-lo, em troca de juras de amor eterno. Graças aos poderes mágicos de Medéia, Jasão vence touros que sopram fogo pelas narinas e mata gigantes armados. Medéia faz dormir o dragão insone, evita o incêndio da Argo e foge com os argonautas, levando o fiel irmão Apsirto. Na fuga, para retardar o pai e seu exército perseguidor, Medéia mata o irmão e vai deixando na trilha partes de seu corpo. De volta a Iolco, Jasão entrega o Velocino ao rei Pélias, que não cumpre a promessa de ceder o trono a Jasão, ao qual este tinha direitos hereditários usurpados pelo rei. Medéia intercede para vingar o amado. Ilude as filhas de Pélias, levando-as a matar o pai e cozinhar suas carnes, na crença de que, assim, teriam-no de volta rejuvenescido. Vingada, Medéia foge com Jasão para Corinto onde, como estrangeiros, passam a viver felizes e têm filhos. Depois de muitos anos de vida conjugal, Jasão, ambicioso ainda pelo poder, despreza Medéia e se casa com a filha do rei de Corinto. O rei, com medo das represálias de Medéia, expulsa-a da cidade. Não consegue, contudo, evitar a terrível vingança da bruxa: antes de partir, fingindo conformismo, Medéia envia ao rei e à princesa rival presentes envenenados que lhes causam morte. Para castigar Jasão, não hesita em cometer um crime mais brutal. Assassina os próprios filhos.

Além do mito, transmitido oralmente pela cultura grega e presente na “*Iliada*”, de Homero, podemos encontrar outras fontes dinâmicas que podem (sabe-se que algumas foram de fato)⁵⁹ ter sido aproveitadas como referências para tal construção dramatúrgica. O autor faz visita a fontes dramatúrgicas para relê-las, desconstruí-las.

As obras visitadas são objetos dinâmicos que não foram aqui considerados predominantes, na medida em que não são explícitos, mas que estão implícitos no espírito de Heiner Müller de fazer a dramaturgia “material” para a encenação.

⁵⁹ Para isso, ver *O Teatro de Heiner Müller*, de Ruth Röhl. Editora Perspectiva, 1997.

Outras obras sobre o mito publicadas anteriormente são, só para exemplificar: “*Medéia*”, de Eurípides, no século V a.C., na Grécia; “*Medéia*”, de Sêneca, no século I, em Roma; “*Medéia*”, de Jean Anouilh, no século XX, na França; “*Medéia*”, de Pier Paolo Pasolini, no século XX, na Itália; “*Medéia*”, de Dario Fo, na década de 70, na Itália; dentre outras.

Além dos parâmetros referenciais já citados, não se pode deixar a situação histórica da Alemanha de lado, na medida em que toda a dramaturgia fragmentária e política do autor mantém íntima relação referencial com a crise alemã do pós-guerra, evidenciada pela divisão do país em blocos separados pelo Muro de Berlim. A paisagem arrasada de “*Medeamaterial*” não é outra que não a da Alemanha destruída e dividida.

O objeto então está diluído em um conjunto de referências que se acumularam na memória do homem através da história e que aparecem como matriz da construção/desconstrução de Heiner Müller.

Tanto o mito fundador (tema), quanto outras formulações artísticas e situações históricas vivenciadas pelo autor são ponto de partida da obra.

Opta-se, contudo, pelo campo mítico acima citado como centro de importância do objeto referente, mas há evidente desorganização dos preceitos clássicos e, por vezes, despriorização do centro mítico gravitacional em favor do acúmulo de dejetos intelectuais, vistos como destroços de guerra.

Interessa-nos, contudo, perceber a forma através da qual se configura o objeto no contexto da obra. Não mimetizado, é operacionalizado de modo poético nos parâmetros de uma nova formatividade.

Trata-se de estruturação formal da dramaturgia desvencilhada dos antigos mecanismos de verossimilhança e reconhecimento de um único nível de realidade. Aqui também pode ser notada uma vontade contemporânea de propor absoluta autonomia do universo da arte em relação às amarras convencionais. Mais uma vez, a realidade se dilui na emancipação dos procedimentos poéticos, como aponta Dort.

A recusa da construção dialógica, com inexistência tanto de personagens como da teleologia aristotélica; assim como a negação da descrição espacial

precisa através de rubricas; a opção pela preservação do caráter poético (porém não mimético), oriunda da dramática grega primitiva; e o caráter fragmentário e épico, que gera alto teor de abstração na composição sígnica, são os componentes fundamentais da estruturação dramatúrgica da obra.

O teor épico aparece, entretanto e contraditoriamente, como negação de uma dinâmica temporal objetiva. O tempo condensa-se e se acumula todo no presente. Não há progressão temporal (na medida em que o tempo mítico não coincide com a linearidade do tempo real).

Voltamos aqui ao tópico fundamental da desarticulação do fenômeno temporal, pois é dela que nasce a despriorização dos recursos formais conhecidos e, também, ao contrário, ela resulta de tal despriorização.

Para Ruth Röhl, em “*O Teatro de Heiner Muller*”, os processos de ruptura ficcional do autor são fundamentais para seu questionamento da recepção teatral. Em sua obra não há relação de causa e efeito visível, mas há programada mediação narrativa (sempre constatável em experimentos formais).

A narratividade vista está nos planos da autoria, não arraigada em um plano narrativo fixo e determinado em uma personagem ou um narrador/personagem. Os pontos de opacidade do fragmento resultantes desse procedimento são fendas de abertura para novas possibilidades de leitura. Não se pode fundamentar o tema da dramaturgia e circunscrevê-lo, portanto, a método tradicional de recepção.

As preocupações do autor aparecem matizadas como *leitmotivs* a serem explorados pela encenação. Pode-se até inferir que peça lida com idéias ligadas ao abandono, ao desprezo, à morte, à destruição, que são apresentados como consequência das atitudes grotescas do homem, mas as certezas são relegadas ao mesmo plano secundário que a realidade palpável.

Assim, elementos grotescos aparecem como fonte imagética da dramaturgia: homens de testa chata, galhos mortos, cadáveres de peixes, monte de excremento, boceta suja, defecação dos abutres, carne laqueada, canos de esgoto, avanço dos vermes, mulheres lambuzadas de sangue etc. Como no mito, a destruição vem associada a valores contrastantes, conflituosos: aproxima-se todo

o horror mostrado acima à luxúria, à paixão, ao prazer, à traição do desejo. Desse modo aproximam-se, na peça, idéias antagônicas de desejo/asco, amor/traição, sexo/morte, prazer/dor, êxtase/mágoa.

O conjunto de possibilidades e simetrias/antagonismos/contradições internas na obra de Heiner Müller é infinito, pois que sua construção dramatúrgica pretende abrir espaço para arranjos ilimitados (para interferência de outro artista, o encenador). A obra é material preñado de alternativas de leitura. A própria idéia de personagem, assim como a de definição de espaço, podem ser integralmente recriados pelo encenador, apesar de que aspectos vestigiais desses elementos sobrevivem na fragmentação absoluta, constante na poética do autor.

“*Medeamaterial*” é fonte de composição cênica (e, portanto, de leitura) ilimitada, pois se caracteriza como dramaturgia para intervenção, material aberto à sensibilidade do outro criador. Não por acaso, a montagem de “*Peça Coração*” (“*Herzstück*”), também de Müller, pelo grupo Razões Inversas⁶⁰ em 1993, fez de um texto de menos de uma página, uma performance de aproximadamente uma hora, em que se utilizaram composições imagéticas, referências externas à própria obra e exploração dos diferentes compartimentos de leituras possíveis.

Tal alternativa, contudo, não pretende eximir-se de conter um universo de preocupações próprias da obra. Está explícito na obra o teor de violência, de ausência de sentido, de bestialização das formas humanas, provocados pela guerra.

Os diversos arranjos possíveis entre tais elementos básicos, acondicionados no campo poético do autor, compõem o seu campo de leitura.

Como consequência, a recusa da representação do real, em Müller, não se dá de modo corriqueiro e com o tradicional cinismo implícito nas tentativas de apartar o real a um plano de não interferência no aparato estético.

Não se trata aqui de criação aleatória, apesar do projeto evidente de despriorização de quaisquer possibilidades teleológica ou ideológica.

⁶⁰ O grupo Razões Inversas é dirigido por Márcio Aurélio, encenador premiado e reconhecido por suas montagens da obra de Heiner Müller no Brasil, tais como *Hamlet-Máquina* (1987-88), *Eras - Filoctetes*, *Horácio e Mauser* (1988), *A Missão* (1989), *Mauser* (1992), *Peça Coração* (1993).

O autor redimensiona o real do modo como Italo Calvino entende o ritual de leveza na percepção de realidade⁶¹. Não suportando o peso e a petrificação provocada pela realidade/medusa que contamina de rancor barato sua obra, o artista se utiliza das artimanhas de Perseu e manipula, com exatidão, multiplicidade e visibilidade, a imagem de realidade através de seu escudo formal.

Heiner Müller vê o real pelo escudo da atemporalidade do mito. Seu diferencial pretende ser o grau de limpidez com que seu escudo funciona de espelho protetor contra as artimanhas do real.

Heiner Müller faz parte de um grupo reduzido de artistas que propuseram em suas obras um processo de revisão do estilo padronizador que foi o realismo socialista derivado da tradição imposta pela política adotada no seu país a partir de 1945.

O artista desejou livrar-se dos padrões estético-ideológicos adotados, que prevê formalização ligada à objetivação da realidade como totalidade intensiva, com determinação lógica (no sentido cartesiano) das relações entre causa e efeito.

Tal estilo decorre em obras fechadas que excluem rupturas dos parâmetros de real conhecidos. Ou seja, negligencia a abertura de possibilidades poéticas que não estejam ligados a uma tradição específica.

Assim, em movimento de fuga do realismo socialista, o real é negado, mas reabsorvido nos parâmetros de singularidade do autor, que deseja gerar um duplo de natureza artística para a o plano de realidade, explorando texturas inéditas de percepção do mesmo real.

As simetrias surgem, então, como sagaz dificuldade de determinação dos próprios parâmetros de realidade na cultura *mass-media* que se construíram no mundo contemporâneo.

A rapidez abstrada da transição temporal contemporânea e a virtualização progressiva do real subtrai os valores da certeza, no que diz respeito à percepção do próprio real.

⁶¹ CALVINO, Italo. “*Seis Propostas Para o Próximo Milênio*”. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

Isso justifica, certamente, a cruzada particular de Müller contra as verdades ideológicas tacanhas e seu gosto pelas simetrias e contradições do próprio real. Müller reflete sobre as novas conjunturas que caracterizam o real e tenta evidenciar sua presença contraditória, jamais sua ausência.

Tal presença é vista, contudo, na particularidade de cada sujeito que lança olhar sobre a medusa petrificadora.

Para Clément Rosset:

*“É por isso que a busca do eu (...) está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais substituir esta coisa invisível que se tenta ver (...). A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa, mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano. O destino do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, nem mesmo invertida, simboliza aqui o destino de qualquer pessoa e de qualquer coisa: não provar a sua existência por meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problemáticamente.”*⁶²

O artista contemporâneo não está, então, negando puramente o real, mas reelaborando formas de percebê-lo em seus novos parâmetros midiáticos. A aura baudelairiana perdida reaparece numa busca frenética de identidade singular. O modo como vê o mundo procura reinstaurar a capacidade do único marginal proposto pelas vanguardas.

Faz isso, contudo, num tempo em que mesmo os radicalismos mais afetados já foram reabsorvidos pelo *establishment* cultural.

Os mecanismos clássicos não resolvem, desde antes da arte projetada pelas vanguardas históricas, o problema da dramaturgia no século XX. A canonização dos valores de vanguarda é que tornam opacas as tentativas de readequar as inquietações artísticas segundo parâmetros críticos.

A desarticulação histórica do sujeito confunde-se facilmente, no plano das incertezas, com suas possíveis rearticulações. Neste movimento

⁶² ROSSET, Clément. *O Real E Seu Duplo*. L&PM, São Paulo, 1998.

esquizofrênico, os mais catastrofistas chegam a pensar no fim da história e a arte tem refletido pouco sobre isso.

Manifestações de qualidades opostas se agrupam em procedimentos formais parecidos, estruturas construtivas similares. Assim, abalam-se progressivamente os parâmetros de reflexão.

O choque esquizofrênico de temporalidades entre o mítico e o olhar contemporâneo sobre o mito é a imagem especular resultante do real. Pretende-se debater o caráter mítico das atitudes humanas, fazendo valer os significados para qualquer temporalidade.

O presente assume características míticas, enquanto o mito é presentificado.

Tais vetores de direções opostas acabam por resultar num campo aberto de intervenção e leitura, pois não há modelos de representação para o presente mitificado, muito menos para o mítico atualizado.

A obra gera elevado teor de ambigüidade, desvencilhando-se dos parâmetros tradicionais de procedimento estrutural e se libertando para a construção de novas possibilidades de visão sobre os elementos míticos em questão.

No contexto de "*Medeamaterial*", a presentificação do mito e, portanto, a simultaneidade de ações que se aglutinam numa espécie de presente perpétuo⁶³, caracterizam os aspectos comunicados de modo polissêmico.

A ruptura com os padrões tradicionais de composição, via fragmentação formal, entretanto, tornam o acesso às qualidades do signo mais árido, pela impossibilidade de leitura unívoca da cena.

A materialidade inegável e a existência do signo em questão o colocam num patamar de singularidade que completa o seu plano de qualidades. Como existente singular, podemos compreender o procedimento através do qual Heiner Müller mostrou-se diferente (singular) na composição de sua obra.

⁶³ Para melhor compreensão deste fenômeno, é fundamental a leitura do teórico pós-marxista Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo e a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*.

Mas tais projetos de confecção poética não são exclusividade do autor e sua singularidade está pasteurizada em procedimentos formais idênticos realizados por artistas de todas as vontades.

O espaço de representação anti-naturalista, explodido⁶⁴, ou seja, fugidio à configuração clássica em três planos cartesianos, explora possibilidades de acúmulo simultâneo de espacialidades, criando texturas espaciais diversas no espaço de representação.

O espaço, aqui também, desmaterializa-se em projeto ideográfico próprio da contemporaneidade.

A teatralidade se põe às vistas do espectador, expondo o seu caráter metalingüístico. A revelação dos procedimentos dramáticos proposta pelo modernista Brecht torna-se exibição pirotécnica dos planos ficcionais.

Apenas a título de exemplo, vejamos que o apuro técnico/poético deseja, de modo não óbvio, explorar aspectos discursivos internos a serem revelados.

A obra “*Margem Abandonada. Medeamaterial. Paisagem com Argonautas*” apresenta uma espécie de especularidade no que diz respeito à importância textual sublinhada pelo autor. Tanto em seu início quanto na parte final (exatamente três versos após o início e três versos antes do fim), apresentam-se os textos em maiúsculas. São dois pontos de concentração da atenção.

Nos três primeiros e últimos versos apresentam os elementos ligados diretamente ao mito referencial. Entre elas, elementos grotescos acumulados permitem a transição textual.

Tal acúmulo não se apresenta de modo didático e rompe com os processos tradicionais de entendimento, pois explora diferentes canais de percepção do espectador, como se a narratividade mítico/histórica transitasse em círculos, num eterno contar de fatos similares.

Para tanto, a construção espaço-temporal configura-se com valorização dos aspectos de memória, e é como alguém que resgata coisas da memória que se

⁶⁴ Jean-Jacques Roubine, em seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral*, dedica todo um capítulo à compreensão deste fenômeno característico da segunda metade deste século.

apresenta este narrador não-linear polifônico, que descreve lugares (“Lago em Straussberg Margem abandonada”), aponta vestígios da passagem de homens por estes espaços (“Cadáveres de peixes”, “JONTEX”, “BELMONT”, “Absorventes rasgados”), comenta a ação (“MAS VOCÊ TEM QUE TOMAR CUIDADO SIM”).

O autor arranja esta série de funções de modo que o interventor/encenador/interpretante não estabeleça um modo lógico de configuração da cena, mas vários.

O olhar que se desenvolve sobre o texto não vai necessariamente de um início a um fim. Tudo pode ser revisto, repetido, transformado, deslocado, invertido, aglutinado, em análises circulares.

A obra vasculha em seu objeto relações que pretendem apresentar o processo de perda de referenciais do homem contemporâneo e o caráter mítico dos processos históricos recentes da Alemanha e do mundo.

Müller, nesta obra, pretende lidar com a confusão estabelecida nos padrões éticos (e por que não estéticos?) após o holocausto e o surgimento da guerra fria. Apresenta-se como reflexo dos processos de fragmentação operados na sociedade midiática, que possui uma memória mítica ao mesmo tempo letárgica e convulsiva.

Um mito grego é absorvido para a cultura alemã num processo esquizofrênico que procura ver na ingenuidade apaixonada de Medéia, uma relação íntima com o povo alemão.

Se Medéia foi traída por Jasão, o povo alemão também assassinou seus filhos ao ser manipulado e atraído ingenuamente pelo Partido Nacional Socialista de Hitler.

No seu projeto de atemporalidades, a bestialização do homem é um processo comum no mito e na história. Nisso, ele recorre à fúria grotesca de Sêneca, à veemência política de Eurípides, à sutileza cínica de Anouilh para aproximar a ousadia/covardia dos argonautas à do povo alemão.

Ambos os projetos (dos argonautas como da Alemanha nazista) eram de expansionismo a qualquer preço e tinha como finalidade poder político. Ambas

são experiências sublimes que podem ser comparadas. Aparece aqui, implicitamente, o desejo de que o povo alemão demonstrasse a resistência de Medéia ao seu dominador ideológico. Essa idéia pode ser facilmente expandida para qualquer processo histórico de dominação política, o que procura conferir universalidade à obra.

Parece claro que tal experiência dramaturgica se mostrou possível numa realidade histórica radical e extremada, talvez a mais monstruosa deste século. A busca de um mito externo à cultura alemã (na verdade já absorvido pela cultura ocidental) manifesta tentativa de entendimento daquelas atitudes históricas humanas em plano mítico.

Ao se perceber o caráter não realista e, por vezes, não dramático (no sentido clássico aristotélico) da obra, derivado de sua natureza formalista, conclui-se que a obra se concentra num projeto de exposição de idéias. Seu viés visivelmente ideológico tem a percepção precisa do homem de seu tempo: protagoniza no texto a idéia de humanidade arrasada por si mesma.

Surge daí a associação simbólica que une os referenciais artístico e histórico à sua matriz mítica. Müller localiza no mito de Medéia, ícone de humanidade traída exatamente pelo que tem de mais humano - sua paixão -, o projeto de auto-destruição do homem de seu tempo.

Assim como o mito cobra que Medéia fosse extra-humana, a história recente tem feito o mesmo com o homem.

No que há de mais humano, Müller vê o que há de mais ameaçador e destruidor. A bestialização do homem - que nos remete à obra do dramaturgo pós-romântico alemão Georg Büchner -, elimina dele os aspectos intelectuais, havendo nítida valorização de suas características meramente terrenas, mundanas, animais, como a sangria, a morte, a defesa de território, estratégias de sobrevivência etc.

Afastando-se dos referenciais tradicionais, esta obra de Heiner Müller explode com os aspectos clássicos da cena, buscando um alcance sensível próximo à do homem contemporâneo.

Ambiguamente, coloca-se como extensão dos valores modernistas e, ao mesmo tempo, procura uma relação efetiva com a contemporaneidade.

Espelhos, simetrias, estilhaçamento e abertura desejante da intervenção do encenador (por vezes, o próprio autor) caracterizam esta obra como resultante de um processo histórico confuso a que chamamos contemporaneidade.

Contudo, é prova eficaz de que é possível arquitetar manifestações discursivas ligadas à forma dramaturgica singular, no presente.

j. Outra Dramaturgia Contemporânea: Variante Violadora

Apenas como exemplo de variação para a mesma questão, encontramos outra formulação dramaturgic que pretende dialogar com os moldes de ruptura contemporâneos, em que a dramaturgia é vista e refletida como elemento construtivo da cena.

E que, para tanto, reorganiza-se formalmente.

Mostrou-se curiosa para nossa análise a obra cômica “*Ao Violador*” (1982), que foi escrita pelo autor argentino Osvaldo Dragún.

Escolhemos o autor da comédia “*Ao Violador*” porque desenha um eixo importante em nossa pesquisa: a preocupação temática com o presente e a especulação formal delineada com traços típicos (clássicos?) da contemporaneidade.

Como dramaturgia cênica, “*Ao Violador*” também desloca o vício textocêntrico da representação teatral do foco de debate e se preocupa em fornecer, como Heiner Müller, lacunas e vácuos formais que ampliam sua espetacularidade - ainda que, teleologicamente (em acepção que Aristóteles não nos relegou sobre a comédia), seja construída como formulação de um discurso de resistência.

Osvaldo Dragún, em sua carreira, não concentrou seu interesse específico como dramaturgo nesta questão, diferentemente de Heiner Müller.

Tomamos “*Ao Violador*” como um fenômeno exemplar. Mas nem por isso desejamos enquadrar toda a obra do autor de “*Os Alpinistas*”, “*Milagre no Mercado Velho*” ou “*Voltar a Havana*” neste projeto, dadas as diferenças latentes da gama de sua obra.

Sua preocupação política e sociológica, seus vínculos ideológicos (exilou-se em Cuba durante parte de sua vida) e sua escritura “conteudística” em geral, afastam-no da pecha formalista e das preocupações formais, das quais tratamos aqui.

Mas “*Ao Violador*” viola essas características e centra fogo – provavelmente de modo involuntário, não sabemos – em aspecto temático que em muito nos interessa neste trabalho.

Aproximar Dragún e Müller é um risco que corremos, efetivamente, dadas as diferenças logo perceptíveis em seus projetos artísticos.

Mas optamos por limpar certo ar separatista das correntes estéticas (afinal, não tratamos de movimentos, impossíveis na contemporaneidade, como verificamos), para conhecer como, da obra dos dramaturgos destes tempos que correm, escorrem vínculos pouco aparentes, que os definem como agentes de transformações (ou afirmações) similares no processo histórico.

Se na diversidade tudo é possível e valores éticos e estéticos estão corroídos nas bases, similitudes invisíveis aproximam, em um eixo de produção comum, montanhas de diferenças nas bordas deste capitalismo tardio.

Num tempo de discursos abalados, não é difícil observar a obra de Dragún com olhos comprometidos. Afinal ela foi escrita num projeto de embate contra o governo militar argentino e foi o centro de séria querela nos meios artísticos e políticos daquele país, como narra Fernando Peixoto em *“Sem Imaginação Não Há Liberdade Possível”*, texto que faz prefácio à publicação brasileira:

*“‘Ao Violador’ foi a origem involuntária de um dos mais polêmicos e combativos movimentos de resistência e afirmação artístico-democrática do teatro argentino contemporâneo, o ‘Teatro Aberto’ (1982), que, sob liderança e coordenação de Dragún, reuniu os mais expressivos dramaturgos do país.”*⁶⁵

Não negamos aqui o fundamental papel que as preocupações políticas desempenham na obra de Heiner Müller. Mas a trajetória das formas dramáticas alemãs, desde a batalha de Lessing e sua *“Dramaturgia de Hamburgo”*⁶⁶ (1769), no século XVIII, é bastante diferente dos cânones oriundos da - e disseminados pela - colonização na América Latina.

São dramaturgias de processos históricos distantes e muito diferenciados, mas que o rolo compressor dos tempos atuais, caracterizados pela tecnologia e pelas mídias massivas, aproximam num mecanismo exemplar de “espírito do tempo”.

⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. *“Sem Imaginação Não Há Liberdade Possível”*. In: Teatro de Osvaldo Dragún. Ed. HUCITEC, São Paulo, 1993.

⁶⁶ LESSING, G. E. *“Dramaturgia de Hamburgo”*. (xerox sem referências da biblioteca da ECA/USP)

Peculiar é que, em “*Ao Violador*”, a forma cômica assumida (ou preservada) - nesta era de dúvidas e de padrões éticos comprometidos, quando mesmo os tópicos clássicos de Henri Bergson⁶⁷, em seu ensaio sobre a significação do cômico, indubitavelmente válido para os projetos modernistas -, o fundamento crítico como arma diante dos padrões estabelecidos.

Se os modos de compreensão da vida social e dos padrões estéticos estão sendo redimensionados, progressivamente, os valores morais associados ao riso também entram em profunda decomposição.

O porto seguro das máquinas desviantes que anabolizavam o riso de Bergson careceriam de revisão, quando, hoje, desvios - e apenas desvios - passam a contextualizar a produção artística e os comportamentos. Uma rápida olhada por revistas que hoje ditam os padrões de comportamento (I-D, Dazed&Confused, The Face, etc - entre as estrangeiras -, ou mesmo MundoMix Magazine, OnSpeed, Velotrol ou GrindZine - entre as de cá - para notar que o que antes se classificava como “desvio”, hoje qualifica-se como glorificação do sujeito individualista, hedonista, reativo ao consumo da massa.

Noutra ponta, os direitos humanos têm avançado sua discussão pela causa das minorias, conquistando cada vez mais espaço para o debate sobre a aceitação das diferenças.

É assim que “*Ao Violador*” nos chama ao interesse.

Existe claramente na obra o retrato móvel-transitório da esquizofrenia dos valores, atuais e tradicionais, simultaneamente. Mas, segundo os paradoxos da contemporaneidade, preservam-se intactas dinâmicas formais associadas ao passado, que é sempre negado.

A obra situa-se, então, num módulo de tensão entre o pastiche esvaziado realizado a partir da comédia tradicional (mantém em seu jogo cômico espelhos cômicos de tramas paralelas, interferência de fases cômicas que promovem inversão, condensação e deslocamentos ambíguos de sentido) e um projeto de ruptura que desagrega os sentidos, numa confusão feita de esquizofrenia dos valores éticos.

⁶⁷ BERGSON, Henri. “*O Riso*”. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987, Segunda edição.

E, na barafunda de vetores opostos, “*Ao Violador*” procura estabelecer crítica lancinante ao “*status quo*”, tratado às vezes como normativo, mas às vezes não. Obra de resistência, deve resistir simultaneamente aos múltiplos fantasmas que assombram os hamlets contemporâneos.

Talvez, a incerteza seja seu maior fantasma.

Uma visão - otimista ou pessimista, depende do ponto de vista -, poderia nos soltar a imaginação para pensar que o presente, dito contemporâneo, é de transição. Pensaríamos que tais condutas confusas nos empurrarão para uma força concreta que abrirá janelas para um tempo de certezas.

Como nada é simples assim (e também não é tão claro e visível o projeto movido pelo motor-desejo dos artistas contemporâneos, muito menos em direção à certeza), permanecemos no terreno do incerto, criativo para uns, tenebroso para outros.

“*Ao Violador*”, diante desta tensão, nos chama a curiosidade porque, consciente da complexidade dos atuais processos históricos, não teme programar conteúdos de resistência.

Contudo, as evidentes contradições no âmbito de sua construção permitem encontrar na peça muita diferença em relação ao discurso comum, decadentista, de resistência, focado em bandeiras temáticas.

É justamente nisso que estará objetivado seu potencial contemporâneo.

Para nós, “*Ao Violador*” confere possibilidade de mapeamento de caminhos perdidos, labirínticos, pois propõe vielas formais alternativas às de Heiner Müller. Além de que, como manifestação sul-americana distanciada dos grandes centros produtores do pensamento contemporâneo, podemos encontrar paralelo com a criação dramatúrgica brasileira, que é o nosso maior interesse.

Com todas as divergências mais que evidentes - e longe de querer formular aqui um sentido unificador para a América Latina - não deixa de ser “*Ao Violador*” uma aproximação, que nos encaminha para o eixo labiríntico de Teseu – um dos motivos deste trabalho.

Noutra hipótese, são asas de Ícaro que nos levantam possibilidades de enxergar através do sol, à espera da queda.

Assim, nova e circularmente, se na diversidade tudo se permite, preferimos observar a obra “*Ao Violador*”, de Osvaldo Dragún, como contraponto pós-brechtiano à opção fragmentária (e pós-brechtiana!) de Heiner Müller. Como afirmamos, é variante importante (violadora?) e didática em nosso mapeamento das possíveis contemporaneidades.

“*Ao Violador*” foi texto experimentado praticamente por nós no início desta pesquisa, em montagem realizada com o Grupo de Teatro Experimental Evoé!-PCASC-CAASO-TUSP, no campus da Universidade de São Paulo, na cidade de São Carlos⁶⁸.

⁶⁸ Como não é parte analítica de nosso trabalho, não desenvolveremos (senão como nota) aspectos relacionados à montagem de “*Ao Violador*”, de Osvaldo Dragún. Nesta nota, localizamos os aspectos que julgamos fundamentais que se conheçam de nosso experimento, desenvolvido nos primeiros anos de nossa pesquisa.

A montagem do espetáculo “*Ao Violador*”, realizada pelo Grupo de Teatro Experimental EVOÉ! no ano de 1998, é resultado de sérias transições ocorridas no trabalho do grupo nesse período. Após cinco anos sob direção de Marco Aurélio Gandra, o grupo passou à nossa direção e, por motivos elementares, alteramos os rumos da pesquisa teatral desenvolvida ali até então. Focalizamos, de acordo com nossas influências e posicionamentos, outras questões e outros pontos de vista.

As oficinas teatrais da nova direção, mantidas pelo TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) propuseram uma série de discussões puramente técnicas, que se transformariam no embrião da elaboração do novo espetáculo. A conscientização de que o trabalho técnico do ator envolve princípios que podem ser pré-estabelecidos por condições escolhidas e determinadas tomou grande parte das oficinas desenvolvidas, numa média de dez horas semanais.

Além disso, a preocupação com a dramaturgia contemporânea carecia do amadurecimento de referências, para uma abordagem criativa e diferenciada dos novos textos.

É importante salientar que os fatores limitantes desse tipo de proposta em um grupo experimental de teatro universitário - cuja rotatividade modifica constantemente o material humano de trabalho e a multiplicidade de interesses impede, em determinada medida, a verticalização de aspectos essenciais - acompanham de modo consciente a elaboração de perspectivas e expectativas em relação aos resultados.

De qualquer modo, a experiência de participar das dinâmicas de aprendizado propostas compensaram as dificuldades e, sobretudo, visam a instrumentalizar senão um ator profissional, ao menos um público de qualidades específicas e críticas em relação à arte teatral e sobre as conseqüências de se trabalhar com uma dramaturgia contemporânea, incomum para os referenciais locais de até então.

Nada disso impediu, contudo, o interesse do grupo em compor obra teatral significativa e alicerçada por valores nitidamente estéticos.

O processo crativo, então, no primeiro momento, esteve intimamente associado ao trabalho técnico, cuja exigência física e intelectual concentrava-se na tentativa de instaurar preocupação com a relação entre ator e os diferentes componentes que formam as possíveis linguagens teatrais, como o espaço, o ritmo, o jogo, a expressão de signos corporais, etc.

Utilizaram-se, como mecanismos de descobertas técnicas, no contexto de criação, exercícios sobre um texto curto de Harold Pinter: *Noite*.

Os exercícios de construção cênica, a partir desse texto, propiciaram questões primordialmente técnicas, pelas quais o que se objetivava era tornar claras as possibilidades de leitura e execução das propostas artísticas de cada ator e sua relação construtiva com um texto “aberto”, na dramaturgia.

O conceito de conteúdo foi relativizado e permitiu que os atores experimentassem situações formuladas por eles mesmos a partir de recortes, colagem e imposição de significado às palavras do dramaturgo inglês.

Não nos deteremos em nenhum signo referente à montagem (porque não faremos interferência de sinais criativos, muito pessoais, aqui), mas exporemos descobertas de um contato mais próximo com essa dramaturgia.

A obra configura em sua “narrativa” uma procura por respostas às questões pertinentes em nossa pesquisa. “*Ao Violador*” sintetiza curiosidades quanto à natureza do humano que resiste no seio da obra de arte deste tempo contemporâneo.

Como artistas absorvidos em processo histórico complexo, Dragún procura saídas no interior do campo da criação. Tenta encontrar um suposto oásis de compreensão crítica, próximo de seus olhos, no mar de tormentas em que está mergulhado.

Por isso, “*Ao Violador*” é uma obra que observa com lupa, para ver de perto, alguns processos contemporâneos escolhidos para serem debatidos no centro de seu tempo histórico e no interior de uma dramaturgia.

Os recursos fundamentais da forma teatral foram apontados de maneira didática, o que exigiu reformulação do material apresentado, em um processo evolutivo e gradual de maior aproximação em relação à definição de linguagem em cada cena, especificamente.

Sabia-se já, nesse momento, que a escolha do texto para a montagem que ocorreria no segundo semestre seria pautada pelas recentes descobertas, geradas pela experimentação acima mencionada. Assim, descartaram-se as obras “clássicas” e/ou mais divulgadas da dramaturgia, para que a criação estivesse livre, sem as amarras de convenções ditadas pela história do teatro, e se concentrasse em métodos próprios e originais de apropriação da dramaturgia.

Um problema esperado se impôs aqui. A supracitada rotatividade anual de atores no teatro universitário havia trazido ao grupo material humano com pouca experiência teatral. Vários elementos do grupo nem sequer conheciam ou haviam lido obras dramáticas. Desconheciam, portanto, as diferenças entre as diversas manifestações de autores nos diferentes períodos históricos. Os parâmetros de comparação eram escassos e havia pouca identificação pessoal com obras mais radicais na formalização da linguagem.

Para que fossem amenizadas algumas dessas amarras, foi proposto um ciclo de leituras dramáticas para que se conhecessem, ao menos, alguns aspectos fundamentais da dramaturgia. Leram-se textos de Qorpo-Santo, Marinetti, Setimelli, Brecht, Beckett, Vitrac e Dragún, em uma saudável diversidade meramente didática.

Vários dos textos lidos envolvem cenas comparáveis entre elas - cenas de mutilação de personagens, por exemplo, como *Mateus e Mateusa*, *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*, *Victor* ou *As Crianças no Poder* e *Ao Violador*. Essas obras estabeleceram a necessidade, em cada ator, de perceber os aspectos originais de cada dramaturgo sobre o tema. O tema (conteúdo), assim, foi colocado em posição de importância relativa, com a valorização da análise da construção formal atribuída aos textos por cada autor.

A escolha de Osvaldo Dragún se deu por nossa sugestão e por identificação intuitiva do grupo com o texto, o que revela uma vontade não premeditada pelo que há de inusitado e pela aparente multiplicidade, que permitiriam, naquele estágio, evolução das pesquisas teatrais desenvolvidas pelo grupo. A abertura de possibilidades de criação e a leveza contemporânea da obra causaram singular impressão sobre o grupo. A partir disso, partiu-se para o estágio de montagem, com a participação dos atores Fernando Crnkovic, Fulvio Garcia, Lara Steil, Márcio Carvalho, Mariana Salles, Maurício Arruda, Maurício Simões, Reinaldo Cónsoli, Renata Peres, Sandra Bettin, Thaís Rosa e Vânia Shwenka. A iluminação foi de Luciana Barone, os figurinos de Mateus Bertoni, Marcos Marchetti e Ricardo Antunes e a cenografia de Alexandre Liba, Reinaldo Cónsoli, Renata Peres e Thaís Rosa.

Como memória de um presente eterno, a obra vasculha o passado para tentar gerar raízes no presente. Contemporânea, mantém íntima relação com os processos criativos do século XX, como aqueles referentes ao riso, já citados.

Só que o riso de “*Ao Violador*” é um riso estranho, lacunar, como a de uma paródia que perdesse o viço.

Acumula riso nas frestas destituídas de sentido. Então, diferencia-se do riso racionalista de Bergson. Embora interaja sem medo com a razão, chamando-a a um sorriso cúmplice, auto-flagelador.

Paradoxalmente, suplanta as técnicas cômicas tradicionais, re-adaptando-as à sensação de vazio. Contudo, depende delas e não as nega.

Muito contemporânea, não se diferencia, portanto, das práticas que descrevemos em capítulos anteriores.

Guarda, internalizadas, possíveis e risíveis contemporaneidades potenciais.

Inegável é que “*Ao Violador*” enfrenta o seu próprio tempo, sim, com alguma rebeldia diante do que se caracteriza, na peça, como presente eterno.

Atenta ao século XX, que como se sabe foi marcado por transformações radicais nos projetos de encenação, que a partir de experimentos em todos os níveis no fim do século XIX (Antoine, na encenação, Stanislavski, na encenação e na interpretação, Gordon Craig, na cenografia e na união dos elementos representacionais para configuração de um novo projeto de teatralidade, Appia etc) transformou-se visivelmente, “*Ao Violador*” trafega na corda bamba de muitas vertentes.

Algumas, por princípio, antitéticas, como notamos e notaremos.

Sabemos que não é exclusividade de “*Ao Violador*” a característica de tangenciar redutos formais pré-existentes. Qualquer experimento cênico rigoroso deriva de especulações que remontam, no fim das contas, aos primeiros homens que ousaram organizar o espetáculo teatral.

Redundante dizer que a obra de teatro sempre exigiu respostas espetaculares que refletissem sobre o tempo em que ela se inseriu. Isso, afinal, não era novidade nem para os gregos...

O homem, como ser histórico, nos diversos períodos e movimentos, revitalizou a representação e repensou sua relação com as dinâmicas de criação do espetáculo teatral. E a dramaturgia de “Ao Violador” não foge a esta questão.

Desde os gregos (ou até mesmo antes deles) o espetáculo teatral procurou suas particularidades históricas que o vinculassem num projeto de historicidade. São notórias batalhas travadas por renovadores da cena, como nos relata Teophile Gautier sobre a Batalha do Hernani em 1831.

Ou, não chegando tão longe, podem-se perceber as modificações implantadas pelas novas tecnologias no decorrer da história do teatro. A iluminação elétrica ou, mais tarde, as mídias de comunicação de massa são elementos de inserção irrevogável na configuração da linguagem cênica do século XX.

Oswaldo Dragún, contudo, curiosamente, opta por um retorno à configuração fabular primitiva, com uma narrativa aparentemente simples, que aos poucos se dissolve em rápido turbilhão de fragmentação da linguagem.

De início, a narrativa tem, então, aparência simplista mesmo, quase infantilizada pelo aspecto mágico-fantástico que a caracteriza: duas árvores, em um bosque, próximo a uma aldeia, temem pelo temporal que as maltrata.

O temporal restabelece a aproximação, aprendida de Shakespeare ou Tchekhov (ou muitos outros), em que os signos da natureza estão intimamente vinculados aos acontecimentos e emoções que permeiam a ação dramática das personagens.

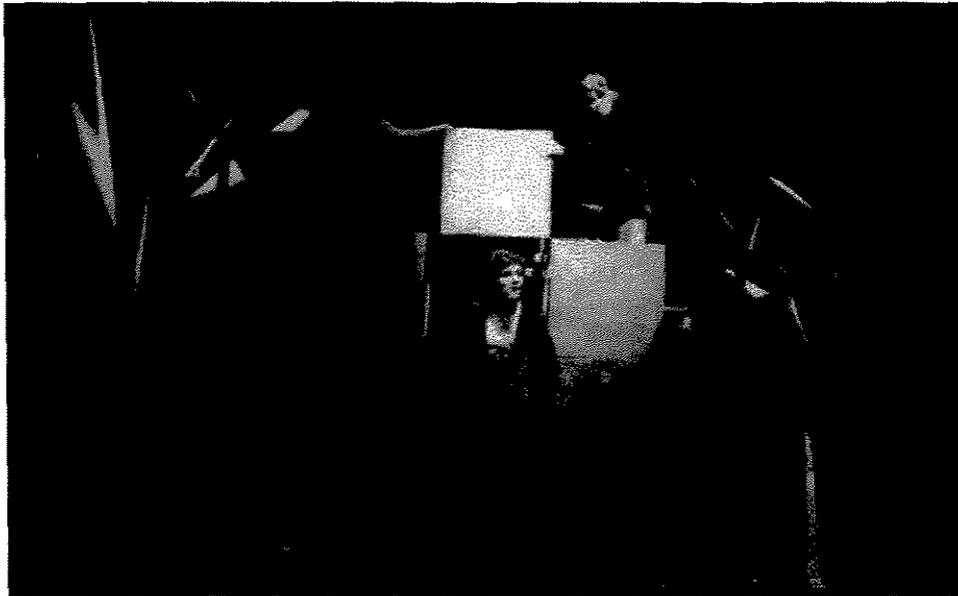
Mas aqui, além disso, derrotando e dissimulando todos os referenciais, o signo da natureza será descolado de seu sentido original e ele (signo) verá imposto a si novo estímulo de leitura (significado), como num processo vanguardista de bricolagem.

Na verdade, Aldo, o violador do título, está foragido no bosque.

O temporal que aflige as árvores deriva de sua presença. Mas, em seqüência, o signo “temporal” será grifado e posteriormente arrancado; por fim, será modelarmente substituído por outro, quando sons terríveis invadirão a narrativa como sons reconhecíveis de metralhadoras.

Temporal, agora, é equivalente a metralhadora.

Antes deste acontecimento se mostrar explícito, porém, precisamos conhecer um pouco sobre as didáticas e “infantis” personagens que no bosque interagem com Aldo:



Imagens do espetáculo “*Ao Violador*”, do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún⁶⁹.



⁶⁹ Como especificado acima, a montagem do espetáculo “*Ao Violador*” foi realizado na cidade de São Carlos, com o Grupo de Teatro Evoé-PCASC-CAASO-TUSP, sob direção de Antônio Rogério Toscano.

são árvores que apresentam ao espectador o espaço-tempo que dá suporte à obra e a todas as suas violações.

Entre as duas árvores, 1 e 2, o confronto de gerações é evidente desde a descrição primeira das rubricas. Uma delas é velha, arraigada com raízes sólidas aos costumes. Enquanto a outra é jovem e percebe com desconfiança as transformações indicadas pelo temporal.

Tradição e ruptura, aqui, convivem juntas, aprisionadas no solo de um bosque escuro aonde cai um grande temporal.

Metáfora barata, mas muito clara. Novamente: didática.

A tradicionalista Árvore 2, a mais velha, compreende o mundo pelo saber dos séculos. Não se interessa pelas novidades e está cega pelo costume. Matizes aproximadoras a “*Aquele Que Diz Sim/Aquele Que Diz Não*”, de Brecht, é referência para iniciados, mas que contamina, de cara, os ares da cena.

Já a árvore mais nova, Árvore 1, não tem costumes que lhe caibam coerentemente e é, inclusive, praticante de ioga:

ÁRVORE 1 (A jovem.) Que temporal de merda!

ÁRVORE 2 (A velha.) Calma. Calma.

ÁRVORE 1 (Olha-a, enquanto se sacode toda.) Baixa esse galho!

ÁRVORE 2 Se baixo o galho, fico desarmada. E ainda não me podaram. (Olha para ela.) E você, está fazendo o quê com esse galho caído?

ÁRVORE 1 É posição ioga. Não está caído. Está em relaxamento. (Olha-a.) Não cansa você ficar sempre apontando para aquela direção?

ÁRVORE 2 Quem nasce com o galho alto, deve morrer com o galho alto.

ÁRVORE 1 E o que é que tem lá?

ÁRVORE 2 O mesmo que aqui. (Olha-a.) Que é que tem aqui?

ÁRVORE 1 O mesmo que lá, acho.

ÁRVORE 2 Então está tudo bem. Nada mudou.

ÁRVORE 1 Ah, não? E o temporal? Por que um temporal desses, assim, de repente? Não, alguma coisa deve ter mudado entre aqui e lá.

ÁRVORE 2 O clima. Nada mais que o clima.

ÁRVORE 1 Mas um temporal desses...

ÁRVORE 2 (Interrompe, furiosa.) Não enche! É o clima!

(*Escutam-se metralhadoras ao longe.*)”⁷⁰

A memória ainda não cicatrizada da vivência sob regimes de exceção ditatoriais na Argentina e em toda a América Latina ressoam como metralhadoras nos ouvidos das personagens e indicam ao espectador, com claro pendor didático (muito semelhante às peças didáticas de Bertolt Brecht, dos fins da década de 1920, como dissemos), qual foi o referente substituído no jogo fabular.

Entretanto, aspectos do diálogo absurdo, como os descritos por Martin Esslin⁷¹, fazem-se arautos da perda de sentido de algumas raízes (no caso dessas árvores, literais) tradicionais.

Para a *Árvore 2*, apesar de metralhadoras que re-significam o suposto temporal, nada é preocupante. Ela mantém o signo intacto, apesar da evidente substituição. Está cega. A crença na mudança do clima redime a turbulência e, nesta crença, acaba sem saber o que tem nas mãos (ou galhos).

A curiosidade e a inconstância da *Árvore 1*, em contraponto, traça seu fervor jovial, supostamente rebelde. Afinal, não é ela quem depende que outros lhe podem os galhos. Ela mesma pratica a sua ioga...

A referência ao “*Esperando Godot*”, de Samuel Beckett, só não é mais explícita porque se dissolverá diante de outras importâncias solventes, pelas quais Dragún fará opção e por onde derivará a obra, mais tarde - dissoluta que será.

Mas o pontilhismo de que é feito “*Ao Violador*” esfumaça suaves índices de significação não explícitos (chama a atenção a transformação da fala clássica de Georg Büchner, em “*Calma, Woyzeck! Calma!*”), como se nele estivessem embutidos interstícios fervilhantes e carentes de releitura, no presente, dos aprendizados da vanguarda e do passado mais remoto ainda.

Como citação ou, em linguagem mais atual, como sample de Beckett, as árvores continuam suas reflexões:

“*ÁRVORE 2* *Você verificou as raízes hoje?*”

⁷⁰ DRAGÚN, Osvaldo. “*Ao Violador*”. In: Teatro de Osvaldo Dragún. Trad. Fernando Peixoto. Hucitec, São Paulo, 1993.

⁷¹ ESSLIN, Martin. “*O Teatro do Absurdo*”. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.

ÁRVORE 1 *Estão.*
ÁRVORE 2 *Já sei que estão! Mas, como?*
ÁRVORE 1 *Igual a ontem...*
ÁRVORE 2 *Assim está bom. Vermes?"*⁷²

A cena já clássica dos sapatos aprisionados ao pé de Estragon, em “*Esperando Godot*”, é memória embutida e loquaz, mas a tal ponto desgastada que confere às personagens apenas uma sobra dos significados da obra intertextualmente sampleada.

O traçado cotidiano de suas ações refaz a passagem niilista de Beckett, mas deslocado do centro das preocupações das personagens, o acontecimento dissimula seu referente em coleção assombrosa de outros samples, igualmente desestruturadores da composição original.

Embora sejam refutadas as prioridades sígnicas dos originais, logo pulverizadas e dissolvidas em nova liquidez, o “mixed” de referências decantado (as sobras) sinaliza caracteres pontuais irredutíveis da escolha (desta ou daquela referência), que não podem ser desprezados na leitura.

Ou seja, é importante que a informação referencial seja cultuada, mas ela existe exatamente para desestabilizar o seu significado cristalizado, imposto a ela pelo tempo. Cruzamento de expectativas e samples diversos dão à nova obra autonomia em relação ao material original, em ambivalente procedimento de culto e de iconoclastia.

Mais uma vez: ambigüidade é matriz do projeto.

E o conceito de personagem não tem mesmo a solidez de outros tempos: a inversão de posturas e comportamentos, no encaminhamento da mesma cena (quando a árvore jovem se mostrará mais conservadora que a mais velha), quer provocar a suspeita de que todos os padrões de crença estão confusos.

E, ainda assim, utilizam-se técnicas clássicas da comédia...

Não há demora para que se chegue à percepção do que, de fato, desestabiliza as crenças e torna os pontos de vista das personagens confusos: quando as árvores, sacudidas de medo das coisas que lhes crescem durante o ano e do temporal que as

⁷² DRAGÚN, Osvaldo. Idem.

chacoalha, assustam-se com a chegada de alguém que não esperam, só têm uma suposição a fazer:

*“ÁRVORE 1 (Vê alguém chegar de longe.) Aí vem vindo alguém, parece...
ÁRVORE 2 Deve ser o Rin-Tin-Tin. Está na hora.”*⁷³

A imbecilidade do comentário expõe a nu o imaginário pop e urbano das árvores que, contraditoriamente, serão, no decorrer da comédia, afirmadas como as personagens de características mais humanizadas da peça, apesar de vegetais.

Sem pudores e por opção deliberada, “*Ao Violador*” irá mergulhar num universo pop de informação massificada, em que as personagens humanas são reduzidas às imagens caricaturais das HQs.

E se não é Rin-Tin-Tin, é algo que se assemelha a ele:

*“ÁRVORE 1 Não é ele... Não mijou em nós...
ALDO Pra onde é que eu vou? Não me resta nenhum lugar... Se me agarram, me matam! E eles têm razão! Mas eu não quis fazer aquilo. Nunca quis. Por que eu nasci assim? Por quê? Se a única coisa que eu quero são cinco dias de trabalho e dois de descanso, expediente de dois turnos e uma hora para almoço, como todo mundo. E agora, se me pegam... e eles têm razão. Têm razão.”*⁷⁴

A chegada de Aldo, o violador, traz à narrativa a discussão central que, camuflada de muitas peles (a sinalização que o discurso de Aldo faz sobre as reivindicações sindicais, direitos do trabalhador; o destino que o faz agir, instintivamente, sempre do mesmo modo, uma espécie de determinismo; a fuga que solapa a hipótese de que seus perseguidores têm razão), vai caracterizar a obra e sintetizá-la em uma pergunta: quem é este sujeito que protagoniza o drama contemporâneo?

A primeira impressão é de que a vida se confunde com os bosques da ficção barata, como quando somos sujeitos, na vida, a experimentar (como se fizessemos parte) um pouco do veneno que os “famosos” vendem nas revistas em que dão as Caras.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

Mas as muitas facetas dos jogos de linguagem começarão, a partir daqui, a objetivar à pergunta sobre o sujeito que protagoniza a vida e a ficção contemporânea, até levar o espectador ao ponto em que não mais saberá quem é Aldo.

Como conhecê-lo? Por suas ações? Por sua imagem, vendida como procurada pelos tablóides? Pelo que dele se nomeia?

Como já acontecera com as árvores - que o acolherão e o esconderão dos caçadores que o procuram munidos com metralhadoras -, em Aldo não há sequer resquícios de forças ideológicas que justifiquem as suas ações, tamanha a colagem de expectativas que compõem o todo de sua fala-desejo.

Tantos samples pontilham sua imagem e contaminam suas ações. Resta ao observador da obra a nomeação e afirmação de suas próprias palavras, mas são também elas fórmula destilada de vários nomes/discursos antitéticos.

É assim que retornamos ao mixed dos diversos samples que maxi-minimizam os significados: o terreno das ambigüidades.

Nele (e, por conseqüência, em Aldo), tudo se confunde - em acúmulo idiotizante de referências.

Idiotia, entretanto, capaz de discursar. Será esta uma condição da obra dramática contemporânea?

Tangente ao absurdo, sem dúvida, mas didática em sua estrutura discursiva, a própria obra (como Aldo) oscilará entre deformações de cânones, intertextualidades sampleadas, tentativa de produção de discurso de resistência, dissolução narrativa e projeto teleológico de mapeamento dos caracteres que alicerçam o herói de um mundo sem heróis.

Se não dá conta de todos esses projetos, “*Ao Violador*” não lhes deixa escapar. Problematiza-os: aqui se dá a sua função poética.

E mais: não parece objetivo do autor esconder que “*Ao Violador*” seja uma peça-manifesto de seu tempo sem manifestos. “*Ao Violador*”, além da querela do “Teatro Aberto”, faz parte de uma trilogia analítica, em que se estudam, segundo Dragún, as três formas heróicas de seu tempo. Assim, como “*Ao Violador*”, foram escritas também “*Al Perdedor*” e “*Al Vencedor*” (não editadas no Brasil).



Bem, entre certezas e incertezas latentes, insistimos que há um risco sério quando nos defrontamos com a peça-manifesto “*Ao Violador*”: o de enxergar em Dragún um criador panfletário, vinculado a dinâmicas ideológicas precisas e empoeiradas - que, neste caso, teriam função reducionista, do ponto de vista teatral, especialmente sob o prisma por onde observamos sua constituição poética.

Notamos a inviabilidade de tal imagem, se colada à de Dragún.

As possibilidades cênicas exploradas e o prazer de enfrentar o desconhecido formal existem em “*Ao Violador*” para ampliar o alcance espetacular da obra, numa superposição de significados que abrem um vasto campo de leitura para focos fragmentados de entendimento.

Tais campos desejam desorganizar a compreensão cartesiana do espectador e gerar posicionamentos contraditórios diante das personagens.

É, pois, uma peça típica da contemporaneidade, embora queira questioná-la. Com ganas de chafurdar sob a lama esquecida sob o pó assentado da lógica, a peça come o seu próprio rabo e inverte vetores de sua própria compreensão.

Como propor resistência, então? Eis o desafio, que Dragún projeta ao seu possível interlocutor: o público.

De modo dialético, é nele que se processam, interativamente, todas as contradições da obra teatral.

Isso sugere intensa participação poética por parte do espectador na formulação do sentido da peça e a afasta da pejorativa imagem militante, unívoca, que a pressa analítica dos novos tempos lançou sobre os artistas que carregam fervores políticos (aqui, a tal batalha de Dragún contra o sistema ditatorial vigente).

Isso nos estimula a imaginar que - assim como se deu no Brasil - mesmo a fúria contra o “sistema”, certeza intelectual cultivada nos anos negros da Guerra Fria, estava já mergulhada em pântanos formais bastante confusos.

E que não há certezas na propagação publicitária de certezas...

Tal fúria, em “*Ao Violador*”, encontra-se desestabilizada pela morte lenta dessas certas certezas, num espetáculo assistido de perto e, em muitos casos, não percebido pelas personagens - espelhos didáticos e deformadores do público e do “novo homem”, remanescente da vanguarda.

Desse modo, mesmo em “*Ao Violador*”, que é obra contextualizada e que procura dar respostas ao seu tempo histórico, são evidentes: 1) o processo de fragmentação absurdo/didático do homem/herói contemporâneo e 2) a perda de referências éticas e estéticas da produção artística.

É assim que a obra hipertrofia seus buracos, silêncios programados para a intervenção. Amplifica valores processuais em detrimento aos resultados convencionais e cristalizados do teatro tradicionalista. Faz-se espelho social, mas, mais que isso, projeta-se como labirinto de especularidades deformadoras, como dessas encontradas em parquinhos de diversão.

Tal caráter brincalhão, de jogo de inversões, confirma-se na seqüência da cena, quando chegam os “temíveis” caçadores de Aldo.

O Velho e o Homem (os caçadores) são duas caricaturas típicas das duplas de clown constantemente exploradas pelos desenhos animados: o burro e o esperto que, no fundo falso de sua constituição grotesca, trocam de posição todo o tempo em busca de comicidade.

Numa dessas trocas, tão ágeis quanto a fugacidade desta cena de caça, encontramos:

“(De um dos galhos da Árvore 2 pende um cartaz com uma só palavra: Aldo.)

HOMEM O senhor parece muito seguro...

VELHO Calma, meu filho, calma. Calma. Seguro, a morte. Eu, calmo. Eu tenho uma larga experiência com violadores. E tirei minhas duas boas conclusões. Primeira: o perigo de um violador são os filhos. Ao Aldo nós não demos oportunidade. As pobres meninas abortaram em tempo. Segunda: um violador não pode deixar de violar. E, por isso mesmo, cai. (A Árvore 2 pia e trina.) Escuta, escuta! Pássaros e frangos! Futuro, meu filho! Futuro! E, diante disso, não tem violador que importe. Vamos, é preciso continuar procurando. (Vão saindo.)

HOMEM O senhor é um sábio...

VELHO Velho, só isso. E esse país, que é inacreditável...”⁷⁵

⁷⁵ Idem.

A desconexão atrapalhada das falas e as características dos tipos apresentados (Velho = tradição; Homem = nova geração) espelham, assim, com deformações ainda pouco sinalizadas, a relação vista entre as árvores do início.

E as árvores, simultaneamente, escondem o violador e mostram um cartaz, como os de Piscator (nova referência brechtiana), delatando-o. Os caçadores caçam Aldo com extremismo, mas não querem enxergar um palmo à frente de seus narizes... E não vêem o cartaz.

Como a dupla cômica das árvores serviu de esconderijo para Aldo, poderíamos supor que elas possuem vínculos ideológicos opostos ao da dupla de caçadores. Mas isso não se perpetua, como vimos. E tudo se tornará mais complexo (ou simplesmente confuso) na medida em que forem esclarecidas as dimensões volúveis das crenças de ambas as duplas.

Se já entre as árvores havia rugas de pontos de vista, divergências em relação à tradição, os valores aparentemente conservadores dos caçadores de Aldo serão espatifados por absoluta ausência de lógica.

Mas, aquilo que poderia se confundir com o absurdo de Esslin transfigura-se aqui em mecanismo de espelhamento projetado para mostrar a carência de sentido dos novíssimos processos ideológicos.

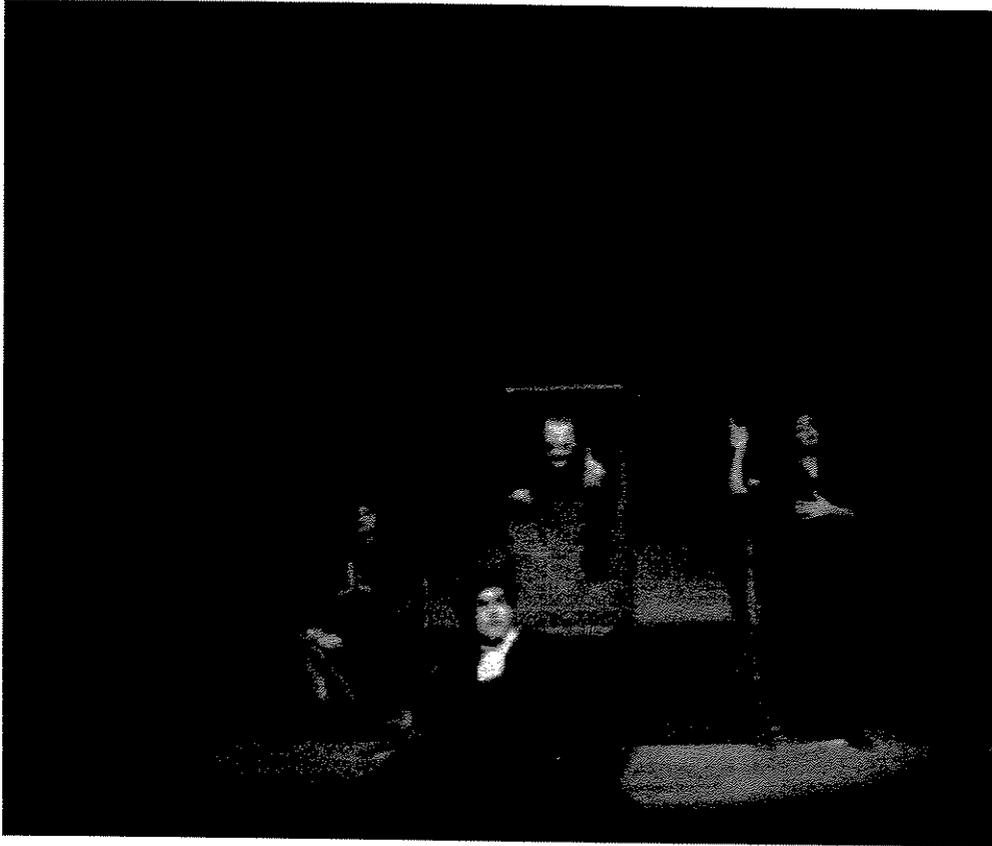
Nisso resulta a singularíssima (e, por que não esquizofrênica?) síntese entre Brecht e Beckett...

Nada mais pós-moderno, se é que cabe aqui o já ultrapassado chavão.

À repetição büchneriana (outro sample do “Calma, Woyzeck! Calma!”, já tornado leitmotiv – outra predileção do pós-romântico alemão), zombeteiramente facilitada para reforçar a idéia de espelho em relação à dupla de árvores, soma-se a inversão contida na própria fragmentação lógica da fala do Velho, que mistura doutrinas como se fizesse um milkshake com as palavras: sopa de letrinhas.

Se um violador não pode deixar de ser um violador, como foi possível então evitar os filhos das mães violadas por eles?

Afinal, um processo confuso como esse tem ou não tem saídas possíveis de serem planejadas?



Vive-se, ali, num tempo abstrato, incerto, confuso, que é simulacro de um passado que, por sua vez, não é aceito como modelo.

Para gerar maior confusão ainda, o que poderia conformar o espectro crítico e político na idéia de violação, reduz-se a um fotograma de imagem banal, desses que lotam as páginas dos tablóides policiais.

Trata-se de um estuprador: ou porque a máxima violação (ação violadora dos cânones) foi reduzida ao crime ou porque os pontos de vista não compreendem mais o significado amplo da violação - que, sob alguns pontos de vista mais progressistas, contra-culturais - da geração hippie, por exemplo -, a violação sexual, se não for violenta, é ação libertária, venerável e corriqueira, que põe em cheque apenas a ordem moral estabelecida.

Nos dois casos há simplismo. A resultante de todas as forças é que se faz complexa. Nenhuma das hipóteses, sozinha, articula uma grande narrativa ideológica, um sentido unificador.

E, por que cargas d'água, a violação deveria se mostrar incomum em um "país inacreditável", vangloriado pelo Velho?

A alegoria debochada do país, por efeito de deslocamento, aproxima o país da fantasia do bosque de árvores falantes (sample de Lewis Carrol? Ou nova reverência aos espíritos telúricos de Shakespeare? Ou Aristófanes?) à Argentina de Dragún.

O inacreditável parece ser, quando escapamos do ponto de vista do Velho, a incrível maleabilidade dos signos, que dançam ao sabor da leitura. Condensam-se e se deslocam informações do lugar, mas os mecanismos de compreensão que levam ao riso são simples, didáticos, absorvidos - inclusive - da tradição.

Novo espelhamento precede a aparição da filha do Velho, Ela, que vem ao encontro do violador (em várias passagens, Aldo é denominado com a insígnia genérica Ele).

Afinal, as árvores também têm filhas e se preocupam com elas, especialmente quando estão, agora, diante da presença do Aldo/Violador (nova associação, meta-sampler mágico-fantástico?) que elas protegeram dos caçadores - mas que, sem priorização de importâncias, também delataram.

“ÁRVORE 1 (Para a Árvore 2.) Está se vendo que você não tem filhas jovens. Eu tenho uma no botânico. É um violador! E não existe nada mais filho da puta que um violador!

ELE Já sei. Mas que é que eu posso fazer, se eu nasci para ser um violador? A senhora nasceu para ser árvore?

(...)

ÁRVORE 2 Claro. Ou não se nota?

(...)

ELE Mas eu não gosto de ser um violador. Não quero ser violador. Não quero violar. Me assustam o temporal, os raios, os trovões, cada vez que eu violo. E toda a gente atrás de mim, me perseguindo...

(...)

ÁRVORE 2 (Filosófica.) A condição humana...

(...)

ÁRVORE 2 (Olhando para longe.) Ai vem alguém, acho...

ÁRVORE 1 Rin-Tin-Tin?

ÁRVORE 2 Espero que seja! É um bom cão...

(Entra, rapidamente, Ela. Traz uma capa de chuva, amarela, de plástico, botas pretas e uma sombrinha de muitas cores. Olha em torno.)”⁷⁶

Além do aspecto conservador que repele a violação associada a Aldo, conferido á fala da árvore jovem - que agora se preocupa com sua filha, bem posicionada na “hierarquia das plantas”, pois está no botânico -, outra fresta se abre para a discussão sobre da aceitação da idéia de violação pelas personagens.

O próprio Aldo, por ser incapaz de articular sonoridades tão complexas quanto a sua própria existência, acaba resvalando por um determinismo contra o qual gostaria de lutar, mas não tem forças.

Violar a ordem seria, no senso comum ilógico das personagens, uma manifestação natural irrevogável. Aldo “nasceu para violar”, mas isso não aceitável. Natureza e sociedade chocam-se, em conflito.

O determinismo de ambas se desintegra, com o choque.

Mas, se nascer como uma planta é, por natureza, tão irrevogável quanto não falar, o que justificaria, na trama, o fato de que as plantas (nascidas e auto-denominadas assim)

⁷⁶ Idem.

não são exatamente plantas, mas personagens híbridas, recheadas de humanismo, especialmente quando falam?

Falidos os discursos unificadores, todo o resto é contradição: o temporal, os comportamentos, os pensamentos, as personagens, as ações e, por seqüência, o presente fundador do jogo dramático, todos se mostram dragões bestiais de muitas cabeças, multi-significantes.

O vetor que resulta de tantas possibilidades nasce, agora, da tradição, da voz compreensiva da árvore velha que não pretende vasculhar os meandros da natureza humana... É o máximo de compreensão lógica oferecido pelo dramaturgo.

E é justamente a condição humana que será problematizada com a chegada, no bosque, com um carro quebrado, de Ela.

Ela, “personagem colorida” que é filha do Velho, é quem vai completar a galeria de agentes geradores de problemas, em “*Ao Violador*”. Diferentemente de seu pai, do Homem mais jovem que confirma o posicionamento da tradição e das árvores que trocam constantemente de lugar no jogo de idéias pelas quais trafega a peça, Ela oferecerá ao espectador o fascínio pela violação.

De algum modo subliminar, é uma violadora.

É por isso que, desde a sua chegada à cena, quando o carburador de seu carro quebra no meio do bosque, os propósitos de sedução em relação a Aldo são lançados com um poderio erótico ainda não encontrado na peça, nem no violador (estuprador) Aldo, que será seu par romântico.

Aceita por todos, Ela não é vista como uma violadora. Mas, segundo sua própria opinião, é uma “profissional”. A peça não se detém em esclarecer o que é, de fato, ser uma profissional. Mas Ela é.

E isso basta para que saibamos quem Ela é.

No máximo, sabemos que ela não tem problemas com o que é, e nisso Ela se faz contraponto a Ele, Aldo, que quer saber por que ela é uma profissional. A ignorância do violador sobre o “profissionalismo” a surpreende.

“ELA Por quê, por quê! Porque eu vivo a minha vida, não a que os outros querem que eu viva. Eu não me adapto. Eu sou. Os meus amigos odeiam o temporal. Eu adoro. Meus amigos adoram o equilíbrio. A mim, me cansa. Me dopa, mas... Eu sou uma profissional.

ELE *Profissional de quê?*

ELA *Como, de quê? Profissional. O senhor é profissional?*

ELE *Profissional de quê?*

ELA *Parece biruta. Profissional é profissional. Tem alguma coisa que faz com amor, com entrega, com tudo, alguma coisa que não consegue deixar de fazer?*

(Ele segura com força o bastão que carrega e coloca-o como se fosse um enorme pênis. Fala entredentes, quase em júbilo.)

ELE *Sim!..."⁷⁷*

Ela é a primeira personagem em "*Ao Violador*" a expressar com clareza uma vontade subjetiva, de valorização lírica de seus projetos. Quase sempre, Ela se coloca como agente de seu próprio caminho, distraída quanto aos princípios da tradição.

A transformação a fascina e a idéia de violação, para Ela, não está, até aqui, contaminada pelo crime.

Violar é o que faria de Aldo um profissional, se ele soubesse exatamente o que viola e por que viola. E ele sequer sabe o que é uma violação, para além do pragmatismo básico do estupro.

Se é de prostituição que Ela trata quando se classifica como profissional, pouquíssimas diferenças a separa do desejo criminoso de Aldo. Mas ser uma profissional não é uma coisa simples, também.

Outra informação desconexa chega para caracterizá-la, pontualmente: é uma "odontóloga".

Todo o erotismo que une Ele a Ela na cena é perpassado por um vocabulário técnico sobre dentições e capacidade de manter a saúde dos dentes intacta. Este é outro foco de desvio da compreensão que não leva a nenhum lugar. Os signos parecem sempre indicar o caminho para uma escada que leva ao vazio.

Se a sensualidade está sendo ampliada pelo fetiche, isso é mera suposição que não tem conseqüências práticas no decorrer de "*Ao Violador*".

O que se sabe é que o encontro é intenso e que a explosão erótica se aproxima, com a cena de sexo iminente. A excitação de ambos se intensifica até que, novamente

⁷⁷ Idem.

(ele já havia feito isso uma vez, como lemos na citação de trecho acima), ele lhe mostra o bastão entre as pernas.

Ela, que já vira e nem se importara com o tal bastão, agora ressemantiza o signo, desloca-o e o condensa para, como todos, horrorizar-se por estar na presença do fugitivo/bandido Aldo.

É a imagem publicitária do violador e não sua própria persona, antes vista por Ela como desejante apenas, que define (do ponto de vista d'Ela) quem é este herói/vilão, na visão comum das personagens da peça.

Mas é tarde demais: Aldo não se controla e “ambos bailam a dança da violação com a música do ‘Barbeiro de Sevilha’”⁷⁸.

Após mais este uso do sampler, que nos aproxima do sentido implícito da obra, mas nos afasta dos padrões de unidade tradicionais, a garota inverte todas as expectativas. Sofre, como uma menina de família treinada para ter horror do prazer, que ela mesma provocou com suas técnicas de sedução.

Novamente, não há um padrão claro de leitura dos comportamentos, que se alteram desafiando todos os perfis de trajetória de personagem clássica.

Dragún concentra, então, o foco no que é crucial discutir a partir daqui. Se todo o passado foi feito de inconstância e uma ação no presente nega outra do passado e será negada pela próxima, do futuro, o que interessa é modificar - com extrema facilidade e, até mesmo, futilidade - a valoração do presente.

Assim é que, por sugestão e perspicácia da *Árvore 2*, agora já mudada e solidária em relação a Aldo, inicia-se a operação de substituição do presente, que já se sabe múltiplo e subjetivo.

Se o presente não tem a máscara que melhor se encaixe às expectativas, o problema não é do presente, mas da mascarada mal executada que a personagem insiste em praticar. O jogo de máscaras de Aldo – em uma cena, adiante, Aldo agirá como pastiche mal montado de Zorro – é que determinará sua relação com o mundo.

Seu rosto e sua máscara se confundirão, como simulacros que se anulam um ao outro. O “ser”, dialético, definido pela ação, confunde-se com a “aparência do ser”, em

⁷⁸ Idem.

ritual macabro que cultua e renega, simultaneamente, as técnicas dramáticas de Luigi Pirandello.

O sujeito/Aldo pode ser alterado e transformado, sem perdas para a narrativa e para a personagem, pois falamos de simulacros esquizofrênicos e não de seres que vivenciam seus próprios processos históricos.

Diferentemente da “*Psicose*” hitchcockiana, não será a troca de persona cênica tratada como anomalia. Este processo será proposto e aceito aqui com uma naturalidade e irresponsabilidade que assustariam os médicos de Stanley Kubrick em “*Laranja Mecânica*”, que agem de modo profilático, para erradicação da “ultra-violence”.

Nem a violação de Aldo é ultra-violenta, nem a ação de descaracterização subjetiva tem dimensão maior que a cotidiana, banal.

ÁRVORE 2 *Me diz, o que é que os jornais publicaram para que todo mundo saiba que você é o violador?*

ELE *(Lembra. Pausa.) Meu nome...*

ÁRVORE 2 *Claro. E o teu nome qual é?*

ELE *(Olha-a. Aponta o cartaz.) Aldo...*

ÁRVORE 2 *Claro. Foi teu nome que nasceu para violador. Você não. O teu nome.*

ELE *(Surpreso e confuso.) O meu nome?*

ÁRVORE 2 *O teu nome. Você, não. O teu nome.*

ELE *E o que eu faço sem nome?*

ÁRVORE 2 *Não seja indecente! Ninguém pode viver sem nome. Mas se pode escolher outro...*

ELE *Para quê?*

ÁRVORE 2 *Para ser outro.*

ELE *Outro nome, mas não outro.*

ÁRVORE 2 *Outro nome é ser outro. Quando as pessoas começarem a te chamar de outro nome, você vai se sentir outro. Vai acreditar que é outro. Vai pentear o cabelo de outro.*

ELE *Mas eu sempre fui Aldo, não é? (...) Isso deve querer dizer alguma coisa.*

ÁRVORE 2 *Claro que quer dizer alguma coisa! Orgulho! É isso que quer dizer. Nada mais que orgulho! Como é que nós nos chamamos? Árvores. Nem Mariazinha nem Ana. Árvores. Todas iguais. Assim é que deve ser. Iguais. Mas você não quer ser igual. É por isso que você se agarra no teu Aldo. Por orgulho. E foi o orgulho que te levou a isso. Olha! (Aponta o cartaz.) Não te dá vergonha? Á*

vista de todos. Diferente. Único. Que nojo! Mas você insiste... Quer continuar sendo Aldo. Bem, se você quer...

ELE

*Não! Não! Não! (Pausa. Geme.) Eu quero ser outro... (...)"*⁷⁹

A estratégia, que lembra o uso comum de codinomes entre foragidos (na história recente do Brasil, por exemplo, a troca de documentos de identidade era uma arma para a fuga de “subversivos”), reverbera na constituição da própria identidade da personagem.

Sem identidade, o herói contemporâneo opta por ser outro.

Suas matrizes ideológicas: quaisquer.

A substituição do sujeito auto-retratado por Eli Sudbrack ou a geotomia⁸⁰ da performer Priscila Davanzo, operadas por vontade própria do artista, nos dias de hoje, não deixam de se mostrar simulações de experiências vividas pelo Aldo/Violador.

O discurso que justifica a troca de identidade da personagem, extremamente confuso, parte de premissas socialistas para descambar, sem alteração de tom ou respiração, no mais repugnante moralismo.

A igualdade almejada deságua em determinismo cristão, que se enoja do indivíduo que se desgarrar do bando de ovelhas.

Não é permissível a alteridade nos conceitos absolutos. E, se ela existe, apenas confirma seu caráter de exceção que deve ser suprimido ou transformado. Incrível é que o procedimento gera figura a tal ponto peculiar, que reencontra novo reduto de alteridade.

A *Árvore 2*, que seduz os ouvidos do violador oferecendo-lhe, através “geotomia do corpo” e da substituição de sua persona cênica, proteção, desarticula seu discurso de modo não programado. Nem ela cria para si uma aura de sabedoria. Utiliza a anti-lógica que tem nas mãos: tensão criativa de um tempo carente de discursos.

O que lhe vale é a sedução, que usa para criar nova imagem publicitária de Aldo para vender nos jornais.

E se não há um herói nesta trama capenga, então não custa criar um.

De Aldo a Alain (e não importará aqui que ele não seja igual a todos, afinal Allain é apenas outro nome, também próprio, não o mesmo e nem o comum a todos), a troca é imediata.

⁷⁹ Idem.

A escolha por falar a tradicionalista língua francesa evidencia a vontade de emanar aceitação e fascínio. Por outro lado, a subversão do sujeito, que o anula e o reconstrói, preenche-lhe de glamour publicitário.

Mas os problemas não se resolvem imediatamente. A troca é estratégia de fuga emergencial, mas como não é projeto definido (nem de vida, nem artístico – falamos da arte contemporânea, todo o tempo), desemboca, claro, na desarticulação dos códigos da linguagem.

A hipocrisia que torna Aldo instantaneamente outra persona não é nem mesmo dissimulada, e os padrões de crença e verossimilhança se rearticulam na peça para gerar um cínico happy-end para a situação. Mas, que fique claro: não é um happy end final, é casuista. Vale para o primeiro bloco da peça, não para ela toda.

Afinal, num universo de problemas, um gera o outro, numa corrente de fortes laços problemáticos.

Sendo outro, agora um galã, Alain fará, até mesmo, parte da família do Velho tradicional, que caça com metralhadoras os violadores escondidos no bosque. Como Alain não é Aldo, tudo se rearranjará para chegarmos ao fim da primeira parte (a peça não é separada explicitamente em atos ou capítulos) que encontramos na narrativa.

O casamento com Ela se dará em breve, numa festa em que todos comemorarão, cheios de amnésia. Como isso é possível? Com a desarticulação dos sentidos, a fragmentação do sujeito violador e a substituição das alteridades que, para os padrões éticos locais, sejam aceitáveis.

Apenas o espectador, se não sucumbir à barafunda programada de desarticulações, pode subverter, em sua condição de voyeur duchampiano, o processo de amofinação dos significados, gerando sentido.

É uma proposta generosa a de Osvaldo Dragún - para os ouvidos preparados, diga-se.

O mau francês, deliberadamente utilizado pelo autor e preservado na tradução brasileira, contudo, não é visto com desconfiança pelas personagens e é, inclusive, muito venerado.

⁸⁰ Adapto, aqui, a nomenclatura freqüentemente utilizada pela performer.

Ao encontrar Aldo/Alain na segunda passagem pelo bosque, os caçadores vêem o casaco de Aldo que ficou preso nos galhos das árvores e, muito idiotizados, perguntam sem maiores especulações:

VELHO ... Quem é?
ELE (Ajoelhado, sem olha-los, murmura.) Aldo... (Fala como estrangeiro.)
VELHO Aldo? Aldo! Agarramos ele. Eu sabia que ele ia cair, desde que publicamos o nome dele. Quem o matou?
ELE (Apenas murmura.) Noi.
VELHO (Aproxima-se dele.) E você, como se chama, meu filho? (Corrige.) Coniment vous vous applés, mon fie?
ELE (Pausa. Apenas audível.) Alain.
VELHO (Não escuta.) Como disse? (Corrige.) Coniment?
ELE Alain...
VELHO Não se escuta, meu filho. Jemecoont fas!
ELE (Grita.) Alain! (Com a mão, traça no ar o 'Z' do Zorro.)
HOMEM Não disse! Tinha que vir um francês.
VELHO Mesmo que seja francês... venha aos meus braços, meu filho! Neste país há lugar para todos! (O Velho lhe estende os braços. Ele olha-o. Sorri feliz. E com um salto pula para os braços do Velho, como se fosse um menino que encontrou o seu pai.) Eu me sinto muito orgulhoso de que você pertença à nossa comunidade.”⁸¹

O acúmulo de referências, que agora toma o Zorro espanhol para demonstrar a persona francesa da personagem (!), quer evidenciar a falsa premissa de que tudo é possível neste país, “que é inacreditável”.

O espectador, lançado ao mar de referências desconexas, apenas sabe que o tempo vai passar e que a próxima fase da trama se dá após três anos, quando voltou o equilíbrio e não há mais temporal para surpreender com medos e assombros as personagens.

Supostamente, não há mais violadores e a família, berço da tradição, pode festejar descansada o casamento de Ela e Alain.

Seus preconceitos tolos? Permanecem intactos.

As personas? Constituídas e reconstituídas segundo os costumes ou não. Não importa.

Interessa, sim, que a imagem publicitária divulgada por todos se concretize como algo viável para a ordem. Ordem positivista, mas cujas partes que a formam foram estilhaçadas.

Uma árvore, por exemplo, pode agir como um pássaro e todo o mundo mostrar-se em equilíbrio, a partir de então...

“ÁRVORE 1 *Três anos! (Trina como um pássaro.)*
ÁRVORE 2 *A paz de Deus! Pi-pi-pi. Pi-pi-pi.*
ÁRVORE 1 *A minha filha já está mais alta que o umbuzeiro.*
ÁRVORE 2 *Umbuzeiro? Ralé! Pura plebe!*
ÁRVORE 1 *(Generosa.) Não, é uma boa árvore.*
ÁRVORE 2 *Pode ser... Mas que fique no campo.*
ÁRVORE 1 *E os seus netos, como estão?*
ÁRVORE 2 *Altíssimos. De cima deles se pode avistar o mar.*
ÁRVORE 1 *Incrível... Que terra a nossa!*
ÁRVORE 2 *A melhor. Aqui a gente pode nascer, crescer e morrer em paz.*
ÁRVORE 1 *E casar.”*⁸²

A aparência de paz, forjada pelas árvores desde o anúncio do casamento, até a composição lúdica de sinos e festejos, que dialogam com a grande entrada das personagens para o ritual do casamento (acasalamento, agora permitido) não esconde que a desarticulação da linguagem, que começou com o francês inventado por Alain, interfere a tal ponto que chega a modificar, por modismo, até a fala de todas as outras personagens.

Em alguns casos, a fragmentação do discurso se dá como sabedoria. Noutras, inventaria-se uma nova codificação lingüística que se oferece ao espectador como quebra-cabeça que pode ser montado com diferentes resultados.

Frases de conexão semântica duvidosa ou de postura filosófica simplesmente desfigurada passam a compor o cerimonial que leva os noivos ao altar.

Desparafusam os sentidos pérolas como: “Ser testemunha do amor me reafirma na convicção da imortalidade” (dita pelo Velho), “Apesar de ser francês, tudo transcorreu

⁸¹ DRAGÚN, Osvaldo. “Ao Violador”. In: “Teatro de Osvaldo Dragún”. HUCITEC, São Paulo, 1993.

⁸² Idem.

em ordem.” (comentário de um dos convidados), “Ah, juventude independente e arisca. Mal rompe a casca e já quer ser ovo.” (novamente, o Velho).

Mais flagrantemente, o sacerdote, que não sabe mais como realizar o ordenamento matrimonial por esquecimento, desatenção ou esquizofrenia pura, reverbera em alto e bom tom:

SACERDOTE *Irmãos! Filhos! O que os homens unem, que Deus não ouse separar.*

VELHO *Não era o contrário?*

SACERDOTE *(Corrigindo-se rapidamente.) O que os Deus homens, não unem separa... Perdão, mas em latim eu sabia. Esse idioma é confuso para falar a sério.*

VELHO *É o idioma de todos. Somos todos iguais. Queremos que todos entendam tudo.*

SACERDOTE *Mas... um pouco de mistério!...*

VELHO *Não deve haver mistério numa comunidade como a nossa. O mistério é o pai da desigualdade. O violador do equilíbrio...*

ALAIN *(Assustado ao escutar a palavra “violador”.) Quest que ce? Quest que ce?*

SACERDOTE *Mas, o mistério de Deus...*

VELHO *Ah, não. Esse sim, claro. Mas é preciso não exagerar, senhor. Imagine se cada um resolvesse ter um mistério... Não íamos saber em que estavam pensando. Poderiam chegar a violar a nossa paz comunitária.*

(...)

SACERDOTE *Eu preciso ir embora. Tenho que confessar um dos casos de violação.*

HOMEM *Ainda continua com o problema?*

SACERDOTE *Ainda. O pior é que não sabe qual é o problema. Nem eu tampouco.*

(...)

HOMEM *E como está a menina?*

(...)

SACERDOTE *Não é uma menina. É um professor universitário. Tem setenta anos.*

(O Sacerdote sai.)

VELHO *É melhor ter certeza de que abortou.*

HOMEM *Quem? O professor?*

VELHO *É.*

HOMEM *Mas... É um homem.*

VELHO *E daí? Melhor ter certeza.*

HOMEM *(Olha-o. Pausa. Admirado.) O senhor é um sábio!”⁸³*

⁸³ Idem.

O potencial de besteiro embutido na cena despista a gravíssima ausência de certezas bem diante dos olhos de personagens, que não permitem a incerteza contida no mistério.

A própria vida é facilitada para ser compreendida segundo certezas absurdamente aplicadas por discursos estéreis.

A festa se encaminha, a partir de então, com uma única proibição: ter segredos.

A vigilância sobre os noivos, operada pela Sogra, personagem que acumula as piores características de futilidade e hipocrisia, implica em certa desconfiança sobre os comportamentos. Mas, na dança dos sinais na fábula, trata-se daquela desconfiança que todos têm contra todos. Soa, inclusive, natural.

Ninguém mais supõe Aldo/Alain ser o violador, apesar de que violações continuam acontecendo pelas moitas dos bosques. Acabarão todos confessados aos ouvidos alcoviteiros do sacerdote.

Não sabemos se é Aldo ou outro o responsável pelas violações, mas é flagrante a sua a sua presença dissimulada diante de todos, como a de alguém que guarda um segredo. Para ser aceito, achata e reprime seus desejos.

Isso é, sem dúvida, uma prisão para aquele que nasceu para violar.

Mas ele aproveita como pode as regalias que o esconderijo lhe proporciona. Silencia seu segredo e se mantém salvo das garras do costume.

Sua diferença diante de todos e, principalmente, sua mentira, estão evidentes na sua porca fala afrancesada e nos impulsos terríveis que sente, de tempos em tempos. Mas, como ninguém nota nada...

A insegurança e a inconstância, mais ainda que antes, agora definem o seu modelo de ação.

Por isso, na “noite livre” que o jovem casal teria para a orgia, Aldo/Alain foge, agoniado, para ouvir os bêbados reclamarem de sua solidão. A solidão de Aldo/Alain é também, agora, mais imperativa que o clamor do sexo.

Mas se lhe perguntam se ele gosta de estar só e quer retornar à sua solidão, a resposta é imediata, assustada: “non”. Aldo/Alain associa a solidão à não-aceitação de sua condição de violador.

Novas contradições, inesperadas e imprevistas pelo fulgurante plano desenvolvido pela *Árvore 2*, emergem de seus restos de subjetividade. É o início da aniquilação, que impõe nova transformação no andamento rítmico da obra.

Atolado nos pântanos da embriaguez, o protagonista de identidade bipartida - não linear e sem trajetória provável – perturba-se diante da impossibilidade de ser uno, inteiro e completo.

Aldo/Allain sofre por não poder mais escolher sua própria trajetória. Deve migrar para o coro de bêbados para festejar e cantar a melopéia de colméia que todos cantam. Neste ponto de *“Ao Violador”*, a bestialização imposta à personagem já encontra dificuldade em manter-se inteligível, mesmo ao espectador mais imparcial e racionalista, que pouco ou nada se envolveu emocionalmente com a obra.

Assim, como nos informam as rubricas, todos os festeiros que compõem o coro “bebem. Apertam-se e empurram-se, brincando, mas não desfazem o bloco. Emitem ruídos com as bocas fechadas. Ruídos que deveriam ser risos e cantos. Mas são somente ruídos de uma colméia de abelhas. Alain está perturbado. Sente-se empurrado, manuseado. Faz inúteis esforços até que consegue safar-se do grupo. Afasta-se, incomodado. Passa uma mão pela roupa, como se tirasse o pó. Olha-os. Move sua mão direita igual a eles. O grupo pára imediatamente.”⁸⁴

*“TRÊS Você tem liberdade para fazer o que lhe der na cabeça, mas não sozinho. Aqui, tudo se faz entre todos. À luz do sol. Não temos nada a esconder. Você tem alguma coisa a esconder?”*⁸⁵

Trazido de volta ao coro, Aldo vive circunstâncias didáticas, colhidas daquelas encontradas, com absoluta definição lógica de contradições, nas peças didáticas de Brecht.

As árvores, então, observadoras (pois foram recalçadas para segundo plano da ação desde a solução criada para salvar o violador), repensam, também muito alteradas pela crise de códigos criada desde a chegada de Alain, sobre os últimos acontecimentos.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

“ÁRVORE 1 *Você se sente orgulhosa de sua obra?*
 ÁRVORE 2 *Que obra?*
 ÁRVORE 1 *Esse aí. Alain! Confia nele? Eu, não. Para mim, está histérico. Você não viu como ele procura ficar sozinho?*
 ÁRVORE 2 *Eu acredito no futuro.*
 ÁRVORE 1 *Eu acredito nas formigas. Cada vez que vejo esse aí, começam a caminhar em mim!*
 ÁRVORE 2 *Tenha cuidado. Que procura temporal, colhe tempestades.*
 ÁRVORE 1 *Não mencione ‘temporal’. Eu disse ‘formigas’. Quando ouço ‘temporal’, me sacudo inteira.*
 ÁRVORE 2 *De formigas para temporal, a única diferença é o vento. Respire, não assopre.*
 ÁRVORE 1 *Não entendo uma porra...*
 ÁRVORE 2 *Você pagou ingresso?*
 ÁRVORE 1 *Não...*
 ÁRVORE 2 *Então, está se queixando de quê?*
(Entra uma Velha Velhíssima, toda encurvada, apoiando com dificuldade o seu bastão. Avança lentamente. Ela se detém. Olha em torno. Não vê ninguém. Vai em direção às árvores. Urina nelas e sai.)
 ÁRVORE 1 *(Assombrada.) Lassie!*
 ÁRVORE 2 *(Emocionada.) Que bela dupla eles formam! Que país, meu Deus! Que país!”⁸⁶*

O componente de bestialização chega ao paroxismo na peça, com a chegada de Lassie, cadela heroína de filmes baratos da TV, similares aos de Rin-Tin-Tin.

Este ponto de virada leva “*Ao Violador*” à sua terceira fase, formada de cenas “linkadas” por frágil fio condutor, com cenas semi-independentes, em processo semelhante aos mistérios medievais.

Será por isso que o mistério ocupará o centro nervoso na progressão do andamento das cenas seguintes, quando todos os tempos vão se cruzar na memória das personagens?

O espaço-tempo, traumáticamente decomposto e vulgarizado pela ruptura com as hierarquias de significado que o compunham, é abalado ao ponto de as primeiras personagens da peça, as árvores (posteriormente lançadas ao plano secundário como meras observadoras), emitirem comentários e opiniões como se tivessem sido expulsas de um antigo paraíso perdido.

⁸⁶ Idem.

Agora, basta-lhes que não tenham pago ingressos para assistir aos resultados gerados por suas ações, confusas desde início da narrativa.

Elas não se responsabilizam mais pela derrocada dos procedimentos ficcionais. Nem podem.

Enfim, as árvores não conhecem o mistério que subsiste por detrás das rotundas escuras do palco tradicional, vítima de depredação formal, iniciada por elas.

E tudo, surpreendentemente, porque não se abandonou de vez uma forma cênica conhecida: 1) alteraram-se os valores, mas o modelo dramaturgico manteve-se dialógico (apesar de ilógico); 2) dissolveu-se o espaço-tempo que assegura à ficção permanência em patamares de verossimilhança, mas permaneceram ali anomalias, que se assemelham às antigas personagens; 3) abriram-se frestas para significação interativa, mas por onde escaparam signos organizados conforme as técnicas do passado.

Como é possível substituir de modo esquizofrênico o sujeito histórico que é Aldo, em contrapartida podem-se substituir os modelos de criação e de análise - e as personagens podem levar cartão vermelho a qualquer momento.

Das pilastras da ficção, pouco restou. Dessacralizaram-na, ponto a ponto.

Mas as árvores, por exemplo, não são personagens que aprendem o mecanismo deste jogo conforme ele se desenrola: desconhecem os tortuosos caminhos que existem para além da revelação do que há atrás das coxias. Não transitam com desenvoltura pelos diversos papéis a que são submetidas pelo autor.

Assim, desintegram-se, também.

O contemporâneo anti-projeto épico de *“Ao Violador”* as engole. A partir de agora, não mais serão ativas nos processos cênicos que se formarão a partir daqui. Reduziram-se a formas passivas de recepção do que elas próprias emitiram.

Circularmente, suas ações agora só reverberam nelas mesmas, trancadas numa redoma de participação social, como o sujeito monádico barroco de Leibniz.

Autistas, logo se trancarão na mesma esquizofrenia que criaram para abrigar Aldo.

As árvores são, então, o primeiro tópico misterioso revelado por Dragún. Didático, mostra ao espectador como visualizar o poderio das forças históricas que estão à sua volta. A ação, desqualificada, agora semeia a inação.

Lassie, com sua passagem triunfal, é o arauto da emboscada preparada pelos nós dados no espaço, no tempo, no sujeito... Na ficção.

Solitário, mesmo no coro, na multidão, o estrangeiro⁸⁷ Alain volta para o bosque, onde tentará entender, ao escutar a voz da terra (ele se deita no chão e escuta, com ouvidos atentos, vozes do passado, que se dão à sua frente, no presente).

A torsão do tempo se fará evidente e o jogo de aparências, tipicamente barroco, recria na cena a dúvida sobre o caráter concreto da existência - sublevando-a à dimensão do sonho:

“ELA Aqui eu tive um sonho quando era pequena.
AMIGA Nem me interessa. Você não contou a ninguém, espero.
ELA A Alain.
AMIGA Fez mal.
ELA É francês. Não entende.
AMIGA Por isso. Depois vão traduzir no estrangeiro e imagina o que vão escrever do teu sonho. São muito estranhos. Fazem coisas sozinhos, sem que ninguém os veja. Me contaram que às vezes se fecham em salas, em bibliotecas, em...
ELA Havia um temporal.
AMIGA Quando?
ELA No meu sonho.
AMIGA Não me conta, por favor. Além disso, aqui não tem temporal desde o tempo de...
(...)
AMIGA Me escuta... você acredita nessa história de Chapeuzinho Vermelho?
(...)
*ELA No meu sonho, ele me viola...”*⁸⁸

Chama a atenção que o presente seja escutado por Aldo como voz da terra, de uma natureza não desvinculada do passado. E, mais ainda, que o passado seja relegado à condição de pesadelo (sonho) pelas personagens.

A imagem de Lobo Mau/Aldo/Violador permanece no imaginário de Ela e de Amiga, embora negada como acontecimento.

⁸⁷ Albert Camus em “*O Estrangeiro*” e Caetano Veloso em “*Estrangeiro*” desenvolveram obras que aproximam este conceito, relativo à ausência de raízes que justificam a ação, da experiência humana na contemporaneidade.

⁸⁸ DRAGÚN, Osvaldo. “*Ao Violador*”. In: “*Teatro de Osvaldo Dragún*”. HUCITEC, São Paulo, 1993.



A amnésia histórica que define essas personagens é quem faz de Aldo estrangeiro em seu próprio corpo, em sua própria terra, em seu próprio ser esquizofrenicamente contemporâneo.

A violação, provocada por Ela no passado e depois rejeitada como criminosa, fascina-lhe o campo dos sonhos e das fantasias, onde todas as coisas são possíveis.

O mistério indecifrável da existência contemporânea - que desprograma as linearidades temporais - angustia a todos, mas especialmente a Aldo, que começa a desconfiar que não é o único trancafiado em redomas envidraçadas que o afastam da relação com o coletivo.

Seu individualismo criminoso, transcodificado em mentirosa comunhão com o coletivo, permanece intacto. E mesmo Ela guarda, em clave onírica, segredos e sentimentos que ele reconhece como históricos.

Suas conclusões: todas as demais personagens (se é que ainda podemos chamá-las assim) guardam segredos; a solidão e a condição de estrangeiro não é somente sua.

Há acontecimentos que Alain se esforça para não mais lembrar, mas é sintomaticamente heróico que não consiga se esquecer.

Em suma, é isso o que o diferencia dos outros. Somos informados disso assim que Aldo, ainda no bosque (em contínuo reencontro com a natureza e consigo mesmo), escuta a voz do Sacerdote, que chama pelo fiel seguinte, na fila das confissões.

O espaço-tempo, que foi rompido, não pede justificativas para que a contrição e a confissão se dêem ali mesmo. Nenhuma referência indica a modificação espacial e o Sacerdote parece mesmo caçar fiéis pelas moitas do bosque, como se caçasse borboletas. Mais uma vez: mistério.

Alain vai então ao confessionário do Sacerdote, imediatamente recriado no bosque. Alain precisa falar com o Sacerdote em circunstâncias secretas porque ele é a única personagem que revelou durante o transcorrer da peça alguma compreensão em relação ao mistério - mesmo que de modo religioso, maluco e hipócrita.

Ao confessar seus medos, a fala de ambos resvala por perigosas áreas negras e proibidas da memória, quando se descobre, com todas as letras, que Alain não está sozinho em sua solidão. A cena, ostensivamente dúbia, amplia o sentido neo-barroco, de aparências incertas, para onde tende a obra.

"SACERDOTE *Por que você veio?*
 ALAIN *Porque... porque o senhor acredita no mistério.*
 SACERDOTE *(Assustado.) Não conte isso a ninguém!*
 ALAIN *Eu lhe prometo. É segredo de confissão.*
 SACERDOTE *Você tem razão. Eu tinha me esquecido. Às vezes, eu esqueço quem sou. Nunca lhe acontece isso?*
 ALAIN *Às vezes. Mas eu insisto.*
 SACERDOTE *Em quê?*
 ALAIN *Em não ser.*
 SACERDOTE *Está bem. Eu faço o mesmo. Mas há vezes que... Um dia desses, eu estava parado, diante de uma cruz. O cara também ESTAVA LÁ. CHEIO DE PREGOS. E espinhos. E, não sei como, eu comecei a sangrar.*
 ALAIN *Era Cristo.*
 SACERDOTE *Quem? Onde?*
 ALAIN *O cara na cruz.*
 SACERDOTE *Claro. Me parecia mesmo. Você vê o que eu te digo? Eu esqueço quem sou... onde estou... quem está comigo... e você?*
 ALAIN *Eu entendo eles. Eles não."*⁸⁹

As diferentes perspectivas assumidas pelas personagens geram desconfiança mútua. A consciência transtornada de Alain inicia um processo de reconstrução da memória e de compreensão da violência praticada contra a sua existência e contra a sua necessidade de violar, de não participar festivamente da turba coletiva.

É aqui que Aldo/Alain começa a se identificar com a transgressão violadora de Cristo. É aqui que o violador começa a se ver como personagem aniquilada. É o início de sua reação desesperada, que o tornará uma persona política.

Conforme Aldo se mostra corajoso, sem medo das motivações naturais que lhe acometem desde o nascimento, o Sacerdote percebe o risco que corre e, conhecedor de mistérios não revelados, arranca-lhe a máscara para descobrir quem, de fato, é Alain.

Quando desvenda a relação óbvia entre as duas personas contraditórias assumidas pelo herói contemporâneo, o Sacerdote sente que precisa tomar partido. Opta pela coletividade e pelo medo em relação ao violador.

Neste ponto, quando não é mais possível a Aldo que se coloque simultaneamente em dois lugares diferentes, algo que ele tentará com algum sucesso até aqui, é necessário que o violador tome também partido.

E ele escolhe pela sua própria natureza. Rival do Sacerdote, não hesita em evidenciar seu magnífico bastão para depois matá-lo, para evitar a delação. O Sacerdote morre no altar para redimir seu pecaminoso conhecimento em relação ao proibido mistério.

E, ali, no altar, Aldo reencontra-se consigo mesmo, afastando a identidade que lhe foi imposta pela ordem coletiva.

É claro que não será possível assumir-se impunemente. A via sacra que levará Aldo à crucificação tem início por escolha deliberada da personagem, pois é tarde demais para voltar atrás. Se todos pensam que ele é Alain, então Aldo manterá esse disfarce cômico, mesmo quando pego pelos caçadores com a boca na botija, com as mãos apertando o pescoço estrangulado do Sacerdote. Cynicamente, assume:

*"ALAIN Mataram ele!"*⁹⁰

Contudo, se não é tarde demais para que a idiotia de todos percebam que de fato Alain é o violador/assassino (pois acreditam que, se matou à luz do dia, não há problema, porque é um assassino e não um violador. E o assassinato é permitido pela moral deles, mas nunca a violação), é irrevogável que Aldo caminhe cada vez mais em direção à sua persona de origem.

A cena então, sem nenhuma codificação clara, transforma-se, de bosque/confessionário que era, num consultório de psicanálise em que Aldo procura pelas origens de seu desejo transgressor.

Mas, se Aldo abandonara sua origem subjetiva para criar a máscara Alain, nada garante que o encontro com o psicanalista (chamado de Um, o bêbado que outrora lhe fizera enxergar a sua solidão, antes de voltar para o bosque) traga à tona pensamentos verdadeiramente associados a Aldo. Contaminações desarticuladas vêm à tona e Aldo/Alain é torturado por certo maquinismo que fala por ele.

⁸⁹ Idem.

Então, uma cena tétrica se desenvolve com Aldo articulando frases sem som, que são emitidas, numa babel de significados desconstruídos, pelo maquinismo de um Gravador.

“(Entra Um, o analista.)

UM Finalmente você veio. Me alegre. Gosto dos seus pontos de vista. (Golpeia as mãos. Entram atores que fazem as duas poltronas.) Comece. Gravador!

(Entra um ator e fica entre eles, sentado no chão. Alain abre a boca como se falasse.)

GRAVADOR Parle vous français?

UM Mais oui!

(Durante toda esta cena Alain fará como se falasse e o Gravador repetirá seu texto – tom metálico.)

GRAVADOR Que sorte! Vou precisar, doutor.

UM Off corse!

GRAVADOR São os meus sonhos.

UM Yes.

GRAVADOR Eu sonho que... violo.

UM What?

GRAVADOR Violo.

UM (Mais alto.) What?

(...)

ALAIN Vio...! (Quer ficar de pé, mas a poltrona impede-o e faz com que se recoste outra vez. Pausa. Alain fecha os olhos. Sonha.)

GRAVADOR Minha mãe e eu.”⁹¹

A extrema semelhança com a ultra-violência programada na “*Laranja Mecânica*” de Kubrick é mais um sample indicador da violência praticada contra o herói pela narrativa contemporânea.

Aldo/Alain não fala mais por si, mas por um sistema técnico que o transforma em outra coisa, que não é nem Aldo, nem Alain, mas um Gravador. A babel de línguas instauradas no diálogo despistam qualquer sinalização de coerência e flagram a derrocada do humanismo na narrativa que corre.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

A ausência de sentido do presente precisa recorrer então para a dimensão de fuga do passado que reconstrói a memória.

Oswaldo Dragún opera então o procedimento de tentativa de exposição de seu discurso-manifesto, mesmo em tempos de incerteza. Pois em “*Ao Violador*”, quando Aldo/Alain/Gravador chama na memória e no sonho pela mãe, pingos nos is querem ser finalmente colocados – apesar da ausência de is, já amplamente experimentada na peça pela barafunda de signos, instilados de modo aparentemente dissimulado e aleatório até aqui...

Contemporânea que é, “*Ao Violador*” localiza como trauma a sua relação com a tradição, que lhe despedaça.

E essa tradição, como supúnhamos desde o início desta pesquisa, é a modernidade, que arrancou em seu projeto criativo os pilares mestres para a constituição fabular das obras contemporâneas.

Trauma que não é moderno, diga-se. Mas do contemporâneo órfão de uma tradição a ser negada. Seria conservador demais voltar atrás das conquistas das vanguardas e dos modernistas em geral. Por outro lado, o culto à mãe que arranca partes dos filhos – espécie de Medéia que aniquila o futuro – não gera mais que a anulação do sujeito transgressor, violador.

Não por acaso, volta-se aqui às matrizes de Beckett e Brecht, desarranjados em pastiche e esquizofrenia. O absurdo contingente da aniquilação das subjetividades (Beckett, portanto) vem acompanhado de referência explícita à peça didática de Brecht (“*A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*”), no trecho seguinte:

*“MÃE Eu te olho e tremo. Carne da minha carne. Todo meu amor. MEU nenê. (Beija-o com força.) Perdoa, eu te arranquei uma orelha. (Mostra-a. Guarda em seu bolso.) Que linda orelhinha tem o meu nenê. Se fosse mais jovem, tenho certeza que se apaixonaria por mim. Bom... não importa. Há outras maneiras de se viver. MEU nenê. (Beija-o.) Perdoa, eu te arranquei um olhinho. (Ri. Mostra-lhe. Guarda no bolso.) Que lindos olhinhos tem o meu nenê. Agora a escola. Depois o colégio... a universidade... o futuro! Que época mais incrível essa em que coube ao MEU nenê viver! (Beija-o e abraça-o.) Perdoa, eu te arranquei um bracinho. Que lindos bracinhos tem o meu nenê! (...)”*⁹²

⁹² Idem.

A Mãe, que é Lassie e não sabíamos até aqui, é eficaz como demonstração dos sentidos embutidos no pontilhismo perspectivado e desestruturador das referências adotadas.

É Lassie, então, a cadela-mãe da contemporaneidade, que tem aspecto moderno, que precisa ser rejeitado por Aldo, herói contemporâneo. Assim é que Aldo purgará este passado da memória assassinando e violando, já no passado, a Mãe. Gesto necessário, ainda assim corruptela do “gestus” brechtiano.

Se operássemos em lógica cartesiana, nunca compreenderíamos como é que Lassie pôde entrar no bosque para mijar no caule das árvores, se estava morta, desde o passado agora resgatado pela memória.

Este enigma se resolve quando a ação da violação/assassinato da mãe é presentificada. A morte no presente simula ação contrária à que ocorrera no passado. Se todos os tempos conformam-se numa espécie de presente eterno, não interessa a seqüência em que as coisas acontecem.

Tempo mítico, “incrível tempo que coube” a Aldo viver.

Mutilado pela mãe, que é sedutora e que impede a superação de suas referências, Aldo está condenado à ausentar-se do tempo histórico de que faz parte. Vive simultaneamente em todos e, especificamente, em nenhum.

O reforço em maiúsculas, utilizado por Dragún em pouquíssimas cenas, em caráter visível de exceção, pretende sublinhar em Lassie a posse sobre o presente.

Artistas contemporâneos, apesar de atolados até o pescoço no capitalismo individualista burguês, não rejeitam mais as matrizes (porque o próprio humanismo crítico característico da burguesia foi colocado em cheque desde os horrores da Segunda Guerra Mundial), cultuam-nas.

Tal culto é prisão umbilical que não se desfaz senão conservadora ou traumáticamente.

Os últimos suspiros originais da dramaturgia moderna, vistos exemplarmente por “*Ao Violador*” em Beckett e Brecht, sufocam com ancestralidade a livre criação anestesiada do presente contemporâneo.

Tal anestesia afasta o herói (e o artista) do mundo em que, de fato vive. Escondem-se em referências que não são de sua própria vida. Sua casa é um limbo de

onde não se escapa, apesar da aparência de liberdade oferecida pelas invisíveis paredes de sua redoma de vidro.

Se Brecht foi a primeira citação, a memória escolar então será sintomática do comprometido aprendizado que o homem contemporâneo faz das técnicas de vanguarda ou das práticas do alto modernismo das décadas de 40 e 50.

Assim, não assusta que se aponte na figura do professor acadêmico (Professor) um Lucky beckettiano readaptado, preocupado com o lugar do homem (Aldo/Alain/Gravador) no mundo:

“PROFESSOR Primeiro, aula de geografia. E isso tem um sentido. A geografia é o conhecimento do mundo em que vivemos. Em que mundo você vive, Aldo? (O menino escreve.) Em que mundo? Não se entende a letra.

GRAVADOR (Apenas murmura.) ...casa...

PROFESSOR Com letra clara. Não se pode viver sem uma letra clara. Em que mundo você vive? Mas que se entenda!

GRAVADOR (Forte.) MI-NHA-CA-SA.

PROFESSOR MINHA casa. SUA casa. Okey. Do qual podemos concluir que: PRIMEIRO: O Universo tem três ambientes: sala, dois dormitórios, cozinha, banheiro, toailete e dependências, com uma dimensão aproximada de setenta metros quadrados. SEGUNDO: Não é necessário saber demasiado para conhecê-lo, dadas as suas reduzidas dimensões. Eu, pelo menos, nunca tive necessidade de saber demasiado. Também nem tive aspirações, porque em tão reduzido espaço cósmico, cada aspiração pode provocar tremendos ventos enfurecidos para os outros habitantes. Bom, sim, talvez um telefone... mas esse não é uma verdadeira aspiração, senão uma expressão de nossa pintura barroca. Okey?”⁹³

E, após a temível aula de geografia desenvolvida acima, o próximo tópico, como não poderia deixar de ser é o corpo, casa irredutível do sujeito. A aula de anatomia que dá seqüência à de geografia não possui mais méritos e existe para reafirmar a condição de simulacro de todas as coisas a que o homem contemporâneo está sujeito.

Além de evidenciar, com a clareza absurda proposta pela anti-lógica da personagem, sua relação problemática com a redoma de vidros transparentes que é a sua casa.

Aldo não reconhece nem seu corpo e nem a vida social como suas casas.

⁹³ Idem.



Pior: não consegue escrever com as letras claras dos projetos da modernidade – para então escrever sua própria história, achatada num único presente, de onde não consegue escapar.

O modo repressor como se cobra o comportamento acadêmico, por mais obtuso e torto que ele se mostre, é mecanismo gerador de fuga dos modelos estabelecidos. Aldo não se enquadra nem nunca se enquadrrou nas formas conhecidas, por isso é e nunca deixou de ser (mesmo como Alain) um violador.

Mas ensinaram-lhe que não é mais possível violar e que ter aspirações só é possível se for para compartilhar dos métodos e das vilanias do capitalismo competitivo, em que a felicidade se resume à posse de bens de consumo e de informação.

Não restam saídas: se não pode fugir de sua prisão, que seus carrascos não permaneçam incólumes ao entrar nela. Como manifesto claro de valorização de seus impulsos naturais, o temido monstro Aldo revela-se também diante de seu Professor e, para superar o mestre, assassina-o com a naturalidade que lhe é peculiar.

E é com um telefone, o do professor, também mostrado na cena como um telefone público afixado nas árvores que Aldo faz alarde de seu gesto:

*"ALAIN Mataram ele!"*⁹⁴

Vê-se logo que a relação problemática com o passado é mais uma vez presentificada. E esse é o grande incômodo contemporâneo.

A crise de todos os valores vem reforçada por frase didática, de moral invertida, que vem de uma personagem que faz parte do coro que segue a moral escrita pelo Velho, que continua na sua patrulha de caça pelo bosque.

Seria cômica, se a peça não invertesse agora todos os seus sinais para um final de pendor graves:

*"TRÊS (...) Raios? Trovões? Cai neve? Não. Tudo continua normal. E sabe por quê? Porque um assassino não é um violador. Um assassino é uma coisa normal. Mata. E seu ato termina com o crime. Não provoca conseqüências. Não é um fato anormal. Antinatural. Por isso está no código. (...)"*⁹⁵

⁹⁴ Idem.

A fábula moral, invertida e desvinculada da realidade comum, por afastamento, permite que enxerguemos nela muitas semelhanças com aspectos do pensamento contemporâneo.

E que pensemos sobre a concretude relativa do presente, que simula diálogo com as referências do passado, que aqui se perpetuam a despeito do desejo de Aldo, no presente.

Afinal, uma matriz é mesmo uma matriz, geradora de potencial criativo (novas formas cênicas e de constituição da “personagem”) e, simultaneamente, neste caso, fator limitante para a gestação de uma identidade própria.

Texturas temporais alteradas revelam com crueza o desgaste das possibilidades dramáticas básicas, que se fazem fio condutor tênue, e que não substituem, sem desarticuladora entropia, as unidades de construção.

Estes tópicos, campos de reorganização da técnica dramatúrgica, são os motes para a desestruturação final da persona de Aldo/Alain - agora revelada pelo passado que foi presentificado – que se dará progressivamente, desde a aparição do Gravador.

Neste “clímax” finalizador, o próprio Gravador (veículo dos trâmites temporais da terceira e final parte de “*Ao Violador*”) entrará em pane, quando retornará a fita, com sons metálicos estridentes.

Aldo, então, voltará a tentar falar à terra, como na cena imediatamente anterior ao seu encontro com o Sacerdote (início da disfunção final da obra).

A circularidade, notada quando se fecha este ciclo evidente de revoltas temporais, retorna, como era possível prever, ao ponto em que Aldo procura se reconhecer no mundo. Ele já fora, em cena idêntica, ao bosque para ouvir as vozes da terra.

O presente eterno se explicita e, de agora em diante, desde a presença de Rin-Tin-Tin até a repetição modificada da cena didática em que órgãos são arrancados (desta vez com Velho e sua filha Ela – ele arranca-lhe a orelha, carinhosamente), passando até pelo pedido de “calma” büchneriano das árvores, tudo se confunde cada vez mais.

Há uma única informação de acréscimo: Ela está grávida.

⁹⁵ Idem.

O que foi até aqui tratado como inviabilidade social – a violação –, mostra sua face humana e geradora. O desvio também deixa marcas cravadas na história e a prole de Aldo, se não fosse abortada pela ordem vigente (como mais tarde será), poderia ser também matriz da reconfiguração dos valores na peça.

A fertilidade da violação se consuma como alternativa em relação a todas as repressões impostas a Aldo. O mundo poderia ser diferente, se as forças cristalizadas da tradição não impedissem o florescimento de processos desviantes alternativos (e que poderiam, por contraste, indicar caminhos inéditos para o labirinto da existência).

O Velho, é claro, não compreenderá esta hipótese e, num pastiche das primeiras cenas da *Árvore Velha*, julga que a sua filha engorda por causa do clima. Esta cegueira, que ele carrega desde a aceitação de Alain para a sua comunidade – demonstra sua absoluta carência de rigor (estigmatizada como costume) em relação aos seus próprios pensamentos.

É a percepção deste mecanismo que permite a Aldo/Alain, também pouco rigorosamente, optar por trajetória imprevista até aqui. Seu caráter alternativo e surpreendente é o que lhe justifica tamanha inconstância.

Como ainda não havia se dado, e somente como conseqüência da violação, Aldo/Alain - feito um autômato Woyzeck às avessas, após a sabatina com o analista - encontra humanização na possibilidade fértil que Ela o traz.

É, talvez, por isso que, pela primeira vez na peça, o caráter romântico aparentemente impossível, aparece para anunciar um possível happy end à figura do violador. Diferente daquele primeiro falso final feliz, em que nenhuma das partes saiu ganhando, agora o final reorganizador parece derivar das vontades das personagens e de suas ações.

Apesar de Ela não o compreender direito e de falarem muitas línguas para que se estabeleçam fatores primários de comunicação, ele declara que a ama. O incompreendido, apesar de tradicional, “eu te amo” é extensão de uma subjetividade estilhaçada, por isso só vivenciado por ele, sem partilha com a personagem amada.

Mas, mesmo que nenhuma outra persona cênica lhe compreenda, Aldo/Alain discursa em favor da continuidade da sua existência, que a partir de agora será transformada através da presença de seu filho.

Na paternidade (na fertilidade) está concentrada a sua grande chance de reintegração, de pertencimento. O fruto da violação é a prova que ainda não havia para mostrar caminhos inéditos de inserção social.

E, se Aldo/Alain quer modificar alguma coisa, é justamente no modo como se comportar diante de seu filho, sua extensão histórica. Não quer desfigurá-lo com repressão autoritária. Porque talvez seja um monstro, Aldo/Alain não quer gerar um outro.

O problema, contudo, mora na circularidade e na simetria invertida que o ameaça desde a origem da peça. Ainda assim ele gostaria de tentar uma relação com seu filho. Gostaria que ela não fosse traumática, o que parece uma impossibilidade.

Mesmo que seu filho nunca concorde com seus métodos e seus desejos, pois então já será um velho (como a personagem que é seu sogro), quer uma relação pacífica com a produção de seu futuro.

Procura por saídas alternativas para o convívio com o seu filho, como se no mundo burguês isso fosse possível. Caso se afirme, Aldo um dia será tradição e matriz de traumas para o futuro. Então não há saídas...

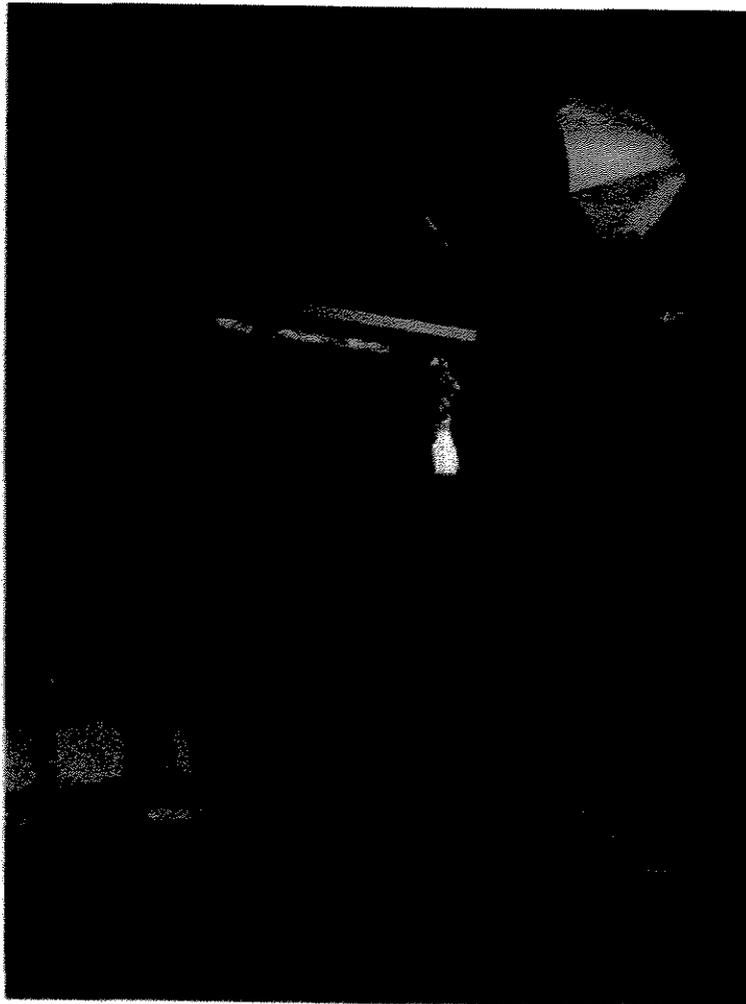
Todas as soluções aparentes contêm contradições e levam a lugares próximos, porque a relação com a tradição é problemática nos dois casos, quando há ruptura ou quando há continuísmo.

Ainda assim, a ética pessoal de Aldo/Alain/Violador optará por um bem final, nem que tenha que se anular para tal conquista.

“ALAIN Filho meu! Eu prometo não te beijar para não te arrancar a língua... não te abraçar para não te roubar os braços... não te acariciar para não mudar o teu nariz... Prometo!”⁹⁶

O que Aldo/Alain não se dá conta é que, assim como a integração diferenciada proposta ao seu filho impede qualquer relação com suas próprias vontades, pois traz limites como os descritos em sua fala reproduzida acima, com Ela a união também será impossível.

⁹⁶ Idem.



A formação tradicional a impedirá de compreender quais são as forças secretas que atuam e vibram nas escolhas de seu marido, a despeito de seu desejo, que faz dele persona que emana fascínio.

Quando então Aldo/Alain a convida para um passeio redentor, pelo bosque, as espirais de tempo da fragmentação operam voltas cada vez mais rápidas (as árvores agora falam francês e muito pouco se compreende para além do desejo de reintegração de Aldo) e lhe será impossível a redenção.

Ela, quando o beija, arranca-lhe orelhas, olhos e o deforma. Leva Aldo à exaustão de suas crenças.

Esse é o resultado de sua exposição. Como em todas as relações de “*Ao Violador*”, quando não impedidas pela moral conservadora vigente, acabam ocasionando a destruição da parte mais frágil. E neste momento Aldo/Alain, exposto, está fragilizado pelo amor.

Ela o abandona, não quer o seu filho. Tem nojo da violação que Aldo/Alain lhe oferece como o melhor de si. Horroriza-se com a relação que ele pretende desenvolver com seu filho. Vai embora, à procura do aborto.

A anulação das forças de Aldo é também a anulação de todas as forças dissidentes. Não há futuro previsto para aquilo que não seja confirmação da ordem estabelecida.

Se traçarmos uma relação da arte contemporânea com as vanguardas, encontraremos metáforas óbvias, muito problemáticas para o presente.

Que saída, senão na solidão ou no suicídio (que já estava indicado desde que Aldo se tornara em simulacro de si mesmo), é possível?

Aldo/Alain recolhe-se na solidão.

Sozinho, recupera a sensação de segurança oferecida pela não-integração, pela alteridade, ou seja, pela solidão.

O violador descansa, então, eternamente, sob as árvores que o acolheram. Retorna para o bosque distante em que ao bom selvagem é oferecido o abrigo.

Osvaldo Dragún cita aqui um mito fundamental do mundo burguês, celebrado por Mary Shelley em sua obra *“Frankenstein”*⁹⁷. A impossibilidade de reintegração ao “paraíso perdido” e ao inferno presente condena o grotesco violador como pária.

Justo ele, que podia ser tantos, em sua fragmentação subjetiva.

*“ALDO Obrigado. Isso é tudo que eu preciso agora. Descansar... e depois... depois eu irei lhe pedir perdão... Mas agora... (...) Agora... só descansar, só isso... E, por favor, não permitam que eu sonhe!... Talvez eu já não possa ser Alain... mas posso ser... Osvaldo... ou Tito... ou... André... ou Carlos... ou... Descansar! Enfim!”*⁹⁸

A natureza cansada de Aldo precisa da solidão.

Ele não se enquadra nas perspectivas da comunidade. E seu esforço de readaptação desfigurou o seu corpo e a sua personalidade ambígua. Ele deseja descansar e nem quer sonhar com a humanidade.

Ele ainda teria ânimo para tentar outras coisas – e ser outras coisas –, afinal, Aldo/Alain/Osvaldo não vê saídas senão em sua deteriorização fragmentária.

Mas, enfim, ele quer descansar.

A violência a que foi submetido, como reação coletiva ao que se julgou violento em suas ações personalistas, termina pela quase total aniquilação do sujeito que se quis alteridade em relação à massa coletiva.

Mas, o que parece temporário, o sono do qual supostamente acordará, restabelecido, surpreendentemente se modifica. Rompe-se aqui, teleologicamente, a continuidade dos círculos giratórios de tempo.

O presente somente será eterno sem Aldo, nunca mais com ele. Pois lhe é agradável que, enquanto descansa, as árvores lhe preparem um cadafalso (de seus galhos pende uma força), no qual comete suicídio involuntário.

Só assim, voltará à paz.

“Deita-se. Então as árvores se transformam numa força. Enforcam Aldo. Apoiado numa delas, seu corpo oscila. Morreu. O temporal e os ruídos explodem como o próprio inferno. Entram todos em cena, menos Ela. Estão procurando o violador. De repente, cessam todos os ruídos. Música celestial. Luzes

⁹⁷ SHELLEY, Mary. *“Frankenstein”*. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1985.

de lindas cores. As árvores piam e trinam. Voltou a paz, a felicidade, foi restaurado o equilíbrio natural. Os que entraram mudam imediatamente de atitude. Seus corpos perdem agressividade. Dão os braços. Passeiam. Cheiram as flores dos jardins. O Velho e o Homem Maduro se detêm diante do corpo oscilante de Aldo.)

VELHO Olhe que uvas mais incríveis que deram as colheitas de 76 até 80.

HOMEM Puro vinho de exportação.

VELHO Que país nós temos, meu Deus! Que país!

(Voltam-se de frente para o público. Começam a jogar golfe com os sus bastões.)

HOMEM Sua filha já está passando bem?

VELHO Melhor que nunca. Emagreceu. É uma figurinha. Eu sempre digo: ginástica é ginástica!

HOMEM O senhor é um sábio.

VELHO Velho, meu filho. Só isso. Velho!

(FIM)"⁹⁹

O teor de crítica ao governo militar argentino, das falas finais da peça, não esconde a cegueira da ordem conservadora diante do abismo em que ela se coloca, especialmente quando nega deformações e tumores de sua constituição no espelho que a reverbera terrível pastiche de outras temporalidades.

Como pudemos notar, "*Ao Violador*" é obra que se coloca de modo ambíguo em relação às formas canônicas da modernidade. Absorve suas conquistas fundamentais e, simultaneamente, percebe na repetição de tais procedimentos a crise de valores éticos resultantes das suas conquistas.

A ruptura de fronteiras, em busca de novos experimentos formais, coloca-a num limiar indefinido entre a comédia popularesca e os formatos tradicionalmente aceitos pela dita "alta cultura". É, assim, uma comédia fácil de difícilíssima compreensão lógica.

Exige do espectador dinâmica participação na leitura dos campos vagos, lacunares, de seu sentido pontilhista. Organiza séries pontuais de samples e referências, que desfiguram os motivos lineares da constituição fabular.

A repetição modificada da experiência temporal caracteriza modelo incomum (desviante?) da organização da linguagem. Simulacro de si mesma, a obra forja

⁹⁸ DRAGÚN, Osvaldo. "*Ao Violador*". In: "*Teatro de Osvaldo Dragún*". HUCITEC, São Paulo, 1993.

⁹⁹ Idem.

recorrentes tempos dramáticos associados ao presente, numa espécie de esquizofrenia criativa, que se supõe caracterizar a forma humana contemporânea.

A ausência de uma dimensão histórica precisa (por crise de horizontes na fábula ou por negação da experiência linear da história) leva à morte da personagem como sujeito histórico determinante de transformações.

A peça não vislumbra transformação do homem e da coletividade; e aponta como única saída metafórica para o herói o homicídio consentido, espécie de eutanásia que alivia as dores de sua derrocada conceitual.

É assim que em *“Ao Violador”* há a “transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos”¹⁰⁰.

A morte do sujeito histórico amplia a metáfora da fábula fragmentado de Aldo/Alain e chega a corroborar o sentimento de ausência derivado das buscas de Osvaldo Dragún por novos mecanismos formais de construção de jogo na obra dramaturgica, contemporaneamente.

Com tempo dramático distendido e alteração da lógica que rege a relação das personas cênicas, o texto trata do sentimento de angústia que fere práticas artísticas contemporâneas, que não encontram saídas para a formulação de sua própria identidade, sempre vinculada aos aspectos matriciais que potencializam/anulam sua dimensão inventiva.

Este problema ambíguo tem soluções diferenciadas nos seus muitos casos e permite a intervenção de muitos pontos de vista diferentes pelos mais divergentes artistas.

Não é passível de simplificação, como esperamos não ter cometido nas análises de Heiner Müller e Osvaldo Dragún.

As relações inquietas entre valores éticos e estéticos na produção contemporânea, aproximam-nos de conturbados procedimentos de criação - nos quais encontramos matrizes e filiação explícita, como tentamos mostrar neste capítulo, na crise de valores planejada e exposta, há quase um século, pelas vanguardas históricas do início do século XX.

¹⁰⁰ JAMESON, Fredric. *“Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, no. 12, pp.16-26, 1985.

Tentamos, até aqui, com estes tópicos levantados, indicar uma caracterização ampla sobre as “possíveis contemporaneidades” simultâneas, que exalam diferentes sentidos para a cena - e focar nossa preocupação nos mecanismos de construção de dramaturgia na contemporaneidade.

Com esses parâmetros expostos, vamos agora nos empenhar para localizar as matrizes destes elementos contemporâneos presentes nos problemas apresentados na arte brasileira.

Sob os diferenciados prismas que permitiram-nos mapear aspectos da obra contemporânea, buscaremos matrizes para a configuração dos aspectos contemporâneos na dramaturgia brasileira recente.

Acreditamos conter a obra de Nelson Rodrigues aspectos matriciais que forjaram a formação e a formatação da produção contemporânea. Localizaremos em alguns tópicos que julgamos fundamentais na obra rodrigiana os fundamentos modernos que a caracterizam como matriz da contemporaneidade.

Debruçemo-nos, então, no próximo capítulo, sobre a obra de Nelson Rodrigues e tentaremos fazer emergir dela os fundamentos essenciais que a caracterizam como uma matriz (moderna que é) dos processos dramáticos contemporâneos.

Capítulo 2

“NELSON-ANTI-NELSON”

“Eu sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma.”

(Nelson Rodrigues)

a. Nelson Rodrigues e o modernismo tardio

Já foi mais de uma vez notada e ratificada a importância de Nelson Rodrigues para a criação e para a derivação de um ponto de vista moderno para o teatro brasileiro.

A divisão da cena dramática em três planos, diferenciados e simultâneos, da ação (inaugurado em *“Vestido de Noiva”*, 1943), associada a uma fala repleta de poesia dinâmica, de alcance cotidiano (especialmente em suas peças classificadas como “tragédias cariocas”), e de amplitude mítica, são os ganchos fundamentais deste mecanismo de inovação, amplamente estudado e debatido.

A análise profunda de Sábato Magaldi (responsável pela classificação de suas peças como peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas) apontou, com precisão, os aspectos formais e as derivações notadamente espetaculares de sua obra:

localizou a reorganização (vista pelo estudioso como magistral), em termos modernos, dos parâmetros convencionais da dramaturgia no Brasil.

O ensaísta e exegeta, um entusiasta da obra rodriguiana, não poupa esforços para qualificar esta dramaturgia e para afirmá-la como poderoso sistema de modificação dos costumes e formatos, no campo da arte dramática.

*“Nelson Rodrigues teve a oportunidade histórica de renovar não só a dramaturgia, mas também a encenação brasileira moderna, com o lançamento de ‘Vestido de Noiva’, que Ziembinski dirigiu para Os Comediantes em 1943.”*¹⁰¹

Mas este ponto de vista não está restrito à análise de Magaldi. Estudiosos e, especialmente, artistas do palco têm extraído, da obra de Nelson Rodrigues, substrato cênico e poético de vasto alcance.

Em muitas vezes, até, dissolvem antigos loteamentos intelectuais, desfazem a territorialização demarcada por fronteiras antiquadas no campo estético. Com encenações que ultrapassam a questão da “montagem do texto” solidificam o caráter, para nós fundamental, desejanste - espetacular e renovador - da obra de Nelson Rodrigues.

É assim, em terreno de invenção, que toma corpo o projeto teatral iniciado em 1941, com o texto “*A Mulher Sem Pecado*”, peça construída em três atos, mas que já apresenta modificações de ritmo e continuidade em relação à prática mais divulgada da dramaturgia no Brasil em sua época, pois que planos de realidade se sobrepõem, articulados como materialização do lirismo da “voz interior” da personagem Olegário.

As falas iniciais do segundo e do terceiro atos, por exemplo, apresentam-se como repetição das últimas falas do ato anterior, o que permite à encenação constituir espetáculo sem as rupturas feitas costumeiramente nas transições entre os três atos do drama burguês.

Ainda que formalizada com suporte tradicional - de texto com diálogos de personagens - a dramaturgia rodriguiana carrega, escondida por suas arestas estruturais, o germe do sentido espetacular da dramaturgia - e nisso é absolutamente contemporânea

¹⁰¹ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992 - Segunda Edição Revista e Ampliada.

(como continuidade de sua modernidade) e retorna, contraditória e enviesadamente, seu sentido mais primitivo, ditirâmico.

Teórica e praticamente, é, desse modo, possível decantar, da escritura (outra nomenclatura para dramaturgia) teatral de Nelson Rodrigues, elementos de reinvenção moderna (mas não somente, é o que supomos) da prática teatral.

De qualquer maneira, não são precisos grandes esforços para qualificar o modernismo rodriguiano. Ele é histórico e condicionado pelas referências cultuadas pelo autor na sua trajetória de dramaturgo e pela precariedade de técnicas até então aplicadas na dramaturgia brasileira até então.

Em ampla diversidade de estudos, que por escapar do foco de nossa preocupação, não vamos destrinchar neste trabalho, encontra-se reiterada a colaboração de Nelson Rodrigues para o desenvolvimento dos mecanismos que deram amplitude conceitual à cena brasileira.

E quando não exclusivamente ligado às questões teatrais, Nelson Rodrigues é freqüentemente considerado autor vertical em áreas distintas - afins do teatro, moderna e indiretamente -, como indicam estudos de ordem psicanalítica, sociológica, literária e, até mesmo, jornalística, a seu respeito.

Povoam este trabalho, inevitável e generosamente, com intertextualidade discreta ou explícita, pesquisas¹⁰² acuradas como, para citar apenas alguns exemplos, a biografia escrita por Ruy Castro, "*O Anjo Pornográfico*", a análise afiada e cuidadosa de Edélcio Mostaçõ em "*Nelson Rodrigues – A Transgressão*", a localização histórica de Victor Hugo Adler Pereira em "*A Musa Carrancuda – Teatro e Poder no Estado Novo*" – estudo interessantíssimo sobre a recepção da obra de Nelson Rodrigues e suas derivações políticas e culturais – dentre várias outras.

Em "*A Musa Carrancuda*", epíteto, aliás, brilhante para a "grande vedete" das contradições históricas e artísticas no Brasil do século XX, podemos localizar refinada colaboração e afinidade no ponto de vista, que vê Nelson Rodrigues, sim, como "musa de um modernismo tardio".

¹⁰² As pesquisas não citadas nominalmente aqui aparecem devidamente catalogadas na bibliografia, na última parte deste trabalho.

Para o nosso ponto de vista, uma qualificação deste porte traz, como veremos, uma série de conseqüências para compreensão do fenômeno dramaturgico instaurado por Nelson Rodrigues:

“Sua persona pública era naquele tempo a de um representante maldito das tendências de vanguarda, figura ligada a escândalos motivados por seus conflitos com a censura e os defensores da moralidade e também pelo seu afetado desdém pelo gosto do público. Por esses mesmos motivos, podia ser apontado como comprovação de que, nos moldes dos modernismos dos grandes centros, o Brasil também gerava vanguardistas malditos, o que certamente contribuía para lhe garantir uma certa estima em alguns círculos bem-pensantes. Algumas reações diante de suas primeiras obras deixam patente que ele correspondia aos anseios daqueles que esperavam encontrar no teatro sintomas de renovação, em outros campos de atividades artísticas, que teve como marco a Semana de Arte Moderna. Nelson Rodrigues seria para alguns setores da intelectualidade carioca, sobretudo, uma espécie de musa do modernismo teatral tardio.” ¹⁰³

Não é novidade alguma, então, que a obra de Nelson Rodrigues seja tomada como pedra fundamental para todo e qualquer estudo que pretenda conjecturar sobre as transformações formais da obra de arte, e especialmente da dramaturgia, no século XX, no Brasil.

Mas pretendemos verificar que não se acomoda e se classifica a dramaturgia rodriguiana de modo pacífico. Acreditamos que sua inquietude formal a torna oscilante como fenômeno moderno. Ela acolhe e repele, sistemática e simultaneamente, o adjetivo modernista.

Em luta consigo mesma, essa dramaturgia salta de moderna a matriz de contemporaneidade e volta ao seu modernismo enraizado, no momento seguinte da análise; nega sua contemporaneidade, criando raízes num limbo de suporte mítico, ancestral, mas de realidade deformada, alterada obsessivamente.

Focamos, então, em nosso interesse a particularidade temporal de Nelson Rodrigues: um individualista ambíguo, crente e paladino da descrença, ideólogo da anti-ideologia. Homem incomum que viveu num tempo de transição em que a dramaturgia

¹⁰³ PEREIRA, Victor Hugo Adler, *A Musa Carrancuda – Teatro e Poder no Estado Novo*. Fundação Getúlio Vargas Editora, Rio de Janeiro, 1998.

evolui de si, moderna, para uma extensão formal e temporal de si mesma, eternamente contemporânea.

Construtor de uma visão única de arte, que não pode ser expandida como paradigma, Nelson Rodrigues é o visionário matricial de “uma” contemporaneidade, ainda que musa de “um” modernismo, tardio.

*“(…) serão tantas as formas de pós-modernismos quantas foram as formas modernas, uma vez que as primeiras não passam, pelo menos de início, de reações específicas e locais ‘contra’ os seus modelos. Obviamente, isso não facilita em nada esta discussão como algo coerente, porque a unidade deste novo impulso não se funda em si mesma, mas em relação ao próprio modernismo contra o qual ela investe.”*¹⁰⁴

Da sua característica repelente, peculiar e inclassificável, a obra de Nelson Rodrigues “retorna”, aqui, a uma classificação facilitadora. Pacificamente, em sua investida contra o modernismo tardio de quem é musa, enquadra-se com perfeição neste parâmetro adotado por Fredric Jameson.

Este retorno de que falamos é, do ponto de vista de Jameson, eterno.

¹⁰⁴ JAMESON, Fredric. “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”. Rev. Novos Estudos, CEBRAP, número 12 / 1985.

b. Eterno retorno moderno

Entretanto, o modernismo contra o qual essa matriz de contemporaneidade rodriguiana investe está contido em seu próprio seio de moderno. É um moderno tardio, em quem lemos contemporaneidade, que se funda como negação de seu próprio caráter moderno.

É, então, o próprio rato que rói o seu rabo, ou cobra a auto-devorar-se em processo contínuo, de “eterno retorno”¹⁰⁵.

Sua dramaturgia rebela-se contra os padrões formais que ela própria institui; nega-se.

Anula-se como moderna para ampliar sua particularidade utópica modernista: como Olegário, uma de suas primeiras personagens, que recua e aprisiona sua virilidade para fazer com que sua mulher sem pecado peque.

Uma vez que, como explicou em título Suzana Flag¹⁰⁶, seu destino era mesmo pecar.

E o “pecado” aqui sugerido é a sua defloração poética pela encenação, sua espetacularidade.

Mas, inconstante, esta dramaturgia exala negação. Constitui-se com esgares de peça tradicional, mas de um tradicionalismo descontente.

Tamanha ambigüidade se encontra à farta, nas suas dezessete peças teatrais e em várias de suas personagens literárias. Está na Sônia que recusa sua própria persona na “*Valsa no. 6*” (1951), na Zulmira que projeta na morte a celebração da vida em “*A Falecida*” (1953) ou mesmo na inversão moral, purificadora, da cafetina Madame Clessi, em “*Vestido de Noiva*”:

¹⁰⁵ A associação da obra rodriguiana ao mito do eterno retorno está descrita na análise de Sábato Magaldi (Idem) sobre o espetáculo de Antunes Filho “*Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*” (1981). Despe ponto de vista, sabe-se que Antunes Filho hipertrofiou o aspecto mítico da obra em detrimento ao seu sotaque cotidiano cariocês, seu tom episódico de “a vida como ela é”. Para Antunes, diz Magaldi, o tom cotidiano e anedótico na obra de Nelson Rodrigues foi um simples invólucro utilizado pelo dramaturgo, visando à sobrevivência. Para ele, é preciso descartar esse invólucro, para encontrar a essência.

¹⁰⁶ Suzana Flag é um pseudônimo de Nelson Rodrigues, autor de best sellers como “*Meu Destino É Pecar*”, (Ediouro, 1954).

“CLESSI (carinhosa e maternal) *Eu gosto de você porque você é criança. Tão criança!*
 FULANO (suplicante) *Vai? Vamos ao piquenique, amanhã?*
 CLESSI (negligente) *Onde é?*
 FULANO *Paquetá. Todo o mundo vai na barca das dez...*
 CLESSI *Não.*
 FULANO (suplicante) *Amanhã é domingo!*
 CLESSI (sem lhe dar atenção) *Tão branco –17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!”*

Essa oscilação - entre ser e não ser -, estabelecida como imprecisão, como indefinição de significado múltiplo em cada personagem para demonstrar sua vontade disforme, incomum, espelha a própria manifestação formal antitética e ambígua de toda a sua dramaturgia.

São lacunas que projetam abismos de possibilidades, em que hipóteses múltiplas acotovelam-se.

Inseguras em relação a uma escolha, a um perfil ideológico, as personagens rodriguianas contornam os aspectos morais com ações derivadas das diversas extremidades ideológicas que constituem a fábula e que as constituem.

Em geral, elas são e não são, simultaneamente; e não há uma máscara única que comporte o seu significado preciso.

E nisso fermenta o seu aspecto mais espetacular.

Foram sempre observadas, por esta razão, em âmbitos desviantes; e, mais de uma vez, foram acusadas de sofrer das patologias cujo sintoma visível - estético - de primeira grandeza é a obsessão:

“O próprio Nelson Rodrigues qualificou de ‘obsessão’ o gênero a que pertenceria suas peças. Ele mesmo reconheceu sua tendência pessoal para a insistência em temas de cunho psicológico que expressam motivações humanas cuja singularidade atinge facilmente mais de um terreno da psicopatologia.(...) Ainda que não seja um gênero ou qualquer outra categoria de classificação teatral, a palavra ‘obsessão’, que não deixa de refletir, quando assim usada pelo autor, uma boa dose de

humor e mordacidade, serve muito bem para definir uma característica do processo criativo de Nelson Rodrigues que é a recorrência de certos temas a ele caros ou importantes.”¹⁰⁷

Sua obsessão mordaz e irônica fermenta uma presença cênica altamente inovadora, que caminha pelo vale das incertezas. Nisso é muito próxima da crise das narrativas e das ideologias da contemporaneidade.

Mas não se trata, pois, de uma obra verdadeiramente contemporânea, até porque é, no oposto contrário disso, musa de seu próprio modernismo atrasado, obsessivo, quase monotemático.

Sua capacidade de projetar um sistema aberto de significação, ao qual se submetem as diversas características e obsessões da criação do dramaturgo, tudo isso o faz moderno, mas um moderno incomum, anti-utópico, fatalista, trágico.

Um Sísifo, como aquele niilista de Albert Camus.

Indeterminada, sua obra localiza-se num limbo, inclassificável, geralmente assimilada e aceita - quando não achincalhada - através do uso de epítáfios fugidios, que remetem a alguma espécie de particularidade (pessoalidade), como genial, ou imoral, ou transgressora.

De fato, nenhuma dessas qualificações revela mais sobre o seu teatro, feito de mitologias pessoais, do que o seu próprio depoimento.

*“De repente eu descobri o Teatro. Fui ver, com uns outros, um vaudeville. Durante os três atos houve ali uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: eu. Depois da morte do meu irmão, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e me envergonhava. E, no Teatro, para não rir, comecei a pensar em Roberto e na nudez da autópsia. No segundo ato eu já achava que ninguém deve rir no Teatro. Liguei as duas coisas: Teatro e martírio, Teatro e desespero. No terceiro, eu imaginei uma igreja. De repente o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrarem laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do vaudeville eu levava comigo um projeto dramático definitivo. Acabara de tocar no mistério profundíssimo do Teatro. Eis a verdade súbita que eu descobri: a peça para rir, com esta determinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica.”*¹⁰⁸

¹⁰⁷ MARTUSCELLO, Carmine. “O Teatro de Nelson Rodrigues – Uma leitura psicanalítica” – Editora Siciliano. São Paulo, 1993.

¹⁰⁸ Apud LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e o fato no palco. In: *Monografias/1980*. MEC/Secretaria da Cultura/Inacen. Rio de Janeiro, 1983.

Sua máxima especificidade na definição da sua relação com o teatro, somada ao descrédito que o autor dedica ao próprio teatro, afasta-o do sonho transformador típico do homem de vanguarda e o aproxima de certo nihilismo contemporâneo.

Contudo, não o exclui do historicismo evolutivo - que o faz instaurador do teatro moderno no Brasil.

Pois reconhecemos legitimidade histórica no missal cômico que, como prática dramática, deslocou o interesse de Nelson Rodrigues pela fábula desenvolvida pelo vaudeville a que assistia para a narratividade contida no “modo” de teatralizar esta mesma fábula.

Não é nenhum exagero vir à lembrança, como memória ancestral do teatro brasileiro, o sincretismo invertido das primeiras manifestações teatrais de convenção européia: o poderosamente ideológico e autoritariamente cristão auto de Padre José de Anchieta.

A descrição parece nos levar à presentificação de um passado terrível, como se Nelson Rodrigues visse revelado, diante de si, o poder de repressão e massacre, imemorial, carregado, século após século, pelas formas dramáticas tradicionalistas.

Nelson parece assistir, de um jeito invertido, mas mítico e ancestral, a uma prática estética e catequética no Brasil do século XVI: o “travestimento” das crenças indígenas – naturais e primitivas - como diabólicas formas de culto religioso; a inversão deliberada e cômica de signos, feita de aculturação, criada para os índios na Companhia de Jesus - em uma peça como “*O Auto de São Lourenço*” (~1583), apenas para citar um exemplo.

A inversão travestida com que Nelson Rodrigues observou e julgou a cena descrita, no âmago de sua moralidade sem contornos claros, acabou por gerar, mórbida e soturnamente - através da transformação do “corpo” dramaturgico do teatro brasileiro - um projeto de renovação e inventividade, extremamente pessoal.

Ali começava a se desenhar um teatro estranho, de fortes tons melodramáticos, feito de uivos silenciosos, exagerado, que não tem vergonha de se mostrar para o mundo como forma artificial de produzir desconforto e sedução, inquietude e modificação.

Ambígua, é uma dramaturgia polivalente, nunca unívoca.

Altamente erotizada, foi xingada de pornográfica.

Bem estruturada, firmou-se sobre a tradição.

Mas impôs à tradição que se visse de frente, anacrônica. E, como se não bastasse, evidenciou o que há de extremamente sensual e pornográfico no âmago da família cristã brasileira.

Em jogo de muitas reversões, a família não é mais vista como berço, origem daquilo que é vital, mas campo austero destinado ao apodrecimento de todas as liberdades.

Mas para onde se retorna: como uma pródiga Dorotéia que não sentiu a náusea pelo erotismo, ou como um Nonô, que ronda a casa como um bicho, para apavorar e excitar o desejo da mãe.

Como Alaíde, mesmo após a morte, que resiste em abandonar a vida e, com ela, a memória de ódios e desconfianças familiares.

É uma obra feita de ida que é, por simetria espetacular, volta. É manifesto de seu anti-manifesto, que volta a ser manifesto indiscreto, ambíguo.

O eterno retorno, feito de expansão de fronteiras e de recolhimento no seio conservador da tradição, procura travestir o aspecto moderno de Nelson Rodrigues em contemporâneo - e vice-versa -, assim como o autor pôde travestir o teatro ligeiro em missal mítico, mas com terríveis furores de comédia bufa.

Indomesticável, o novo corpo que emerge de tantas contradições expõe-se nu e é lido ambigualmente pela tradição, como vemos em “*Álbum de Família*” (1945) nos dois pontos de vista opostos das personagens:

“TIA RUTE (na janela, olhando para fora) *É Nonô, outra vez!*”

(Com angústia, D. Senhorinha vai, também, espiar enquanto Tia Rute, com crueldade bem perceptível, continua falando.)

TIA RUTE *Eu conheço o grito dele. Aliás, não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha!*

D. SENHORINHA (com sofrimento) *Vergonha de quê?*

TIA RUTE *De ter um filho assim – você acha pouco?*

D. SENHORINHA (com sofrimento) *Uma infelicidade, ora, como outra qualquer!*

TIA RUTE (castigando a irmã) *Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!*

D. SENHORINHA (dolorosa) *Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!*

TIA RUTE *Hoje, está rondando, em torno da casa, como um cavalo doido!*

D. SENHORINHA *Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (sempre dolorosa) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...”*

Se o desejo do corpo doméstico, ainda humano, é libertar-se das amarras que o aprisionam, o indomesticável, na obra de Nelson Rodrigues, não consegue abandonar a casa e ronda, como fantasma de um tempo imemorial, à família que o aprisiona.

O aspecto verdadeiramente mítico dessa confecção fabular é metáfora das dinâmicas formais da dramaturgia rodriguiana. Projeta, com o desconhecido, um corpo dramaturgicamente inovador e não domesticável, na medida em que recusa qualquer slogan que o classifique.

É marginal e repete, na sua marginalidade, a condição conservadora embutida pelo desejo familiar.

É tradicional e expulsa, repugnado, como um verdadeiro pária, a sua natureza ancestral.

E, algo visionário, percebe que o filho gerado (aqui lido como corpo contemporâneo, utopicamente transformado e destruído por silicoes, plásticas e outras bestialidades – geotomia?) é incompreensível, mas igualmente fascinante.

Jean Genet, artista marginal que conjuga com Nelson Rodrigues mais de uma afinidade poética, mostra-nos caminhos para compreender a beleza do ato, de contrição e contradição, que exala da cena acima exposta:

“A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda.” ¹⁰⁹

Mesmo os parâmetros de inovação e expansão conceitual - que esta categorização moderna e livre do belo dão origem - estão, em Nelson Rodrigues, tensionados por vetores de força opostos.

Tais oposições insinuam que a cena é, então, um reduto potencial dos elementos que explodirão com todos os rigores e conceitos (coisa típica do mundo contemporâneo) - quando nem o que é novo, naquilo que é inovador, tem mais sentido.

Todo o sentido é projetado, de volta e simetricamente, no elemento que foi morto pela inovação.

*“Não compreendo bem o que em arte se chama um inovador. Uma obra deveria ser compreendida pelas gerações futuras? Mas por quê? E o que isso significaria? Que elas poderiam utilizá-la? Para quê? Não entendo. Mas entendo bem melhor – ainda que muito obscuramente – que toda obra de arte que queira alcançar as mais grandiosas proporções deve, com uma paciência e uma aplicação infinitas desde os momentos de sua elaboração, descer aos milênios, juntar-se, se possível, à noite imemorial povoada de mortos que irão se reconhecer nessa obra.”*¹¹⁰

Nelson Rodrigues “descia os milênios” quando enxergava no engraçado vaudeville a trágica dimensão que ele próprio representaria para a história do teatro no Brasil.

No limite oposto ao corpo dramaturgicamente transformado exposto, como na nudez de Nonô - em convivência formal pacífica -, está a aceitação de Geni, quando *“Toda Nudez Será Castigada”* (1965).

Nesta obra, o amor confirma o fatalismo e se instaura no seio da personagem como câncer.

Poderosa metáfora desagradável, a ferida floresce no peito do corpo domesticado. E, como ferida, projeta o belo.

Conflitos de diversas naturezas, irônicos e/ou mórbidos, podem ser confirmados na série de títulos de suas obras que explicitam, à vezes sadicamente, esse caráter ambíguo e oscilatório da obra rodriguiana. É o caso de *“Anjo Negro”* (1946), *“Viúva,*

¹⁰⁹ GENET, Jean. *“O Ateliê de Giacometti”*. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2000.

¹¹⁰ GENET, Jean. Idem.

Porém Honesta” (1957), *“Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária”* (1962), *“Anti-Nelson Rodrigues”* (1973) etc.

São conflitos assim que estimulam, como combustível de infinita presentificação, a eterna e insolúvel problemática das personagens e da própria dramaturgia, que é circular, e de fato gira em falso, “sem sair do lugar”¹¹¹.

Resultado do travestimento de vontades simultâneas, “passíveis de três ou quatro interpretações”, em que predomina “o sentimento de insegurança, em face das possibilidades contraditórias”, constitui-se com a obra rodriguiana um corpo polívoco transgressor, erótico, simultâneo à recatada simulação de estruturas conservadoras, de retorno à origem.

Nas palavras de Hugo Denizart, em seu estudo fotográfico e antropológico das formas eróticas do Rio de Janeiro, “só um corpo polívoco suporta o trágico e longo trabalho de produzir um corpo não domesticado”, que é parte das expectativas rodriguianas:

*“Fascínio e terror estão presentes em qualquer percurso para se tornar travesti. (...) As travas (como os travestis se auto denominam) abandonaram a ilusão de um ‘solo da natureza’ e, ao acaso de um remoinho barroco, construíram um corpo-pop arte. A erotização de detalhes funciona como escudo contra a banalidade. Volumos, cavidades e plissados fazem um convite ao maior bem de todos: a pulsação da inquietude. Em algum lugar, eles se dão conta de que o não nomeado tem a potência fatal de encantar o desejo. (...) Também a transformação de seu corpo em formas femininas, através de injeções de silicone com agulhas grossas, é um sentimento insuportável. ‘Dor da beleza’, dizem eles.”*¹¹²

Sem exageros nem preconceitos, foi com ótica parecida com a de um “corpo” em transformação que Nelson Rodrigues diagnosticou a irrelevância amarga, feita de riso descomprometido, do vaudeville a que assistia: missal cômico, que lhe trazia à memória dor, dor ancestral, obscena, que o aproximava da inquietude transformadora.

E, por isso, do belo.

¹¹¹ ELIADE, Mircea. *“Tratado de Historia de las Religiones”*. Ediciones Era. México, 1975.

¹¹² DENIZART, Hugo. *“Engenharia Erótica – Travestis no Rio de Janeiro – Bilingual Edition”* – Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1997.

Um novo parâmetro de dramaturgia começava a se estruturar, não como forma canônica, mas como - livre para investigações jamais feitas - unidade desejosa de arrancar beleza dos vazios da tradição, do desconhecido, do que nunca pôde ser dito.

Obra corrosiva e de aspecto desagradável (cujos meandros relativos ao belo foi buscar em uma temporada ao lado de Nepomuceno, despreocupada com o gosto popular), nascia em 1941 para implantar as sementes, ainda férteis, de um conceito novo de dramaturgia no Brasil.

Conceito de corpo transformado, transgressivo, que se reorganiza para fornecer à cena um material poético diferenciado das propostas de dramaturgia conhecidas até então. É dramaturgia que altera os mecanismos do suporte cênico convencional e restabelece as regras do jogo teatral.

Mesmo Décio de Almeida Prado, crítico que analisou de forma ampla o teatro moderno no Brasil, localizou em “*Vestido de Noiva*” um marco de solidificação de novas expectativas teatrais, de um novo “corpo” cênico.

Ao perceber o tônus inovador e visionário da peculiaridade rodriguiana, automaticamente propõe, para o andamento da história do teatro e para Nelson Rodrigues, uma tradição – trata-se, aqui, de certa tradição do novo, da ruptura¹¹³, própria dos autores modernos:

*“(sua dramaturgia) foi julgada provocação gratuita, quando não cabotinismo puro e simples, até que alguns anos depois, na Europa, Ionesco começou a metamorfosear homens em animais (Rhinocéros, de 1960) ou a fazê-los voar (Lé Piéton de l’Air, de 1963). O que parecera antes tolice, na melhor das hipóteses, ou loucura mansa, na pior, passou a ser encarado como presciência histórica, sensibilidade para adivinhar de que lado o teatro moderno se expandiria. (...) Estávamos perante um São João Batista, anunciador dos Messias que não tardariam a tomar conta do teatro, não de um fanático privado da razão.”*¹¹⁴

Imediatamente, como se percebe da leitura deste trecho, dois planos diferentes de análise são sobrepostos para compreender o corpo não domesticado da dramaturgia rodriguiana: um deles, adepto romântico da inclusão do novo, o coloca como visionário;

¹¹³ PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro – Do Romantismo à Vanguarda*. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984.

¹¹⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. Ed. Perspectiva e Edusp, São Paulo, 1988.

outro, para tanto, exige que suas criações sejam inseridas, pacificamente, em gavetas conhecidas da tradição, ainda que sejam as de uma nova tradição.

Essa a ambigüidade que permeará toda a obra de Nelson Rodrigues; e é ela quem dará margem teórica para que este estudo seja feito: o de explorar as contradições de um momento que é, simultaneamente, a instauração do conceito moderno para o teatro brasileiro, mas também o ponto matricial de formulação daquilo que julgamos, carentes de nomenclaturas, contemporâneo.

c. Corpos transitivos anteriores

Antes de Nelson Rodrigues, outros autores brasileiros experimentaram elementos formais radicais, que depois foram repetidos e reconfigurados na obra rodriguiana, para determinação de seu fundamento moderno.

Contudo, Nelson Rodrigues em mais de uma ocasião desviou-se dessa linha evolutiva ao negar qualquer conhecimento sobre a escrita para o palco. Além disso, quando se mostram evidentes os seus pontos de referência, eles não estão fixados em autores nacionais, da história do teatro brasileiro.

Está mais que revelada a importância de Eugene O'Neill para a formulação de suas peças, especialmente a de *“Senhora dos Afogados”* (1947), peça cuja escritura cita (aqui compreendemos esse fenômeno com o conceito de ‘contaminaccio’, amplamente utilizado, desde os dramaturgos romanos; ou sampler, para os parâmetros contemporâneos) *“Electra Enlutada”*, do dramaturgo americano.

Há, no entanto, quem não veja as coisas deste ângulo. Há estudos recentes que se deliciam ao acusar, de modo franco, Nelson Rodrigues de plagiador, não só de modelos estrangeiros, como também das peças de Joracy Camargo.

O artigo *“Alaide Moreira no Purgatório”* procura evidenciar como o argumento de *“Vestido de Noiva”* foi abstraído do original francês *“L’Inconnue d’Arras”*, de Armand Salacrou, peça encenada em 1935 por Lugné-Poe.

“Para quem não compartilha, entretanto, tais valores e convicções do dramaturgo, pode ser interessante comparar as duas peças ‘sem sustentar a tese do plágio’, procurando antes entender mais alguma coisa desse fenômeno do teatro brasileiro moderno que, no bojo de uma árdua campanha de marketing pessoal, ‘já estreou consagrado’. E fazendo prevalecer a tese sobre a original revolução ‘selvagem’ por ele feita no teatro brasileiro, essa raposa do jornalismo carioca precisou passar o resto da vida sustentando imposturas como a de que não conhecia nada de teatro antes de escrever ‘A Mulher Sem Pecado’ (que por sua vez é galho do pomar de Crommelinck – será que na época ninguém conhecia ‘O Corno Magnífico?’); não sabia francês; só veio a conhecer os clássicos como Shakespeare e Ibsen depois de seu sucesso como dramaturgo, e mesmo assim poucas obras porque só gostava de ler

*romances e achava tediosos os textos teatrais; nunca lera uma peça brasileira, a não ser 'Maria Cachucha' de Joracy Camargo; só conhecia Freud de segunda mão e assim por diante.”*¹¹⁵

Se o mote de nossa análise sobre a obra rodriguiana procura perceber seu teor seminal em relação ao teatro contemporâneo no Brasil, os estrangeirismos de seus modelos ou as pequenas inverdades sustentadas no jornal tornam-se irrelevantes, na medida em que, como transformador do teatro brasileiro, Nelson Rodrigues (um amante declarado de Dostoievski, ora vejam...) se faz matriz para a percepção de uma dramaturgia espetacular.

Este prisma que adotamos é, obviamente, dramaturgico por essência e por interesse.

Resulta, então, acoplado ao tempo histórico, transitivo e relacional, ao qual está indissociavelmente entrelaçado, sabemos.

E mais, não nos filiamos às certezas de que a utilização de um recurso cada vez mais autorizado pela constituição do corpo transitivo da obra contemporânea (o sampler) seja de mau agouro para a constituição do homem e da obra contemporânea.

Em Osvaldo Dragún e em Heiner Müller encontramos frestas de possibilidades de análise da obra. São processos diferenciados que resultam da fértil utilização deste aspecto, com ou sem despedaçamento de valores tradicionais.

A visão de plágio, então, sofre de tendência conservadora, por mais que as incertezas parem sobre a obra contemporânea e que muitas de suas escolhas revelem a anulação de um sujeito histórico.

Rejeitar a prática como plágio embute certo desejo ancestral de uma inventividade que não existe mais e que, sim, coloca-se como problema constante para o aparato crítico de nosso tempo.

E, como contradição clara que resta disso, tantas relações com o passado e a tradição ocultam certo componente dialético, matizado, que parece afastar de si a objetividade dos sistemas ideológicos.

Por essa razão, não situamos os aspectos formais típicos da contemporaneidade como isolados neste tempo, contemporâneo, distante das demais manifestações artísticas

¹¹⁵ COSTA, Iná Camargo. “Alaide Moreira no Purgatório”.

- especialmente aquelas ligadas à construção de uma tradição, de uma história da dramaturgia.

Só compreendemos a produção dramatúrgica como provocação artística ao tempo e como provocação do tempo à arte.

Nunca a analisamos com pés fincados em certezas tradicionais (mesmo aquelas nem tão antigas, do tempo em que eram possíveis as narrativas ideológicas) - até porque o problema insolúvel resulta mesmo da relação conflituosa que está cravada entre comportamento contemporâneo e a tradição.

E um dos aspectos dessa tal tradição foi forjado no interior da obra de Nelson Rodrigues. É nele, então, em quem nos concentramos.

Pensamos na contemporaneidade como produto histórico da crise das tradições modernas, da crise do modelo burguês que buscou saídas criativas, nos últimos séculos, através da modificação de valores éticos e estéticos, nos diversos planos da vida social e artística.

Assim, é inegável que nossa visão está altamente contaminada de idéias e de valores oriundos de outras manifestações dramatúrgicas e literárias do passado, com quem estabelece diálogo constante, para alicerce dos nossos parâmetros de compreensão.

Mas é em Nelson Rodrigues que encontramos o ponto nevrálgico da nossa discussão.

Sabemos que convivem e se cruzam em Nelson Rodrigues várias trajetórias passadistas, num memorial vasto e coletivo implantado no seio da contemporaneidade, desde o conflito barroco, um dos pontos de partida da contradição moderna, até a descrença pós-romântica e niilista da fragmentação büchneriana; desde a minúcia positivista do naturalismo até os arremedos irônicos da vanguarda; desde o revisionismo classicista francês até os festejos mais popularescos, anti-literários.

Não é incomum enxergar e alinhar, no decorrer dos séculos modernos, exemplaridades de dramaturgias feitas de ruptura, de quebra das expectativas montadas pela tradição.

Suas distorções e “falhas” iluminam, com a diferença, o que era a própria tradição. Isso, porque no sintoma mortal de um formato tradicional e na criação de

alternativas à crise é que está evidente e se pode ler (nas contradições e fraturas expostas decorrentes), aquilo que de fato caracterizava a tradição.

E para que novos pontos ela se distendeu.

O processo de degeneração progressiva operada por dramaturgos como William Shakespeare, Calderón de La Barca, Georg Büchner, Anton Tchekov, August Strindberg, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill etc, fundamenta a nossa análise e nos revela, com mais precisão, a imagem desfocada do significado da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Contudo, tangenciais ao objeto e à metodologia que utilizamos para recortar a obra de Nelson Rodrigues, tais forças não se apresentam de modo exclusivamente determinante para o reconhecimento de uma idéia contemporânea de dramaturgia.

Acompanham-nos no caminho, no processo.

São rastros por onde se deixou escorrer (e por onde escorreu) o líquido utópico da transformação dos parâmetros conhecidos da teatralidade.

Tais manifestações poderosas da dramaturgia tecem uma memória a que nos reportamos para ler e compreender a obra rodriguiana.

Para lançar um olhar mais vertical sobre o teatro contemporâneo no Brasil, preferimos demarcar os pontos resgatados pela dramaturgia de Nelson Rodrigues em alguns autores anteriores a ele.

Na obra de vários desses dramaturgos, a cena foi planejada e executada como suporte mutável e a postura artística diante das transformações históricas, ainda que tardiamente – a exemplo de Nelson Rodrigues -, refletia um projeto poético intimamente associado ao seu próprio tempo.

Desde Martins Pena e sua ainda ingênua colaboração, romântica, para a caracterização das vicissitudes da sociedade brasileira de sua época; ou mesmo nos requintes, nem sempre conscientes ou lúcidos, de abertura do significado da linguagem cênica promovidos por homens (pouco ou nada próximos da cena) como Qorpo-Santo e Oswald de Andrade podemos encontrar fundamentos de avanço para a constituição de uma roupagem moderna para a dramaturgia.

Martins Pena criou para a cena um corpo cômico cotidiano, enxuto, altamente vinculado à cena na medida em que sua construção textual é isenta de sobras de caráter literário. Sua fala é essencialmente cênica e é, para além de qualquer literatice, com a sua

obra que se funda o corpo-dramatúrgico da comédia brasileira, depois também explorada por Nelson Rodrigues.

Ainda no terreno da comédia, o estrito vínculo com a encenação de um dramaturgo do porte de Arthur Azevedo, abre portas de um pré-modernismo que enriquece tecnicamente a cena nacional, inspiradíssima por parâmetros externos, aqui transformados.

É surpreendente ler na revista cômico-fantástica “*Mercúrio*”, revista de ano de 1886, para além das convenções típicas deste teatro, o componente mágico, filiado exclusivamente à encenação, proporcionado pelo tule azul que pende como cortina para alegorizar, com tons fantasiosos, o Olimpo.

Tal procedimento, descrito na dramaturgia, não está tão distante assim das técnicas aplicadas pelas encenações de Gerald Thomas nos anos 80, que também separavam palco e platéia com refinada tela de absorção luminosa.

Em “*Viúva, Porém Honesta – Uma Mágica Moderna*”¹¹⁶, Walter Lima Torres defende a aproximação do sentido da teatralidade do gênero “mágica”, comuns nas revistas de Arthur Azevedo, com “*Viúva, Porém Honesta*”, de Nelson Rodrigues.

E não param por aí as referências matriciais muito comuns. Longe dos palcos, aproximações podem ser verificadas.

A “santificação” do próprio “corpo” (desfigurado em “qorpo”), em Qorpo-Santo, derivada para a cena como bestialização do corpo-personagem, que se desdobra em formas especulares simétricas (“*Mateus e Mateusa*” – 1866) e se fragmenta em distorções formais – a própria obra pode se desmembrar em mais de uma fábula incompleta no interior de um mesmo corpo-peça, ou uma personagem pode ter partes de seu corpo-personagem arrancadas e se multiplicar em mais de um vetor de força, na cena -, é quem indica caminho da formação (mesmo que pelo terreno da inconsciência) da visão de um corpo-dramatúrgico que pode dizer, ainda que volúvel, sem medo: “*Hoje Sou Um, E Amanhã Outro*” (1866).

¹¹⁶ TORRES, Walter Lima. “*Viúva, Porém Honesta – Uma Mágica Moderna*”. In: Folhetim, no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.

Nelson Rodrigues, musa de si mesmo, talvez avançasse sobre tal bordão e o transformasse, em gancho de retorno eterno, para “hoje sou um, e amanhã o mesmo, transformado”.

A personagem morta, de “*A Morta*” (1937), de Oswald de Andrade, amplificada nos três atos, por três planos aristofânicos e distintos do espaço (o país do indivíduo, o país da gramática e o país da anestesia), tem o seu corpo cênico também multiplicado em seu duplo. Há ali Beatriz, a musa do corpo órfico que protagoniza a cena, e A Outra.

O mistério escondido por detrás da fragmentação do que, a custo, nunca seria cópia do real, é o cabide por que está presa a teatralidade nova, feita da relação simétrica, assim como com os demais corpos-personagens, entre Beatriz e A Outra - que é diferente, nova, transformada.

É muito comum, como vimos, ouvir o discurso, sustentado também por Nelson Rodrigues, de que sua dramaturgia, quando se lançou para a transformação radical da cena brasileira, era completamente ignorante em relação aos processos criativos da cena, até então.

Isso não interfere em nossa análise, até porque sabemos que algumas destas dramaturgias, vistas como inovadoras do corpo cênico, não foram levadas aos palcos por montagens regulares. Mantiveram-se guardadas, com o segredo formal que traziam embutido em si.

E mais, não acreditamos que houvesse um estudo sistemático de dramaturgia por parte de Nelson Rodrigues. Sabe-se, inclusive, que não houve.

Mas as transformações históricas e culturais promovidas pela dramaturgia nos últimos séculos ou refletidas na cena pelos seus criadores mais audazes são, não há dúvida, alicerce sólido para que se construam planos de compreensão do fenômeno dramático.

É por isso que não se pode, a despeito da personalidade moderna/contemporânea de Nelson Rodrigues, abandonar de vista uma história das transformações formais da dramaturgia.

Mesmo que pouco rigorosamente, tais investidas, radicais e revolucionárias, instiladas na memória da humanidade, no Ocidente, nos últimos séculos, permearam os acontecimentos culturais a que Nelson Rodrigues teve acesso, no século XX.

A história (e a história da dramaturgia, portanto) é um processo contínuo e relacional, indireto e múltiplo, que por alguma via há de ter desaguado, em estuário ou delta, na grande repercussão sobre as peças de Joracy Camargo, que tinham, à época rodriguiana, calorosa acolhida por várias temporadas seguidas.

A divisão de planos (real/memória) operada por Joracy Camargo em sua peça “*Deus lhe pague*” (1932) ou a série de truques espetaculares, altamente alegóricos e divertidos, de Arthur Azevedo e seu teatro revisteiro¹¹⁷, muito popular e cênico, também podem ser vistas como óleo teatral que lubrificou a propulsão dos motores da radicalização posterior de Nelson Rodrigues.

Em campos muito diversos, compõem um imaginário.

Este imaginário é quem molda a dramaturgia, por aproximação ou fuga de modelos de base.

Era, contudo, mais do que uma forma nova de dramaturgia - feita de rejeição dos antepassados brasileiros, somente - a espetacularidade singular das obras de Nelson Rodrigues, que fariam, no início da década de quarenta - duas décadas posterior à da gangue modernista paulista -, a moderna cena brasileira.

Tal espetacularidade, descoberta por Zbigniew Ziembinski na obra de Nelson Rodrigues, desfocou significativamente o eixo criativo conhecido nos espetáculos da tradição.

Há, sem sombra de dúvida, um novo conceito de dramaturgia sendo gerado pelo projeto rodriguiano, o de uma “dramaturgia desejanter”, dramaturgia que deseja ser espetacular¹¹⁸:

“O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada mise en scène (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por ‘encenação’), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com ‘Vestido de Noiva’, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo sua antiga

¹¹⁷ Termo buscado no estudo de Neyde Veneziano “*O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*”, que procura dar o tom da prática do dramaturgo, que está bem próximo à cena.

¹¹⁸ A idéia de “dramaturgia espetacular”, vinculada à escritura da encenação, autônoma em relação aos textos, no século XX, serve-nos aqui de base para compreender um processo inverso: como reação à criatividade cênica do século XX, a dramaturgia abriu-se de possibilidades e “lacunas” a serem exploradas pelos encenadores. É isso que chamamos de “dramaturgia desejanter”, aqui.

*transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. Não faltou quem atribuísse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues.”*¹¹⁹

Sua construção formal era, então, desde as primeiras matrizes experimentais, preche de significados escondidos em lacunas, implícitos, mistérios passíveis de revelação apenas nas dinâmicas cênicas do palco. “*Vestido de Noiva*” é exemplo máximo de obra à espera de intervenção criativa, promovida pelo encenador.

Numa interpretação livre do mito pós-dadaísta de Marcel Duchamp, “*Vestido de Noiva*” é o grande vidro que espera por ser quebrado, como única forma de demonstração de sua energia vital.

Tal energia - plástica e física - está aprisionada nos emaranhados de significado que sempre, na história do teatro brasileiro, impediram verdadeira aproximação da “peça-noiva”, que quer ser despida pelo “encenador-celibatário”¹²⁰.

E aqui voltamos ao projeto duchampiano de transformação na relação com o objeto artístico, que debatemos no início desta pesquisa.

¹¹⁹ PRADO, Décio de Almeida. Idem.

¹²⁰ DUCHAMP, Marcel. “*A Noiva Despida Por Seus Celibatários, Mesmo*”, obra definitivamente inacabada em 1923.

d. Dramaturgia Desejante

A mudança nos planos de sensibilidade do final do século XIX, assim como o início da derrocada do conceito de mimesis (pela invenção, iluminista e progressista, de uma vasta tecnologia que alteraria as relações mais tradicionais de confecção artística - tais como o daguerreótipo para as artes plásticas e a luz elétrica para as artes do palco, para ficarmos em dois dos seus sintomas mais evidentes), implicaram na presença de um novo corpo criativo para a cena: o do encenador - antes figura de função limitada, conhecida anteriormente como “ensaiador”.

É associada à crise da mimesis cênica e plástica - assim como à geração de um sentido autônomo para a realidade desenvolvida no interior da diegese artística, paralela à verossimilhança a que estamos sujeitos na vida -, a necessidade de se adotar um olhar unificador para todos os componentes da cena.

Esta unificação visa alcançar a sonhada autonomia em relação aos planos de realidade, sofisticadamente abolidos pelas vanguardas do início do século XX e que foram matrizes indiretas para a composição em planos simultâneos de “*Vestido de Noiva*”, por exemplo.

O descrédito da perspectiva tradicional, feita de um único ponto de fuga, assim como o desgaste do figurativismo, no campo da representação plástica, são fenômenos paralelos temporalmente e que mantêm íntima familiaridade com a superação das poéticas cênicas canônicas no ocidente até o século XIX - cuja potência criativa esteve, em muitos casos, atrofiada pelo excesso de convenções ligadas à hierarquia da musa ou do canastrão e dos méritos dos seus requintados dotes retóricos, suficientes para a representação de uma dramaturgia de nítida abordagem literária.

Ainda que sustentada pela imitação, através de ações verossímeis e coerentes, esta teatralidade canônica manteve o plano do real à distância, pois que sua dimensão acintosamente convencionada estava programada para gerar emoção no espectador através de uma generosa récita - comumente apoiada pelo “ponto”, escondido em área nobre, próximo ao proscênio.

As regras fixas e imutáveis deste teatro afugentaram a presença de um olhar criativo organizador, propositor de dinâmicas discursivas nem sempre vinculadas à palavra.

Mas a crise da burguesia no século XIX e a necessidade emergente de instaurar alicerces críticos para os planos de realidade, cuja decorrência mais evidente no teatro ocorre na dramaturgia naturalista, impõem para a cena a presença do encenador: artista depurador da linguagem cênica, criador daquilo que, muito longe da realidade, pode ser chamado de “cena realista/naturalista”, nas últimas décadas do século.

Desde a descoberta, propalada às avessas por Emile Zola¹²¹, de que o teatro poderia se colocar no mundo como um tratado experimental da realidade, o rigor científico com que se organizou esta tese ganhou desdobramentos impensáveis para os amantes do naturalismo.

Se a realidade pode ser levada à cena (não exatamente como realidade, mas como sistema de significação organizado que nos leva a reconhecer uma representação específica como realista) é porque a linguagem cênica ampliou sua capacidade de apreensão mimética.

Contudo, mais do que aproximação da realidade, o que acontece, paradoxalmente, é que ela distancia-se, na medida em que se constitui como corpo artificial, autônomo em relação ao próprio real que deseja mimetizar.

Quanto mais parecida com a realidade é uma cena, mais planejado e artificial é o sistema de signos acumulados e ordenados meticulosamente na sua planilha cênica, na sua escritura espetacular.

Alterações nos planos inerentes ao movimento da realidade, realizadas para concentrar e/ou diluir dinâmicas de percepção do real – como tempo, espaço, continuidade, ritmo, força, peso -, terminam, inversamente, por gerar, no jogo teatral, uma impressão mais concreta de realidade.

Daí a possível dificuldade de leitura do impressionismo de alcance niilista da obra de Anton Tchekov, usualmente confundida como simples revelação positivista da

¹²¹ ZOLA, Emile. “*O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*”. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1982.

realidade, mas também estudada como ambicioso projeto impressionista por Anatol Rosenfeld¹²².

Para um encenador, contudo, a intervenção se torna mais evidente:

*“Em Tchekov, parece que o texto vem de uma gravação, as falas parecem tiradas da vida diária. Mas não há uma só frase de Tchekov que não tenha sido burilada, polida, modificada, porém com tanta habilidade e arte que o ator parece estar falando realmente ‘como na vida’. No entanto, se tentarmos falar e agir exatamente como na vida real, não conseguiremos representar Tchekov. (...) No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço.”*¹²³

Ora, o teatro respondeu a esse paradoxo em duas frentes: a. criou o encenador para superar possíveis polarizações nos domínios que compõem a linguagem do “real” cênico e para impor um filtro de leitura e compreensão do material dramaturgic; b. recondicionou o formato da dramaturgia para responder às lacunas de significado às quais ela se submete em sua migração artística para o palco – uma dramaturgia desejante.

Desses fatores surgiu a imprescindível colaboração do encenador para a constituição do teatro dito moderno, no século XX: localizado no campo da linguagem, foco fundamental de sua abordagem na cena, o encenador inflou sua participação criativa para integrar as capacidades poéticas dos diversos “media” da cena; aglomera saberes sobre áreas distintas da manifestação artística e estabelece interfaces positivas para a produção teatral.

Seu caráter inovador - e, principalmente, renovador - dos mecanismos sógnicos da obra teatral, confere a seu trabalho uma série rupturas das antigas fronteiras da cena e exige de sua escritura (uma dramaturgia não verbal? – dramaturgia espetacular) um aspecto multidisciplinar.

Sua escritura, projetada em confronto com a dramaturgia, estimula a diluição de limites formais e permite desenvolvimento inédito de uma textualidade cênica supra-literária, não produzida univocamente para a récita – como se observava tradicionalmente.

¹²² ROSENFELD, Anatol. *“O teatro Épico”*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1997. 3ª. Edição.

A dramaturgia, redimensionada como um dos planos criativos da unidade espetacular, progressivamente se altera: ganha novas características; uma delas, fundamental, a de projetar um diálogo provocativo entre os diferentes campos criadores do espetáculo.

Quanto ao encenador, seu trabalho é de natureza integradora e global, por isso localiza-se em âmbito próximo dos “multimeios” - ainda que seja especificamente teatral - e possibilita difusão diferenciada dos modos de fruição da obra dramática pelo espectador.

É este, então, um modo de ampliar as possibilidades no relacionamento da arte teatral com o espectador, pois traz para esta relação novos eixos de comunicação e nova abordagem criativa – como provaram com seus espetáculos absolutamente inventivos os maiores encenadores do século XX.

Com eles, outros criadores assumem, simultaneamente, a condição de interventores/criadores na cena.

Portanto, voltando à obra-matriz de Nelson Rodrigues, não pode ser atribuída a Ziembinski, total e exclusivamente, a finalização precisa do contexto cênico de “*Vestido de Noiva*”.

É inquestionável sua participação autoral na confecção deste espetáculo, mas os novos parâmetros de formalização indicam a presença definitiva de um corpo coletivo responsável pelo desenho da escritura espetacular do encenador, como o do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do ator e dos demais técnicos imprescindíveis para a execução do ato teatral.

Para nos aproximarmos desta dinâmica, vejamos como se deu a interferência de Tomás Santa Rosa, o cenógrafo da montagem histórica de “*Vestido de Noiva*”:

“Santa Rosa dividiu o espaço cênico em dois planos: e amarrou os três tempos da peça: em cima, realidade; embaixo, memória e alucinação. A fragmentação das cenas e a seqüência não cronológica dos fatos foram ligados por esta concepção de espaço e de tempo,

¹²³ BROOK, Peter. “*A Porta Aberta – Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro*”. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1999.

*ordenando o que poderia ser um caos interpretativo. Santa Rosa foi responsável também pelos figurinos e auxiliou Ziembinski na colocação dos 'spots', num total de 140 efeitos de luz.”*¹²⁴

Percebe-se que o novo conceito de dramaturgia em que se enquadra, modernista, a obra de Nelson Rodrigues, não tem apenas por função provocar estímulos no espectador. Ela também modifica os princípios básicos e os mecanismos mais arraigados da produção e de suas formas resultantes de abordagem da compreensão do fenômeno cênico.

O modo de construção da dramaturgia, desde a origem, leva em consideração todas as especificidades dos diversos veículos que constroem o espetáculo e dos componentes poéticos que o caracterizam.

Ao explodir o horizonte fabular e se imiscuir pelos campos práticos de elaboração da linguagem cênica, o novo dramaturgo cria, em sua textualidade, muito mais que variantes teatrais para a literatura dramática: elabora, isto sim, um programa espetacular para a dramaturgia, que se torna polifônica quando sobrepõe diversas texturas fabulares simultâneas.

São escolhas formais que determinam o novo caráter discursivo da obra - pois que todo conteúdo é desenhado e determinado pela opção formal sob a qual se manifesta.

Mas nem sempre estes sentidos estão à mostra. Precisam ser caçados, pinçados, colhidos, acumulados, confrontados, modificados, expelidos, conjugados pelas variantes todas que conformam o espetáculo. É, quiçá, um enigma proposto à nova cena (justamente para dialogar com os desejos dela, torna-se desejante), polissêmica que se torna a dramaturgia quando se abre a dinâmicas e intervenções espetaculares.

Em Nelson Rodrigues, como dramaturgo adepto – ainda que inconscientemente, seu reacionarismo turrão nos faz pensar - desses novos processos, todos os componentes da confecção dramática ganham novos contornos, todos ineditamente repensados e remodelados.

Já vimos, na obra de Heiner Muller, transformadora dos rigores formais da obra dramática, que o espaço cênico se fragmentou em porções de significado poético distinto, o que impôs nova percepção temporal. A continuidade foi comprometida, alterando os vetores de força da realidade – do que só restou a memória.

¹²⁴ BARSANTE, Cássio Emmanuel. “*Santa Rosa Cenógrafo*”. In: “*Santa Rosa Em Cena*”. INACEN, Rio

O ritmo da cena amontoa possibilidades diversas de execução e a rubrica espetacular se irmana ao próprio texto, fazendo-se múltipla.

Em vários outros casos, a rítmica da ação dramática foi pontuada por um plano de iluminação e a técnica de exposição das rubricas cênicas passa por um processo progressivo de diferenciação, tornando-se bem mais expressivas e integradas ao corpo coletivo da cena.

Em “*Ao Violador*”, de Osvaldo Dragún, o estilhamento temporal desqualifica o mecanismo realista e o acúmulo de imagens aparentemente desconexas, centrípetas e centrífugas ao eixo da obra (samplers) desejam ser organizados por um discurso cênico, apesar de manter-se viva a obra como literatura.

Na verdade, não mais concebida como único fator de percepção do espaço cênico, a rubrica torna-se um reduto formal¹²⁵ em que o dramaturgo pode expressar, com extrema liberdade, sua vocação para determinação das propostas expressivas da cena.

A rubrica textual, antes mera ambientação mimética dos planos teatrais, deixa de ter a função de localização espacial e ganha a ambição de unificadora dos sentidos poéticos nascidos de diferentes projetos numa mesma cena. Ela está ali para mimetizar, sim, os afetos, as metáforas - campos de ampla abertura de leitura.

É na rubrica, então, que toda espécie de estimulação pode ser feita.

Para além de caracterizar um espaço, a rubrica pretende constituir uma mimesis feita de afetos - aqui citamos sua compreensão por Gordon Craig¹²⁶. Isso explica que grande parte das rubricas, no lugar de esclarecer fundamentos concretos do espaço cênico, passa agora, intensamente, a qualificar a ação.

Ou mesmo, passa a provocar e estimular o encenador, não mais cego pela tradição, mas às vezes vesgo por seu narcisismo.

Não há dúvida que este é o caso de Nelson Rodrigues, que tem suas rubricas tão conhecidas e valorizadas quanto sua textualidade polêmica.

E suas rubricas são adjetivas, muito pouco substantivas.

de Janeiro, 1982.

¹²⁵ RAMOS, Luís Fernando. “*A rubrica como literatura da cena*”. Tese de doutoramento. FFLCH, USP. São Paulo, 1996.

¹²⁶ CRAIG, Gordon. “*Da Arte do Teatro*”. Cadernos de Teatro, número 89, 1981.

Mas mesmo essas rubricas adjetivas, “afetivas”, como as compreendemos, desaparecem paulatinamente do corpo da obra, no decorrer da trajetória de Nelson Rodrigues rumo às suas últimas peças.

Isso nos faz supor que a função adjetiva da rubrica também passa por um processo de esgotamento no interior da obra rodriguiana.

De novo, temos aqui, um projeto que consome sua própria matriz.

Contemporânea, a objetividade transforma a sua dramaturgia e a torna altamente sintética, como é o caso de “*A Serpente*” (1980), sua peça derradeira – ou de “*Anti-Nelson Rodrigues*” (penúltima peça).

A sistematização de um modo teatral, de uma poética específica conhecida como “rodriguiana”, com o passar do tempo, tornou desnecessária a insistência de qualificação dessa teatralidade – que em muitas situações se distinguiu pela singularidade expressa por uma rubrica tão incômoda quanto desejava ser sua própria natureza cênica.

Alguns exemplos na obra rodriguiana e seu corpo francamente singular: em “*Toda nudez será castigada*” (1965), a rubrica ganha o dinamismo adjetivo exigido pela cena de tempo fragmentário, derivado da memória sugerida e gerada pela gravação de Geni morta, única ação localizada no presente.

Mas a onisciência de um corpo exterior a Geni nos mostra cenas a que ela provavelmente não tivesse acesso, em vida. Podemos ler essa pequena inverossimilhança como imaginação fragmentada da personagem que se apresenta na cena como: “Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri.”

Ou ainda, é possível afirmar uma leitura da peça por aquilo que lhe é mais evidente: o ponto de vista de Geni é apenas um dos cacos do grande despedaçamento operado pela dramaturgia, que valoriza e estimula a diversidade absoluta de pontos de vista.

Se todo olhar absoluto está comprometido, só resta, neste caso, para a rubrica, a qualificação fugidia das ações e dos afetos:

“PATRÍCIO (vacilante) *Serginho, posso te fazer uma pergunta?*
SERGINHO (obsessivo) *Mato essa mulher!*
PATRÍCIO (incerto) *Você ainda gosta, ainda gosta de seu pai?*
SERGINHO *Não tenho pai! Esse pai, não quero!*

PATRÍCIO *Serginho, quero te pedir um favor! Um favor, Serginho! Está me ouvindo?*

SERGINHO *(vago e delirante) Não tenho pai."*

A fala subjetiva, repetitiva e gaguejante, é tópico que colabora para a qualificação da teatralidade, realizada com extrema precisão no plano da dramaturgia – tal precisão permite a alteração, brincalhona, de momento a momento, da função narrativa de Geni para o dramaturgo onisciente e de volta à gravação de Geni.

Mesmo a pontuação diferenciada, de falas idênticas (“Não tenho pai!”/“Não tenho pai.”), assegura que as modificações de tom preservem unidade para as vertiginosas nuances emocionais por que transitam as personagens no decorrer de um fragmento mínimo (abismo emocional de possibilidades) de cena.

Os abismos emocionais e a especificidade autoral de Nelson Rodrigues são conseguidos com a criação de rubricas insólitas que, não há dúvida, problematizam a execução do intérprete e dão vasta margem de compreensão e intervenção ao diretor e aos demais criadores da cena.

(E, como não se pode deixar de notar, à interação progressiva do espectador.)

É o caso de “entre surpreso e divertido”, “com um riso sôfrego”, “cordial, amável, mundana”, “sensual e descritiva”, “numa espécie de monólogo”, “com ironia dolorosa”, “voluptuoso e cínico”, “atônita e repreensiva”, “na sua cólera contida”, “gentil e sofrido”, “entre a indignação e o pânico”, “numa alegria de débil mental”, “fechada no seu êxtase”, “meio histérica”, “abstrato”, só para citar algumas da caudalosa coleção, múltipla e singularíssima.

Quando, entretanto, a rubrica pretende localizar espacialmente a cena, a economia estilizada opta por preservar apenas os elementos básicos, fundamentais - o que dá ampla abertura para intervenções no formato cenográfico.

É incrível como a parafernália estrutural absolutamente anti-linear e explicitamente complicada da dramaturgia de “*Vestido de Noiva*” necessitou de uma descrição espacial tão pontual na abertura da peça:

“(Cenário – dividido em 3 planos: 1º. plano: alucinação; 2º. plano: memória; 3º. plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)”

Mantém-se somente a função de cada plano, sobrando para a rubrica espacializadora um aspecto de anotação “desimportante”.

No caso de “*Vestido de Noiva*”, a relação imediata da teatralidade com a iluminação cênica fez com que uma série de rubricas descritivas do plano de luz fossem preservadas, para melhor compreensão do caos estilístico, gerador de uma realidade estilhaçada.

Como resultado final, obtém-se efeito dinâmico e compreensível:

“1.º MÉDICO Se não der certo, faz-se a amputação. (Rumor de ferros cirúrgicos) Depressa!

(Apaga-se a sala de operação. Luz no plano da alucinação.)

HOMEM (para Alaíde, sinistro) Assassina!

CLESSI (espantada) O quê?

HOMEM (indicando) Ela! Assassina!

CLESSI (para Alaíde) Você?

ALAÍDE (nervosíssima) Não me pergunte nada. Não sei. Não me lembro.”

Não são, também estes, procedimentos novos, mas provocações que partem do texto ao encenador, que cria seu arsenal de invenção com as técnicas que lhe estão nas mãos.

Jean-Jacques Roubine vê na descoberta e na incorporação da iluminação elétrica aos palcos, recém utilizada na virada do século XIX para o século XX, fator essencial para as mudanças de paradigma da construção do ato teatral moderno.

Se a luz interfere a tal ponto na confecção da linguagem espetacular, como podemos compreender nos escritos de Gordon Craig e Adolphe Appia, imagina-se daí a importância factual do caráter transpositor - de quem efetua a transmigração da dramaturgia de seu suporte verbal para o campo da ação espaço-temporal -, do encenador.

E, igualmente, por outro lado, do dramaturgo que opta por esse novo padrão criativo, em que o texto teatral, metamorfoseado, encontra novo nicho, nova localização provocadora da multifônica escritura espetacular.

*“(a iluminação) fez incrível sensação na transição entre os dois séculos. O que impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos (...) é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico; ou seja, que a iluminação elétrica pode por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista.”*¹²⁷

A montagem de “*Vestido de Noiva*”, “tardamente” construída em 1943, instaurou na cena brasileira, de modo fulminante, uma escultura cênica redesenhada e reconfigurada pela intervenção de uma iluminação que, em seu movimento abstrato, modificava as texturas simbólicas projetadas pela presença de Alaíde.

Assim, podemos ver que estão contidos na obra rodriguiana os pontos fundamentais que dissimulam o modo antigo de produção artística da dramaturgia e a re-insere neste novo patamar de criatividade, violando e expandindo antigas e sólidas fronteiras - fazendo-se corpo permissivo para a encenação, para a cenografia e para a iluminação, como notamos ser prática comum da contemporaneidade.

Ora, desde o princípio a obra de Nelson Rodrigues desvencilhou-se daquilo que se esperava da idéia de dramaturgia, em seu tempo.

Logo de início, compactuou com uma espetacularidade inovadora, feita de ruptura.

Estilhaçou o “real” com o seu lirismo agressivo.

Rompeu também com os processos tradicionais da literatura dramática e se aproximou, paradoxalmente, do real (quebrando o muro que antigamente separava alta e baixa culturas).

Implantou multiplicidade de leitura da cena que estilhaçou a idéia de unidade de ação.

Reciclou mitos e os inseriu em contexto urbano contemporâneo.

Degenerou o melodrama e a tragédia tradicionais e permitiu que Ziembinski aproximasse o teatro brasileiro do modelo espetacular modernista europeu e (por que não dizer?) um pouquinho mais do espetáculo total wagneriano.

¹²⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. “*A Linguagem da Encenação Teatral*”. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982.

Não são poucos feitos para uma dramaturgia emergente, propositora e inquieta. Lançou bases para a caracterização de um novo modelo de dramaturgo (aquele que possui arremedos de diretor, não para atacar o trabalho do parceiro – como Nelson Rodrigues amplamente fez – mas para provocar uma produção diferenciada das práticas tradicionalistas.

e. Cenocentrismo x Textocentrismo

Gerd Bornheim analisa que a mudança deste parâmetro tem, por conseqüência, uma separação de conceitos entre literatura e teatro, somente superável quando o dramaturgo torna-se, como nas origens do teatro, um “homem de teatro”.

Comenta, então, que esta divisão entre espetáculos cenocêntricos e textocêntricos instaura modos distintos de caracterização do espetáculo.

O pesquisador questiona o processo teatral que abandona totalmente a dramaturgia, em favor de um “cenocentrismo”.

Mas conclui, enfim, que as tentativas de síntese entre os dois formatos processuais, cenocêntrico e textocêntrico - como, ao seu ver, acontece na obra de Bertolt Brecht, dramaturgo, encenador, músico e formulador de verticais procedimentos técnicos para o trabalho do ator no novo corpo cênico de estrutura épica – se mostra ideal, quando há a partilha de uma escritura espetacular com uma dramaturgia desejante.

“(...) é que o homem de teatro já não é mais um dramaturgo, e o dramaturgo já não é homem de teatro. O que confirma isso é justamente o fato de que há dramaturgos, inclusive entre nós, que cursam escolas de teatro a fim de se familiarizarem com a mecânica do palco, os mistérios da interpretação, etc. Eles freqüentam a escola, mas voltam para o seu gabinete. As conseqüências, boas ou más, resumem-se nessa cisão entre teatro e literatura e que repercute no próprio modo de interpretação dos atores. (...) O que está em jogo aqui são as poéticas do espetáculo. (...) Existem, de um lado, as poéticas do espetáculo condicionado; neste caso, o que condiciona o princípio norteador do espetáculo é o texto literário. O texto vem em primeiro lugar, e a criatividade do diretor deve subordinar-se ao texto; a direção não será mais, nesse caso, do que uma explicitação do sentido do texto. (...) De outro lado, encontramos a poética do espetáculo absoluto. (...) Aqui, o texto é admitido como um dos elementos que compõem o espetáculo. ”¹²⁸

Mas o que é visto como fator limitante da criação e como abandono da dramaturgia, de nosso ponto de vista, não necessariamente condiciona a dramaturgia a uma função secundária, no contexto da cena.

¹²⁸ BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: A cena dividida*. L&PM Editores, Porto Alegre, 1983.

Pelo contrário, ela, conforme sua natureza milenar, instaura-se como material propulsor das motivações cênicas inventivas, não necessariamente contidas nos limites da imitação.

Isso não quer dizer que uma dramaturgia cenocêntrica deva abolir as usuais práticas fabulares.

O que emula daqui é a possibilidade de extrapolação formal dos limites da fábula, de recriação de parâmetros dramáticos, conforme tendência em que acreditamos ter filiado a obra de Nelson Rodrigues.

Não exclusivamente literário, mas descendente de uma “literatura dramática”, o teatro de Nelson Rodrigues também não destrói a fábula. O que ele abandona é o plano das certezas, do valor absoluto tradicionalmente atribuído à mimesis.

A personagem flutua, então, por possibilidades poéticas recortadas, incerta em relação à sua própria existência.

Torna-se, assim, “persona” cênica.

A personagem rodriguiana arma-se diante do espectador de modo multipolar: aponta caminhos para o mais bruto realismo e desvia, no último momento, para certa subjetividade inalcançável.

Nos pontos de virada desta trajetória peculiar, em vários momentos desenha a fala com contornos grosseiros - afasta-se da palavra institucionalmente envolvida de aura literária. Lida com novas padronizações estéticas.

Aqui notamos diferença gritante, de ordem prática: é que para o teatro tradicional, a condição de exímio orador atribuída ao ator (muitas vezes reduzido à característica fundamental da oratória) impunha, rotineiramente, a preocupação de que a dramaturgia se enriquecesse de preocupações literárias.

A idéia de personagem é, assim, associada a um tipo de abstração de efeito verbal.

Pelo contrário, a cena rodriguiana faz-se de estímulo para que a interpretação construa suas bases num plano concreto de ação, muitas vezes não linear - já que toda a realidade cênica aparece comprometida ou confundida com memória e alucinação, em várias de suas peças.

No caso das “peças míticas”, o comprometimento com o real atinge um paroxismo que chega mesmo a anular o tratamento realista que, insistentemente, tem recebido a dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Tal concretude de ações na caracterização das personagens pretende limar planos de hierarquia no contexto dramático, já que oferece ao ator, que cria a sua cena com absoluta especificidade, um caráter autoral - liberto dos cânones de postura e imitação vocal, ou mesmo da interpretação “psicologizante”, típica da variante realista e horizontal da cena.

Esta variante, também extremamente conservadora, pretende dissimular o corpo/problema formal da obra rodriguiana e instalar em seu lugar determinada credibilidade, reconciliando Nelson Rodrigues com a tradição que, acreditamos, ele supera e altera.

Nova circularidade própria do eterno retorno?

Interessa, no que é contemporâneo em Nelson Rodrigues, a constituição de uma linguagem lúdica, não episódica e rotineira, coloquialista - especialmente quando visa a variação repentina, comum em Nelson Rodrigues, da corporificação grotesca à idealização sublime.

Em alguns casos, tal mecanismo só é conseguido a partir de sabotagem dos fundamentos técnicos tradicionalmente ligados à interpretação, como propôs Antunes Filho, na sua dimensão utópica¹²⁹ do “eterno retorno”.

*“Antunes diz ter partido de uma situação intencionalmente caótica para elaborar o espetáculo. (...) Não lhe interessavam mais os espetáculos que apenas funcionassem. Teatro tem que ser ato poético. Convenceu-se ele de que deveria tornar tudo aquilo que fizesse obra poética, de revelação, de busca do inédito.”*¹³⁰

O convencionalmente “bem-feito” nem sempre alcança o caráter de missal transgressor a que eleva o teatro Nelson Rodrigues.

O corpo transitivo de sua estrutura formal permite intervenções e artifícios múltiplos, porque das obras emergem vertigens de significado.

¹²⁹ MILARÉ, Sebastião. “Antunes Filho e a dimensão Utópica”. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1994.

¹³⁰ MAGALDI, Sábato. Idem.

Mas não são poucas as resistências a esta visão.

Há, comum e parcialmente divulgada, a idéia de que a ruptura com a unidade (fragmentação literária ou dramática) - própria do teatro cenocêntrico, imagético, performático, cênico - desfavoreça o “bom” trabalho de interpretação.

Este conveniente “bom trabalho” de interpretação postula o conforto do intérprete diante do problema. Sua facilidade para execução de determinada persona cênica qualifica, pelo mais fácil, sua existência completa e bem qualificada. É o que se vê com freqüência na televisão ou no teatro tradicional, em que tipos de atores previamente selecionados são classificados e, para cada classificação, um tipo específico de persona cênica é atribuído.

A obra de Nelson Rodrigues, vista contemporaneamente, se se mostra desejanse ao encenador, faz o mesmo em relação ao intérprete – performer autoral de sua caracterização espetacular.

Mesmo do ponto de vista das criações recentes (escapando um pouco da produção de Antunes Filho) encontramos outros motes de manipulação do material dramático rodriguiano - como foi possível assistir no espetáculo encenado por Francisco Medeiros, “*Flor de Obsessão*”¹³¹: a fragmentação possibilita ao ator um generoso material de fundamentação do seu trabalho.

A idéia de que o ator só pode realizar um “bom” e “profundo” trabalho de interpretação se tiver em suas mãos uma dramaturgia tradicional, apelidada do clássico nome de “bem-feita” é, do nosso ponto de vista, uma ilusão simplificadora.

Há, não resta dúvida, séria mudança de atitude criativa: o olhar para a construção cênica por parte do ator, neste caso de fragmentação, organiza-se como fragmento e não como a velha e abstrata justificativa teatral, que é a personagem.

Mais maleável que ator, o termo intérprete já é amplamente divulgado e aceito.

Contudo, para uma visão contemporânea da obra rodriguiana, acreditamos que a nomenclatura “performer” se apresenta - desde os anos 60, na fronteira do teatro com a dança e as artes plásticas - com mais aptidão à nova cena.

¹³¹ Espetáculo inspirado pelas imagens sugeridas pela obra de Nelson Rodrigues, com o grupo multimidiático Pia Fraus. Tais imagens, realizadas silenciosamente no palco com as mais diversas técnicas de representação, como a utilização de bonecos, de tecido - numa formulação criativa silenciosa, em que a

Isso, se é que a palavra “ator” precisa vir recheada de conclusões pré-concebidas sobre a mimesis e a trajetória linear ou heróica, pelo tradicionalismo.

*“Diderot no seu ‘Paradoxo Sobre o Comediante’ sugeria que o ‘grande comediante, exatamente por ser ninguém, é que pode ser tudo, os mais diversos personagens’. Podemos reverter, inverter essa proposição. Exatamente porque o intérprete permanece ele mesmo é que ele pode se prestar a interpretar diversas personagens, sem jamais se perder. E aí está a grandeza de um ator, de um comediante. No exato momento em que um ator se vê no limiar de se dissolver na ficção cênica, seu corpo, sua voz, estão lá sempre para nos lembrar que o ator é irredutível a toda e qualquer metamorfose acabada.”*¹³²

Se está, irredutivelmente, aprisionado à sua vida e à sua voz, é o intérprete/performer quem articula os significados, o que lhe dispensa da necessidade de se reduzir à necessidade de compor a sua “persona cênica” mimeticamente.

Ele está livre para se colocar como criador no âmbito de uma “representação emancipada”.

E, para o lugar de “personagem”, então, é mais precisa a utilização do qualificativo “persona cênica”, força dramática que permite alta intervenção poética (e imagética) na condução da dramaturgia espetacular.

Como resultado cênico, imagem (texto não verbal) e palavra convivem harmonicamente, porque se retro-alimentam e se autogeram.

Em muitos casos, nos quais atualmente se coloca a função do “dramaturg”, imagem e palavra são construídos, inclusive, de modo integrado, sem direito de primícias.

Uma não sobrevive sem o outro.

Descendente bastarda das vanguardas européias, a dramaturgia rodriguiana, ainda que distante desse conceito de “dramaturgista”, é realizada para completar-se como imagem mítica de impacto, conforme indica o belo terrível - por vezes, verbalmente incoerente - sugerido pelas suas rubricas.

palavra, forte traço da obra rodriguiana, foi recalcada para que ocorresse a emergência de outros planos criativos para a cena.

¹³² DORT, Bernard. “La représentation émancipée”. Actes Sus. Paris, 1988. (tradução livre)

A cena brasileira, entretanto, mantém imensa dificuldade para implantar na sua metodologia de criação as contundentes conquistas teóricas dos movimentos modernos do século XX.

Apoiada sobre alicerces textocêntricos, em que a literatura dramática é o grande mote crítico, o viés pelo qual se compreende o fenômeno cênico, freqüentemente se vê a apropriação da dramaturgia rodriguiana não como material de base para o processo de construção da cena, mas como ponto de chegada - lugar morto e intransitivo, do ponto de vista contemporâneo.

Que fique claro que este teatro brasileiro de que falamos aqui, de natureza textocêntrica, projeta nos elementos literários, riquíssimos na obra rodriguiana – reconhecemos -, o caminho por onde desmembrar uma leitura.

Mas Nelson Rodrigues, ainda que criticasse seus encenadores, especialmente os paulistas (caso de muitos dos diretores que realizaram montagens brilhantes de seus textos), nunca compactuou com essa idéia.

Quando optou por navegar pelos mares da literatura, escreveu obras literárias, de composição específica e recepção condicionada pela leitura.

Não levou para o palco “*O Casamento*” (liberado pela censura em 1967), “*Asfalto Selvagem*” (folheto publicado em 1959, no jornal Última Hora) etc, cujo suporte era, nestes casos, literário de fato.

Nelson Rodrigues fez, sempre, um teatro para a cena. E em várias ocasiões acompanhou de perto a montagem de sua dramaturgia, chegando ao extremo de transformar-se em ator no espetáculo “*Perdoa-me Por Me Traíres*” (1957), polemista e canastrão que sempre sonhara ser.

Bem, o fato é que, mesmo hoje em dia, viramos os 2000 e ainda emperramos o debate crítico sobre a criação artística nos mesmos e envelhecidos pontos: 1) criando uma cena absolutamente apoiada nos parâmetros textuais fixos, num processo de empobrecimento das possibilidades da teatralidade; 2) diferenciando fundamentalmente forma de conteúdo – o que é uma impossibilidade quando se percebe que toda opção formal contém valores discursivos, que não são necessariamente os do entendimento da lógica aristotélica (Bertolt Brecht já provou isso na década de 20, e antes dele Vsevolod Meierhold na Rússia, e, antes ainda, Craig); 3) desconhecendo os mecanismos básicos da

criação, que necessita de arejamento teórico para sua própria sobrevivência, pois, afinal, a arte sobrevive de risco e erro, e não da estagnação que os antigos discursos propõem.

Por isso compreendemos a obra de Nelson Rodrigues como matriz para superação desse impedimento conceitual: projetamos no teatro um espaço de relação, enriquecido, em que não é mais possível uma separação positivista e hierárquica de partes que compõem o espetáculo.

Acreditamos ser isso o que permite a criação de várias texturas espetaculares que se entrelaçam de modo sólido - como a de uma dramaturgia que deseja transfigurar o espetáculo, ou (para voltar criticamente ao vaudeville inspirador de Nelson Rodrigues) de uma espetacularidade musical, ou ainda, de uma musicalidade quem sabe textual.

Como percebemos, então, não é apenas a divisão de planos cênicos ou a criação de uma dinâmica típica e cotidiana para a fala, nem mesmo um ou outro aspecto de inovação formal, que garantem a maiúscula expressividade das obras de Nelson Rodrigues, mas sua vocação espetacular.

f. Moderno x Anti-Moderno

Agora que derivamos da obra de Nelson Rodrigues seu caráter fundamentalmente cênico e percebemos que há nisso tendência de inovação, precisamos avançar a discussão para o que, de fato, é o nervo exposto de nossa discussão: o aspecto de contemporaneidade, de superação do modernismo, tardio e renovador.

Acreditamos que tal superação é o fenômeno que o vincula à dramaturgia produzida contemporaneamente.

Ora, se há inovação é porque resiste vivo em sua obra um projeto ainda calcado em bases humanistas. Há humanismo como atitude transformadora, inquieta, romântica até.

E se há humanismo há modernismo, naquilo que o mundo burguês pôde construir, desde o Renascimento. A tradição de romper com a tradição nasce com a negação dos medievalismos, inacessíveis aos burgueses humanistas.

E se o humanismo é a força motriz deste teatro (ainda que seja um humanismo agônico¹³³), podemos inferir, então, que de fato esta dramaturgia circunscreve-se num eixo de produção que é extensão do que as vanguardas históricas européias construíram como manifestos, no início do século XX.

Ou, conforme está suficientemente debatido, como nacionalização de espectros formais encontrados na dramaturgia norte-americana de Eugene O'Neill e, até mesmo, de Tennessee Williams. Mais uma vez, seu paradigma é a transformação, o impulso de modificação.

É, como dissemos, parte de um processo retardado de modernização.

Mas um processo que, no campo dramático, não possui uma linha evolutiva definida e coerente.

As exemplaridades que lhes são ascendentes, inclusive, podem ser vistas facilmente como pontos fora da curva (Qorpo-Santo e Oswald de Andrade) da tradição ou nem mesmo serem consideradas. Mesmo seu parentesco longínquo com Martins Pena ou

¹³³ LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues – Uma Realidade em Agonia*. Livraria Francisco Alves Editora. Rio de Janeiro, 1979.

Arthur Azevedo, irrefutável, mergulha em descrédito diante do culto extremado do personalismo em Nelson Rodrigues.

O modernismo alegorizado por Nelson Rodrigues no campo da dramaturgia é, assim, uma tentativa de invenção autônoma, carregada de uma memória mítica e pessoal (familiar, ele sempre salientou), mas solitária, sem vínculos com uma movimentação coletiva da teatralidade.

Nunca participou de nenhum movimento e seu manifesto, solitário, pelo “Teatro Desagradável”¹³⁴, não poupa esforços para evidenciar suas peculiaridades diferenciadoras, autorais.

“(...) Em 1943, ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O’Neill; o único autor que se usava, com abundância, era Pirandello. Qualquer coisa que não fosse uma chanchada ignominiosa era pirandelliana; qualquer autor que não fosse um débil mental – virava um Pirandellozinho indígena. Tive também, com ‘Vestido de Noiva’, a minha hora pirandelliana. Paravam-me no meio da rua para que eu confirmasse essa influência. ‘_ Você lê muito Pirandello, não lê?’

*Eu, cínico, dizia que sim. A pessoa partia, radiante. Mas aí de mim! Com ‘Vestido de Noiva’, conheci o sucesso, com as peças seguintes, perdi-o para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de ‘Álbum de Família’ – drama que se seguiu a ‘Vestido de Noiva’ – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. (...) Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.”*¹³⁵

Desagradável e condenado à solidão, não compartilha dos ideais coletivos, unânimes. Constrói em seu manifesto, uma extensão de sua obsessão solitária, provocadora. Em todo caso, é um manifesto de transformação, de não aceitação dos cânones estabelecidos.

Assim, Nelson Rodrigues fez-se moderno e modernista, ainda que tais conceitos se estabelecessem de modo tardio e solitário, quase que à revelia, no teatro brasileiro, em 1943.

¹³⁴ RODRIGUES, Nelson. “Teatro Desagradável”. Texto publicado no primeiro número da revista Dionysos, editada então pelo Serviço Nacional de Teatro, em outubro de 1949.

¹³⁵ Idem.

Contudo, esta dramaturgia, ao nascer em plenitude solitária – tardia -, organizou-se como metáfora de si mesma, tardia.

Nega Pirandello, mas não O'Neill. Seleciona com premissas pessoais aquilo que o crítico pessoal determina como desagradável. Cria obras pestilentas, mas lamenta a perda do êxito, do sucesso.

Auto-reflexiva, espelha-se (às vezes com inversões!).

Dialoga consigo mesma e tenta responder enigmas de uma obra em outra obra.

Funda, no interior de si mesma, uma tradição.

Cita-se.

Extensão de si mesma, origina-se, então, como modernismo natimorto. É, simultaneamente, moderna e contemporânea – por lidar com suas próprias raízes, modernas. Contemporaneidade que aceita a tradição embutida em si mesma: novamente modernismo natimorto, circularmente.

Contradição: natimorta não é exatamente a ambição conceitual que os homens de vanguarda criaram para o “novo homem”, resultado da nova sensibilidade propalada como modificadora e transgressora.

Mas o modernismo rodriguiano é natimorto porque, em sua manifestação tardia, utiliza-se como referência para si mesmo.

Mais que moderno, torna aceitável o inaceitável: é um modernismo que dialoga pacificamente com a sua própria origem, esquizofrênico; um modernismo de origem moderna.

Pois nasce de si mesmo, em eterno retorno para dentro de si mesmo, de volta ao útero gerador.

É um modernismo que não nasce da ruptura, somente, mas também da extensão conservadora de sua natureza moderna.

Nova contradição: sabe-se que todo modernismo nasceu para questionar a sua origem, aburguesada e insatisfatória.

Bem, aparentemente, os modos desagradáveis do autor o projetam como crítico da vida social urbana no Rio de Janeiro. Mas suas posições, constantemente acusadas de reacionárias, o fazem antítese de seu potencial transformador, moderno. Ainda que

crítico, Nelson Rodrigues se fez, no avesso da crítica de “esquerda” - de vontade transformadora -, um crítico conservador, moralmente ambíguo.

*“Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de ‘tarado’. Em seus anos finais, a de um ‘reacionário’. Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes, as platéias – todos, em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira.”*¹³⁶

Insolúvel, essa característica é freqüentemente citada e nos dá a dimensão solitária de sua colaboração formal para a evolução criativa da cena brasileira no século XX.

Aqui, aparece associada a outro artista transformador/transgressor, moderno das grandes narrativas, visto como “louco” por suas posturas insólitas e, também, solitário em muitas de suas opções intelectuais:

*“Fato curioso é notar que dois dos últimos grandes intelectuais brasileiros, por distantes que fossem – e até manifestassem suas diferenças publicamente -, compartilhem de determinada postura polêmica, que lhes rendeu, em extremos, repugnância. Glauber Rocha e o dramaturgo pernambucano Nelson Rodrigues, por razões diversas e em momentos diversos de suas vidas, elogiaram e ‘se aliaram’ à ditadura militar. Profunda ironia, poder-se-ia dizer, já que se trata de dois dos artistas mais revolucionários – Nelson movendo-se pelo terreno sexual, que Glauber apenas indireta e ocasionalmente ousou vasculhar – que pisaram o chão brasileiro do século XX. Contraditórios por excelência, arrombaram costumes e aparatos artísticos sem escapulir de personificarem gênios moralistas, esdríxulos transformadores-conservadores.”*¹³⁷

Falamos, então, de um modernismo às avessas; de um modernismo expelido do interior mesmo de sua característica moderna. Um modernismo não mais moderno, anti-moderno.

Como um Nelson diante de outro “*Anti-Nelson*”¹³⁸.

¹³⁶ CASTRO, Ruy. “*O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues*”. Companhia das Letras. São Paulo, 1994.

¹³⁷ SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo – Decadência Bonita do Samba*. Boitempo Editorial. São Paulo, 2000.

¹³⁸ “*Anti-Nelson Rodrigues*”, peça de sua autoria que teve estréia em 1974.

Imagem a tal ponto fantasmagórica e narcísica é altamente contemporânea, obsessiva.

Não mais tardia é, de modo mais uma vez oposto, precoce – geradora e provocadora de novos procedimentos cênicos.

E é na obsessão temática rodriguiana e nas arestas desagradáveis de sua dramaturgia que são gerados, calmos e corrosivos, os espectros de seu próprio apodrecimento como moderno.

Contudo, renasce.

Fênix que é, levanta asas, nobre, da podridão.

Nelson Rodrigues desdobra, de modo rudimentar e quase sempre embrionário, nas entranhas de seu modernismo tardio, formas que se articulam como matrizes de um teatro (mundo) futuro, desconhecido.

Tais formas têm autonomia absoluta em relação ao passado e não é preciso muito esforço para demonstrar a independência que adquirem em relação a formas ancestrais de dramaturgia, ainda que sigam rigorosamente muitos de seus critérios.

E nem desejamos, aqui, mapear mais uma vez (como já se fez em estudos brilhantes, como os de Ângela Leite Lopes¹³⁹) os tópicos que configuram a modernidade em Nelson Rodrigues.

Interessa, fundamentalmente, compreender como sua criação para a cena compreende, para além da instauração do modernismo nos palcos brasileiros, um fenômeno de matricialidade em relação aos aspectos contemporâneos da dramaturgia brasileira.

Acreditamos que uma vasta galeria de aspectos formais experimentados pela dramaturgia contemporânea origina-se, como procedimento dramatúrgico, de forte inspiração proposta pela obra de Nelson Rodrigues.

Não somente suas características arquetípicas e universalistas, bastante próximas do gosto globalizado dos novos dramaturgos, como suas ambições e inovações de tratamento dramático, são fatores de interesse para este estudo.

¹³⁹ LOPES, Ângela Leite. “*Nelson Rodrigues, trágico, então, moderno*”. Tempo Brasileiro, Edição da UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.

Resultado “das dores”¹⁴⁰ de perceber o processo irreversível de morte da utopia ambígua de ser ele mesmo (e outro, especular e inverso / Nelson e anti-Nelson) é que a dramaturgia rodriguiana é grávida de outros sentidos - não mais restrita aos sentidos utópicos do humanismo.

É, também, contemporânea, anti-utópica.

O próprio “eterno retorno”, tema de “*Anjo Negro*”, em que “os grandes muros crescem, à medida em que aumenta a solidão do negro”, em que a vida é trazida para gerar a morte e o recalque do sexo, esdruxulamente, propicia a explosão desenfreada do erotismo, é parte dessa anti-utopia letal, aqui de aparência mitificada.

*“A utopia da modernidade protagonizada pelas vanguardas históricas do século XX morreu. De suas concepções teóricas e estilísticas, de suas características estéticas e postulados éticos, de sua perspectiva civilizatória e política já não emerge energia nem criatividade, tampouco capacidade crítica frente ao mundo de hoje. Pelo contrário, suas atitudes converteram-se há muito em espetáculo ritualizado, em gesto representativo e narcisista, em afirmação vazia de poder.”*¹⁴¹

De um modo exagerado, tal opção narcisista explora aquelas qualidades pelas quais será reconhecidamente invulnerável.

Sua utopia morta articula epítáfios brilhantes que são imediatamente acoplados às falas de suas “personas cênicas”. É assim que nasce a exuberância poética dos seus diálogos.

Considerado frasista contumaz, Nelson Rodrigues é autor de alguns dos mais conhecidos provérbios (“toda unanimidade é burra”, “nem toda mulher gosta de apanhar, só as normais” etc) da vida moderna nacional.

Seus “slogans” de moralidade confusa pontilham a fala das personagens, que se fazem, assim, continuidade da projeção narcisista do autor. Sua irreverência, hostil a todas as aproximações ideológicas, confina o significado de suas asserções no mesmo terreno baldio, inominável, do anti-modernismo moderno que o caracteriza.

¹⁴⁰ Referência à sua personagem natimorta, Das Dores, da farsa irresponsável “*Dorotéia*”, estreada em 1950.

¹⁴¹ SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Ed. Nobel, São Paulo, 1991.

Sua biografia tumultuada e intimamente ligada à produção massificada – jornalística - da informação, acabou por evidenciar e potencializar o gosto pelo cinismo da frase de efeito, quase publicitária, pelas quais se tornou notório.

Se assim não é, o que pensar das seguintes proposições, feitas por personagens, em “*A Mulher Sem Pecado*”, já no seu primeiro texto para o teatro, de 1941?

“OLEGÁRIO: (...) *A vida da mulher honesta é tão vazia! Eu sei disso! Sei!*”

Ou, então:

“OLEGÁRIO: *Pela primeira vez você falou com impudor! (rápido, agarrando-a, olhando o rosto da mulher) Como é obsceno um rosto! (um riso soluçante) Por que permitem o rosto nu?*”

Ou mesmo:

“VOZ INTERIOR (microfone) *Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer.*”

Descrente e avesso a qualquer ideologia, Nelson Rodrigues é, nos espelho de si mesmo, um autor francamente ideológico.

Moralista pudico, fez-se, então, amoral.

“Anjo pornográfico”.

É assim que este artista, do mais alto porte na cultura brasileira, cumpre o mito prometeico de sua função moderna/anti-moderna.

Alterna em sua constituição formal conceitos modernos e, simultaneamente, simula certo pendor que julgamos até aqui contemporâneo.

Se não é contemporâneo, porque inúmeras vezes se provou seu aspecto moderno, notamos que a obra de Nelson Rodrigues é, notadamente, matriz daquilo que se costuma chamar dramaturgia contemporânea no Brasil.

Como problema matricial da contemporaneidade, é obra geradora de fascínio e, paralelamente, terrível espectro que atravanca a superação de seus modelos.

É preciso, então, conduzir o olhar para os elementos que decorrem de sua matriz de contemporaneidade.

g. Matriz da Contemporaneidade

Nelson Rodrigues trouxe, no seio das suas peças e de sua poesia (diária e desagradável), as sementes do que são os aspectos formais mais divulgados pela dramaturgia dita contemporânea no Brasil.

Assim, procuraremos verificar, a partir de agora, de que modo este dramaturgo colabora para: 1) a distensão de limites formais; 2) a ruptura de fronteiras com os elementos dramáticos que serão relegados ao apodrecimento, logo após a sua aparição no âmbito da produção nacional; e 3) o estilhamento do sujeito cênico em múltiplas variantes de um corpo contemporâneo transitivo.

O que tentamos pensar aqui é como a arte do mundo contemporâneo, ainda sob o impacto da crise das narrativas e das ideologias, opera sua própria construção como extensão formal do projeto moderno, de modo ambíguo, continuísta e desintegrador (isso é uma questão de valoração), por extensão e por manutenção do culto desejanste de ruptura.

Ou seja, tentaremos montar, como característica da produção contemporânea, um painel que demonstre como a obra de arte (agora, a dramaturgia), em suas tentativas de construir um anti-modernismo, não é mais do que mero desenvolvimento temporão e inócuo do modernismo.

Mas, também, como a produção contemporânea é a manifestação expressiva e honesta de um tempo histórico carente de narrativas que o compreendam de modo amplo e irrestrito.

Não traçamos para a contemporaneidade nenhuma ruptura radical e irreconciliável com o passado. Mas também enxergamos em seus procedimentos formais aspectos que são essencialmente comunicativos em relação às turbulências na sensibilidade do presente.

Formalmente, nossa análise traz para o centro das atenções elementos que coexistiam com outros, modernos, mas que eram periféricos. E que se repetem, reorganizados, atualmente.

Nas palavras de Fredric Jameson, sobre os traços da arte dos novos tempos:

*“(...) todos os ‘novos’ (contemporâneos) traços não são de maneira nenhuma novos, caracterizaram abundantemente a modernidade propriamente dita ou aquilo que chamamos de modernismo canônico. (...) Afinal, então, o que é novo nisso tudo? (...) Responder a essa pergunta é trazer à tona uma discussão sobre periodização. (...) Devo me limitar a sugerir que as rupturas radicais entre períodos não envolvem em geral mudanças completas de conteúdo, mas sobretudo a reestruturação de um certo número de elementos anteriormente existentes: traços que, em período ou sistema anterior, eram secundários se tornam agora dominantes, e traços que eram dominantes se tornam, por sua vez, secundários.”*¹⁴²

As redes entrecruzadas de sentido da arte moderna rearticulam os processos canônicos, conhecidos.

As obras de arte nunca existem como criação a partir de nada.

Articulam transformações.

Mesmo no caso modernista solitário de Nelson Rodrigues, as transformações em muitos campos, como vimos, da cenografia à iluminação (notamos também ancestrais distantes no campo da dramaturgia brasileira, por exemplo), colaboraram para que se forjasse a idéia de “novo teatro”, de nova dramaturgia.

A característica fundamental do projeto das vanguardas históricas, a de uma nova arte para um novo homem e um novo homem para um novo mundo¹⁴³ é, ambígua e contraditoriamente, um processo de continuidade do desejo burguês - tornado filosofia desde a ilustração, no século XVII.

Simultaneamente, coloca-se como fenômeno de virada, de quebra com as expectativas artísticas dos antepassados.

Mas em todas as suas manifestações, degenera o formato que lhe aprisiona e o transforma.

Não haveria Picasso sem Cézanne, como não haveria Cézanne sem Monet. E assim por diante.

A ruptura cria nova tradição.

¹⁴² JAMESON, Fredric. Idem.

¹⁴³ GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas*. Hucitec/Fapesp. São Paulo, 1997.

No caso das vanguardas, a tradição se faz de ruptura.

Não há novidade na ruptura e, nela, o círculo se fecha, vicioso, eterno.

Os manifestos de vanguarda¹⁴⁴ (escritos no impacto e no suor da hora das novas proposições) procuram gerar, com abstração e outras conquistas de caráter formalista, autonomia da arte em relação aos mecanismos miméticos, aos quais sempre estivera submetida e atrelada, no ocidente.

Desde os ready-mades duchampianos até as sínteses teatrais futuristas, ou ainda, desde o primitivismo radical e fragmentário de Picasso até a impostura vocabular e gramatical de Joyce; todos nasceram de uma vontade única: quiseram ser agressivos e subversivos, escandalizaram e chocaram a sociedade burguesa de seu tempo.

Colocaram-se na vida social como alternativa ao modelo de arte vigente.

Alteraram princípios, inverteram os parâmetros de gosto, enterraram para segundo plano o que houvesse de modelar anteriormente.

Contudo, ainda assim, no século XX, tornaram-se forças mortas com o decorrer do tempo, na medida em que foram amplamente aceitos e canonizados pela sociedade contemporânea.

*“São monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir.”*¹⁴⁵

Ou, para falar de teatro:

*“Os tempos mudaram e, no entanto, o velho teatro burguês não vai tão mal. A ‘vanguarda’ é admitida nos liceus. Beckett, encenado no mundo inteiro, escandaliza cada vez menos por estar morto e ser identificado como um ‘clássico contemporâneo’.”*¹⁴⁶

Por isso podemos inferir que as conquistas das vanguardas resultam em seu próprio sepultamento, pois a quebra com todos os antiquados paradigmas e antigos conceitos, vistos como amarras, desarticularam e fizeram de Duchamp (segundo seu

¹⁴⁴ MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens*. Edusp. São Paulo, 1997.

¹⁴⁵ JAMESON, Fredric. *Idem*.

¹⁴⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *“Ler o Teatro Contemporâneo”*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1998.

próprio projeto, artístico, por que não?) um artista nulo, anti-criador ¹⁴⁷, bem condicionado no Museu da Filadélfia.

Como nas personagens de Tchekov, a sensação contemporânea é a de que não há ação possível.

Resta, agora como projeto, a inação.

Foi assim que Marcel Duchamp fez, da arte, aquilo que conhecemos como anti-arte: sua maior criação conceitual. E a cartilha está sendo seguida à risca, como vimos, sem novas aspirações.

O problema se coloca quando, da ótica vanguardista, dadaísta, duchampiana, este é um projeto de ruptura com os modelos vigentes.

Confrontar Duchamp para produzir história no mundo pós-duchampiano é que se mostra, então, a grande tarefa.

Contudo, ainda hoje, não só reificamos seu projeto quanto o assassinamos, trancafiando sua obra (ou anti-obra) nos museus que ele próprio pretendia destruir/questionar.

Ou seja, o mundo contemporâneo, pouco humanista que é, não desenvolveu o potencial questionador e de confronto com o passado - que se presentifica para constituir parte esquizofrênica do presente.

O que seria o inimigo torna-se motor de inspiração e matriz de procedimentos recentes. Somos, ainda, descendentes da vanguarda do início do século e não impomos novos costumes para a produção de obra de arte.

O grande artista, quase cem anos depois, está entre fazer arte e anti-arte. É um decalque, um pastiche de Duchamp, arrancado do tempo.

Mas, agora, um Duchamp aceitável...

Na dramaturgia brasileira, mais precisamente em Nelson Rodrigues, vivemos sintoma semelhante.

Tanto assim que o que nasceu para ser um “teatro desagradável” ¹⁴⁸ transformou-se, irredutivelmente, na forma mais aceita e inegavelmente cultuada de dramaturgia, especialmente após a sua morte.

¹⁴⁷ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1997.

Mas a dinâmica espetacular e a matricialidade decorrente das peças rodriguianas são nichos de resistência ao niilismo dessa visão, em que o mundo estaria condenado a auto-repetir-se indefinidamente.

Acreditamos encontrar foco de resistência criativa e de reelaboração dos parâmetros de leitura da obra rodriguiana percebendo, no interior de seu sistema teatral conhecidíssimo, invulgar e moderno, um viés contemporâneo de teatralidade pulsante – de simultâneas morte e vida.

Nesta tensão, talvez esteja concentrado o campo da criação.

E a visão jamesoniana - fatalista demais - é, para nós, apenas um dos extremos possíveis para a análise daquilo que se nomeia contemporâneo.

Precisamos notar que muitas outras visões a respeito da arte e do mundo contemporâneos foram formuladas e, para nosso interesse, nenhuma delas tem maior ou menor ascendência no desenvolvimento de nossa leitura.

Outros autores são, inclusive, partidários das novas tendências.

São muito diferentes de Jameson, que chega a utilizar nomenclatura muito discutida na década de 1980: fala de um pós-modernismo, extensão antitética mas continuísta do modernismo canônico.

Esta visão se faz de reação ao que considera obscurantismo e, num plano mesmo catastrófico, de “fim da história”; ou pelo menos, da “morte do sujeito histórico” – aquele capaz de transferir suas vontades para a modificação dos rumos da história, uma espécie de “violador” antes de desfigurar sua persona.

Por essa teoria, o mundo contemporâneo, então, erige-se como hipérbole de um tempo que não é o presente.

O passado pode ser presentificado - em processo de alta esquizofrenia temporal que não tardaria em induzir uma ruptura dos planos espaciais.

Utilizamos a teoria mais fechada e negativa apenas para efeito de contextualização do extremo de leitura a que é possível chegar, ainda que ela (desejosa de ser de fato humanista) negue ao homem a chance de recuperação de sua intervenção sobre a história.

¹⁴⁸ RODRIGUES, Nelson. *Dionysos*, número 1, Serviço Nacional de Teatro, MEC, outubro de 1949, pp. 16 a 21.

Mas se a ruptura de planos espaciais culmina no estilhaçamento do real em diversos planos de natureza virtual, podemos encontrar reflexo deste procedimento na obra rodriguiana.

No caso de Nelson Rodrigues, tal corrosão da mimesis se deu desde a obra transformadora "*Vestido de Noiva*", que se estruturou lúdica e radicalmente como jogo esquizofrênico de duas outras possibilidades de tempo/espaço, como alternativas ao presente/real.

No palco: três planos espaço/temporais – a realidade, a memória e a alucinação.

Acreditamos, sim, que tais desarticulações potencializam o aspecto criativo dessa obra e a aproxima da sensibilidade contemporânea.

Em processo distante, mas parecido - destituído do negativismo explícito de Osvaldo Dragún em relação ao herói transgressor -, a dramaturgia de Heiner Müller impulsiona-se com o trampolim oferecido por essas novas possibilidades de organização da escrita cênica e se mostra agente histórico, transgressor e transformador.

E, mesmo aceitando como evidente a crise de diálogo da arte contemporânea com a história, as obras recentes têm encontrado, nos mecanismos de fragmentação, modos radicais de intervenção formal que lhe são fascinantes, transgressivos, expressivos e motivadores.

De qualquer maneira, notamos que essas motivações não criam variações contundentes em relação aos modelos aprendidos das vanguardas e repetem, com precisão, a função agônica capturada do turbilhão disforme que é a cabeça do artista, como a que aparece no texto de vanguarda do polivalente escultor e dramaturgo futurista Umberto Boccioni, "*Gênio e Cultura*", de 1915.

Em "*Gênio e Cultura*", o artista (foco de observação da obra), em sua relação com o crítico (visto como um absoluto ignorante, ultrapassado) e a musa (retratada na obra como a mulher sensual, "femme fatale", espécie de mercenária que abandonou o artista para se filiar ao luxo e à riqueza, oferecidos em terrenos estrangeiros às fronteiras da obra de arte), debate sobre a produção artística e crítica dos modernistas - segundo expectativas futuristas:

*“O ARTISTA (fechando a pasta, com a cabeça entre as mãos) É terrível! (Pausa.) É preciso sair daqui. Ultrapassar. Renovar-me. (Levanta-se, rasgando com as mãos nervosas desenhos que extraiu da pasta.) Libertar-me! Todas essas formas gastas, vazias... Tudo é mesquinho e fragmentário... Oh! A Arte! Quem, quem poderá ajudar-me? (Olha a sua volta; continua a rasgar desenhos, em movimentos dolorosos e convulsivos.)”*¹⁴⁹

As ambigüidades caminham soltas pelo terreno da criação artística e o gesto libertador, sonhado pelo artista (e que o leva à morte no decorrer da obra de Boccioni), acaba revirando-se em cânone.

E, como cânone, instaura modelos que espelham fielmente a sensibilidade contemporânea, que luta também por libertar-se de amarras formais que lhe aprisionam os processos de construção, inserção e recepção da obra de arte.

¹⁴⁹ BOCCIONI, Umberto. “Gênio e Cultura”. In: Cadernos de Teatro. Edição sobre Sínteses Futuristas.

h. Nelson Rodrigues: matriz da dramaturgia contemporânea no Brasil

Se procuramos pelas matrizes do que transformou o modelo de formalização da cena e deu origem aos aspectos ditos contemporâneos da linguagem teatral - no jogo de inversões espelhadas que caracterizam esta análise, isso pareceu se confirmar - é preciso que retornemos o olhar para aquela que é a fundadora da cena moderna no Brasil: a obra de Nelson Rodrigues.

E, conseqüentemente, a partir dela, evidenciaremos os aspectos contemporâneos presentes na obra deste autor.

Neste capítulo, nos deteremos em notar aspectos qualificadores que transportam as obras, de manifestações originalmente modernas para a conceitualização de matrizes da cena contemporânea brasileira.

Veremos, depois, no próximo capítulo (sem nunca esquecer "*Vestido de Noiva*", "*Dorotéia*", "*Toda Nudez Será Castigada*", "*Boca de Ouro*" e "*Beijo no Asfalto*", que redefinem o sistema metodológico de construção da dramaturgia), como "*Valsa no. 6*" é modelo de recriação dos patamares que solidificam a relação da dramaturgia com a cena.

Em "*Valsa no. 6*" tentaremos arrancar, da estrutura formal desenvolvida no interior da peça, os componentes que sublevam seu caráter moderno e a impulsionam para dinâmicas ditas contemporâneas.

Em relação à mimesis e ao referencial objetivo a que se dedica, veremos como opera diluição massiva do espaço/tempo tradicional e amplia a possibilidade de jogo teatral. Como esta obra monológica torna-se fértil material matricial para a estruturação da cena contemporânea.

E buscaremos evidências de que "*Valsa no. 6*", assim como as demais obras do autor, não possui um sentido unificador e se desenvolve no terreno de uma linguagem multifônica.

Procuraremos notar como esta obra é intensamente polifônica e, diante da pluralidade de significados que exala, francamente polissêmica.

Como representante característica de fenômenos artísticos preocupados com a sofisticação da linguagem, penetraremos em seu caráter fortemente metalinguístico.

Em “*Valsa no. 6*”, o uso transversal dos referenciais - reais ou artísticos - indica preocupação com a desconstrução dos significados propostos pela dramaturgia. Sua poesia, conseqüente da desconstrução dos referenciais - do espaço e do tempo, por exemplo - convive em harmonia com a construção de novos parâmetros cênicos.

Tais parâmetros, no seio do apoliticismo rodriguiano, serão vistos e destrinchados como francamente políticos e ideológicos – éticos e estéticos que são.

Como manifestação moderna, “*Valsa no. 6*”, e toda a obra rodriguiana, guarda um desejo apolítico gerador dos processos de construção dramaturgicos contemporâneos. Moderno e anti-moderno, Nelson Rodrigues preenche todos os espaços de ocupação da relação com a tradição.

É fator de fascínio e, desse modo, sua obra evidencia a impossibilidade de recriação de parâmetros de ruptura.

A dramaturgia contemporânea, sem um pai a quem projetar a tradição, é natimorta – este, um dos temas pinçados por Nelson Rodrigues (vale lembrar que o foi também para Beckett, na Europa, em “*Todos Os Que Caem*”, peça para rádio que foi ao ar pela BBC em 13 de janeiro de 1957):

“Curiosamente, outro dramaturgo de estilo bastante distante do de Nelson Rodrigues, como Samuel Beckett, também se utiliza da imagem de uma natimorta para expor a condição ficcional dos personagens de sua peça radiofônica ‘Todos Os Que Caem’. E talvez ambos tenham partido de uma fonte comum: um texto de Carl Jung.

Em setembro de 1935, Carl Jung fez uma série de cinco palestras, publicadas, no mesmo ano, sob o título de ‘Analytical Psychology: Its Theory and Practice (The Tavistock Lectures)’, mencionando numa destas comunicações a história de ‘uma garotinha de dez anos’ cuja morte estaria associada ao fato de que ‘ela nunca teria nascido inteiramente’.

Beckett assistiu a esta palavra levado pelo Dr. W.R.Bion, seu analista durante os anos de 1934 e 1935, e aproveitou a história (...). Neste texto, a personagem Maddy Rooney conta a seu marido a história de Jung, mencionado aqui como ‘um desses novos médicos de cabeça’:

(...)

A peça de Nelson é anterior à de Beckett. Foi escrita em 1949. Mas é posterior à palestra de Jung.” 150

Como matrizes indubitáveis de procedimentos formais ainda hoje definitivos na dramaturgia, Nelson Rodrigues e Samuel Beckett conheciam de perto a impossibilidade de nascer.

E é dessa impossibilidade que se problematizam formas - que se vêem hoje, apesar de contemporâneas, como repetições de suas matrizes.

Mas Nelson Rodrigues, muito mais que transpor para o palco a problemática do natimorto, tem uma relação obsessiva com a morte, que parece derivar de uma percepção aguda dos processos históricos do qual se fazia origem.

Mais que personagens mortas, seu fascínio derivava para a existência cênica órfica posterior ao acontecimento final.

Estimulando um padrão crítico em relação à vida social de seu tempo, criou imagens que anteviam os sintomas de sua criação. Com metáfora talvez pouco evidente, sua obra expõe, cruamente, uma visão de descrédito em relação ao surgimento de novos procedimentos, posteriores.

Se Nelson Rodrigues dissecava o choque de uma vida social urbana que ainda não superou os padrões morais rurais que lhe deram origem (nisto, o getulismo e a modernização da república operada a partir dos anos 1930, no Brasil, são fundamentais para a compreensão das suas peças), o problema de nascer de modo íntegro passa a ser uma das pedras fundamentais de sua obra.

Se os comportamentos na grande cidade do Rio de Janeiro permitem que desvios morais se guardem como segredos, que só se revelam em explosões trágicas de erotismo recalcado, o parto (conseqüência do desejo erótico) é sempre imagem associada à morte, quando todo o erotismo se consome em perpétuo gozo.

Desde "*A Mulher Sem Pecado*", a fidelidade obsessiva que paira sobre a organização familiar, de ímpetos cristãos, impede a satisfação que leva à fecundação. No berço familiar, o erotismo está proibido e a descendência bastarda, marginal, é a única saída, ainda que pecaminosa, encontrada pela V-8 Lígia.

As imagens humanas mais viscerais – carnais, obscenas - estão condenadas como loucas (da mãe que enrola um paninho, ritmicamente) ou como espectros não

¹⁵⁰ MOREIRA, Inês Cardoso Martins. "*A Natimorta Maria das Dores*". In: Folhetim, no.7, Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

presentificados. O próprio Coxo da Colombo, figura mutilada e sensual que provoca a libido das personagens masculinas e femininas, está afastado para um plano de narração, distante da diegese cênica.

Em “*Vestido de Noiva*”, o cerimonial que leva à fertilização consentida é desenhado com sonoridades fúnebres, contraposto à imaginação (alucinação) sugerida pelo diário de Madame Clessi, narrativa em que o erotismo proibido também se faz infértil (e anuncia a morte) e amplifica a poética órfica, orquestrada pelos pensamentos agonizantes de Alaíde.

Em “*Valsa no. 6*”, texto que vamos estudar mais especificamente adiante, a impossibilidade da concretização do desejo de Doutor Junqueira, um moralista despedaçado pelo ponto de vista de Sônia, leva à prematura morte da debutante, enquanto ela toca um piano e, quiçá, estimule nele devaneios sensuais como os do toque da masturbação em seu sexo virginal.

A ruptura com o corpo eterniza, na peça, um mundo de sensualidade e de erotismo consentidos. A morte é a extensão do desejo. Na solidão fúnebre em que se debruça o corpo morto, infértil, penetrado eroticamente por um punhal que leva ao fim, Sônia e Junqueira podem se encontrar, em contato de intenso frenesi – como as dinâmicas ágeis da peça insistem em descortinar.

“*Viúva, Porém Honesta*”, então, recorre a alegorias absolutamente irresponsáveis para simular as travas que as personagens desenvolvem em relação ao próprio corpo. O puritano ato de sentar-se converte-se em obscena paródia da esterilidade dos comportamentos.

Em “*Anti-Nelson Rodrigues*”, justamente pela inversão retórica proposta em relação à obra, o fenômeno modifica-se (de modo metalingüístico) como num *deus ex machina* final artificialíssimo em que o sexo se torna possível, mas subvencionado pelo motor da prostituição - pois é o dinheiro quem induz as transformações no corpo desejante de Joice.

Mais surpreendente ainda é que, apesar disso, num golpe cênico final infalível, Joice revele interesse concreto pelo amor de Oswaldinho e recuse o cheque que a tornaria escrava do sexo marginal.

Nas cinco peças consideradas por Sábato Magaldi como “peças psicológicas”, como vimos, a sensualidade é massacrada e a trajetória das personagens evidencia seu caráter estéril.

É como se ter filhos fosse uma proibição, porque a descendência comprova a natureza selvagem, amoral, das personas cênicas e dá continuidade à dimensão agonizante – artifício intelectual e obsessivo do autor – da existência flagrada por Nelson Rodrigues.

A civilização e a modernização da vida urbana no Brasil do período forjam um conflito insuperável com a natureza. Conflito este que esmigalha o desejo e cultua a solidão. Com isso, dissolve todas as tentativas de superação.

Todo desejo está ali aprisionado, como se nenhum acontecimento posterior – histórico ou não – fosse possível.

Nas ditas “peças míticas” e nas “tragédias cariocas”, a trajetória rumo à destruição das personagens pelo desejo se faz mais evidente ainda, numa problematização cada vez mais constante da idéia de parir um filho ou de aceitá-lo como veículo de superação dos padrões estabelecidos.

Em “*Álbum de Família*” a ironia do Speaker pontua a derrocada familiar, em ritualização mitificante da destruição dos filhos, que permaneceram ou não na casa paterna.

Glorinha, Edmundo e Guilherme amputam seus desejos porque não conseguem se entregar aos ímpetos de loucura que transgridem o cerco moral para o qual foram gerados. Não são natimortos, mas assassinados pela disfunção erótica que não cabe no seio familiar.

Apenas Nonô, figura que se completa na nudez selvagem da loucura, permanece marginal à casa, como um filho incontrolável, que se aceita apesar da sensualidade, com o epíteto de inocuidade que seus uivos loucos lhe adornam.

Resta-lhe repetir o grito primal da existência irrestrita, expulsa de um falso paraíso perdido. Para Nonô, a condenação à solidão é consequência da transgressão. Personagem crucial na obra de Nelson Rodrigues, Nonô é um típico corpo contemporâneo, inofensivo.

“*Anjo Negro*” cria uma redoma lúdica para a execução purificadora dos filhos de Ismael e Virgínia (note-se a nomeação da mãe), que os negam um a um por herdarem da família a sua característica mais visível e formal, a presença da negritude.

A desfiguração física, que leva à cegueira, é o único vetor resultante da incapacidade que Ismael e Virgínia têm de serem estéreis. A sensualidade exalada por Ismael é controlada pelo genocídio praticado lentamente nas tinas de água benta que sustentam e perpetuam o presente agonizante.

A morte do filho de Dorotéia é celebrada com a sua aceitação - como a de uma ovelha desgarrada - pelas feridas abertas da vida familiar. A temporada com Nepomuceno e a hipocrisia cômica que cega e transforma o corpo de Dorotéia ambicionam livrá-la dos apelos visuais e sensoriais que a memória lhe traz dos prostíbulos, onde a sensualidade marginal lhe fez mãe.

Sintomática é a condição de Dona Flávia, pecadora que apodrece com o feto natimorto (Das Dores) trazido de volta ao útero, numa última tentativa de ultrapassar o estigma que é a fertilidade.

O apodrecimento planejado, que irá ressecar o projeto de continuidade familiar, é a saída criativa encontrada para superar os calafrios condicionados pelos apelos da carne, para superar o terror da gravidez que não gera vida.

Em “*Senhora dos Afogados*” a turbulência da natureza faz coro para a vingança de Moema (Electra cuja aproximação sexual em relação ao pai está comprometida pela presença da mãe e pelo desprezo de Misael), que destrói, fisicamente, todas as irmãs e alimenta até o fim o projeto de destruição da mãe.

Aqui é a filha quem age, rumo à destruição. Mas também isso é consequência de acontecimentos passados originados pela inaptidão que os pais têm em cultivar o futuro. Estão presos no passado e imunes ao presente em que rege a força de Moema.

Assim, Moema não encontrará em Misael o amante único e obsessivo que lhe trará satisfação. É como se o pai fosse figura distante, preso em seu próprio mundo, inalcançável, distante do presente.

“Como Macbeth, Misael descobre que a vida é apenas um conto ‘cheio de som e fúria, sem significar nada’. Já não consegue distinguir o seu mundo interior da realidade e a figura da prostituta

assassinada retorna do passado, faz-lhe companhia no banquete, acompanha-o com seu cheiro de maresia e confunde-se mesmo com a figura da esposa.

*Não interpreto essa irrupção do passado como indício de remorso por parte do patriarca. É certamente a certeza da inutilidade do sexo e da violência que ele pode provocar. O erotismo é um teatro no qual a sensualidade surge estranhamente parodística. Parafraseando Sade, ele poderia dizer: 'o próximo não é nada para mim; não há a menor relação entre ele e mim': a tragédia é que ele me devolve a mim mesmo."*¹⁵¹

A repulsa ao sexo impede a completa relação entre a figura desejante e o objeto de seu desejo. É como se Nelson Rodrigues instaurasse em seu horizonte fabular a metáfora de solidão que caracteriza o corpo contemporâneo.

O aspecto mítico que essas quatro obras dão contorno se preserva na progressão da trajetória do autor, que espelha o esmagamento do corpo erótico, reprodutor, cuja fertilidade se mata a pauladas - como o sintomático e cruel assassinio cometido por Silene em relação à gata prenhe de "Os Sete Gatinhos".

Nas "tragédias cariocas", mais um casal estéril, como é o caso de Zulmira e Tuninho (de "A Falecida"), vive trajetória de morte em relação à ação presente do sujeito cênico.

Ainda viva Zulmira projeta, como grande festa de sua existência, um muito luxuoso enterro. Ruptura em relação ao tédio que lhe aprisiona na vida, Zulmira trai o seu marido para conseguir o dinheiro necessário para dar vazão às tormentas que lhe enclausuram e a fecham em si mesma, solitária, morta em vida – como também será solitária a ação final e apoteótica de Tuninho, anônimo na multidão, jogando notas de dinheiro para o ar de um Maracanã lotado de final de campeonato.

Para Zulmira, ainda que em seu corpo não falem pedaços (em sua prima Glorinha há a falta de um seio, notado com fascínio), sua existência está despedaçada e "só estará completa e livre de qualquer agressão dentro de um caixão"¹⁵².

Para ela, a morte não se qualifica como um processo transformador, gerador de mudança. É o cume de uma obsessão cuja finalidade termina em si mesma. Esta válvula de escape poderosa, em que se transforma a morte, estimula a ação de sua vida, como se

¹⁵¹ FRAGA, Eudinyr. "Nelson Rodrigues Expressionista". Fapesp/Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

¹⁵² Idem.

um destino tivesse-lhe sido traçado pela cartomante (figura exótica da tradição ancestral), com quem se encontra logo no início de sua trajetória fabular.

Já o título de *“Perdoa-me Por Me Traíres”* aparece, para Nelson Rodrigues, concentrando uma dimensão de retratação em relação ao corpo contemporâneo que talvez lhe superasse - mas que não lhe pode trair por uma única razão: só existe como extensão de sua criação.

A exaltação erótica final, antes de Glorinha dar-se conta do nojo que sente em relação à existência, para se integrar ao bordel, é um forte indício de que toda histeria procura sublimar a parede que afasta, do homem, seu potencial grotesco, libidinoso, animal.

Porque o desejo sugere que Glorinha se assemelha a Judite, então Glorinha deverá ser morta por Raul, que não distingue planos de realidade e de imaginação. Desejo e morte, instâncias próximas no erotismo teorizado por Bataille ¹⁵³ (bastante estudado por Eudinyr Fraga em seu livro sobre o expressionismo de Nelson Rodrigues), configuram aqui um amálgama de impossibilidades em relação ao futuro.

Para o futuro, não há projeto. Ou há: Pola Negri.

O presente dilatado pela cena amplia o espectro, de aparência contemporânea, da inação – ou, mais precisamente, de ação escolhida, mas cuja opção se dá de forma tão corriqueira que qualquer projeto relacionado ao futuro desaba sob a consciência de que não é possível transmutar as coisas - e o modo das coisas - do mundo.

Em *“Boca de Ouro”*, o perspectivismo, supra-pirandelliano, revela tantas facetas de leitura sobre a realidade, que os parâmetros que formam o juízo de realidade se dissolvem em três possibilidades simultâneas para a cena, aparentemente progressivas em direção à verdade.

Contudo, o excesso de imagens caracterizadoras da figura protagonista trabalha muito mais sobre a criação de um mito: o daquele que substituiu a sua boca por ouro e que tentava, com desmedida trágica, superar sua matriz familiar, sua origem – que se deu num na pia suja de um banheiro de gafeira.

¹⁵³ BATAILLE, G. *“O Erotismo”*. Ed. Moraes, Lisboa, 1980.

A aura mítica, suficientemente ególatra, paira sobre a narração de Dona Guigui - persona que se transmuta em várias, perdida entre muitos passados subjetivos - e a aprisiona em tempos repetitivos, em círculos espirais.

Não se pode dizer que Dona Guigui perdeu a capacidade de narrar, mas é evidente a fragilidade das certezas que um dia organizaram as grandes narrativas.

Quase como um manifesto ideológico (ou anti-ideológico), a peça cria monstros que coexistem de forma semi-simultânea no plano de realidade. Todas as possibilidades que se substituem na narrativa de Dona Guigui são trazidas ao palco para celebrar a incerteza.

Influência clara do relativismo de Einstein (ou Pirandello)?

Sim, mas também vinculação ideológica ao caráter obsessivo da contemporaneidade pela simulação.

“*O Beijo no Asfalto*” recondiciona a fábula kafkiana de “*O Processo*”, substituindo a burocracia estatal pelos interesses escusos da imprensa marrom quando gera mitos urbanos e fantasias destituídas de corporeidade.

Um beijo, contato humano de extremo requinte, torna-se assunto tabu quando uma sociedade se organiza para rejeitá-lo.

A proibição do beijo metaforiza a impossibilidade da troca. O amor revelado, possível (especialmente o do casamento de Arandir), se fragiliza diante de um beijo e ganha impulso o amor recalcado do sogro, que explode – mais uma vez – subjugado pelo espectro da morte.

A verdade é mais uma vez aqui rearticulada de modo a afastar a certeza a planos secundários da existência.

Mesmo a fala é incerta e gera ruídos que são capazes, por si mesmos, de substituir toda a comunicação.

Os distúrbios associados à fala não chegam a caracterizar nesta peça a esquizofrenia da linguagem, mas alteram substancialmente o espaço-tempo concentrado, em que uma ação que nasce como solidária se desintegra e, morta, alcança outras possibilidades de significação – especialmente, devido à leitura tendenciosa dos fatos e devido aos arroubos moralistas daqueles que o lêem.

A escrita telegráfica e ágil que caracteriza com muitos maneirismos o diálogo rodriguiano, especialmente nesta obra, provoca com vara curta a dificuldade de estabelecimento de contato entre dois seres humanos, potencializando a incapacidade latente de se comunicar, de trocar experiências.

Os sujeitos vivem, nesta obra, em mundos paralelos solitários e impenetráveis e não há uma justificativa ideológica unívoca que explique a razão de suas ações.

O slogan publicitário (que substitui a verdade, como já acontecera em “*O Beijo no Asfalto*”) tem seqüência em “*Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária*”.

A frase “O mineiro só é solidário no câncer” estimula o imaginário das personagens, que passam a agir sob o impulso de novo combustível a partir de então. A torpeza proporcionada pelo dinheiro, como metáfora de um capitalismo avançado, transfigura-se pela reinvenção de novo slogan: “Você é bom, Werneck!”, frase dita pela esposa.

Não há mais valores ideológicos que não sejam reduzidos ao valor comercial de um slogan. Se meninas são defloradas em mascaradas promovidas por ricos, costura-se de volta o hímen e o fato pode ser esquecido.

Na contra-máscara da torpeza, o fascínio do corpo pela morte é o que dá suporte à vida:

“Edgard, como Zulmira de ‘A Falecida’, quer funeral de luxo, caixão de vidro ‘como o do Getúlio’. E enterro de penacho, ‘mausoléu, o diabo.

(...)

*Também Edgard, procurando relacionar-se sexualmente, pela primeira vez, com Ritinha, a conduz ao cemitério do Caju. A rubrica ainda insiste: ‘Edgard olha fascinado para o túmulo’. Maria Cecília, a garota bem-nascida e aparentemente refinada, quer se enxovalhar e ser violentada por cinco negrões. (...) Sempre a idéia de associar o sexo à violência e, de forma obscura, à morte.”*¹⁵⁴

A superação moral de Edgard, que queima o cheque na última cena para cumprir seu amor por Ritinha é cena incomum em Nelson Rodrigues, mas que gera grande interesse para os novos artistas, que vivenciam de perto os processos de criação na contemporaneidade.

¹⁵⁴ Idem.

Marco Antônio Braz o defende e o celebra como “gesto de signo religioso” - e o adapta: sobre sua recente montagem deste texto, escreveu que “fica claro para o público que o amanhecer final é um milagre para o homem. Nada mal para consagrar, através do teatro, a passagem do milênio”¹⁵⁵.

Contudo, o slogan que justificou a torpeza do mundo e os acontecimentos anteriores nos fazem ver, na escolha final de Edgard, ação localizada, incapaz de modificar a sensação de que o homem, de fato, só é mesmo solidário no câncer.

Em “*Toda Nudez Será Castigada*” a narrativa gravada de Geni, já morta, coincide com muitos aspectos já tratados, aqui.

A aniquilação do sujeito histórico é o leitmotiv que conduz a trajetória da heroína que, na procura do amor, encontra o câncer.

A recusa progressiva do corpo encontra imagens paralelas nas três tias (tias aparecem sempre em tríade mítica), Erínias hipócritas que preservam Serginho de qualquer contaminação (leia-se satisfação sensual). A fixação de Serginho pelo luto lhe confere a existência problemática que os filhos adquirem constantemente na obra rodriguiana.

Também aqui, o desejo de Serginho converge para o aprisionamento da felicidade do pai, visto como traidor, odiado por ser a origem de todos os problemas. Para Serginho, o corpo é problema - tanto quanto sua existência, por isso se envergonha de ambos.

É, como todo filho, fruto de pecado idêntico aos que Herculano pratica, esterilmente, com Geni. No universo rodriguiano, não há lugar para que se fecunde o futuro.

Toda a sensualidade (vista nas noites de amor da Geni prostituta) quer encontrar remissão no amor por Serginho, que em círculo vicioso se entrega ao marginal da Bolívia para satisfazer-se e para afirmar sua divergência em relação pai.

O ponto de vista, aqui, extremamente conservador em relação às minorias, repete certa tendência do autor, mas que não lhe confere maior ou menor moralismo, já que a desconstrução dos padrões morais está no centro de suas preocupações em todas as peças, sem lhe conferir a pecha do que hoje se chamaria “politicamente incorreto”.

¹⁵⁵ BRAZ, Marco Antônio. “*Nelson Rodrigues 2000*”. Folhetim, no. 7, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.

Sua última peça, “*A Serpente*”, desenvolve-se também a partir da crise do corpo. Nela, sexo e morte mais uma vez coexistem.

A Crioula das Ventas Triunfais, imagem secundária, existe por oposição às irmãs Lígia e Guida. Dela emergem desejos que só são permitidos para os que não compõem a família. Ela exala o que não se permite (a solução, em todos os níveis?), desde o cheiro até o modo de requebrar.

Sua peça mais ágil e concisa tem desfecho frenético, em que a perturbação de Paulo o faz se livrar do problema gerado pelas angústias do sexo, quando empurra o corpo da esposa para tentar uma vida resolvida com sua amante. A cunhada (amante), aos gritos, o denuncia e a morte encerra em si mesma as frustrações dos corpos insolúveis que constituem a peça.

Por fim, em “*Os Sete Gatinhos*” encontramos a metáfora máxima de destruição do corpo - ou potencialização de seu aspecto grotesco - e criação do estigma de infertilidade e esterilidade.

Nelson Rodrigues, como moderno, recria medidas formais, reestrutura a escrita cênica. As cenas desenhadas pela rubrica lúdica expõem um caráter absolutamente transformador para o jogo teatral. São cenas modernistas, mas que não superam o niilismo grotesco que se desenha no desenvolver da narrativa da comédia.

Trancado em si mesmo, contém guardado um germe do que chamamos contemporâneo.

Nelson Rodrigues está tão prenhe de contemporaneidade quanto a gata está de vida. Mas mesmo morta, a gata expõe os restos de sua gravidez, ainda vivos.

Não nascidos, órfãos ou marginais, a prole continua sendo expelida por golfadas de sangue grotescas que geram o corpo contemporâneo.

As metáforas de Nelson Rodrigues, que o trancam em si mesmo - que podem ser vistas, ao menos, como problemáticas em relação ao futuro - aproximam-no do que chamamos de contemporâneo.

Se Nelson Rodrigues projeta uma extensão de si mesmo, tal extensão é então prole de seu modernismo tardio.

Como extensão modernista anulada, aproxima-se dos mecanismos comumente encontrados na arte contemporânea.

Assim, um se faz matriz da outra.

Segundo nosso olhar, podemos encontrar (para além da existência precária destinada àqueles que vão construir o futuro) em suas obras uma dimensão corpórea semelhante à dos recentes valores éticos e estéticos.

Como na arte contemporânea, o corpo é um reduto infrutífero, que não pode ser matriz senão do seu próprio narcisismo formal.

Como matriz da dramaturgia contemporânea, Nelson Rodrigues então a condiciona segundo seus próprios valores, como uma Medéia que trancafia o futuro na memória do presente, para manter viva sua chama criativa.

Absolutamente fascinante, rejeita a unanimidade - mas a ganha em troca.

Tardiamente moderno, é contemporâneo dos desejos artísticos e dramáticos recentes. Tardiamente moderno, é matriz originalíssima de sua própria obra, mas também matriz da dramaturgia contemporânea.

Contemporâneo, é matriz de si mesmo e/ou de alteridades marginais que o mimetizam.

Como Seu Noronha, que precisa ser assassinado pelas filhas para que se supere uma maldição, Nelson talvez seja um espectro a ser superado, mas que vem evidenciando suas qualidades em progressão intensa através dos anos.

Silene, que tinha verdadeira adoração pela gata a que assassina a pauladas quando percebe a absoluta identificação com sua gravidez, opta por superar seu espelho, procura por uma identidade inimitável.

Talvez a ação de Silene pudesse ser imitada, mas ainda assim seria uma mimetização. Imaculada, a obra matricial permanece íntegra, distante de todos os problemas que os contemporâneos possam ou não projetar sobre ela.

Se isso é um problema exclusivo dos contemporâneos, pensamos que a obra de Nelson Rodrigues insinua perfeita consciência diante das escolhas que faz em relação à permanência utópica do presente. Seu niilismo – se é que podemos chamar assim – adere ao seu narcisismo para compor a obra dramática de maior vulto e estatura da história do teatro brasileiro.

Mas esta é a “superfície dos fatos, o seu aspecto exterior. Por trás, aflora o vazio existencial, o horizonte medíocre, a ignorância dessa fauna que, aparentemente, além de

preocupar-se com os problemas de sobrevivência, agarra-se a valores distorcidos, sem capacidade de refletir e autoconscientizar-se da própria desgraça.”¹⁵⁶

Como parte ativa na execução de projetos de criação dramaturgica, reconhecemos absolutamente nos desejos das criações de Nelson e encontramos na análise de Eudinyr Fraga, transcrita acima, absoluta identificação.

Como numa família de desviados que têm dificuldade em mirar qualquer forma para além daquelas desenhadas no horizonte que é Nelson Rodrigues - figura matricial que ri com um olho mas chora a tragédia por outro -, os dramaturgos contemporâneos não simularam ainda um ritual de transição.

Novos dramaturgos não se opuseram à sua formulação e, pouquíssimos deles articularam uma poética própria tão marcante quanto a de Nelson Rodrigues.

Como exceção marginal que é, confirma a nossa hipótese a obra brilhante e autoral de Plínio Marcos, especialmente em sua fase mais criativa, de 1964 a 1969, período em que produziu as suas obras mais contundentes, como “*Navalha na Carne*”, “*Dois Perdidos Numa Noite Suja*”, “*Homens de Papel*” e “*Abajur Lilás*”. Compõem ainda o panteão de suas grandes obras a estréia de 1958, “*Barrela*”, e “*Quando As Máquinas Param*”, de 1971.

No mais, sofremos por ser a dramaturgia recente ainda extensão contemporânea de técnicas e conteúdos rodriguianos.

Novos dramaturgos vivem escondidos, pelos banheiros, desenhando “caralinhos voadores” nas paredes para externar sua gana de criação – num tempo em que aparentemente é impossível criar.

Felizmente, cria-se.

E obras como “*Valsa no. 6*” (assim como todas as anteriores) são matrizes propositoras de novas leituras e novos modos de encarar a matricialidade inevitável de Nelson Rodrigues. Por isso vamos estudá-la.

Por isso precisamos pontuar o sentido ambíguo, de fascínio e recusa (muito mais presente o fascínio, feliz e infelizmente, confessamos), que nos sugere a obra de Nelson Rodrigues.

¹⁵⁶ FRAGA, Eudinyr. “*Os Sete Gatinhos*”. In: “*Nelson Rodrigues Expressionista*”. Fapesp/Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

É sua própria ambigüidade que torna confusos e pedregosos os caminhos a serem trilhados após sua manifestação indelével como dramaturgo.

Mas também – é preciso que se diga -, vibrante e ególatra que é, faz-se farol para que os rumos não se percam de sua influência, para que os rumos não se percam do magnetismo emitido pelos seus olhos trágicos de sampaku.

Capítulo 3

“Uma Valsa de Possibilidades”

“Voz da Razão: Aqui se sofre. O mal existe, mas não o combatemos.”

(Velimir Khlébnikov)

a. Uma sinfonia de afetos

Para evidenciar o aspecto matricial da obra de Nelson Rodrigues em relação à contemporaneidade, vamos nos deter em alguns aspectos contraditórios já abordados e, principalmente, desenvolver uma leitura para um dos seus textos mais incomuns, a “*Valsa no. 6*”, que revela frestas de possibilidades poderosas para a nossa análise.

Antes, contudo, precisamos nos reter em uma obra da vanguarda européia que nos servirá de escudo para o pensamento que desenvolvemos.

Se Nelson Rodrigues conhecia a obra de O’Neill e a sampleou, acreditamos que não se pode dizer o mesmo sobre a “*Madame Léhnin*”, de Velimir Khlébnikov, obra escrita em 1909 e 1912 e publicada em 1913, no seio da vanguarda russa, no manifesto futurista “*A Lua Arrombada*”:

“Tempo da ação: dois dias da vida de Mme Léhnin separados por uma semana.

Ao crepúsculo. A ação se desenrola diante de uma parede nua.

ATO I

Voz da Vista: A chuva acabou de parar e gotas do eflúvio perolizam nas extremidades curvadas do jardim crepuscular.

Voz do Ouvido: Tudo é só silêncio. Ouve-se abrir a portinhola. Alguém avança pelas alamedas do jardim.

Voz da Razão: Aonde irá?

Voz da Reflexão: Neste lugar só uma direção é possível.

Voz da Vista: Alguém fez as aves levantarem vôo.

Voz da Reflexão: Foi o mesmo que abriu a porta.

Voz do Ouvido: O ar está repleto de silvos de pavor, um rumor de passos moderados.

Voz da Vista: É isso mesmo: com sua marcha lenta ele se aproxima.

Voz da Memória: O doutor Loos. Foi ele mesmo quem veio, há algum tempo.

Voz da Vista: Ele está todo vestido de negro. Seu chapéu rebaixado sobre os olhos azuis que riem. Hoje como ontem seus bigodes ruivos apontam os seus olhos, e sua feição é corada, cheia de segurança. Ele sorri como se seus lábios dissessem alguma coisa.

Voz do Ouvido: Ele diz: "Bom dia, Mme Léhnnin". E ainda: "Você não acha que hoje faz um tempo esplêndido?"

Voz da Vista: Seus lábios têm um sorriso certo. Seu semblante está atento a uma resposta. Seu semblante toma um ar severo. Seu semblante e sua boca tomam uma expressão risível.

Voz da Razão: Seu semblante finge desculpar esse silêncio, mas eu não responderia.

Voz da Vista: Seus lábios tomam uma expressão furtiva.

Voz do Ouvido: Ele pergunta de novo: "Como vai a saúde?"

Voz da Razão: Respondi-lhe: "Muito bem".

Voz da Vista: A alegria lhe faz tremer as sobrancelhas. Sua testa está enrugada.

Voz do Ouvido: Ele diz: "Eu espero..."

Voz da Razão: Não escute o que ele diz. Ele se despedirá muito em breve. Irá embora.

Voz do Ouvido: Ele continua a falar.

Voz da Vista: Seus lábios não param de mexer. Seu olhar é doce, implorante e respeitoso.

Voz da Suputação: Ele deve dizer algo importante.

Voz da Razão: Que fale se lhe apraz. Não receberá resposta nenhuma.

Voz da Vontade: Não receberá resposta nenhuma.

Voz da Vista: Ele está surpreso. Tem um movimento de mão. Um movimento tímido.

Voz da Razão: É absolutamente necessário lhe estender a mão. Que ritual insuportável.

Voz da Vista: Seu melão negro plana no ar, se soergueu e repousou nos cachos louros. Ele virou a massa negra de seus ombros quadrados sobre os quais a escova esqueceu uma penugem branca. Ele se afasta.

Voz da Alegria: Enfim.

Voz da Vista: Ele se perfilou atrás das árvores, tornando-se sombrio.

Voz do Ouvido: Ouço seus passos ao fundo do jardim.

Voz da Razão: Ele não voltará aqui.

Voz do Ouvido: A portinhola travou.

Voz da Razão: O banco está úmido, fresco e tudo está calmo depois da chuva. Esse homem partiu e a vida recomeça.

Voz da Vista: Jardim úmido. Alguém riscou um círculo. Traços de pés. Terra molhada, folhas molhadas.

Voz da Razão: Aqui se sofre. O mal existe, mas não o combatemos.

Voz da Consciência: O pensamento vencerá. Solidão, és a companheira do pensamento. É preciso fugir dos humanos.

Voz da Vista: Pousaram os pombos. Voaram os pombos.

Voz do Ouvido: A porta se abriu de novo.

Voz da Vontade: Eu me calo, eu fujo dos outros.

ATO II

Voz do Tato: As mãos tremeram e os dedos encontraram o nó frio da camisa. Minhas mãos estão aprisionadãs, meus pés estão nus e sentem o frio das lajes desse chão.

Voz do Ouvido: Que silêncio. Eu estou aqui.

Voz da Vista: Círculos azuis e vermelhos. Eles giram, mudam de lugar. É noite. Um candieiro.

Voz do Ouvido : Passos de novo. Um passo, um outro. São sonoros, porque ao redor, está o silêncio.

Voz do Medo: O que foi isso?

Voz da Atenção: Eles iam por ali. Mudaram de direção. Ele vêm por aqui.

Voz da Razão: Se vêm por aqui, só pode ser atrás de mim. Eles vêm me ver.

Voz do Ouvido: Eles pararam. Tudo está silencioso.

Voz do Pavor: A porta logo vai se abrir.

Voz do Ouvido: A chave tilinta.

Voz do Medo: A chave gira.

Voz da Razão: Ei-los.

Voz da Conciência: Tenho medo.

Voz da Vontade: Seja quem for, a palavra não será pronunciada. Não.

Voz da Vista: A porta se abriu completamente.

Voz dos Ouvidos: Eis o que dizem: "Madame doente, queira ser transferida. É a ordem do Senhor Doutor".

Voz da Vontade: Não.

Voz da Consciência: Vou me calar.

Voz da Vista: Estão todos em derredor.

Voz do Tato: Uma mão foi posta sobre o ombro.

Voz da Lembrança: ... outrora branco.

Voz do Tato: O solo recebe meus cabelos.

Voz da Lembrança: ... negros e longos.

Voz do Ouvido: Eles dizem: "Apoiem a cabeça, peguemo-na pelos ombros! Pronto! Vamos embora!"

Voz da Consciência: Eles a levam. Tudo pereceu. É o mal universal.

Voz do Ouvido: Ouve-se uma voz: "A doente nunca foi transferida? - Absolutamente não".

Voz da Consciência: Tudo está morto. Tudo morre." ¹⁵⁷

Se há uma personagem em “*Madame Léhnin*”, ela está pulverizada e matizada pelos sentidos que a compõem.

Os fragmentos de sensibilidade que dialogam não são personagens, mas impulsos sensoriais (para não dizer alegorias).

A persona protagônica do drama foi afastada da cena para que nela se desenvolva a imitação de seus afetos mais íntimos. Talvez por isso os elementos que traçam o semblante da dramática rigorosa escorram pelo palco, deformados em expressão de puro lirismo e narratividade (épica).

O embate de forças, ainda que narre linearmente acontecimentos presentes, mistura perspectiva lírica (vontade) com objetividade narrada por sentidos evidentemente alterados.

A tal Madame Léhnin, do título, paira sobre a cena, nos dois atos, mas não se configura nem como personagem que monologa sobre fatos de sua vida, nem desenvolve com dialogismo uma trajetória de ações.

De fato, não está na cena.

¹⁵⁷ KHLÉBNIKOV, Velimir. “*Madame Léhnin*”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo para o projeto “KA”, dirigido por Renato Cohen no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, em 1998. Cópia conseguida com o tradutor e disponível na internet em www.iar.unicamp.br/~projka.

Desse modo, a dramaturgia de Khlébnikov, desejanste de intervenções, abre com possibilidades múltiplas à intervenção cênica.

Por mais que o corpo transitivo e sensível que cria a polifonia do sujeito cênico torne precisos os afetos que compõem a personalidade de Madame Léhnin, não a conheceremos concretamente.

Em cena, sua participação não é episódica e, por isso, seu espaço é definido como uma parede branca. A relação matricial com o “deserto de possibilidades” da obra branca supematista de Malevich é explícita e, sua configuração, puramente conceitual.

Já nas vanguardas, então, o sujeito cênico foi raptado de sua forma mimética e se vê com clareza a relatividade dos acontecimentos históricos. Por paradoxo, de volta a origens aristotélicas, é um teatro que valoriza o poético em detrimento ao histórico.

A concentração dos supostos acontecimentos – Léhnin pode estar mentindo ou omitindo coisas durante todo o tempo – instaura instabilidade de leitura cênica sobre os dados concretos que formulam a sua persona.

Para o intérprete/performer e para o encenador é oferecida com máxima abertura a possibilidade da escrita cênica, espetacular.

(Não imaginamos bocas e ouvidos figurativos pela cena, mas mesmo essa feijoada simplista quase infantilóide, que imaginamos como extremo, não se mostraria inviável diante deste texto.)

Mas, mesmo o abandono das técnicas tradicionais de confecção dramatúrgica não impede que se formem, embutidos em lirismo e narrativa, andamentos rítmicos de caráter estritamente cênico – dramático.

As primeiras vozes, da vista e do ouvido, configuram com extrema clareza poética o universo em que o corpo múltiplo da personagem se situa. Mesmo que seja uma invenção de sua perspectiva, é para lugar desenhado com imagem e som que nossa imaginação vagueia.

É inegável, por exemplo, que a chuva acabou de passar e que “gotas do eflúvio perolizam nas extremidades curvadas do jardim crepuscular”.

Como lentes que alteram a visão clássica, as gotas d’água focalizam um espaço adjetivado, subjetivo.

Quanto aos sons, é objetivo que o silêncio foi rompido pelo barulho da portinhola, que é o arauto da presença de alguém que chega pelo jardim.

Razão e reflexão debatem para definir os caminhos que a memória traçou. A memória cumpre função importantíssima quando, também repleta de subjetivismo, recupera o fio por onde o diálogo dos sentidos se equilibra.

É assim que mesmo a objetividade dos sons começa a se adjetivar em pavor e terror diante da presença de doutor Loos (um russo precursor do Doutor Junqueira, de “*Valsa no. 6*”, figura que somente conhecemos como projeção da força protagônica (Madame Léhnin, uma Sônia cubo-futurista?) que centraliza a diversidade de pontos de vista, pontilhada por cada sentido ou ação silenciosa.

Ao que parece, a peça cria-se como soma volátil de fluxos descontínuos, de silêncios interrompidos.

A captação de sons naturais que contaminam o silêncio e alicerçam os afetos desenhados para a possível personagem, no decorrer da peça, segue uma partitura emotiva, cuja regência está sob a orientação de uma força ausente, Madame Léhnin.

A sinfonia amplia o acontecimento furtivo que é narrado no primeiro ato. A brevíssima visita do médico e a incapacidade da persona de escapar de sua solidão, condenada que está ao silêncio, fazem com que o tempo se desdobre em uma variedade nada pequena de possibilidades.

Entre a visão do pouso dos pássaros e o vôo, consecutivo, existe a dimensão polivalente do tempo. O que pode ter acontecido em segundos pode ter se desdobrado em horas.

Assim, a desimportância aparente da presença do médico pode emular, por reversão (ou por incômodo), sentidos inconfessos na superfície da descrição sensorial proposta por Khlébnikov.

De qualquer modo, um patamar mínimo de ficção é criado e, impulsionados pela ausência cênica da força protagônica, construímos o fato com a virtualidade que lhe caracteriza: Madame Léhnin está num jardim úmido, onde repousa para cuidar de uma doença, sob orientação do doutor Loos.

Mas esta é apenas uma possibilidade oferecida pela obra/noiva ao encenador/celibatário e ao público/testemunhas oculistas – à qual apressadamente se agarra, por sugerir alguma linearidade.

O primeiro ato cria referências sólidas para o devaneio de alcance simbólico acometido pela persona protagonista no segundo ato. Sentidos e sentimentos de leitura menos concreta ganham, então, projeção (o tato, por exemplo, é alçado à condição de voz primaz, dividindo depois, diálogo próximo com o pavor e a lembrança).

Há absoluta autonomia da subjetividade.

Permanecem atuantes os sentidos da audição e da visão, mas despedaça-se o referencial concreto (a visita do médico) em adjetivações de coloração fúnebre, que leva o espectador a diagnosticar uma possível morte da “personagem”, desenhada por círculos azuis e vermelhos, que dançam na sinfonia silenciosa, simbólica, interior, de Madame Léhmin.

Tais meta-devaneios concretizam, por oposição à realidade aparente da narração, o viés lírico que metaforiza a noite que lhe toma de assalto.

A visão agônica de uma força protagonista à beira do abismo - que se supõe o fim - altera com superposições sensoriais e desarticulação da linguagem tradicional do teatro a supressão do sujeito humanista, condenado ao que se qualifica, na peça, como “mal universal”.

Facetas desconhecidas, tão desconhecidas quanto o apenas nomeado doutor Loos, é que conduzem a persona à sua ação final. Mas também não têm importância, pois estão dissolvidas pela imaterialidade subjetiva de Madame Léhmin.

A orquestração de todos os sentidos pela ausência é fator que em muito nos interessa, quando nos aproximamos da valsa de silêncios e sons que acreditamos encontrar - com variações evidentes - na “*Valsa no. 6*”, de Nelson Rodrigues.

b. Sônia e Lêhnin monologam?

Como construção sempre observada como monológica, a “*Valsa no. 6*”, de Nelson Rodrigues, efetua procedimentos formais que tangenciam muitas das conquistas projetadas pela vanguarda, como as expostas acima na breve análise de “*Madame Lêhnin*”.

Os pontos convergentes, não apenas temáticos, entre “*Madame Lêhnin*” e a “*Valsa no. 6*” nos levam a pensar na peça rodriguiana como produção de uma vanguarda tardia, que estabelece contato com a contemporaneidade em duas frentes: 1) pratica conceitos inovadores para a forma cênica brasileira, característicos de um modernismo tardio; 2) como voz tardia e sampleadora da vanguarda, fecha portas referenciais para trancar em si mesma o germe da produção contemporânea que, como ela, por mimetismo, repete técnicas da vanguarda.

É claro que o formato monológico da construção de “*Valsa no. 6*” tem vínculos menos imediatos com o projeto futurista - que está no âmago da obra de Khlébnikov. Nelson Rodrigues não é nem nunca quis ser um futurista. Também não se preocupou em ser ou não ser contemporâneo - isso é um dilema da nossa voz, contemporânea.

E, além de não se constituir como programa coletivo de transformação das artes em todos os níveis da linguagem, a escritura criada para interpretação de Dulce Rodrigues, em 1951, sob direção e *mise-en-scène* de Henriette Morineau, traz embutida nas costas toda a carência de referenciais da cena e das platéias brasileiras, muito distantes das buscas de novas formatações conceituais, típicas da produção russa da virada do século XIX para o século XX¹⁵⁸.

Mas o olho contemporâneo pesca similaridades que irmanam as duas obras como parte de um projeto moderno.

Um nascente, outro crepuscular.

¹⁵⁸ Os desenhos para os figurinos da ópera futurista “*Vitória Sobre o Sol*”, realizados por Kasimir Malevich em 1913 nos dão amostras da abstração potente imaginada pelas vanguardas. Tais desenhos, como também a imagem de uma Chaleira produzida em 1923 pela manufatura Lomonosov, podem ser encontrados em coletâneas de imagem do artista plástico, como em “*Malevich*”, da Editora Globus. Barcelona, 1995.

Assim, percebemos em “*Valsa no. 6*” dinâmicas que superam a tradicional forma monológica, como era de costume levar aos palcos brasileiros.

Tomamos como estigma, aqui, a brilhante peça (monólogo, esta sim), levada com êxito por Rodolfo Mayer, “*As Mãos de Euridice*”, de Pedro Bloch, em 1950 – a astúcia de Nelson Rodrigues o motivaria a praticar algo semelhante um ano depois (“*Valsa no. 6*” é de 1951), em repetida tentativa de sucesso, como fora o inicial impulso declarado para construir “*A Mulher Sem Pecado*”?

“‘As Mãos de Euridice’ correu mundo, a partir de sua primeira apresentação brasileira, feita por Rodolfo Mayer em 1950, porque tinha a sabedoria, ou a esperteza, de comprimir todo o elenco imaginário de personagens – marido, mulher, amante, sogro, sogra, filhos – na figura de um único intérprete. Através das reminiscências caóticas deste é que se definiam espaço e tempo, é que revivia para o público a sua constelação familiar. Mas esta liberdade formal, esta licença poética própria do teatro moderno funcionava apenas para que o protagonista, arrependido de sua fuga ao lar, voltasse à esposa ao cair do pano.” ¹⁵⁹

Há, não tenho dúvidas, muitos pontos comuns entre as duas peças brasileiras, mas “*Valsa no. 6*” subleva a condição monológica para aparentar-se à polifonia da orquestra de signos da obra de Khlébnikov.

Não existem justificativas reais ou verossímeis na trajetória órfica de Sônia e, autônoma em relação aos planos de realidade, texturas fabulares se sobrepõem para forjar um universo apenas imaginário, apenas teatral.

Sônia não vai voltar para casa, como uma Dorothy Gale que visitou o mundo de Óz, nem vai voltar à casa como o amante infiel de “*As Mãos de Euridice*”, nem retornará do Hades como o Orfeu mítico que foi sampleado e recodificado em todas as hipóteses anteriores.

Sônia (o nome da persona é uma indicação onírica vibrante, mas que também não se conclui como metáfora) é metonímica, existe em parte.

Completa-se apenas no jogo de partes da imaginação, onde o embaralhamento de possibilidades não pressupõe condições lógicas.

¹⁵⁹ PRADO, Décio de Almeida. “*O Teatro Brasileiro Moderno*”. Ed. Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1988.

Sônia degenera-se como corpo contemporâneo completo, destituído de partes referentes ao real. A única referência que Sônia carrega do real é que tem quinze anos e que foi assassinada. Tratar este corpo metonímico como “licença poética” de um referencial real seria, no mínimo, obtuso, pois que se caracteriza como franca manifestação de um sujeito estilizado, morto historicamente¹⁶⁰.

Por isso Sônia, num olhar contemporâneo, não monologa.

Sônia é uma sinfonia orquestrada para encenar a música de Chopin – aqui sampleado, inquestionavelmente.

De acordo com as análises clássicas sobre a forma monológica, não podemos afirmar que “*Madame Lénin*” ou “*Valsa no. 6*” compactuem com este gênero (que é uma modificação histórica dos ancestrais solilóquios), que preserva ambições, muitas vezes, literárias:

*“Recentemente o crítico Macksen Luiz, comentando a encenação da peça (‘Valsa no. 6’) no Rio, após lamentar ter Nelson se apoiado num gênero frágil (monólogo), recriminava a solenidade literária que torna o texto carregado de expressões altissonantes e duras ao ouvido. Imagino que se referia, sobretudo, aos arroubos poéticos do dramaturgo.”*¹⁶¹

Se o âmbito estritamente poético, autônomo em relação às verossimilhanças, é o único que radicaliza a forma cênica, que restrição é possível desenvolver quanto aos arroubos altissonantes da dramaturgia?

A expectativa de uma relação concreta com a realidade não se cumpre, porque a peça não foi criada para satisfazer primordialmente a esta condição.

¹⁶⁰ É importante notar que a fixação pela fragmentação corporal e pela parcialidade da visão assalta a obra de Nelson Rodrigues (“*Valsa no. 6*”) por franca inspiração da peça de Pedro Bloch. Contudo, o plano de memória que traz à cena “as mãos” de Eurídice justifica-se amplamente. Para Nelson Rodrigues, a fragmentação degenera o plano de memória, confundindo-o, inclusive, com o possível presente precisamente (mal) delineado, em que trafega o espectro cênico que é Sônia. A rítmica pulsante e a abertura lúdica da cena são, verdadeiramente, tópicos apreendidos - nas seguidas sessões acompanhadas por Nelson Rodrigues do monólogo do amigo Bloch, que lotava com filas respeitáveis, todas as noites, as portas do Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro - para presentear com barata produção o desejo da irmã Dulce Rodrigues de que escrevesse para ela uma peça de teatro.

¹⁶¹ FRAGA, Eudinyr. “*Valsa no. 6*”. In: “*Nelson Rodrigues Expressionista*”. Fapesp/Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

Quando vivo, respondeu com sincera autonomia poética em relação às críticas infligidas a ele por supostamente terem encontrado excesso de incestos em sua obra “*Álbum de Família*”:

*“Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não.”*¹⁶²

A expectativa de manter vínculos com o plano real faz ainda com que se percebam dificuldades diegéticas na formulação do gênero monológico, como se o artificialismo técnico da dramaturgia causasse no espectador certa desconfiança diante daquilo a que assiste.

“O monólogo, processo teatral que dispensa o interlocutor, partindo da ficção de que a personagem está sozinha, é gênero de difícil elaboração e, o que é mais complicado, de aceitação relativa por parte do público. Há teóricos que distinguem o solilóquio do monólogo. No primeiro, haveria o diálogo de uma pessoa consigo mesma, uma espécie de reflexão expressa oralmente; no segundo, seria dirigido a outra, eventual, o público, evidentemente. Existiria, pois, no monólogo um interlocutor que, na prática, nunca se torna ativo. (...)”

*O monólogo visa, na maioria das vezes, a revelar o íntimo da personagem, refletindo e, é claro, condizendo a reflexão da platéia. Sua estrutura narrativa o torna um meio épico. (...)”*¹⁶³

Contudo, a legitimação dos significados numa obra de arte, especialmente se levarmos em conta a relatividade dos processos contemporâneos, não está aprisionada a nenhum referencial estabelecido pela vida ou pela história.

“*Valsa no. 6*” tem verdadeira ojeriza dos planos de realidade, aos quais afasta como visões despedaçadas do memorial de Sônia.

Que espécie de crença no real ou na vida é possível assumir para as visões de uma garota morta, ou ao menos, agonizante, em passeio mágico-fantástico como o passeio de Orfeu?

¹⁶² RODRIGUES, Nelson. “*Teatro Desagradável*”. In: Folhetim, no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.

¹⁶³ FRAGA, Eudinyr. “*Valsa no. 6*”. In: “*Nelson Rodrigues Expressionista*”. Fapesp/Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

É como se esperássemos do Dionísio de Aristófanes que não tivesse um comportamento muito humano e grotesco ao lado de Xântias, em “*As Rãs*”. É como se esperássemos de uma personagem que fosse outra...

Isso nos faz supor que na forma cômica há permissividade para a total liberdade lúdica no jogo dramático (pois seria tolice fazer tais cobranças a Aristófanes), mas nunca numa obra séria.

Se pensasse assim, uma das técnicas mais utilizadas por Nelson Rodrigues (de inspiração cinematográfica, notemos a expansão de fronteiras formais), o *flash forward*, em que premonições anunciam a magnitude dos acontecimentos futuros (caso do câncer no peito de Geni, em “*Toda Nudez Será Castigada*” ou da recusa da náusea de Das Dores, em “*Dorotéia*”), seria impraticável em sua poética.

O teor abstrato que compõe a aura de “*Valsa no. 6*” está muito além da representação.

Se “Sônia dilacera-se entre a abstração a que se vê reduzida e a nostalgia de recuperar aquilo que deve ter sido”¹⁶⁴, é porque não está ali para interpretar muitas personagens e nem está presa à realidade para mostrar “os vários eus de que somos formados”¹⁶⁵.

Sônia é uma abstração, é metonímica, e toda a humanidade que projetamos nela emerge de nosso potencial participativo e ativo como observadores de sua trajetória cravada num eterno presente, que parece ser feito de vácuo.

Todas as lacunas que a dissolvem são máquinas desejantes à espera do combustível humano para ser interpretado. Mas Sônia, a persona, é signo, uma multifacetada dimensão de signos carentes de leitura e intervenção. É autônoma em relação à natureza e à vida.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem.

c. Das Dores do Corpo Transitivo de Sônia

Existem galerias de personas rodriguianas em que seria permissível enquadrar Sônia.

Ela é uma adolescente e, como tal, assume muitas características que as “lolitas” costumam apresentar na dramaturgia de Nelson Rodrigues (como Das Dores, Glorinha, Maria Cecília ou Silene).

É dissimulada, insinuante e carrega no fundo falso¹⁶⁶ de sua aparente fragilidade, uma carga grotesca que a torna polivalente em relação aos rumos da fábula e à sua inserção na sociedade.

É também morta, como Alaíde, Geni ou Das Dores. Encontra no orfismo uma dimensão libertária, em que pode romper com a prisão cotidiana de sua existência pacata de moça da sociedade.

Mas Sônia é, sobretudo, destituída de corpo.

Poderia se aproximar, assim, daquelas personagens mutiladas, que freqüentam as tragédias rodriguianas com extrema vitalidade.

Os mutilados, os mendigos, os loucos exteriorizam, com freqüência nas várias peças, sua corporeidade grotesca e instilam uma sensualidade quase nunca encontrada nas demais personagens.

É o caso de Nonô (“*Álbum de Família*”), do Coxo da Colombo (“*A Mulher Sem Pecado*”), da Gata Prenhe (“*Os Sete Gatinhos*”), da Crioula das Ventas Triunfais (“*A Serpente*”), de Guilherme (“*Álbum de Família*”), Nepomuceno (“*Dorotéia*”), Glorinha (“*A Falecida*”) etc.

Mas Sônia anula seu corpo (ou partes dele), como se tentasse purificá-lo.

Cumprir um ritual de auto-mutilação e, nisso, aproxima-se da cegueira puritana das fúrias míticas que são as três tias defeituosas de “*Dorotéia*”.

¹⁶⁶ SUSSEKIND, Maria Flora. “*Nelson Rodrigues e o Fundo Falso*”. In: “*I Concurso Nacional de Monografias do Serviço Nacional de Teatro, 1976*”. MEC, FUNARTE, SNT, Brasília, 1977.

Talvez queira operar, de forma contemporânea uma transgressão corporal tão radical que a afaste dos padrões estabelecidos de personagem, talvez queira “geotomizar” o seu corpo, como nova possibilidade de suporte artístico.

Uma Sônia body art para o palco? Para um contemporâneo, não seria absurdo nenhum.

Nelson Rodrigues provavelmente não a escreveu com tais intenções, mas a radicalidade que este formato de personagem exige da cena supera em muito as possibilidades miméticas que de costume lhe são impostas.

Oferece-se como modelo de corpo transitivo, transformável, maleável, grotesco, recodificável.

É o belo genetiano em forma cristalina, quando os papéis metalingüísticos a serem desempenhados por uma persona podem ser reconstruídos para falar de perto ao terreno da morte.

A carnificina anti-humanista da Segunda Guerra Mundial - recém acabada em 1945 - e a rebeldia diante das formulações hipócritas da sociedade brasileira de então – que pregam anulação do corpo para provar a ascese cristã – podem ter levado Nelson Rodrigues a se dedicar a uma construção que explode com a leitura corporal mais tradicionalista – integralista.

Em “*Valsa no. 6*”, inversões de todas as naturezas se processam para culminar na explosão da corporeidade que se dá na trajetória erótica da peça, quando aquilo que não é mais físico (a morta) encontra a mais profunda satisfação carnal:

*“Há uma clara realização do ato sexual, com a excitação que cresce até o orgasmo final com o fático punhal penetrando-o.”*¹⁶⁷

Acredito, contudo, que seria mais produtivo, para dissecar as características de Sônia, não a aproximar dos grupos típicos de personagens, em que se misturam características diversas, de efeito meramente classificador.

¹⁶⁷ FRAGA, Eudinyr. “*Valsa no. 6*”. In: “*Nelson Rodrigues Expressionista*”. Fapesp/Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

Para um estudo do corpo transitivo e contemporâneo de Sônia, tomaremos uma persona que é - apesar de uma ou outra característica próxima - o seu contrário simétrico: Das Dores.

Escolhemos Das Dores, também, porque a sua natureza natimorta permite extrair, “por espelhamento em miniatura, uma visão de personagem da obra de Nelson Rodrigues.”¹⁶⁸

Se é incomum que sua trajetória a leve do universo da morte à vida (ela volta para o útero materno), a transgressão paradoxal que seu comportamento gera, ainda enquanto morta, para as demais personagens, um movimento de oposição, rumo ao poético apodrecimento.

Seu corpo morto ainda não apodreceu e ela “ajuda nos pequenos serviços da casa”.

Sua solidão absoluta no terreno órfico lhe mostra o mundo com uma ótica desconexa em relação aos nossos olhos de espectadores. A forma (deliberadamente surrealista) com que se relaciona com o mundo é fruto de uma percepção da natureza das coisas à qual não temos acesso.

O prazer que Das Dores sente quando toca, com as mãos inexistentes, as botinas constipadas e de cadarços desamarrados faz com que ame o seu noivo justamente porque o vê onde nós não o enxergamos. Nisso, vivos, somos mais próximos de Sônia, em nossa sensibilidade agonizante.

Das Dores acaricia (age sobre) as botinas com mãos que nem possui. Sônia, ao contrário, possui mãos (e todas as outras partes) e sabe disso (lembra-se, mesmo que não as veja). Mas não encontra o corpo que a leve à ação.

E Das Dores faz parte também de um grupo secundário de personagens, que existe na cena de um jeito mudo, com uma participação pouco determinante, mas que se faz de ação concreta e de desejo.

A persona estilhaçada de Sônia, por outro lado, domina sozinha o núcleo da cena, manda e desmanda nas convenções (abstrações) e rumos da dramaturgia. Mas é vítima de

¹⁶⁸ MOREIRA, Inês Cardoso Martins. “A Natimorta Maria Das Dores”. In: Folhetim, no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.

sua própria degradação, que a permite que seja muitas - pois que de fato teme não ser nenhuma.

Mas o que mais nos interessa dessa discussão comparativa advém de um outro mecanismo formal contraditório, em que as duas personagens se defrontam, próximas, mas invertidas.

*“(...) Das Dores deixa ver ainda em Nelson Rodrigues, uma concepção de personagem teatral que permite ao autor se desprender de um realismo estreito segundo o qual as personagens deveriam servir de ‘espelho’ de seres humanos concretos. O desprendimento rodriguiano vai até o ponto de colocar em cena uma moça que está morta, tentando reconstruir a si própria e ao seu passado, como é o caso da Sônia de ‘Valsa no. 6’”*¹⁶⁹

É esse fio condutor que nos leva de Das Dores a Sônia, centro catalisador de nossa próxima análise, que identificará processos formais no interior da obra rodriguiana e que, evidentemente, resultam na formalização de uma matriz para as demais dramaturgias de recortes contemporâneos.

O desprendimento moderno em relação aos referenciais realistas oculta um sólido e pouco aparente trampolim matricial que serve de origem a sua extensão formal, que chamamos aqui de contemporânea.

Como inversão da ação que deseja a vida, “*Valsa no. 6*” forja um pacto de inação que dissimula e celebra, simultaneamente, a morte.

¹⁶⁹ Idem.

d. O Primeiro Ato Rumo ao... Sempre

A descrição encontrada nas rubricas iniciais de “*Valsa no. 6*” já articula uma série de contradições que assanham o potencial transgressivo e a dinâmica de estranhamento que contaminará todo o andamento da obra.

O cenário é sem móveis, mas contém um piano branco.

O fundo de cortinas vermelhas, que gera contraste imediato com a imagem virginal do piano – ainda não se supõe a menstruação e, muito menos, a morte, que atormentará a figura cênica vestida como debutante a partir de então – é uma exposição sgnica crua, cujas origens até aqui desconhecidas fornecem ao espectador uma imagem de extremo minimalismo.

O rosto da debutante, que “faz lembrar certas máscaras antigas”¹⁷⁰, aporta para a cena um referente artístico, sample de matiz trágico, como se o dramaturgo pinçasse, do memorial teatral, formas codificadas de linguagens mortas para dar alicerce a sua construção disforme, atualizadora.

Ao fundo, há “o rumor do bombo, que acompanhará toda a ação”¹⁷¹. Também a partitura sonora recupera texturas simbólicas ancestrais e solenes, que desintegram os referenciais do tempo e do espaço – como as escolhas cenográficas apontadas já tinham dado conta.

Trata-se, então, de uma única escolha sublinhadora da autonomia da cena em relação ao mimetismo da vida.

Mas a presença de uma “adolescente sentada ao piano”¹⁷² quer mesmo brigar com as escolhas abstratas que a envolvem. Num jogo aparente de economia de signos, a presença da lolita trágica ao piano anuncia um caráter de recital de formatura.

Mas o concerto da valsa de Chopin vem “mergulhado na sombra”¹⁷³. E há “apenas uma única luz, incidindo sobre o rosto da mocinha”¹⁷⁴.

¹⁷⁰ RODRIGUES, Nelson. “*Valsa no. 6*”. In: “*Teatro Completo*”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem.

O choque entre a posição abstrata que contamina a cena e a imagem trágica da pureza, recortada do cotidiano da classe média brasileira da década de 1950, é o primeiro enigma a ser proposto ao encenador por Nelson Rodrigues. Como articular, simultaneamente, dados de uma realidade reconhecível com artifícios mediadores que colam, sobre a aparência do real, camadas de significação fragmentárias e de valoração imprecisa?

A iluminação elétrica, utilizada em sua dimensão poética e não figurativa (resquício de “*Vestido de Noiva*”) é uma pista discursiva importante para que se decifre como criação cênica a charada proposta pela dramaturgia.

O recorte visual que mutila o corpo da jovem foca em seu rosto, múltiplo, variável e de forte volatilidade emocional, a trajetória afetiva descontínua que compõe a multifacetada persona cênica que, de trágica, “passa a exprimir paixão, quase o êxtase amoroso”¹⁷⁵.

Com o corte brusco da música orquestrada, o *close up* cinematográfico-teatral é redimensionado e o espaço-tempo interno (psíquico, emocional ou lingüístico) amplia-se para todo o palco.

Quando seu corpo se ergue, nova máscara lhe é imposta a do terror que é mostrar o seu corpo.

Antes de dar seqüência ao estudo da obra, precisamos aqui levantar aspectos de semelhança ou de aproximação, que relaciona esta obra de Nelson Rodrigues com “*Madame Lehnin*” (seu vínculo não premeditado com a vanguarda moderna) e, mais uma vez, a Samuel Beckett (seu vínculo temporal com outras matrizes da contemporaneidade).

O ponto inicial de “*Valsa no. 6*” estrutura as contradições, evidentemente propostas pelo autor, de modo a selecionar e expressar por partes (metonimicamente) o sentido unificador da presença do corpo físico na cena.

Como um corpo expressivo partido, mas múltiplo, a figura debutante vagueia por uma série de estereótipos descontínuos que lhe dão amplitude de significado. A tragédia inicial irmana-se à sensualidade até chegar ao terror, pela somatória das partes, que gera um todo apenas aparente.

¹⁷⁵ Idem.

Como a voz ausente dos sentidos de “*Madame Léhnnin*”, o sujeito que define só existe com intensidade poética se estilhaçado em pequenas partículas expressivas e sensíveis, que podem coexistir ou que podem substituírem-se, ou ambas as hipóteses – inclusive simultaneamente.

O corpo não foi recusado como reduto da existência, mas sua vocação unilateral associada ao reconhecível, ao visível, esfacela-se, revelando dimensões abstratas borradas e/ou invisíveis.

Como o corpo moderno de Khlébnikov, o corpo rodriguiano é mutante, inquieto, não figurativo. Como corpo contemporâneo, é vibrátil:

“O corpo não é só o que o olho vê: individualidade acabada, fechada em si mesma, neutra em relação a todos os outros corpos, sejam eles humanos ou não humanos (como coisas, imagens, texturas, paisagens, acontecimentos, animais...). Não que o corpo não exista deste modo. Mas esta é apenas sua face visível. No invisível, tudo o que cerca o corpo o contamina imperceptivelmente, e uma sinfonia de sensações vai se compondo infinitamente em suas cordas nervosas. O corpo se revela como música das vibrações do mundo.

*Corpo antropofágico que engole porções de mundo e as transforma em afetos. Tudo se mistura e se recompõe em sua incansável usina sensível. Novas mestiçagens de mundo que se produzem no corpo traçam novos mapas de sensações até que, num dado momento, a consistência afetiva do corpo não coincide com seu desenho. O efeito é imediato: o corpo se sente esquisito, como se seu contorno estivesse borrando. Levado a se redesenhar, ele tenta encontrar uma linguagem que expresse sua nova textura sensível, um novo estilo. Esta antropofagia impalpável, mas concretamente vivida no corpo, só pode ser apreendida pelo próprio corpo. É que o olho é um pedacinho do corpo que só dá conta do visível; ‘enxergar’ o invisível depende da vibratibilidade do corpo, do quanto ele se deixa contaminar pelo mundo.”*¹⁷⁶

A menina que toca o piano branco diante das cortinas escuras relaciona-se significativamente com o espaço, que então a constitui. O corpo permanece, mas está contaminado por uma “sinfonia de sensações” que se vão gerando sequencialmente. Não é nenhum exagero admitir o corpo de Sônia como “como música das vibrações do mundo”.

¹⁷⁶ ROLNIK, Sueli. “*Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*”. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

Ela o é, ao menos, em relação ao seu próprio mundo, esquecido nos patamares apenas visíveis de sua constituição física. Seu desenho se altera com a constante produção de sentidos que lhe são impostos pelo contato com as coisas.

Assim é que o terror emerge do silêncio, que a leva de volta ao todo morto que a compunha, antes do início do espetáculo, talvez quando sua percepção contemporânea ainda não se tivesse aguçado.

Sua vivacidade relaciona-se por partes múltiplas que são antenas dos afetos e das transformações cênicas. Sua leitura é confusa e permite ruídos e interferências que abalam a sua codificação tradicional.

Por outro lado, há anulação do corpo total, não metonímico, em procedimento bastante similar aos dizeres da boca que domina a cena contemporaníssima de Beckett, em uma *short play* como “*Not I*”¹⁷⁷, em que nenhuma personagem se constitui senão como força cênica abstrata.

Em “*Not I*”, a rítmica da fala cênica acomoda uma vertiginosa abertura de sentidos, que ultrapassa a compreensão lógica e linear. Toda corporeidade e todo humanismo sucumbem à articulação maquinal produzida pelo jorro (que lembra mesmo a escrita automática surrealista ou a ruptura ortográfica da fala de Joyce, com a construção de fluxos próprios que não recuperam a organização figurativa da linguagem, mas que criam novos campos de percepção da existência) de palavras resultante do novo corpo cênico abstrato.

A negação da subjetividade clássica toma de assalto a cena, cujo niilismo resulta da crise humanista decorrente da não superação das vanguardas.

Lêhnin e a boca beckettiana se reúnem em uma nova constituição mítica que é a do corpo transitivo, nem sempre visto como apenas físico pela nova sensibilidade criadora.

A Mocinha de “*Valsa no. 6*”, ao piano, recortada por luz pontual que lhe substitui por máscaras seqüencializadas, de samples contrastantes que expõem a lógica convencional, também se refaz como corpo transitivo, múltiplo.

¹⁷⁷ BECKETT, Samuel. “*Not I*”. In: “*The Samuel Beckett Endpage*”, site da web cujo endereço é www.beckett.english.ucsb.edu.

Sua condição não figurativa faz com que se abra às intervenções várias que o mundo (ou o encenador, ou o performer, ou o público, ou a própria persona cênica) lhe oferece, como afetividade.

Por isso, sequer se reconhece com a denominação que lhe caracterizara em outra ordem, de natureza muito mais mimética¹⁷⁸:

“MOCINHA (Aumentando progressivamente a voz, até o grito.) Sônia!... Sônia!... Sônia!...
(para si mesma)

Quem é Sônia?... E onde está Sônia?

(rápida e medrosa)

Sônia está aqui, ali, em toda parte!”¹⁷⁹

O corpo físico foi substituído por outro. É claro que a justificativa mimética se faz explicativa, já que a fala da mocinha - que é Sônia - vem determinada pela descrição da “personagem”, antes do início da peça, como “Sônia, menina assassinada aos quinze anos”¹⁸⁰.

A motivação criadora de Nelson Rodrigues (que invariavelmente mantinha-se com verve tradicionalista nos jornais, apesar dos ataques constantes ao gosto da sociedade tradicional) não previa que a fragmentação do corpo e o afastamento dos referenciais concretos pudessem conduzir a novos parâmetros de leitura da cena. Mas para os olhos contemporâneos é inevitável a sua percepção matricial.

Ultrapassando fronteiras, a música de “*Valsa no. 6*” ultrapassa a condição de trilha sonora para projetar uma verdadeira orquestração de sonoridades cênicas - que também são musicais e, ao mesmo tempo, também são dançadas e, igualmente, também são plásticas.

¹⁷⁸ É preciso notar que, como se estudará mais adiante, apenas o primeiro ato de “*Valsa no. 6*” contém este impulso transgressor. No segundo ato, de volta às raízes modernistas, a cena tenderá a uma “explicação lógica” dos fatos, colocando todos os pingos nos “is”. Isso não impede que nossas considerações sejam feitas, mesmo porque o embate crítico provocado por “*Vestido de Noiva*” - obra muito mais fechada que “*Valsa no. 6*” - girava em torno de suas possíveis verossimilhanças órficas. Para isso, ver: CADENGUE, Antônio. “*O Vestido de Noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo*”. In: Folhetim no. 7, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.

¹⁷⁹ RODRIGUES, Nelson. “*Valsa no. 6*”. In: “*Teatro Completo*”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

¹⁸⁰ Idem.

A cenografia proposta se abre à sobreposição de espaços mentais criados pela persona cênica, que se locomove sem definir um ponto de referência objetivo. “Sônia está aqui, ali, em toda a parte!”¹⁸¹

Como sample do “*Nu Descendo a Escada*”, de Duchamp, o corpo vibrátil de Sônia a desconstrói, remontando-a em um novo sistema sensível. Ela sabe que coisas a acompanham em seu memorial, mas não consegue restituir sua imagem figurativa clássica de personagem, não recupera o desenho que lhe fora ensinado pelo espelho. Ela o ultrapassou e toda sua memória anti-especular se lhe mostra às avessas.

“Um rosto me acompanha... E um vestido... E a roupa de baixo...

(olha para todos os lados; e para a platéia, com meio riso)

Roupa de baixo, sim,

(com sofrimento)

Diáfana, inconsútil...

(com medo, agachada numa das extremidades do palco)

*O vestido que me persegue... De quem será, meu Deus?”*¹⁸²

Como o vaso sensual que persegue Dorotéia em novo plano, acoplando presente e passado em uma dimensão mítica simultânea, perpétua, a constatação das roupas íntimas que a perseguem lhe causa riso e sofrimento.

As rubricas estimulam vetores interpretativos de oposição, que desarticulam o projeto de continuidade que a trajetória de personagens comumente perfaz. Não lhe parece óbvio que sejam suas as roupas que aquele corpo visível veste.¹⁸³

Há divórcio inquestionável entre a imagem visível da debutante que está no palco com a persona desejante que emite as falas e cumpre as ações planejadas pelo autor.

O Gravador autônomo de “*Ao Violador*” (espécie de H.A.L., o robô de “*2001 – Uma Odisséia no Espaço*”, de Stanley Kubrick, de 1968) parece falar pelo que há de humano na cena. Em procedimento semelhante, Sônia é uma imagem quebrada em várias

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Em encenação recente do texto “*Valsa no. 6*”, de Nelson Rodrigues, o diretor Sérgio Audi optou por desvestir a atriz que articulava a persona Sônia. Ela estava nua quando fazia referências bastante concretas às roupas que a vestiam. Este espetáculo independente cumpriu temporada no TUSP, no segundo semestre de 2000.

partes e aquela que fala na cena não compactua, com exatidão, com o mesmo sistema de sensibilidades do corpo humano que “dança” a valsa de Chopin pela cena. São muitos corpos a sugerir uma ópera ancestral, um coro de possibilidades que reagem à hierarquia sonora do rumor do bombo.

A cartografia da cena escapa, então, da forma monológica para a dinâmica coral de um missal antigo. Muito ágil, retorna ao formato aparente, numa procura incansável por justificativas da cena.

“Mas eu não estou louca! (já cordial) Evidente, natural!... Até pelo contrário, sempre tive medo de gente doida!

(amável e informativa, para a plateia)

Na minha família – e graças a Deus – nunca houve um caso de loucura...

(grita, exultante)

Parente doido, não tenho!

(sem exaltação, humilde e ingênua)

Só não sei o que estou fazendo aqui...

(olhando em torno)

Nem sei que lugar é este...

(recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos)

Tem gente me olhando!

(olha para os lados e para o alto. Lamento maior.)

Meu Deus, por que existem tantos olhos no mundo?”¹⁸⁴

As informações que se dão, aqui ainda em início de trajetória, remetem à chegada ao desconhecido. Em situação órfica clássica, a persona quer certificar-se de que não foi acometida pela loucura, pois sabe que escapa à lógica cotidiana a que foi acostumada e que, durante muito tempo, utilizou para o reconhecimento de sua presença.

A sensação de ausência do presente quer se explicar, mas se contradiz, insinuando sim um certo patamar de loucura. De exultante a humilde, sem transição alguma, nota que perdeu a capacidade de se reconhecer no espaço. Sem raízes que a justifiquem, a plateia é o porto seguro a que recorre.

¹⁸⁴ RODRIGUES, Nelson. “Valsa no. 6”. In: “Teatro Completo”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

Mas, diante do público, então, nota a sua condição de persona gerada pelos olhos dos outros. Sofre porque “existem tantos olhos no mundo”.

Este momento é crucial, pois se não é no terreno da loucura em ela que está é, sem dúvida (no palco como na vida, logo saberemos que a menina Sônia era muito observada), no terreno da teatralidade – aqui autônoma em relação à realidade – que ela subverte os mecanismos de compreensão absolutos.

A relatividade esfumaça as aparentes certezas que a mocinha traz à cena, exclamativa.

Sônia percebe que penetra no terreno de nova teatralidade em que a segurança de se mostrar ao mundo como personagem se esvai entre os dedos. O pânico se instaura porque, de tantas memórias amontoadas, ela não consegue reconstituir com certeza nenhuma.

E os olhos dos voyeurs (testemunhas oculistas) permanecem, perpetuamente, atentos ao que se dará com a Mocinha (Noiva), que está à espera de seu celibatário.

O celibatário narrativo (e também o encenador), é claro, não demora a chegar (mesmo que não se compreenda o que seja e o que significam as suas ações):

“(sem transição, frívola e cordial)

Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou.

(em tom de palestra)

Então, o Doutor Junqueira chamou a mamãe e disse...

(anda como um desses veteranos que têm uma perna de pau, numa imitação de médico)

*(em aparte) No tempo de mamãe usava-se espartilho, róseo e de barbatana...”*¹⁸⁵

A chegada de Doutor Junqueira (ausente, como o Doutor Loos de Khlébnikov) é simulada de modo ilustrativo, tão desimportante que poderia ser trocada por qualquer outra intervenção imagética que o caracterizasse, até porque o jogo de simulação da “ação” é tão intenso que é dissolvido por outra memória simulada, não vivenciada (a do tempo em que mamãe usava espartilho).

As peças embaralhadas do quebra-cabeça somente criam unidade por fios de condução tênues, como se várias janelas mantivessem links improváveis que as ligassem

em um programa de computador. Mais que um texto e que possíveis subtextos paralelos, há uma forma hipertextual por onde trafega a estilhaçada criatura virtual criada por Nelson Rodrigues, que é Sônia.

Isso, por antitético que seja, assim como lhe abstrai a certeza da existência - e lhe carrega, de personagem central de um monólogo que era, para tomar parte de uma forma ritual (anti-)dramática coral antiga -, assegura-lhe de volta a condição heróica e trágica primordial: a cegueira.

A ignorância em relação às origens é o que conduz a heroína Sônia pelos caminhos sombrios e obscuros, que auxiliam a obra “*Valsa no. 6*” criar sua teia de relação hipertextual – tão característica da contemporaneidade.

Toda desmedida trágica - nos clássicos gregos - é cometida à revelia do desejo do herói, seja por um destino pré-traçado pelos deuses e seus oráculos, seja pela incapacidade de julgamento da personagem diante dos acontecimentos em que está imersa.

Mas Sônia tem multiplicada a sua ignorância. Não possui sequer o juízo sobre a própria existência. É um espectro projetado nas paredes da caverna platônica. Sua existência só se completa em plano ideológico, nunca concreto.

Por isso a cena trágica prevista se anula quando se torna mais um dos muitos simulacros de existência que atuam em sua franca polifonia.

Ainda aqui não apareceu na peça o recurso técnico do *flash forward*, em que a antecipação visionária dos acontecimentos nos fará supor a morte do sujeito cênico, incapaz de articular um discurso coeso.

A planificação da trajetória, realizada aos pedaços, por imagens inconseqüentes que se agrupam num mosaico abstrato, inviabiliza a vocação trágica de Sônia. Inclusive porque toda a ação dramática possível foi superada no momento anterior à corrupção da sua pele diáfana pelo punhal.

Após a penetração do punhal e a alteração da lógica linear, nenhuma curva, mesmo que enviesada, de dramática rigorosa seria verossímil. A trajetória de ações que lavassem ao clímax catártico foi interrompida no cume.

¹⁸⁵ Idem.

O mundo de Sônia é de eterno descarrego. Está a purgar com eternidade todo o terror e toda a piedade que sua persona física pudesse gerar.

A limpeza catártica se manifesta de modo prolongado, numa intensidade de sentidos tão forte que existe para gerar, com sórdido lirismo, uma espécie de purificação da teatralidade.

O estilhaçamento do tempo interfere diretamente na percepção do sujeito cênico morto. Vivencia e simula situações diversas em um período curto de cena.

“(frívola)

Mamãe está chorando... Papai, ao lado, nervosíssimo!

(novamente apavorada)

Mas que foi que aconteceu, ora essa?

(frívola)

Dr. Junqueira diz...

(imitação de velho)

Desequilíbrio mental – he! he! Desequilíbrio mental!

(novo pavor)

De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu!

(numa revolta)

Não quero ser a primeira doida da família!

(feroz)

Já sei por que o Dr. Junqueira descobriu que eu estava doida! (incerta) Quem? Dr. Junqueira?

(para a platéia, bruscamente doce)

Dr. Junqueira, nosso médico, sabe?”¹⁸⁶

Respostas e perguntas não se coadunam para criar um contexto de ação claro.

A maestria com que se cria a dinâmica da cena, contudo, alicerça uma ponte de sentidos contraditórios que, aos poucos, vai articulando possíveis leituras.

Não creio que se possam fechar os significados e os traduzir como únicos, mas a informação da loucura, por exemplo, insinua ter relações com o diagnóstico do Doutor Junqueira e com as reações angustiadas do pai e da mãe. Ainda assim, logo após a informação do suposto diagnóstico, a suposta louca não mais sabe quem é o Doutor

¹⁸⁶ Idem.

Junqueira, para em seguida explicar e definir para a platéia, com doçura, a identidade e a função do médico.

Tudo parece conspirar para que o diagnóstico fosse exato, especialmente quando somos tentados, pela voz narrativa, a enxergar as situações narradas (ou simultaneamente vividas) pela perspectiva esquizofrênica de Sônia.

A confirmação das desconfianças instauradas até aqui vai adiante quando Sônia narra e simula sua consulta medrosa com o médico. As explicações que parecem clarificar o contexto cênico, contudo, ainda inibem as intenções escondidas, que estão no fundo falso da aparência tranqüila do doutor.

Por ora, a palavra de Junqueira (aparentemente mais organizada logicamente que a de Sônia) é a tração condutora que nos leva de volta a uma possível realidade afastada da cena.

Pois, segundo o médico, Sônia está doida porque começou a ver coisas. Ouvia vozes. “Vozes caminhando no ar...”¹⁸⁷ Sua loucura inquestionável fazia com que Sônia visse “mãos, rostos e pés boiando no ar”¹⁸⁸.

Diante do quadro de esquizofrenia a que está exposto o espectador (e os criadores da cena) e diante das diversas facetas temporais que são condensadas, deslocadas e invertidas no decorrer da obra, não é difícil aceitar como correta a análise do Doutor Junqueira.

Entretanto, é preciso estar atento para o espelhamento que determina as condições cênicas da peça. Assim como aceitamos a “diegese” (se é que este termo pode existir aqui) de “*Valsa no. 6*” como produto da loucura de Sônia, admitimos sua loucura no plano de realidade. Aproximando as duas fontes, igualamos duas forças contundentemente diferenciadas.

Com novos referenciais, novas leituras se construiriam?

Ora, eles virão aos borbotões. E já vieram, desde a apresentação nas rubricas iniciais.

Então há razões para que se desconfie das motivações do suposto plano de realidade e se construa a plena autonomia da obra em relação a qualquer referencial.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

Sua leitura está vinculada aos seus próprios pressupostos e o plano da memória está contaminado pela perspectiva simuladora do presente eterno, que aprisiona Sônia em labirinto de muitas possibilidades.

Como pergunta Salman Rushdie, em seu livro “*O Mágico de Oz*”, por que a razão insiste em empurrar Dorothy Gale de volta para um Arkansas em preto-e-branco, sob a justificativa moral de que “não há lugar melhor do que o nosso lar”, se em Oz as conquistas que oferecem a superação da sensibilidade corriqueira são concretas e possíveis? Por que voltar ao rame-rame da vida cotidiana se o grande sonho se fez na busca de “somewhere over the rainbow”?¹⁸⁹

A armadilha, uma sofisticação técnica formulada pela ambigüidade do autor é um dos pontos de fuga da cena, extremamente atraente para quem está diante de uma cena em que há perda total dos referenciais de apoio. Contudo, pelos buracos propositais deixados ao largo escorrem enxurradas de outras condições analíticas, como por exemplo aquela lacuna de compreensão deixada aberta pela “confidência divertida”¹⁹⁰, com que a debutante narra que “uma noite, foi até interessante. De repente, descobri na parede do meu quarto um rosto, sempre o mesmo. Um rosto que não saía dali!”¹⁹¹.

Caso a diversão seja mesmo sintoma da loucura de Sônia, em nada esta fala acrescentaria ao mosaico que a simula.

Contudo, este verniz de loucura pode ser um artifício anteriormente planejado, assim como supomos que não foram lançadas pelo acaso as demais possibilidades dispersas encontradas na obra. Foram, sim, todas inventadas com minúcia por Nelson Rodrigues, autor ambicioso que desdobra seu talento técnico com disposição invejável quando cria as dificuldades aparentes, em obras planejadas, como na seminal “*Vestido de Noiva*”.

A capacidade irônica de provocação de Nelson Rodrigues é, inclusive, indisfarçada. Quando penetra nas frestas pouco iluminadas da condição humana, não se incomoda de jogar na cara do espectador “não insano”, que diagnostica a loucura de

¹⁸⁹ RUSHDIE, Salman. “*O Mágico de Oz (The Wizard of Oz)*”. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1997.

¹⁹⁰ RODRIGUES, Nelson. “*Valsa no. 6*”. In: “*Teatro Completo*”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

¹⁹¹ Idem

Sônia por identificação com o tal plano de realidade, a bofetada: “Será possível que a senhora não veja [as sombras], oh mamãe!”¹⁹².

Tal provocação alcança o paroxismo quando instiga os detratores de Sônia a gritar: “Sua vontade foi gritar. Por que não grita? (exasperação) Grite, mamãe, grite!”¹⁹³

Num projeto claro de afirmação das suas características como dramaturgo (estava relegado ao fracasso desde o “fiasco” nunca superado de “*Álbum de Família*” e o posterior exílio intelectual a que fora lançado com “*Anjo Negro*”), Nelson Rodrigues enfrenta com certa sátira a necessidade de compreensão que os olhares críticos lineares lançavam sobre sua nova obra, “*Valsa no. 6*”.

E enquanto a narração da procura que a mãe faz pelo médico ao se insinuar a loucura da menina se torna desesperadora, também é recoberto de poesia grotesca o seu desespero de autor inconformado, traduzido pela voz louca de Sônia (aqui seu alter-ego estilístico): “Meus gritos se espalharam por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos.”¹⁹⁴

“*Valsa no. 6*” foi bem recebida pela crítica mas, mantida em cartaz apenas às segundas-feiras, era mesmo para as paredes que se lançavam os gritos deste seu poema dramático.

O plano de conquistar o público caudaloso, que lotava com filas “*As Mãos de Eurídice*”, esgotou-se. Não pôde, como talvez sonhara, ver sua peça representada até em turco, como aconteceu com o Orfeu de Pedro Bloch.

Nem mesmo suas indicações de cena, minimalistas, puderam ser atendidas pela criticada *mise-em-scène* de Henriette Morineau – considerada exagerada por Miroel Silveira.

“(…) Com um tema ‘desagradável’ como esse, como Nelson poderia ter o seu monólogo representado em turco?

Teve sorte de ouvi-lo em português. Mesmo reduzindo ao máximo as especificações de cena, nem assim Nelson foi atendido pela produção. Sua cortina vermelha acabou sendo a cortina preta do Teatro

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Idem.

*Serrador; seu piano branco contentou-se em ser o piano marrom que arranjaram. Fazia uma grande diferença numa peça com tão poucos elementos.”*¹⁹⁵

Bem, o fato é que o campo imaginário, apenas sugerido pela fala poética grotesca de Sônia, almeja delinear uma confusa polifonia, que ultrapassa a condição narrativa pura, quando assume para si, com profusão coral, a circularidade inspirada pelos ritos primevos.

“(começa a correr, em círculo, como uma menina)

Gente corria dentro de casa.

(coro)

Bacia!

Mas pra que bacia?

Claro! Bacia!

(exortação de criadas)

S. Jorge!

S. Benedito!

S. Onofre.

(de novo, informativa)

*Eu própria me sentia adormecida... Adormecida entre gritos...”*¹⁹⁶

Deusas-mães, telúricas e férteis – signo da origem e da transformação -, são trocadas pelo imaginário espiritualista cristão, castrador e masculino. Timeles rústicas lastreadas para restituir à divindade a homenagem do vinho colhido tornam-se bacias purificadoras preparadas para um recatado banho de assento. Os signos primitivos ganham tradução ocidentalizada e, mais que tudo, cristã.

Mas a melopéia difusa, de polifonia deliberada, consagra um viés teatral que transmuta a escritura cênica lógica, apolínea, em um coro embriagado, dionisíaco, concentrado em uma única e solitária bacante.

¹⁹⁵ CASTRO, Ruy. “*O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues*”. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

¹⁹⁶ RODRIGUES, Nelson. “*Valsa no. 6*”. In: “*Teatro Completo*”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

Recolhida no sono, Sônia exala lirismo, imune aos gritos desesperados, com que convive em sua solidão cênica.

Anestesiada de tudo, cria outro plano sensível – outra “estesia”, outros valores estéticos.

O que há de espúrio no plano concreto, narrado, sofre implosão cujo combustível é oriundo do plano poético – seja ele memorialista ou alucinatório. Todos estes planos se confundem sem a articulação desenhada pela iluminação expressionista encontrada nas notações de “*Vestido de Noiva*”.

Talvez por isso – e inspirada por Ziembinski -, Henriette Morineau tenha apostado tantas cartas numa iluminação obsessiva e excessiva, mal compreendida pela crítica da época. Tal incompreensão pode ser derivada do fato de que a compartimentação lógica de uma teatralidade essencialmente híbrida entra em permanente confronto com a escala descontínua que mede os critérios de intensidade da peça.

O efetivo coral, ausente, borbulha pelo corpo ausente de Sônia.

Sônia – a força cênica feminina ancestral – foi reprimida por uma educação castradora da classe média modernizadora. Trancafiada em si mesma, vê com olhos idênticos aos de Madame Lêhnin a chegada do médico – o qual nunca conhecerá verdadeiramente o espaço interno¹⁹⁷ em que transborda a existência de Sônia está mergulhada: “E vem o Dr. Junqueira... Seus passos na calçada... Depois na sala... Agora na escada...”¹⁹⁸

Como uma Lêhnin recolhida em seu autismo escolhido, que recusa resposta ao Doutor Loos, Sônia tem pavor que se lhe vejam o interior:

“Não admito que homem nenhum veja minhas amígdalas!

(...)

*Ele quer ver minhas amígdalas!”*¹⁹⁹

¹⁹⁷ Anatol Rosenfeld especifica um espaço interno de uma consciência em algumas obras dramáticas que se contaminam de elementos épicos, especialmente as de August Strindberg e, posteriormente, no palco expressionista. Tais referências encontram-se em obras como “*O Teatro Épico*” e “*História da Literatura e do Teatro Alemães*”.

¹⁹⁸ RODRIGUES, Nelson. “*Valsa no. 6*”. In: “*Teatro Completo*”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

¹⁹⁹ Idem.

Sua nova estesia contamina-se com a formação corporal pudica machista do cristianismo, em que as partes internas das mulheres apresentam-se como imoralidades devoradoras, perigosas e demoníacas, e que devem ser guardadas, invalidadas e somente reveladas nos lençóis brancos do leito nupcial.

Não é preciso dizer que a interdição física estimula o desejo e, por debaixo da superfície pudica das falas da menina, esconde-se um vigor sensual que aflora no silêncio dos comportamentos mais insuspeitados.

Ana Miranda, por exemplo, relata-nos como a vida nos conventos cristãos dos séculos XVI e XVII foi motivo de exaltação da imaginação erótica de poetas do chamado “Movimento dos Freiráticos”:

*“Houve um tempo em que o desejo sexual transpôs os limites da espiritualidade reclusa. Os homens procuraram profanar os conceitos de virtude que os oprimiam e aos quais se submetiam num próprio ato irreverente de maculação. Como poucas vezes, a interdição sexual teve a função de afrodisíaco. Era preciso degradar o fascínio do mal; espiritualizar o corpo e erotizar a alma. Para isso, nada como buscar o prazer na escuridão das celas dos conventos.”*²⁰⁰

No caso dos conventos, emerge sempre a desconfiança de que por trás das grades que separam as mulheres ali enterradas do mundo – grades por onde escapam somente suas sombras, nas missas, durante o canto das antífonas -, o espaço feminino criado para destilar a pureza máxima, oriunda da segregação que promove o encontro com Cristo, a imagem masculina, tanto divina quanto demoníaca, domina o imaginário da vida diária.

As enclausuradas vivenciam um processo também metonímico da existência e, por partes, alçam algum contato com o mistério²⁰¹.

Também Sônia, trancafiada em um reduto distanciado da vida cotidiana, deixa-se antever por partes, relegando outras ao desconhecido. O erotismo exaltado de suas amígdalas (ou de outras partes secretas suas) precisa ser protegido, porque não poderá ser compartilhado de modo mundano, nem com o seu médico.

Esta última indicação provocativa de Nelson Rodrigues, que carrega de desconfianças o trabalho do ginecologista, por exemplo, demarca a desconfiança em

²⁰⁰ MIRANDA, Ana. *“Que Seja Em Segredo”*. Dantes Livraria e Editora, Rio de Janeiro, 1998.

relação à ciência num universo poético que preserva das origens seu caráter moral ruralista, sôfrego diante da urbanização e modernização vividas pelo Brasil após a queda da Velha República.

Por outro lado, determina uma relação objetiva entre a força desejanete (Sônia) e sua oposição, que aqui começa a ser desenhada (Doutor Junqueira). Se a presença do médico é filtrada pela perspectiva fragmentária da menina, sintomas da relação entre ambos desenham-se de modo tosco, conforme são emitidas as vibrações do corpo transitivo de Sônia.

Gera perplexidade que ele não possa consultar as profundezas de sua garganta. Como, por pudor típico de sua formação tradicional, não oferece as amígdalas (e outras cavidades avermelhadas) para a observação do mundo, é de um modo um tanto mais incisivo que Sônia teme a observação do médico.

Ainda assim, mesmo que reconheça a existência dos órgãos trancados em seu corpo, nunca se vê como um corpo inteiro, disponível para a reintegração com as forças do universo. Especialmente porque a integridade lhe fere, faria dela uma garota-Sônia que não reconhece em si mesma: “Quem é Sônia?”²⁰²

Por conseqüência, do mesmo modo como o corpo de Sônia rechaça sua integridade, as visões que passa a projetar no mundo estão envolvidas de sintomática deficiência parcial - deformação do seu ponto de vista.

De maneira oposta à visão metafórica de Das Dores, que cria um corpo sensual para o par de botinas trazidas por Assunta da Abadia, que a colocam de volta para uma trajetória de retorno à vida, Sônia omite para si a plenitude corporal.

Aproxima-se do “defeito visual” das parentas de Dorotéia, que caminham rumo ao apodrecimento, por não suportarem o pecado e não conseguirem enxergar o vigor masculino sem culpas – motivo da náusea sartreana (mais um sample trazido à cena com a irresponsabilidade exigida pela criação de uma “farsa irresponsável”).

Mas, diferentemente da constituição cênica de “Dorotéia”, “Valsa no. 6” não cria artificios concretos que inviabilizam a visão.

²⁰¹ Tais pesquisas foram por nós desenvolvidas para criação da dramaturgia do espetáculo “Sacromaquia”, dirigido por Maria Thais, no ano de 2000.

²⁰² RODRIGUES, Nelson. “Valsa no. 6”. In: “Teatro Completo”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

Maura, Carmelita e Flávia usam leques vazados que, ao lhes impedir a observação da virilidade, gera no público a desconfiança de que seus comportamentos estão infestados de hipocrisia – mesmo que a eterna vigília que evita o sonho estimule uma dimensão mítica, em que a parcialidade da visão não carece de nenhum grau de verossimilhança, ainda que de teor deliberadamente metalingüístico.

Para Sônia, nenhum subterfúgio necessita ser criado. Ela, em sua formação cênica primária, polivalente, não busca justificativas que tornem críveis os seus problemas como persona cênica.

Pelo contrário, a problematização de sua presença estranha é matriz geradora de uma ordem cênica completamente desconhecida, aberta à leitura e à intervenção, à participação ativa daqueles que a confrontam, sejam os criadores do espetáculo ou o público criador de sua diegese imaginária.

Sônia não precisa de filtros para forjar sua deficiência visual:

“Então, o Dr. Junqueira...

(estaca, na dúvida; vem à boca de cena)

Aqui, alguém conhece o Dr. Junqueira? Porque eu, imagine, eu guardei o nome, mas não me lembro do seu rosto e...

(aperta a cabeça entre as mãos)

Será mocinho?

(senta-se no alto da escadinha que leva à platéia)

É por isso que, às vezes, eu mesma me julgo doída...

(num lamento)

Porque as coisas, as pessoas deslizam e fogem de mim, como cobras...

(baixo)

Sei que, naquela noite, o Dr. Junqueira acudiu de pijama e, por cima, a capa de borracha...

(ergue-se, apontando)

Mas eu só vejo o pijama, a capa e nada mais...

(desce para a platéia)

Agora mesmo. O senhor, que está aí...

(escolhe um espectador)

Sim, o senhor! Estou vendo seu paletó... E seus sapatos... Eles estão aqui...

(ri)

Posso tocá-los... Mas não vejo mais nada... (irritação) Como se não existissem pés nos sapatos...

(grita)

*Mas o senhor precisa ter rosto!”*²⁰³

Sônia desce à platéia para codificar aqui a interação do espectador.

Ela o traz para o seu plano cênico para que, íntimos, possam compartilhar pontos de vista secretos, desconhecidos. Pinta para eles a aparência desenhada por outros sentidos, que não o mais viciado e integralista que é a visão.

A cegueira parcial lhe abre outras frentes sensíveis e Sônia pode simular “retratos” de Magritte, que lhe acompanham e lhe dão contorno – um contorno de alteridade cênica.

Entretanto, diante desta aproximação, Sônia contamina-se também de outra perspectiva, a dos olhares dos outros, concretos: chega a pensar que é mesmo louca. Cobra de si mesma, aos gritos, que as regras de seu mundo coincidam com a aparência cotidiana das coisas.

Mas sua diferença é pulsante em relação a todos; e se faz notar quando todas as imagens tradicionais deslizam para longe dela, como cobras.

Importante notar que sua cegueira parcial escolhe signos que a caracterizam, por espelhamento.

Sua “memória” pinça, afetivamente, de modo aparentemente aleatório, elementos que compõem sua identidade múltipla. Deste modo, é sintomático que escolha lembra-se do pijama do médico.

Tal seleção desloca significados e cria ligações imperceptíveis que o transmutam de médico em homem. O horror em relação ao homem revela coisas sobre sua castidade. Mas sua castidade exala desejos secretos, como os do uso do espartilho e da barbatana.

Informações condensadas, deslocadas e/ou invertidas assaltam a cena para evidenciar, com extrema sutileza e singularidade, uma peneira fragmentária que separa e mistura, em processo de rápida simultaneidade, o joio e o trigo nas informações trazidas por Sônia.

De Doutor Junqueira (que antes pudera ser um mocinho), ela identifica desconfianças sabichonas (entre várias possibilidades, escolhe a de um velhote que usa “pince-nez” e tem asma, mas tarado, que paga passagens de bonde para as jovens

²⁰³ Idem.

colegiais). Do pai, recorda-se apenas do bigode, nada mais. De Sônia, um nome que acha bonito, que é quase branco.

É o único nome de mulher que guardou. Todos os outros são imagens desaparecidas, impossíveis de serem trazidas à cena. Este recurso, já utilizado – com diferenças - em “*Vestido de Noiva*”, procura afastar a força motriz da persona cênica daquilo que se supõe ser seu álbum de lembranças.

O que a visão psicanalítica traduz como negação da própria identidade, no plano cênico cria, aqui, uma valsa de possibilidades formais, como a da abstração-noiva de Duchamp, inquieta por ser despida.

Do ponto de vista contemporâneo, encontramos sérias indicações de multiplicidade no comportamento (anti-)dramático de “*Valsa no. 6*”. É por isso que julgamos que uma tradução concentradora de significados dissimula seu potencial polissêmico e esconde arestas de seu caráter orquestral.

As deformações estruturais são válvulas impulsionadoras da autonomia cênica da obra em relação aos padrões de referência. Mas, mais que isso, a obra auto-proclama-se centro cumulativo e desorganizador das formulações clássicas de espaço-tempo. Simula-se, no palco, reverência à ruptura com as fronteiras artísticas de todos os tempos.

Elementos visuais - que variam da insinuação de um coro ancestral à solidão niilista da absoluta ausência de referências -, resgatam um memorial dilatado em que coexistem todos os tempos, simultâneos; musicaliza-se, com perene presentificação, a sua vocação sinfônica, polifônica.

Obra de choque de formatos antagônicos, de concentração de diferenças, tem como centro nervoso a transição.

O corpo transitivo de Sônia experimenta, entre o branco puro do piano e a incidência rubra da cortina, a experiência matricial da menarca. Aos quinze anos, diagnostica-se em sua memória o horror – salpicado de fascínio – da primeira menstruação.

Originária da puerilidade lúdica e da transgressão modernista, “*Valsa no. 6*” é um indício do amadurecimento da obra de Nelson Rodrigues rumo à maturidade auto-referente - e auto-reverente.

Com “*A Falecida*” (sua próxima obra, de 1953) inicia-se o ciclo de tragédias cariocas. Em mapeamento, senão consciente, ao menos consistente de mudança, Nelson Rodrigues deixa migalhas no caminho para que se busquem os índices necessários para uma abordagem poética sobre a transição de sua trajetória.

A fixação pela morte, já muito eloqüente até 1951, em eterno retorno trará viva, em 1953, à cena uma Zulmira obcecada pelo “retorno” à condição de morte de Sônia.

Mas agora tais sintomas vêm travestidos em uma mulher comum do subúrbio carioca.

*“Hoje isso parece claro. Nelson deixou que a cor local de ‘A Vida Como Ela É...’ contaminasse ‘A Falecida’. A história podia ser dramática, mas alguns personagens eram mesmo gaiatos, falavam a gíria corrente, estavam vivos. Cenário e tempo não eram ‘qualquer lugar ou qualquer época’, como nas outras peças, mas a Zona Norte do Rio (nominalmente, a Aldeia Campista), com uma rápida passagem pela Cinelândia. O tempo era hoje, 1953.”*²⁰⁴

Sônia é o ponto mais alto da escalada de Sísifo até o cume da montanha. De lá, as pedras rolam ao início, rumo à contemporaneidade.

Com o amadurecimento da forma cênica, contudo, ao invés de a obra se soltar em cada vez mais multiplicidade, o autor segura a rédea para a definição exata dos afetos que dançam pela cena. É intrigante notar como Nelson Rodrigues abandona a simultaneidade de falas díspares para concentrar nas rubricas a indicação precisa de quais são as personagens que mantêm identidade no coro que atormenta a menina Sônia, também repleta de adjetivação atribuída a seu comportamento.

Rubricas como “mãe, melíflua”, “mãe espevitada”, “retorcendo o bigode”, “perna de pau” ou “feliz”, “dolorosa”, “incerta”, “frívola” localizam muito mais a dinâmica cênica.

Por outro lado, a inquietude da transição se faz mais evidente e retorce maiores nós nos caminhos já nada óbvios do labirinto instalado no palco. O fôlego da peça é maior ainda quando nova mudança de parâmetro atingirá em cheio o corpo mutante de Sônia, agora mulher.

²⁰⁴ CASTRO, Ruy. “*O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues*”. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

Em cena, enquanto executa repetidamente trechos de Chopin, a carga da transformação e dos abalos sofridos pela transição de menina a mulher lhe faz tocar em um ponto até aqui apenas implícito: Paulo.

De menina a noiva (ou de noiva duchampiana a noiva rodriguiana), Sônia não sabe quais desgostos teriam sido ocasionados por Paulo. O único de que se lembra é de que não pôde ir à missa de confessar num domingo de chuva, justamente quando “os anjos escorrem pelas paredes”²⁰⁵.

O anjo Sônia escorre pelas paredes do palco enquanto evoca possibilidades para Paulo:

“(evocativa)

Mas Paulo... É um doce nome... E amoroso... Seria meu primo? Ou quem sabe se namorado?

(baixa a cabeça, com pudor)

Ou noivo?

(com medo)

Não, não!

(meiga)

Se eu tivesse namorado – ou noivo – ele estaria, aqui, de mãos dadas comigo...

(grita)

Noiva eu?

(...)

Eu tenho a face, as mãos, os olhos de uma noiva?

(ajeita os cabelos)

Há uma grinalda, em mim, que eu não vejo? Nos meus cabelos?

(maior desespero)

Uma grinalda atormentando minha frente?

(desespero contido)

Mas, então, terei de ser noiva de alguém!

(riso)

E se eu fosse noiva de alguém?

(desesperada)

Paulo e Sônia... Quero me lembrar dos dois... E...

(escandalizada)

²⁰⁵ RODRIGUES, Nelson. “Valsa no. 6”. In: “Teatro Completo”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

Oh, Dr. Junqueira pagando a passagem de uma menina de colégio!

(senta-se ao piano e começa a Valsa no. 6. Depois, breve trecho da Marcha Nupcial)

*Paulo é apenas um nome...*²⁰⁶

A presença de Paulo, embutido no coro não evidente da fantasia de Sônia, reverbera na persona cênica da menina a sensação de ausência.

Como não são coincidentes as relações que se dão no palco com qualquer outro plano que o contamina, o discurso de Sônia se pulveriza entre incertezas que podem se tornar, imediatamente, por inversão, a mais absoluta certeza.

Então Paulo, autoritariamente, será o noivo.

E a celebração de sua presença é musicalmente materializada pela Marcha Nupcial – outro sample despriorizador da mimesis, na medida em que os afetos conduzidos por ele não dizem respeito a um acontecimento linear, mas, ao contrário, bastante lacunar.

Não é importante se a grinalda está ou não atormentando a sua frente. Uma motivação desconhecida – a ser criada, por experimentação – é quem leva ao imediato plano de certeza assumido por Sônia, que precisa se lembrar de Sônia... E Paulo.

Enfim, Paulo é apenas um nome.

Paulo, como a grinalda e como a Marcha Nupcial, é apenas um signo maleável e vibrante, em diálogo relativo com todos os planos paralelos da (anti-)narrativa de Sônia. Paulo é apenas “um nome suspenso no ar, que eu poderia colher como se fosse um vôo breve”²⁰⁷.

Assim como Sônia não é um signo mimético, pois não possui a face, nem as mãos, nem os olhos de uma noiva, Paulo é uma força dissipada pelos escombros da narrativa implodida que é “*Valsa no. 6*”.

Paulo é, então, “um nome vazio, sem dono”²⁰⁸.

E Sônia não se lembra de nada, a não ser de nomes:

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Idem.

“Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria... Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes...”

Por toda a parte...

(aponta em todas as direções)

Nomes, por todas as partes... Descem pelas pernas da mesa... Se enfiam nos cabelos...

(feroz)

Eu esbarro neles, tropeço neles, meu Deus!”²⁰⁹

A exclamação pelo socorro de Deus, uma última alternativa que pudesse organizar os signos em uma unidade compreensível, ideológica, religiosa que fosse, contesta a estruturação puramente semiótica que lhe compõe.

Mas Sônia, perdida num mundo pós-dostoievskiano em que tudo é possível, escorre pelas pernas da mesa. Está criado um mundo estritamente simbólico e é a nomeação arbitrária o que qualifica a potência poética.

Os motivos narrativos que servem de suporte para a criação dramatúrgica não planificam um contexto unificador. Em oposição à semelhança icônica, a convenção chama atenção para um processo de recodificação da linguagem, apoiada agora na arbitrariedade da palavra simbólica e da nomeação.

São nomes as funções que vagueiam pela cena e a arbitrariedade de Sônia é quem garante que ninguém a contrarie. O atrito entre a linguagem e os referentes concretos do mundo acendem o fogo pluralista que catalisa o incêndio das inovações cênicas que subsistem em “*Valsa no. 6*”.

A palavra de um Deus inexistente é o que funda a organização da desordem referencial que forja na cena um simulacro de múltiplas possibilidades. Sônia delicia-se, metonímica, com a dança de todas as possíveis junções de suas partes. Paradoxalmente, nasce exatamente disso o que lhe causa pavor.

Sônia é objeto de passagem, transitivo e agônico: ambíguo manifesto de um projeto artístico situado num momento de (ultra-)passagem – que, às avessas de tudo, afirma a si próprio.

²⁰⁹ Idem.

A ilustração mimética das dinâmicas possíveis, relatadas pela fala, determinaria num patamar de certeza o que aparece com imprecisão simbólica, manipulada através da fala do “poema dramático”:

“Não, Paulo, não!

(voluptuosa)

Me abraçando!

(simulação de abraço. Euforia)

Ou beijando, quem sabe?”²¹⁰

A rubrica aposta na tendência à simulação, não à ilustração. E, condicionadora de afetos, a rubrica não aponta para o signo fechado, compreensível, mas estimula a abertura.

A concretude reconhecível do gesto monológico, ilustrativo, avaria a envergadura de descontinuidade poética que fragmenta Sônia.

Deste ponto de vista, a trajetória desta “menina assassinada aos quinze anos” seria inviável para a representação? Pois qualquer escolha para a concretização cênica concentraria, num mínimo de significados, a abertura lingüística da obra? Seria uma dramaturgia encerrada em seu próprio umbigo literário, novamente textocêntrico?

Acreditamos na vocação máxima desta obra para o teatro. E, inclusive, supomos encontrar na polivalência de “*Valsa no. 6*” matrizes fundamentais que fundam a cena contemporânea, filha malfadada de Nelson Rodrigues.

O que defendemos, segundo o fantasma da contemporaneidade nos indica, é que a abordagem de Sônia pelo teatro deriva por linguagem alternativa à ilustração mimética (assistimos a várias montagens em que este procedimento - muito comum nos monólogos tradicionais - encolheu a teatralidade da “*Valsa no. 6*” a um plano narrativo centrípeto, único).

Uma vez que a dramaturgia sugere a multiplicação de planos que, progressivamente, distanciam-se de tudo aquilo que é manifestamente conhecido, a cena conseqüente dela cambaleia pelo campo aberto da criação livre e indeterminada - e a

²¹⁰ Idem.

experiência da representação rodriguiana alcança, rigorosamente, o vigor de uma nova teogonia.

“*Valsa no. 6*” não se contenta com comentários de uma encenação que a encerre em um recorte, apenas, de leitura de signos copiados do cotidiano. Supera a todos numa atitude de provocação geradora da criação.

Investe no relativismo absoluto.

Reinventa a condição barroca em que qualquer certeza cartesiana está arregimentada pelo pensamento.

O que garante a existência de Sônia? E, ao mesmo tempo, quem não lhe legitima a existência?

Em ambas as hipóteses, é a razão o motor que provoca a rotação das afetividades pela cena. E, se Sônia não tem existência concreta, também não a tem o seu público, a quem se destina a pergunta que remonta à dúvida inesgotável de Segismundo.

“Se eu não conheço Paulo, ele poderá ser um de vós!...”

(ri, cantarola)

Talvez um de vós seja Paulo...

(com medo)

Mas eu não vejo o vosso rosto... Nem o de ninguém aqui...

(grita)

E cada um de vós?

(percorre e examina, face a face, cada um dos rostos da platéia)

Tem certeza da própria existência?

(grita)

Respondam!

(baixo, com um riso surdo, feliz e cruel)

Ou sois uma visão minha, vós e vossa cadeira?”²¹¹

Como “*A Vida É Sonho*” (“*La Vida Es Sueño*”, 1633/35), de Pedro Calderón de La Barca, a peça de Nelson Rodrigues nos envolve num sistema nebuloso e contraditório de idéias, seja para aceitar a condição barroca ou para negá-la.

²¹¹ Idem.

Maria de Lourdes Martini nos ensina que, se podemos aceitar “o teatro como expressão dialética do real/não real, parece-nos encontrar a harmonização dessa forma de cultura com a antinomia do ser/parecer barroco”²¹².

Nelson Rodrigues parte do pressuposto de que o teatro é um jogo autônomo e, por isso, pode fazer do mundo um grande teatro particular, em que se possam processar, através da razão criadora, as diversas antinomias geradas por seu relativismo.

Da provocação de Sônia, emerge a reflexão sobre a existência. E se nada disso existir? E se tudo não passar de uma série de projeções artificiais? E se tudo não passa de “um sonho”? Ou pior, se a presença dos espectadores na cadeira for mera simulação gerada por um corpo que não é do espectador, mas de Sônia?

Se Calderón leva a extremos idéias como as da vida como sonho ou do mundo como um grande teatro, as similaridades entre Segismundo (o príncipe impedido pelo pai, rei da Polônia, de assumir seu lugar de direito, trancado numa torre, sem conhecer o mundo) e Sônia (trancada noutra torre virtual, múltipla, que não coincide com a vida real) tornam-se inegáveis.

Então, toda a vida é Sônia?

O processo neo-barroco desenvolvido por Nelson Rodrigues faz do mundo um grande teatro e, do teatro, a formação matricial de uma nova vida, estigmatizada pela simulação.

As diferentes referências agrupam-se e trocam de lugar para construir um universo poético em que tudo se reduz a Sônia. Quando a menina opta por rejeitar Chopin para cantarolar uma música popular infantil, é também para Sônia que todos os sentidos convergem.

Na rua da música há um bosque se chama solidão. Dentro dele mora um anjo.

Os bosques da solidão de Sônia – um anjo que escorre pelas paredes – são mônadas barrocas idênticas à masmorra de Segismundo. Com a única e sintomática diferença de que a persona neo-barroca rodriguiana suga para si todas as existências possíveis.

²¹² MARTINI, Maria de Lourdes. Prefácio de “*O Grande Teatro do Mundo*”, de Calderón de La Barca. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1987.

Sônia não é, então, uma metáfora da solidão, mas uma metonímia do mundo e, por consequência, do teatro que é seu mundo (espectadores incluídos).

Trancada em sua masmorra obsessiva, a valsa de Chopin a persegue e todos os seus gestos são feitos de repetição, de pastiche de si mesma. Sua trajetória trágica está impedida porque está parada, cercada por todos os acontecimentos de todos os tempos simultâneos que lhe caracterizam.

E entre todas as personagens que fazem coro para Sônia. E que, por projeção, também são Sônia.

Entre a tentativa de afastar a recorrência da mesma música que seus dedos tocam, ao piano, e a repetição espiralar do presente (numa espécie de letargia existencial, de sonambulismo) imagens recorrentes e especulares de Paulo e Doutor Junqueira se concentram vertiginosamente num mesmo espaço-tempo de intensa agonia, como corpos fundidos – e fundidos à imagem de Sônia.

Médico e noivo confundem-se, oferecendo-se mutuamente signos que são devolvidos com a mesma rapidez com que lhes são emprestados pela consciência unificadora do corpo transitivo e multiplicado de Sônia.

“Meus dedos só sabem tocar ‘isso’!

(com desespero)

Valsa que me faz sonhar com Paulo e Sônia...

(sonâmbula)

Uma Sônia translúcida e um Paulo esgarçado...

(cobrindo o rosto e rindo)

Dr. Junqueira é doido pela Valsa no. 6”²¹³

Uma nova informação é simulada, então, para fazer girar a espiral do eterno presente. Afirma-se que a Valsa no. 6 é a música preferida de Doutor Junqueira. Mas é sobre a sensualidade de Paulo que a fantasia lúdica de Sônia se concentrará. A fusão dos dois homens que lhe apavoram e perseguem a faz transitar do horror pela canção preferida de Doutor Junqueira para a nudez dos pés de Paulo.

²¹³ RODRIGUES, Nelson. “Valsa no. 6”. In: “Teatro Completo”, vol 1. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

É como se a projeção estivesse sendo vítima de ruído do significado de uma persona para outra. Como se a Doutor Junqueira fosse emprestado um teor sensual que é de Paulo ou como se a imagem de Paulo se sobrepusesse à admoestação causada por Doutor Junqueira.

Como inversão de Das Dores, Sônia vê um Paulo deformado, um corpo sem sapatos. Como inversão de si mesma, a persona cênica projeta ciúmes sobre o rosto que parece lhe beijar, mas que de fato beija Sônia.

Nova substituição se faz quando, no lugar de Paulo, referências ao punhal de prata de Doutor Junqueira confunde as relações até então conhecidas. Em planos distintos, são distanciadas a persona cênica de Sônia e são aproximadas as projeções de Paulo e de Doutor Junqueira: “Sou, não sou?

(macia e perversa)

(...)

Se bem que eu tinha muita insônia.

(intensa)

Uma insônia cravejada de ódio.

(Corre ao piano. Valsa no. 6. Espantada.)

Mas roubaram o meu punhal...

(frívola)

Como? Ah, sim, pois não! O meu punhal de prata... De penetração macia, quase indolor...

(doce)

E, naquele dia, te inclinaste, Paulo...

(ergue o rosto, entreabre os lábios)

... para um beijo rápido.

(espantada)

Mas Paulo! Não beijaste a mim!

(...)

Eu vi pelo espelho, tudo!

(incerta)

Mas quem foi, Paulo, quem foi?

(num grito selvagem)

Sônia! Beijaste Sônia!”²¹⁴

²¹⁴ Idem.

O primeiro ato chega ao fim com solene andamento confuso, em jogo de instensidade e fragmentação.

Caso se insista em plotar, até aqui, uma única possibilidade de leitura para os acontecimentos (como, por transversalidade, até será possível - no fim do texto), Nelson Rodrigues o guarda para o segundo ato.

Por enquanto, espectros conflitantes simultâneos confundem-se num *trompe l'oil* maneirista neo-barroco.

Contudo, seguindo à risca sua tendência incorrigível à circularidade do eterno retorno, a verve modernista de Nelson Rodrigues o faz transgredir os mecanismos criados para o primeiro ato de sabor contemporâneo de “*Valsa no. 6*”.

Nelson e anti-Nelson, juntos, despistam a abrangência metonímica de Sônia para redefini-la num padrão narrativo tradicional.

O segundo ato, de viés explicativo, fará caminho oposto ao do primeiro, com explícita definição do plano de acontecimentos sucedâneos.

Entretanto, as sementes plurais foram lançadas – o que estimula, ainda aqui, uma cena descontínua e destituída de unidade.

O caráter épico-narrativo, de testemunho, do segundo ato - em dinâmica de retorno às certezas - indica com muito maior precisão o jogo lúdico que transita pelo espaço-cênico.

É como se a colheita das sementes contemporâneas não pudessem ser colhidas e o segundo ato destrói as conquistas formais do primeiro, visando arredondar a compreensão de seu espetáculo.

A superação da forma monológica é revertida, em direção à revelação das facetas escondidas pela multiplicidade do primeiro ato.

Já nas rubricas, a especificação dramaturgica delinea o acerto de contas que se dará: o embate será travado com o plano da memória (o conflito do segundo ato toma, como referência, o primeiro – ambos vetorizam sentidos opostos), num *tour de force* em que a persona cênica buscará explicações para as tormentas que lhe afligiram desde o início do espetáculo.

De volta ao caráter modernista, teleológico e ideológico, a obra procurará fechar as lacunas e arredondar as arestas formais em função da formação de um desenho preciso, repleto de narratividade.

“(…) No meio da cena, faz sua encantada viagem ao passado. É, agora, uma menina em pleno jogo infantil.)”²¹⁵

A personagem assume uma postura inteiramente nova, como testemunha de acontecimentos concretos. Épica, pode narrar de modo onisciente que estava tocando uma valsa quando alguém chegou sorrateiro, pelas costas.

Sônia rastreará por seu plano de memória (agora se saberá) todos os indícios que a justifiquem, como personagem.

Alguma margem de segurança se preserva, para que não se “entregue”, de sopetão, todo o trabalho de pique-esconde desenvolvido no primeiro ato. As lembranças lhe chegam aos pedaços, oriundas da multiplicidade experimentada desde o início da obra - agora rejeitadas.

Será factual o mau pressentimento que Sônia sente quando pára de tocar a valsa e uma voz – ainda desconhecida – lhe pede para continuar. Subsidiária do continuísmo afetado do presente perpétuo que ofuscava sua concretude (antes, era apenas uma sombra no imaginário fértil da cena), a voz terrível insiste para que se continue o jogo do ato anterior.

Continuista, a voz assassina prefere os métodos germinais da contemporaneidade, que se encontram formados e definidos no primeiro ato de “*Valsa no. 6*”. Como “*A Falecida*”, que é ponto de virada e de retorno, o segundo ato da curva dramática de Sônia se tradicionaliza.

Como uma Ofélia redimida da loucura que lhe consumia, Sônia consegue se explicar: vê “restos de memória, boiando num rio. Num rio que talvez não exista. Passam na corrente gestos e fatos”²¹⁶.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Idem.

A imagem linear do rio, de trajeto unilateral em direção ao mar, evidencia que, a partir daqui, os *leitmotivs* do primeiro ato se encadearão, formando sólida corrente narrativa em direção à justificativa da obra.

Mais tranqüila, Sônia vê pedaços de si mesma por toda a parte. Mas já não se aterroriza com eles, parece poder concatená-los aos poucos, numa ordem lógica reconhecível.

Abre-se o livro das revelações, num golpe teatral de Nelson Rodrigues que remonta às intervenções euripidianas do *deus ex machina*.

Revela-se que são conhecidos os espelhos invertidos geradores da antiga multiplicidade (“existem ou existiram espelhos”²¹⁷) e que Paulo nunca foi odiado. Pelo contrário, foi, sim, amado.

Inclusive a origem de Sônia (o que supostamente lhe explicaria as atitudes de menina geniosa) é desmascarada com acuidade geográfica: “Nasci no Recife, bairro da Capunga!”²¹⁸.

Entre fantasias juvenis e comentários meramente factuais, progressivamente nos aproximamos do sentido unificador de Sônia: ela teve um caso com um homem mais velho. Mas, no momento seguinte, contradiz-se: “Jamais homem casado roçou meu corpo com a fimbria de um desejo!”²¹⁹.

A contradição se explica pela passagem de menina a mulher que a recente menstruação lhe proporcionara. Das canções infantis, compreende a sensualidade e a perversidade do desejo.

Não mais se esconde que Sônia chorava pelos cantos e que nem o Doutor Junqueira (ora quem!) podia curar a angústia que lhe fazia repetir para si mesma que ainda era uma garotinha e que só gostava de meninos da sua idade - no máximo um pouco mais velhos.

Sabe-se que, com um punhal de prata, Sônia quis destruir um nome: Sônia.

A imagem grotesca de uma suicida no palco poderia dar às platéias de teatro, pouco acostumadas à formalização absolutamente original do primeiro ato de “*Valsa no*”

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Idem.

6º, motivações suficientes para entender e aceitar a verossimilhança de um psicologismo alterado, que fragmentara a percepção.

Mas o que tem indícios de suicídio logo se esfacela, derivando a máxima certeza do assassinio.

“Que esperança! Eu não mataria ninguém. Nem mesmo um nome, juro!

(grita)

“Não há uma assassina em mim!”²²⁰

Narra-se, de modo alinhavado, que Sônia sentiu culpa por desejar um homem casado e por trair a confiança amorosa de Paulo. Por isso, ela o quis ver morto, num velório – criado em sua imaginação, não se sabe bem porque – muito branco, com círios em que a jovem tropeçaria e dançaria, aliviada.

Chega-se, por fim, às circunstâncias cruciais da morte de Sônia.

O assassino veio devagarinho, pelas costas.

Era um homem casado, um médico instruído (não há mais sombra para dúvidas): foi Doutor Junqueira.

Ele pedira, obsessivamente, para que Sônia (antes de ir ao seu primeiro baile, com um vestido branco de lantejoulas e véu nos ombros) tocasse mais e mais a *Valsa no. 6*, até feri-la com um punhal, passional, nas costas.

Sônia, entretanto, não deu importância à morte e continuou tocando e tocando mais. Porque, mesmo assassinada, onde quer que estivesse, odiaria a sua lancinante forma terrena, realista.

Sua vocação contemporânea fez com que continuasse tocando mesmo após a morte, pois:

“O defunto nem sabe que morreu!

(Sônia corre ao piano. Valsa no. 6. E grita dentro da música.)

Sempre! Sempre!

(Fim do segundo e último ato.”²²¹

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

Consciente da perpétua continuidade projetada no interior de sua dramaturgia, encerrada em si mesma, negando alternativas ao futuro (como uma Medéia assassina dos próprios filhos – ou como um primeiro ato destruidor do segundo e vice-versa) a mítica do eterno faz com que Nelson Rodrigues opte, mesmo após colocar todos os pingos nos is, por concentrar no “sempre” a voz definitiva de sua peça.

É evidente sintoma da matricialidade que esta obra projeta para si mesma.

Como matriz de si mesma, moderna e anti-moderna, é, de fato, matriz da contemporaneidade.

As formas contemporâneas encontradas às pencas no primeiro ato de “*Valsa no. 6*” revelam que já no seio do modernismo teatral brasileiro, tardio, estavam guardadas sementes da teatralidade que floresce e brilha no presente, ainda que eterno.

Tais sementes (plantadas, maculadas e trituradas pela infertilidade de quem odeia o futuro) são melhor compreendidas hoje, quando podem ser lidas por fissuras insuspeitadas no tempo em que foram semeadas.

Travestidas com vestes grotescas e hálito desagradável, que potencializava sua aparência anti-ideológica, as formas dramáticas rodriguianas tentam dissimular, como Candy Darling, musa-travesti dos filmes de Andy Warhol, o fascínio que sente por seu próprio corpo, incomum:

“Candy says

I’ve come to hate my body

And all that it requires in this world

Candy says

I’d like to know completely

What others so discreetly talk about

I’m gonna watch the bluebirds fly

Over my shoulder

I’m gonna watch them pass me by

Maybe when I’m older

What do you think I’d see

*If I could walk away from me?"*²²²

Como um dos corpos transitivos fotografados por Hugo Denizart, toda a sua infertilidade é criadora e modificadora de seu próprio corpo. O fascínio pelo espelho invertido provoca mudanças cruciais, de uma sensibilidade muito contemporânea, disforme e múltipla.

Como a persona feminina de Marcel Duchamp, auto-apelidada Rose Selavy (fotografada glamorosamente por Man Ray), a obra de Nelson Rodrigues exala reflexos ambíguos em seu plano especular transgressor, que mostra no seu fundo falso um corpo transitivo e múltiplo, matriz da sensibilidade contemporânea – ainda que rejeite, na superfície, a visão contemporânea de si mesma.

²²² REED, Lou. "Candy Says". In: "*Candy Darling – Andy Warhol Superstar - My Face for the World to See – The Diaries, Letters and Drawings of Candy Darling*". Hardy Marks Publications – Honolulu, Hawaii, 1997.

Últimas Palavras

“A dramaturgia no Brasil necessita do autor contemporâneo.”

Antunes Filho

Ao buscar matrizes contemporâneas na obra de Nelson Rodrigues, procuramos problematizar questões que continuam abertas, como feridas criativas de onde muita coisa escorrerá.

Não conferimos à análise da dramaturgia rodriguiana um caráter de postulação formal de paradigmas que dêem conta, sozinhos, da resolução do conceito de dramaturgia – especialmente a dos últimos tempos.

O que encontramos, na perspectiva matricial da obra de Nelson Rodrigues, são aspectos transitórios e plurivalentes que pontuam a escritura e que indicam caminhos rumo à diversidade da cena e dos múltiplos conceitos que convivem na criação contemporânea.

Recolhemos da face plural da dramaturgia rodriguiana alguns vieses de compreensão para os novíssimos formatos cênicos explorados a partir do meado final do século XX e do arrojo desestabilizador de antigas fronteirizações que caracteriza a arte atual.

A característica participativa e o aspecto desejanter da escritura cênica dramatúrgica recente derivam, como pudemos perceber anteriormente, de noções formais exploradas pela obra de Nelson Rodrigues, o modernista tardio que nos irmana nessa idéia de contemporaneidade.

A criação de uma cena aberta, em que samples ou contaminaccios condicionam novas possibilidades relacionais de significado – e que, muitas vezes, colaboram para o estilhaçamento da narrativa e projetam a dramaturgia para um contato muito de raiz sensorial – instauram um campo dramatúrgico transitivo, mutante e inconstante – para que sejam abolidas todas as certezas.

As múltiplas possibilidades do primeiro ato da “*Valsa no. 6*”, que ferem fatalmente seu contexto pseudo-monológico agracia a cena de um conceito de dramaturgia participativo e provocador.

Daqui nasce a intervenção (não somente aquela mais conhecida do encenador ou do intérprete, mas agora do espectador), que recolhe rupturas espaço-temporais, anti-linearidades, descontinuidades, fragmentos e citações para montar mecanismos de leitura particulares e pessoais.

Os fulgores simbólicos e poéticos desse novo corpo dramatúrgico possível admitem exploração intensiva das frestas e arestas da obra, reafirmando a síntese büchneriana, que perfaz um mergulho nos abismos que metaforizam a natureza humana e a sensibilidade contemporânea.

Vestígios e signos indiciais podem ser montados e desmontados segundo múltiplas possibilidades de sinalização derivadas da dramaturgia que impulsiona uma cena com as mesmas características.

Resquícos modernos de vanguarda são identificáveis e constituem uma das características fundamentais da cena contemporânea, originária de notável incapacidade de superação dos princípios modernos.

Num caldeirão de diversidade que se forma a partir das conquistas formais herdadas do século XX, muitas ossaturas de dramaturgia e diferentes conceitos teatrais tornam-se possíveis nisso que chamamos de contemporaneidade em tantas ocasiões (ainda que não conseguíssemos precisar sua significação ou nomear com terminologia menos fugidia).

Todos, esperamos ter revelado, nascem de matrizes fundamentais já presentes na ambigüidade pluralista da obra rodriguiana.

Ecos dessas matrizes podem ser encontrados na produção dos autores atuais e nos freqüentes seminários e projetos ligados à discussão da “nova dramaturgia”, que se desenvolvem com freqüência no Brasil e no mundo, hoje.

A reconfiguração do lugar da dramaturgia no espetáculo e o estudo dos fundamentos formais da cena contemporânea são núcleos centrais de um debate que pretende reler o caráter da escritura do espetáculo – e que não conseguem ser fechados por uma resposta unívoca, na medida em que se qualificam como uma série diversificada de provocações que culminam em ambivalência - em aceitação da derrocada dos princípios modernistas e/ou (por outras vias ou pelas mesmas) tradicionalistas, em diálogo multifacetado e generoso com a concreta produção teatral.

No Brasil, muito recentemente, há sólidas iniciativas neste sentido: como o projeto “*Prêt-à-Porter*”, no CPT (Centro de Pesquisas Teatrais) de Antunes Filho, em que a construção dramaturgica alia-se ao treinamento do ator, num processo integrado, de compreensão polivalente da criação espetacular; ou o trabalho do grupo Teatro da Vertigem que, na formatação de um “processo colaborativo” entre os diversos criadores do espetáculo, realiza espetáculos cujos textos conversam de perto com os demais elementos expressivos da cena, tais como o espaço cênico, a interpretação, a encenação etc.

Além dos dois trabalhos citados, que possuem ambicioso caráter centrípeto, capaz de reunir para um mesmo foco de interesse diversos pensadores, outras manifestações centrífugas e singulares pipocam pela temporada teatral, sem vínculos coesos entre si.

A dinâmica tentacular destes vários processos dificulta uma análise estigmatizadora, centralizadora. É isso, sem dúvida, uma característica fundamental deste tempo de incertezas e de possibilidades. Tais dramaturgias contemplam as diferenças de

pontos de vista e exploram a abertura formal que qualifica e espelha a sensibilidade contemporânea.

Por isso, em tentativa de mapeamento da diversidade, de organização e geração de mecanismos que evidenciem as diferenças (o que lhes gera um sentido coletivo, mas não unificador), há projetos como “*Nova Dramaturgia Brasileira*”, coordenado na prefeitura da cidade do Rio de Janeiro por Roberto Alvim, ou ainda o “*Festival da Dramaturgia Contemporânea Brasileira*”, criação de Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas - com participação ativa das atrizes Luah Guimarães e Débora Duboc, além do dramaturgo, roteirista e jornalista Fernando Bonassi -, que propõem dar visibilidade à produção de jovens autores, com leituras públicas de textos inéditos e uma série de montagens de obras que representem um panorama da produção brasileira atual em dramaturgia.

No campo do debate, eventos como “*Teatro Brasileiro 1968/1998: 30 Encontros*”, organizado no TUSP por Abílio Tavares, Sílvia Fernandes e Maria Tháís ou, com preocupação mais específica ainda, “*Ágora Livre – Dramaturgias*”, no espaço criado por Celso Frateschi e Roberto Lage, são exemplos de manifestações dispostas a colocar no cerne das discussões a produção teatral da história recente e vislumbrar possibilidades de diálogo com as novas dinâmicas de criação da cena, no Brasil.

Como força resultante da abertura poética própria da arte – e da dramaturgia – contemporânea, diferentes e conflitantes análises ressaltam a crise de paradigmas que, para uns, é o motor da criação e que, para outros, configura-se como monstro tentacular a ser combatido, bicho-papão alimentado pela desorientação político-ideológica dos tempos que correm.

Ou seja, nestas recentes discussões, polarizam-se de forma quase maniqueísta dois posicionamentos extremistas: um de negação dos critérios múltiplos da contemporaneidade, numa tentativa de retorno aos moldes fixos e paradigmas específicos da criação do passado; outro de afirmação das qualidades derivadas da multiplicidade e da diversidade.

Pouco disposta a extremos redutores, grande parte dos criadores e dos pensadores contemporâneos prefere trabalhar com hipóteses alternativas, traçando análises menos fantasiosas e muito mais realistas e generosas, sem qualificação imediatista dos juízos de valor.

Uma coleta de posicionamentos sintéticos a respeito do tema (dramaturgia contemporânea no Brasil) permite uma melhor visualização das frentes que dialogam neste debate²²³:

*“A boa dramaturgia (brasileira dos dias de hoje) não escreve ligeirezas cínicas, nem dá gritos profundamente expressivos. Não parodia as emoções televisivas, não precisa de heróis, nem se auto-teatraliza. Não naturaliza a vida, nem perpetua mentiras. Não mostra um mundo atemporal, não ameniza os conflitos de classe e nunca somente se indigna. Ela não se identifica com a burguesia, nem teme usar a palavra burguesia, e não celebra falsas saídas. Não se embriaga, não chafurda em mitos antigos, em linguagismos, na cultura de detritos. Não dá voz à má poesia, a boa dramaturgia não despolitiza.”*²²⁴

Pelo caminho da negação e não do apontamento de saídas, Sérgio de Carvalho (diretor e dramaturgo da Companhia do Latão) quer situar-se em campo de resistência às características levantadas, neste trabalho, como matrizes e fundamentos da arte contemporânea. Vê na produção atual despolitização, pois insere numa mesma lixeira de detritos possibilidades formais como a metalinguagem, o lirismo, a abstração – e aproxima sua utilização da má poesia e das emoções baratas da cultura de massa.

Não sem razão, Sérgio de Carvalho percebe o ângulo agudo de aproximação entre a sensibilidade contemporânea e os ícones da vida neo-burguesa contemporânea. Refuta, contudo, a embriaguez dionisiaca e mítica que, desde sempre, foi combustível poético do teatro.

Por outro lado:

“É difícil falar sobre isso [dramaturgia contemporânea] num momento em que estou mergulhada na teledramaturgia – essa para mim seria fácil: é um meio de vida e um modo de levar a informação, cultura e entretenimento a milhões de pessoas. Quando eu comecei a escrever para o teatro, poderia dizer: a dramaturgia para mim é uma paixão; hoje, diria que é o modo que sei expressar minhas paixões e

²²³ É preciso dizer que a opção pelos diferentes olhares recolhidos para esta análise não deseja sistematizar ou qualificar com semelhanças as opiniões exploradas. Foram recolhidas de um órgão plural e que representa toda a diversidade de artistas, reunidos na revista CAMARIM da Cooperativa Paulista de Teatro para formar um mosaico de referências sobre as questões ligadas à dramaturgia contemporânea.

²²⁴ CARVALHO, Sérgio. *O que é Dramaturgia?* CAMARIM, Publicação da Cooperativa Paulista de Teatro – Ano IV, no. 21 – Setembro/Outubro 2001.

compartilhá-las com o público, atingi-los naquele substrato em que todos nós – os seres humanos – nos parecemos.”²²⁵

Fugidia ao debate formal e/ou ideológico, ou mesmo conceitual sobre dramaturgia, Maria Adelaide Amaral, autora de muitos sucessos de público do teatro comercial, prefere colocar-se em posição impressionista. Não dita normas, mas não traça problemas.

Sua dramaturgia feita de rigores emocionais é extensão de sua relação passional com o teatro. Sérgio de Carvalho, possivelmente, enquadraria-a no rol dos criadores de “emoções televisivas” que “naturalizam a vida”. Mas o ponto de vista autoritarista de Sérgio de Carvalho, como toda produção pós-moderna, é também feita de revisionismos e maneirismos que “não amenizam conflitos de classe”, contestáveis por suas declarações.

Sua montagem de “*O Catálogo*”, de Jean-Claude Carrière, em 1995, esbaldava-se com uso de roupas da grife Engenharia de Moda e estava bastante distante da obsessão brechtiana que lhe acomete hoje, à frente do Latão. Também suas montagens “*Ensaio Para Danton*” (1996) e “*Ensaio Sobre o Latão*” (1998) recolhem fragmentos e os rearticulam com muita abertura poética, à procura do discurso contemporâneo – aqui, notadamente criticista e teorizante.

A angústia trazida pelas múltiplas possibilidades de abordagem da cena ronda os afetos e os desafetos da herança modernista e/ou das matrizes cênicas contemporâneas demarcadas, no Brasil, como tentamos ressaltar, pela dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Já Juca de Oliveira, autor que se aproveita de certas “emoções televisivas” e “ligeirizas cênicas” em alguns de seus trabalhos, como os sucessos de bilheteria “*Caixa 2*” e “*Todo Gato Vira-Latas Tem Uma Vida Sexual Mais Saudável Do Que A Nossa*”, aproxima-se mais do ponto de vista de Sérgio de Carvalho quando aponta normatizações férteis para a escritura cênica (embora qualifique seu ponto de vista como apenas uma entre muitas possibilidades e tenha preocupações evidentemente distintas das de um artista de vocação experimental, como é Sérgio de Carvalho).

O parentesco nasce justamente da queda das certezas, que aproxima antagonismos discursivos em uma mesma massa disforme de posturas ideológicas confusas.

²²⁵ AMARAL, Maria Adelaide. Idem.

Aparentemente mais próximo da produção comercial de Maria Adelaide Amaral, ainda interessam a Juca de Oliveira e contaminam a sua postura poético-teatral mecanismos tradicionalistas como aqueles ligados ao bom funcionamento, ao acabamento aceitável que nasce das regras, à fuga do fracasso, à eficiência:

“Entendo como dramaturgia (há muitos outros entendimentos) a técnica para construir com eficiência uma peça de teatro, um roteiro de cinema, uma novela de televisão. São normas, receitas para que o espetáculo funcione, para que o espectador não se levante entediado depois de cinco minutos e vá embora. A essas normas o Boal (o melhor professor que encontrei na vida), que me lecionou dramaturgia em 1968 na EAD, dava o nome de ‘Leis da dramaturgia’. Veja como são importantes: são leis. O conhecimento dessas leis não fará de você um escritor de teatro. Mas infringir uma única delas leva o seu projeto inexoravelmente ao insucesso. Há dramaturgos com enorme talento e que constroem uma vida inteira de retumbantes fracassos porque desdenham o poder implacável das leis da dramaturgia.” ²²⁶

Mas Paulo Autran, artista que desdobra a cada ano sua importância histórica para o teatro brasileiro, experimentando textos contemporâneos e, mais recentemente, lançando-se à experiência nem tão bem sucedida da direção teatral, apresenta ponto de vista um pouco mais arejado, no que diz respeito às normatizações, mostrando-se permeável à incerteza:

“É muito difícil julgar se é boa ou má a dramaturgia de uma peça. Às vezes, um autor estuda todas as leis e as aplica, porém não suscita interesse em ninguém. Harold Pinter começou sua carreira infringindo todas as regras e sempre apaixonou seus leitores e espectadores. O importante é ter o que dizer e descobrir uma maneira pessoal de fazê-lo.” ²²⁷

Enrolemos o nó: discordante de Juca de Oliveira, Paulo Autran também se filia, neste caleidoscópio de possibilidades teóricas, à árvore-mãe exaltada por Sérgio de Carvalho que (a partir do que encontramos em sua fala assim como seu importante papel à frente da Companhia do Latão), descobriu uma maneira bastante pessoal para discursar sobre e para criar o seu teatro.

²²⁶ OLIVEIRA, Juca de. Idem.

²²⁷ AUTRAN, Paulo. Idem

Dissidente da turba televisiva de Maria Adelaide Amaral, Sérgio de Carvalho apruma-se em eixo que também alicerça o discurso de Juca de Oliveira, que apesar do comercialismo burguês de suas produções, tem posicionamento inverso ao de Paulo Autran, que cultua a personalidade evidente no discurso de Sérgio de Carvalho – em movimento circular.

Círculos assim se formam aos pares e, como é próprio dos círculos, neles é extremamente difícil notar os extremismos e as radicalidades. Todos estão ligados a um centro gravitacional que é este tempo.

Para Leo Lama, “ter o que dizer e descobrir uma maneira pessoal de fazê-lo” é o que realmente interessa, a um ponto em que o próprio discurso pode ser arma de destruição da criação - tamanhas as ritualizações e mistificações impostas ao caráter artístico.

*“A dramaturgia moderna, como a arte em geral, perde sua função quando deixa de ser uma forma de expressão essencial para que o ser humano possa sobreviver, como acontecia antigamente. Arte, filosofia, ciência e religião eram os quatro pilares da integridade humana, essenciais para uma vida equilibrada; hoje, não passam de meios para que carências, frustrações e ideologias separatistas manifestem-se. A função da arte sempre foi lembrar o homem de seu caminho espiritual. Qualquer posicionamento social, crítico ou de entretenimento não passa de mais um tijolo na parede que se ergue entre o homem e seu Criador.”*²²⁸

Bastante intrigante é que artistas tão diferentes encontrem redutos de semelhança e que a semelhança não inspire identidade poética entre as diferenças.

O que se nota é que os espelhos distorcidos da contemporaneidade reverberam imagens plurais e dissonantes, sem nunca fechar os conceitos sobre arte em redomas intransponíveis. Com tantos círculos de diferentes escalas, contudo, poderíamos, se quiséssemos ser reducionistas, formar como imagem geométrica uma esfera que é, em si, uma redoma intransponível.

Mas a dramaturgia contemporânea abre-se em leque circular, como derivação de possibilidades poéticas que indicam posicionamentos éticos ambíguos, polivalentes - quando não confusos.

²²⁸ LAMA, Leo. Idem.

São estas possibilidades múltiplas inerentes às incertezas da arte contemporânea. Não é preciso que a qualifiquemos com maniqueísmos, em esferas de pólos opostos, ainda que possamos analisar seus aspectos formadores e dialogar produtivamente com os possíveis desacertos éticos/estéticos.

Por esta razão, menos afeitos a polarizações, outros artistas, mais ou menos fugidios quando falam sobre dramaturgia, colocam-se com abertura e maleabilidade perante as formas cênicas deste tempo:

“Dramaturgia, para mim, é a perfeita partitura de um espetáculo teatral, isto é, sua escritura, a seqüência de falas, cenas, imagens, símbolos e ações. A boa dramaturgia é aquela capaz de inspirar tanto o espectador quanto os artistas que criam a partir dela.” ²²⁹

Os espetáculos físico-circenses de Rodrigo Matheus, como “*Deadly*” e “*Moby Dick*” bebem sem medo na fonte deixada pelo reposicionamento do lugar da dramaturgia na cena e esperam da dramaturgia um diálogo efetivo, sem restrições passadistas. Coloca o espectador como agente das forças comunicantes que vazam pelos múltiplos tentáculos simultâneos da criação teatral.

“Convivem, hoje, tantas formas da expressão teatral; os espaços cênicos são tão variados, possíveis e legítimos quanto os espaços do próprio viver humano. Informam o espetáculo conhecimentos chegados livremente de fontes diversas, e ainda em muitas vezes em sua forma bruta, sem qualquer adequação ao palco (no sentido tradicional), que o conceito de dramaturgia também deve ser encarado de nova maneira. Os dramaturgos, sobretudo norte-americanos de meados do século passado, tinham à sua disposição uma série de regrinhas correntes sob o título de ‘play writing’, como os franceses tinham o seu perfil de ‘théâtrebien fait’. Atualmente, qualquer modelo, qualquer receituário é inútil. Tanto melhor. Assim a dramaturgia, isto é, a informação central do espetáculo, está livre.” ²³⁰

Ao tratar a dramaturgia como “informação central do espetáculo”, Fausto Fuser permite-se pensar na legitimidade dos processos contemporâneos, que se afastam dos patamares de certeza poética ligados ao tradicionalismo.

Antunes Filho radicaliza seu olhar em busca do autor contemporâneo:

²²⁹ MATHEUS, Rodrigo. Idem.

²³⁰ FUSER, Fausto. Idem.

“A dramaturgia no Brasil necessita do autor contemporâneo. Os autores clássicos e modernos trabalhavam com fatos definitivos, isolados, estáticos. O autor contemporâneo não tem mais leis estáticas, mas estruturas em movimento, probabilidades e sim e não. Para fazer o bom teatro hoje em dia é preciso negar esse bom teatro e deixar a estrutura em aberto, para que o subjetivo de cada espectador faça o espetáculo.” ²³¹

A força de uma dramaturgia desejanete e aberta a intervenções é por Antunes Filho sistematizada no trabalho diário. Mesmo quando confronta-se com modelos tradicionais de dramaturgia, espera encontrar neles abertura para a participação da cena. E os encontra, como se pode notar no vasto histórico de suas históricas montagens.

Pretende formar, em seu trabalho de criação de dramaturgia contemporânea no CPT, um dramaturgo disposto ao diálogo com a cena e com a sensibilidade dos tempos que correm.

“O dramaturgo enquanto autor de um texto exclusivo, obra auto-suficiente a ser confiada a um encenador na origem de um espetáculo teatral, é um conceito historicamente recente e, até certo ponto, já superado. Tanto Shakespeare quanto Molière baseavam-se em fontes anteriores apropriadas às necessidades de suas trupes, sem nenhuma preocupação em evitar o plágio ou deixar uma obra-prima para a posteridade. Hoje em dia o dramaturgo não raro se desdobra em adaptador, reformulando o seu texto ou escrevendo-o a partir de improvisos dos atores, em função das características da montagem. Cada vez mais, atua enquanto intermediário entre o texto e a encenação, abrindo mão de uma autoria e passando assim de dramaturgo a dramaturgista.” ²³²

É assim que Sérgio Sálvia Coelho desenvolve novos parâmetros de participação do dramaturgo nos processos de construção. O que para ele seu ponto de vista denomina-se “autoria”, preferimos chamar de desejo.

A participação é, sem dúvida, um dos ganhos da dramaturgia contemporânea, mas Coelho atenta para a subjugação da nova escritura, quando é pouco independente como força geradora da cena e se filia, demasiada e passivamente, à encenação. Nestes casos,

²³¹ FILHO, Antunes. Idem.

²³² COELHO, Sérgio Sálvia. Idem.

sem dúvida, é visível o poder que a encenação tem de tolher propostas dramatúrgicas avançadas.

Contudo, sob nossa ótica, observamos imensos ganhos na relação direta travada entre a cena e a palavra dramatúrgica.

“Um aspecto da criação dramatúrgica brasileira contemporânea – entre diversos sobre os quais posso falar – é a tendência a certo compartilhamento no modo de produção, seja na construção de um texto cênico original (mais que uma obra dramática, no sentido tradicional), seja na adaptação de obras já existentes. Embora as coordenadas estéticas possam ser distintas, há algo em comum nos processos de grupos como Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, CPT/SESC, Galpão, entre outros. A dramaturgia surge de uma prática em que as funções criativas têm suas fronteiras flexibilizadas e onde, sem que se percam as características essenciais de cada uma delas, há uma tendência ao compartilhamento da experiência, em bases não tão abertas quanto as da chamada ‘criação coletiva’, mas não tão departamentalizadas como as do teatro de mercado. Essa prática, facilitada pela organização dos artistas em grupo, não dispensa a figura do autor de ‘gabinete’, mas resulta necessariamente em espetáculos que trazem uma série de novas questões, tanto de ordem formal quanto ideológica.”²³³

A fala de Kil Abreu contempla a nova formatação da produção da dramaturgia: participantes de todo o projeto, como todos os demais artistas, o dramaturgo insere-se num procedimento de “criação colaborativa”, em que há re-hierarquização dos critérios da criação. A escritura do espetáculo é compartilhada e deseja distribuir pelo espetáculo a participação efetiva de todos os elementos que contribuem para geração da cena.

Tal processo resulta, sem dúvida, do esgotamento progressivo por que veio passando a escrita da cena, distanciada dos dramaturgos, na era dos encenadores. Após o retorno a obras consagradas, passíveis de releitura, os novos encenadores redescobrem nova possibilidade de compreensão prática da palavra na cena.

Em alguns casos, pode-se notar pela observação das temporadas teatrais, tal relação se mostra ainda descompensada, em que se percebe ainda forte mão da encenação na batida do martelo da finalização do espetáculo. O que nasce como proposta dialógica, por vezes redimensiona certo caráter de fragilidade da dramaturgia, ainda submissa ao juízo final do encenador – que, mesmo carente do artista que lhe oferece a palavra e a

²³³ ABREU, Kil. Idem.

ossatura da cena, administra a produção de modo a considerá-lo parte menor no jogo de forças da escritura espetacular.

Falo aqui de projetos em que o diálogo “colaborativo” sucumbe às necessidades solitárias e não coletivas do ego do encenador. Tal artimanha talvez ainda leve Samir Yazbek, por exemplo, a configurar sua obra “*A Terra Prometida*” como um texto fechado, que deve ser compreendido pelo diretor.

“Com ‘A Terra Prometida’ quero contar uma história atual. Sirvo-me de um episódio bíblico, tão presente no imaginário ocidental, para falar sobre o aqui e o agora. Através da história de Moisés e Itamar, quero discorrer sobre fé, não de religião. Quero tratar de ética, não de política. Mais do que isso, tento falar sobre a procura de entendimento no interior da tolerância, hoje e sempre. Acima de tudo, senti necessidade de travar um diálogo com a tradição, como forma de sintetizar valores que podem nos guiar para o futuro. Por outro lado, procuro me dirigir a vários tipos de público, numa clara aspiração pelo que o teatro tem de coletivo, e que tanto se perdeu hoje em dia com os guetos e a banalização de tudo. (...) Referindo-me ao processo de escritura em si, não poderia deixar de agradecer à pesquisadora e dramaturgista Silvana Garcia que, graças à sua leitura paciente, ajudou a esse texto ser o que é. Por outro lado, é uma honra para mim que um encenador tão refinado como Luiz Arthur Nunes tenha se interessado pela peça. Em panorama tão árduo para um dramaturgo à procura de um diretor, arrisco dizer que já o esperava sem saber.”²³⁴

Tal panorama árduo ao dramaturgo tem instaurado a parceria de dramaturgos e dramaturgistas, que esperam do encenador uma postura bastante tradicionalista no tratamento da dramaturgia. Mas nem todos os novos dramaturgos contentam-se com essa hipótese que retoma a antiquíssima discussão sobre o autor de gabinete.

Dionisio Neto tem rompido com estas dificuldades e se qualificando, por suas próprias palavras mitomaniacas de mídia, um encenador-bode dionisiaco de suas próprias obras.

“*Antiga*”, sua produção mais recente, envaidece-se do acúmulo de funções a um ponto de explorar discurso solitário, quase autista. Sua colaboração para o teatro está em revelar a solidão do autor nos áridos campos de algodão da cena.

²³⁴ YAZBEK, Samir. Programa do espetáculo “*A Terra Prometida*”, que esteve em cartaz em São Paulo no ano de 2001.

Por isso também Mário Bortolotto envereda-se freqüentemente pelo campo da cena. Ele próprio dirige, de modo quase sempre precário, as montagens de seus textos pela companhia Cemitério de Automóveis, que ele próprio coordena. Os móveis de seu apartamento tornam-se cenários de suas montagens, numa reunião do projeto de vanguarda de aproximação entre arte e vida com a pobreza deliberada de suas produções independentes.

Como obras de um Sam Shepard abrutalhado, sem o *off Broadway* que lhe garanta o glamour underground, as peças Mário Bortolotto, tornaram-se referências de uma cena jovem e idealista. Solitário e diretor de seus próprios projetos, desanca com a sociedade estabelecida e manda pedradas emocionais ao público, como em “*Leila Baby*”, em “*Fica Frio – Uma Road Peça*” ou em “*Medusa de Rayban*”²³⁵. Suas personagens, anódinas e de fala violenta, arrancam as máscaras urbanas para redescobrir nas fragilidades represadas pelo tempo as tormentas provocadas pela hipocrisia que compartilharam com o mundo.

“*Leila Baby*”, por exemplo, traça com provocações imoderadas o encontro entre uma pré-universitária e Otávio, pseudônimo adquirido por um exilado da vida social. O derrotismo marginal de Otávio contamina-a, na medida em que ele destrói, um a um, os corrompidos paradigmas comportamentais e afetivos em que ela se apoiara, até então.

O diálogo ágil e o domínio da condução dramática vão ao limite com a exploração da inversão de expectativas da ação quando Leila, perdida de seus antigos alicerces, comete a ação que a truculência do rapaz nunca lhe permitira tentar: o suicídio. Sua coragem a aniquila, no vôo que faz da janela de seu apartamento. Ícaro contemporâneo, livra-se, assim, nobremente, de um mundo áspero que a oprimia. A covardia do rapaz truculento – talvez um alter-ego de Bortolotto – é, por fim, celebrada e perpetuada ao som de um blues melancólico e conservador.

A descrença na condição humana, que se mostra bem-humorada no novo “*Deve Ser Do Caralho O Carnaval Em Bonifacio*”, tem matrizes já no “*Diário das Crianças do Velho Quarteirão*”. Do ponto de vista de Bortolotto, parece que “*Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet*”.

²³⁵ BORTOLOTTI, Mário. *Seis Peças de Mário Bortolotto*. Publicação Independente, sem editora, adquirida nas bancas de venda nos próprios espetáculos do autor.

Para manifestar seu imaginário próprio e sua sensibilidade alternativa, Bortolotto raramente encontra parceiros-encenadores que queiram dar voz ao seu grito. De alguma, forma, retoma também para si o mito do autor de gabinete, inconciliável. Contudo, a poética urbana e contemporânea que exala de suas obras o coloca em diálogo com as forças dramáticas da contemporaneidade.

Outros dramaturgos, considerados como participantes da “nova dramaturgia”, orientam-se de maneira a estabelecer diálogo ativo com o seu público, com encenadores ou com seus próprios projetos. Caracterizada por diferenças conceituais e, em contraponto, pela harmonia arrancada da diversidade, a nova dramaturgia almeja mostrar-se e amadurecer.

Claudia Schapira cria metáforas vigorosas e muito atuais. Sua vocação pop não atende apenas à superfície da comunicação e o hedonismo multimídia que pratica em “*Bartolomeu – Que Será Que Nele Deu?*” está associado a preocupações sociais significativas. Desde “*Nocaut*”, a música participa de modo íntegro e sensível à sua poética.

Pedro Vicente, estimulado pelo vazio que escapa dos projetos deste tempo, foca seu olhar nas minúcias expelidas do cotidiano e nas posturas amargas – e cômicas – que perpetuam a esquizofrenia do presente. Tanto “*Banheiro*” como “*PromiQüidade*” nascem dessas premissas.

O teatro gay é o trampolim de Newton Moreno em sua peça de estréia “*Deus Sabia De Tudo E Não Fez Nada*”. Ironia fina associa-se a um discurso de protesto por isonomia e visibilidade dos desejos. Dá voz ao “gay pride” que tem atraído multidões nos manifestos festivos pelas ruas de São Paulo nos últimos anos.

Samir Yazbek, alavancado por “*O Fingidor*”, optou por uma cena muito mais tradicionalista em “*A Terra Prometida*”. Encravado entre o artificialismo das situações cênicas e uma tentativa de humanização de personagens bíblicas, sua dramaturgia anda ainda fora de esquadro e amarga certo pudor formal. Sua percepção para o andamento da trajetória da ação, contudo, é chave-mestra para a formatação de um estilo concentrado – talvez ainda muito recalcado por uma visão antígona de dramaturgia.

Muito mais aberto e descontrolado, Dionisio Neto é a vedete dentre os novos dramaturgos. Expõe-se, destemido, à mídia e grita para que seu quarto espetáculo,

“Antiga”, seja visto como promessa de gênio. Sua palavra de pastor moralista contemporâneo, por vezes, encontra eco em apenas uma ovelha – ou bode, ele próprio. Seu narcisismo mitomaniaco, entretanto, é o que tem de mais cristalino em sua obra, desde “Perpétua”, que iniciou a trajetória da “Trilogia do Rebento”, que se concluiu com “Opus Profundum” e “Desembest@ai”.

Integrante do processo colaborativo do Teatro da Vertigem, Fernando Bonassi criou o “Apocalypse 1,11”, espetáculo que ganhou dossiê teórico na Revista Sala Preta, dedicada em boa medida à análise da montagem. Roteirista reconhecido, sua experiência teatral ganha envergadura desde “Preso Entre Ferragens”. Na parceria descoberta com a diretora Beth Lopes, desenvolveu “São Paulo É Uma Festa” e, mais recentemente, a montagem de “Três Cigarros & A Última Lasanha”.

É com Fernando Bonassi que optamos por entrevistar, para o fechamento das questões sobre essa nova dramaturgia. Suas palavras, mais do que respostas, configuram um ponto de vista muito claro sobre o desejo do novo dramaturgo.

Ficam, em suas últimas palavras, nossas questões acerca da arte e da dramaturgia contemporânea no Brasil.

A entrevista, realizada durante o mês de julho de 2001:

Entrevista:

Como você chegou no teatro como?

Fernando Bonassi Eu escrevi uma peça, que virou filme, do Toni Venturi. A peça nunca foi encenada e o filme ainda não estreou. Chama-se "*Latitude Zero*". Eu escrevi quando fui ver uma peça do Léo Lama "*Dores de Amores*", e ele estava ganhando uma puta grana. Eu o conhecia um pouco e conhecia a produtora e disse: quero ganhar esse dinheiro, estou escrevendo. Aí escrevi uma peça que era uma desgraça, que jamais ninguém quis encenar. Esteve nas mãos de bons atores mas ninguém quis fazer, porque achavam trágica, violenta demais. Ninguém quis fazer. "*Preso Entre Ferragens*" ficou na gaveta e ninguém quis fazer essa porra. Minha primeira experiência de teatro de verdade é com o Teatro da Vertigem. Foi aí que eu conheci o trabalho do ator, do encenador.

E como você se apropriou da forma dramática?

Fernando Bonassi Por instinto. Vim do cinema, fazia roteiro. O que complementou minha formação foi o trabalho com o Tó (Antônio Araújo). Ele não tem uma discussão formal no processo. Tem uma verticalização total em cima do tema. Todo o conhecimento estético, todo o conhecimento de teatro que o Tó tem é aplicado ao tema de um jeito muito específico. Então, nada vem de fora. Com o Tó, o trabalho é, basicamente, de debruçar sobre o tema. A gente partiu de leituras do Apocalipse de João e de leituras em torno do teatro que queríamos fazer. E os atores foram para a rua. Não havia uma discussão formalista. Com a Beth Lopes, há uma palheta formal que é diferente do Tó. É uma pessoa que vêm de alguns conhecimentos de teatro que ela gosta, um trabalho corporal. E ela tenta fazer um cozido disso e aplicar ao texto. Mas não vejo diferença. Do meu ponto de vista, eu estou lá para escolher a melhor maneira possível de lidar com a palavra.

O que é, para você, uma dramaturgia contemporânea? O que você pensa da abertura que sua obra oferece para o encenador?

Fernando Bonassi Crio textos com abertura, em que o encenador pode preencher esse lugar com aquilo que é espetacular. Eu acredito nisso e não estou defendendo o autor de gabinete, trancado em sua criação aberta, mesmo porque não é mais possível fazer isso. Não acho mais possível fazer um texto em casa, levar à produção, e que ele não seja mexido mais no processo de ensaios. Não é mais possível escrever e entregar para um produtor. No modo de produção em que vivemos... Mas certamente o resultado na estréia não será exatamente o mesmo texto que eu fiz aqui, não faço questão que seja, e normalmente quando eu fiz questão que fosse em certos trechos, eu me dei mal. Eu me dei mal por criar problemas com o elenco ou com o diretor, ou por que de fato era um saber que eu não tinha - isso não está claro para mim. Mas admito a possibilidade, com maior tranquilidade, que de fato eu tenha errado.

Tem exemplos de um processo assim?

Fernando Bonassi Na minha opinião, o "*Preso Entre Ferragens*" foi um erro. Por quê? Porque meu texto tem uma vocação realista, ele tem uma relação muito forte com as imagens da realidade. A realidade me interessa muito mais que a imaginação. Estava vendo, outro dia, uma entrevista com o Francis Bacon, o pintor, que dizia exatamente isso - estou usando as palavras dele pra te dizer porque o resultado do Francis Bacon é absolutamente formalista, absolutamente autoral.

Você acredita, então, que há distorção poética do referencial da realidade no seu trabalho?

Fernando Bonassi Quero dizer que um texto com vocação realista não me faz um autor realista. Dessa pecha eu fujo. Acho que o Plínio Marcos é um mau autor. Porque falta imaginário no seu realismo. Quero dizer que há mais loucura na realidade do que eu observo na dramaturgia do Plínio Marcos - ainda que eu me filie afetivamente a esse tipo de olhar pro mundo, a essa classe social que ele escolhe. Porque eu acho que o Brasil é

um país tão absolutamente injusto, que eu acho o mínimo lidar com essa matéria, com a discussão das grandes questões materiais da vida. Mas acho que eu quero uma arte que tenha forma.

Por isso nasceram os problemas com a encenação de “*Preso Entre Ferragens*”?

Fernando Bonassi Acho que, no “*Preso Entre Ferragens*”, a diretora e eu ficamos muito no que o texto tinha, não nos buracos do texto. É um texto que explora pouco o silêncio, pouco o imaginário produzido por quem está perto da morte. Ainda que eu tivesse rubricado que o cara estava dentro de um carro, eu hoje, não faria aquele carro, eu não usaria o cara esmagado dentro de um carro, talvez o carro fosse um adereço do cenário. Ou não. Mas eu não gostaria de fazer como a gente fez. A encenação podia esmiuçar outras possibilidades.

Sua dramaturgia quer provocar o aparecimento de outra escritura, deseja ser compreendida poeticamente pela cena?

Fernando Bonassi Quando eu comecei a trabalhar com dramaturgia, eu fiz um texto pra minha mulher, Malu Bierrembach, atuar e pro Márcio Aurélio dirigir. Ele topou. A gente teve quatro conversas assim: é a estória de uma mulher que vai embora com um homem que ela encontra num shopping. Chama-se “*Souvenirs*”. A mulher vai embora com um sedutor profissional que chega nas mulheres e fala: “Quanto é que você tem?” E elas dizem: “Ah, se eu juntar tudo: o carro, o telefone... Dá cinqüenta mil.” E ele responde: “Pego esses cinqüenta mil e realizo o seu sonho por três meses. Você quer vir comigo?”. E ela vai. E ela é uma mulher muito bem casada com um homem inteligente, feliz, que tem uma vida boa e, no entanto, ela parte com o tal desconhecido. Isso se passa num quarto de hotel. O primeiro ato é entre o marido e o sedutor. No segundo ato, ela volta úmida de uma compra achando que vai encontrar o sedutor e encontra o próprio marido, que o sedutor chamou pra buscá-la, porque o dinheiro acabou. Fui discutindo isso, só pra te dizer... Que pouco disso importa...

O que importa?

Fernando Bonassi O que importa é a conversa que eu tive com o Márcio eu disse pra ele, “Olha, eu imaginei isso num quarto de hotel para criar um cenário pessoal quando estava escrevendo. Acho isso importante pra mim.” Um carro amassado, um quarto de hotel, uma geladeira... O lugar, as restrições de um lugar... São, pra mim, desafios interessantes. E ele começou a dizer: “Mas por que ela não sai do fundo do teatro? A gente bota um chuveiro aberto no fundo do teatro. Depois, ela atravessa e faz a cena.” Eu comecei a achar aquilo tão interessante... Foi a primeira conversa formal que eu tive com um diretor, que eu comecei a escrever assim nos meus textos. “*Três Cigarros & A Última Lasanha*” é assim. Escrevo na rubrica: cenário imaginado pelo autor enquanto escrevia o texto. Isto não é uma referência para o cenógrafo. É pra deixar claro que a referência espacial do escritor não é a mesma do encenador. Mas que existe, no texto, um imaginário constituído, próprio do texto.

Como é que se dá a sua relação com a cena?

Fernando Bonassi Isso que te falo só foi conquistado com a Beth Lopes, que é uma artista que traz uma concepção de fora do texto, que faz um trabalho com os atores totalmente exterior ao texto. A gente fez um espetáculo de inauguração do CCBB, que se chama “*São Paulo É Uma Festa*”, com textos curtos meus. Eram pequenos monólogos, feitos no meio do espaço do CCBB, e eu me lembro que ela trabalhava com impulsos. Eu me lembro de um dia em que ela pediu aos atores que fizessem movimentos que não fazem na realidade, mover-se como nunca se moveram, arrastando-se de lado, só com uma mão, só de cabeça. Enfim, os atores encontraram um jeito de se locomover sem as duas pernas ou sem ser de quatro. E aí ela emprestava esses gestos ao texto num processo dialético: que é ter uma relação com o texto que dá forma cênica a outra forma pré-existente. E estudar o que acontece. Isto permitiu tantas novas leituras do texto como eu não podia imaginar. Essa é, pra mim, a experiência que eu quero investigar agora.

É dialética, então, sua relação com a encenação? Pressupõe uma dramaturgia aberta à intervenção da cena, mas articulada rigorosamente, provocativamente?

Fernando Bonassi Meu trabalho com dramaturgia requer a relação de conflito entre o encenador e o dramaturgo. Porque já que a gente está vivo e pode discordar - e a gente tem essa faculdade dentro da sala de ensaio como qualquer outro criador. Eu chamo de conflito. Pra mim, que tenho esse texto de vocação realista, no modelo de realismo que eu tentei explicar antes, eu acho que eu preciso de um diretor que tenha instinto formal próprio, porque a última coisa que eu quero... É esse realismo impossível no teatro. Que eu encontro com muito mais contundência quando trabalho com roteiro para cinema.

O que você não encontra nesse realismo da cena, que é a última coisa que você quer?

Fernando Bonassi Noutro dia, eu fui num ensaio da minha esposa, dirigido pela Renata Melo, e não curti o espetáculo, que consiste - estou sendo um pouco crítico - basicamente em pegar cenas da sua vida numa linha de tempo, histórias da infância, da adolescência, da mocidade, da fase adulta, e fazer esquetes com isso de uma maneira que é vagamente coreografada. É o que ela viveu na sua vida: a menstruação, o primeiro beijo, sem nenhum ruído de encenação, numa coreografia que apenas, digamos, agoniza essas coisas. Eu me lembro que só podia falar: "Pô, esse espetáculo só tem doçura, esse espetáculo é resultado de uma vida completamente feliz? Isso me incomoda." Uma outra mulher que estava lá, uma garota que discordou de mim, chorando, disse: "Mas eu me identifiquei o tempo todo, eu me vi no palco". Eu pensei: "Porra, a última coisa que eu quero é que alguém se identifique com um texto meu." Foi por isso que comecei a escrever textos sobre monstrosidades.

Do seu ponto de vista, o tema monstruoso é um primeiro impulso, retirado do que é incomum no real, para a gestação da cena que lhe interessa?

Fernando Bonassi Eu estou escrevendo um texto, que é a história de um goleiro cego que intui onde a bola vai e que nunca erra. O problema dele, como herói, é justamente que ele não erra. E a torcida quer vê-lo cair.

É uma cena que quer ser pontuada por monstruosidades?

Fernando Bonassi Isso, justamente. Eu percebi... E isso também quando tenho vontade de escrever sobre anões. Eu odeio anões. Acho uma merda, esses freaks. Justamente porque a última coisa que eu quero do meu trabalho, é que as pessoas se identifiquem. O dia em que eu fiquei mais feliz foi quando uma mulher saiu vomitando do “*Apocalypse 1.11*”. Eu ainda acho que o mais interessante da arte é provocar impressões sensoriais. Trabalhar num universo absolutamente intelectual, provocador para a encenação.

Nem sempre a encenação é generosa com o texto, por ser muito centralizadora desses aspectos puramente sensoriais.

Fernando Bonassi Essa coisa do teatro físico, que é bem pouco racional... Pode ser bacana. Mas tem que ser um trabalho físico que dialogue, em conflito, com o texto... É diferente, porque pode emprestar ao texto um significado gestual de movimento, de ação, que propõe uma leitura nova. Os sentidos que um encenador físico empresta ao texto, quando se põe em conflito com o que ele deseja, são mais ambíguos e me agradam mais.

Junto com o que você chama de vocação realista do seu texto, você acha que essa abertura às intervenções forma o desejo criativo do seu texto?

Fernando Bonassi Forma. No sentido mais antigo dessa expressão artística, estética. Alguma coisa que não é real, alguma coisa que é uma nova visão de um fato, transformado pelo conhecimento artístico. Eu não acho que quando falo “forma”, nem tenho cultura pra saber sobre isso como o historiador da arte entenda a forma. Eu acho importante que haja um conflito entre as formas. É o que diferencia minha dramaturgia da minha literatura.

Mas também vejo isso, por exemplo, no seu livro “*O Amor Em Chamas*”. Há intensa abertura de leituras ali.

Fernando Bonassi Ainda assim, é mais parecido com o cinema. No cinema, o peso da realidade que a imagem te dá - um simulacro da realidade que o cinema te propõe - te engole. Raramente você escapa de escrever pra cinema num tom coloquial e realista, num sentido antigo desta expressão, num sentido do que sociológico. O teu brilho vai trabalhar neste lugar coloquial e fazer a insanidade partir do realismo. O Tarantino faz isso. Suas situações são absolutamente compreensíveis, são as pessoas do mundo real e no entanto eles são capazes de falar por vinte minutos sobre a preparação de um hambúrguer, num contexto de um assassinato. Há uma insanidade nesta situação que transcende o realismo. A única possibilidade de você chegar à forma, no cinema, é violentando o realismo. No caso da literatura pra mim é pura abstração. Eu não acho que tenha qualquer referência com o mundo real.

E no teatro?

Fernando Bonassi No caso do teatro, o espectador sabe que vai ver uma mentira, isso pra mim é o dado mais interessante e surpreendente do teatro, especialmente depois de ter escrito para cinema. É um espectador mais adulto. Ele sabe que vai ouvir um discurso, ele sabe que vai ver e ouvir algo que está fora da realidade, que mantém um lugar autônomo em relação à realidade. Ali, ele discute ou critica. A realidade... Foda-se. No teatro, existe um pacto entre o espectador e encenador, escritor e tudo mais, que não há no cinema, porque a força da imagem do cinema te engole e você sucumbe imediatamente. No teatro você mantém uma distância.

Assim, o espectador de teatro é, também, um criador?

Fernando Bonassi Eu acho que no teatro esta idéia é mais possível. Eu não abro mão. Esta é uma discussão que eu vivo querendo conversar com o Sérgio de Carvalho num

debate público. Porque eu acho assim... Que, hoje em dia, a velharidade burguesa da autoria é revolucionária. É preciso ouvir de novo o autor. Num contexto em que você tem que produzir para o mercado, você se colocar como autor é uma posição revolucionária. Ele, certamente, discorda disso. Por outras razões... Talvez ele até concorde no fim do percurso, mas eu discordo do processo dele. Acho que é preciso reiterar essa coisa burguesa chamada autoria. O que eu acho é que essa autoria no teatro pode e deve ser partilhada como foi no “*Apocalypse 1.11*”. O Teatro da Vertigem tem um regime de administração de recursos que é o mesmo pros atores e para os demais criadores. Ainda que tenham colocado meu nome no programa como dramaturgista, cenas inteiras vieram dos atores, cenas que eu não escrevi, eu apenas as posicionei e lapidei. De forma que eu acredito nisso que você está falando, nesse texto com lacunas. O que é a lacuna? Sei lá, uma vez eu peguei um texto “*Recordações Da Casa Dos Mortos*”, do Dostoievsky, e cortei tudo que era descrição, num exercício de roteiro. Cortei tudo que a câmera podia pegar numa paisagem. Eu só deixei algumas referências emocionais e os diálogos. No século 19, quando um cara olhava pro mundo ele punha tudo. Hoje você escreve: “Ele entrou na minha casa e sentou na minha poltrona.” Eu não vou descrever nem a poltrona, nem a minha casa. No século XIX, certamente, Dostoievsky gastaria 10 ou 20 páginas descrevendo seu percurso até aqui. Tem uma coisa que é a transformação cultural. Então, hoje a gente escreve de um modo aberto porque a gente... Porque não é mais possível particularizar um símbolo. A idéia de casa, a idéia de TV, poltrona, está quase que socialmente codificada... Não é importante pra mim, artista, descrever a poltrona - a menos que ela seja o objeto que vai interferir na ação, na história, sei lá. Então, para mim, hoje, não há a procura por esse texto aberto... Ele acontece naturalmente.

Na medida que você escreve, ainda que você omita tudo isso no seu texto, existe ali formado, na sua cena e na sua cabeça, um campo mítico – que está também naquilo que nele é material. Uma narrativa, por mais que nela haja lacunas, é construída com interesses específicos, próprios da sua dramaturgia. Você não tem a sensação de que o fato de haver lacunas no texto deixa um campo aberto para que o outro interfira com o olhar dele? Como você lida com isso, com a leitura do outro?

Fernando Bonassi Eu acho duas coisas: primeiro, voltando na idéia de lacuna, ela é geradora dessa liberdade de leitura, mas isso me parece natural de escrever no século

XXI. Quando eu leio um texto do Camus eu vejo a mesma lacuna, quando um cara abre um livro como “*O Estrangeiro*” dizendo: “Ontem minha mãe morreu, ou hoje, não sei.” Tem aí uma coisa que pode ser avaliada como: este cara é um mau filho, este cara é um desmemoriado, este cara leva uma vida como eu e que tem horas que eu também esqueço da morte da minha mãe. Quer dizer, essa é uma condição de estar vivo no final do século XX: você escrever sem certeza. Este é um mundo de incerteza, há muito tempo que é mundo de incerteza.

Sua obra quer refletir essa incerteza?

Fernando Bonassi Eu acho que a incerteza de estar vivo, hoje em dia, produz essa lacuna. Por isso eu não sei se é legítimo procurá-la. Eu não escrevo procurando essa lacuna – isso já pode ser até conservador -, o que acontece é que eu sou totalmente simpático à leitura do outro. A natureza de um espetáculo teatral é feita de abertura, assim como seu texto de origem.

Por isso a importância do conflito criador?

Eu não vejo nada fora disso. Eu só comecei a ver isso à partir do trabalho com Antônio Araújo. Antes, eu fiz o “*Preso Entre Ferragens*”, em que eu fiquei muito em cima do texto, e não disse pra diretora, que é a Lili Fonseca, que ela tinha toda liberdade de mexer com aquilo, pra que eu me beneficiasse desse conflito. Agora, por outro lado, eu me vi mais de uma vez brigando com o To (Antônio Araújo), com os atores do Tó, com a Beth Lopes e com os atores da Beth, para que eles lessem o texto. Porque o que eles faziam repetia o significado pré-existente no texto. Entende? Porque era a mesma coisa e precisava criar algo que fosse de conflito, que fosse a resultante de um conflito.

Apesar da vocação realista do seu texto, encontra-se nele autonomia absoluta de leitura em relação a realidade, na medida em que esse realismo não te faz realista. É isso?

Fernando Bonassi Claro. Há um grau de insanidade no que eu imagino que eu possa escrever, que tira o lugar do realismo.

E incomoda que os referenciais do real convencional retornem na interpretação, sublinhando a palavra?

Fernando Bonassi Torna o texto plano, tira as ambigüidades dele. Mas também não gosto de exageros de oposição. O texto ali. Ele propõe.

A dramaturgia abre-se ao diálogo, mas muitas vezes a encenação não dialoga? Essa é uma reclamação da dramaturgia? Pois textos são criados para esta abertura e não há contrapartida no conflito da criação?

Fernando Bonassi É uma questão pessoal, mesmo. Porque eu briguei muito com o Tó, e briguei de um lugar que eu ainda acho, hoje, que é o lugar do dramaturgo. Veja como foi o “*Apocalypse 1.11*”: tivemos três momentos ali: no primeiro eu ainda estava na Alemanha e via os vídeos. Todas as tentativas de criar uma atmosfera antiga, de origem do cristianismo, ficaram ou parecidas demais com o “*Livro de Jó*” ou ficaram cheias de empáfia, com isso que chamei de ritual. Depois, eles logo trouxeram personagens de rua. Aí, eu me senti mais à vontade, porque eu podia dialogar. E o texto tem um diálogo muito claro neste momento, porque se faz referência a este tempo contemporâneo e muito pouco ao mundo bíblico. Então eu sempre discutia do ponto de vista disso que você está dizendo: o que você está dizendo nesta cena, o que esta cena precisa dizer em termos de palavras? Mas eu sempre tive muito critério e defendi com muito ardor o que era dito. Não só significado do que era dito, mas também os modos. Uma grande virada, o terceiro momento, foi quando substituímos as cartas que ficavam na bíblia por textos de admoestação. Recados para o público. O espetáculo começou a focar claramente, a interlocução com o público. Este foi um dia importante, mas muitas vezes num trabalho eu percebo que as pessoas não lêem...

Falta um trabalho especializado para compreender o diálogo com a dramaturgia?

Fernando Bonassi No ano passado, o Tó ganhou uma bolsa para ficar no Royal Court, para ficar um mês. São pessoas rigorosamente especializadas no texto, no texto do teatro contemporâneo. E eu... Dos vinte dias que fiquei lá, dezoito foram de técnicas de trabalho de mesa. Eles são muito radicais com isso na Inglaterra, onde o teatro físico é uma experiência de vanguarda - e um engessamento por outro lado - mas eu acho possível fundir um trabalho de mesa consistente, na origem de um processo de colaboração.

E como você avalia o trabalho com dramaturgia realizado pelos atores?

Fernando Bonassi Acho isso importante, que os atores... Em geral isso não acontece. A gente perde a referência do próprio texto. Eu estou te dizendo isso depois de te dizer que eu encontrei uma diretora com quem eu me entendo, que vem de fora do texto. Ainda assim, mesmo com os conflitos que eu tenho com a Beth Lopes, ainda prefiro um diretor que vem de fora com a forma, porque o lugar do texto eu defendo, se estiver no projeto. Porque eu estou vivo e estou diante do cara. É preciso participar do projeto com os atores, num duelo de esclarecimento constante.

Mas mesmo que você acompanhe o processo, a formação tradicionalista não atravanca o diálogo proposto?

Fernando Bonassi Mas eu acho que isso é uma doença. Eu não sei como é que você pensa nisso, mas acho que o que não está escrito não existe. É isso que eu digo quando um ator vem perguntar. Isso é a coisa mais chata que eu sou obrigado a ouvir no meu trabalho. “Mas de onde vem?”, “Você não acha que esse cara era?”. Eu dizia: “Mariana, ou Vander, está ali no texto?”. E eles: “Não está, mas eu posso inventar”. Então invente se você quiser, mas eu não escrevi isto. Na sua cabeça, crie a história que quiser. Isso não me importa. Mas acho que o que não importa não está escrito no meu texto. O que está ali é material de trabalho.

Criam-se muitos recursos emotivos justificadores da trajetória das personagens e o texto passa a ser um suporte um suporte disso? Ele deixa de ser o motivo do diálogo?

Fernando Bonassi Acho que recuperar o diálogo é coisa fundamental. Isso se perdeu e só a gente pode reinstaurar, porque estamos vivos e em sala de ensaio. Por que eu também não acho que seja vivo, em nosso gabinete. Agora o que mudou no trabalho da gente é que a gente não pode mais não participar do processo de criação se a gente quer que lá no final algo guarde alguma semelhança com o que a gente acredita que é aquele texto. Nunca será exatamente. E isso é bom.

Pelas avessas, esse discurso não pode chegar a um novo tipo de textocentrismo?

Fernando Bonassi Eu não acho, não acho, não acho. Por que a minha concepção é menor do que a de um diretor, ou de um ator? Por que o que está prevalecendo é a concepção do encenador? Eu não vejo diferença. É uma relação capitalista, de poder, no fundo. Que o modo de produção estabeleceu nos últimos anos. Mas eu tento instaurar com as pessoas com quem eu estou trabalhando a idéia de que eu tenho coisas para dizer, de o que eu tenho para dizer tem substância e que merece um tratamento espetacular, mas a partir do que eu disse.

E como é possível romper com esse vício?

Fernando Bonassi O que eu achei legal de escrever essa peça para o Renato Borghi foi a proposta de criar um texto com arco narrativo, com um desenho que aponta para o fim. Recuperar essa coisa do contar uma história. Achei que isso era um desafio interessante. Mas não é uma historinha qualquer, tem sua sofisticação contemporânea.

A dramaturgia contemporânea é muito generosa em relação à cena e ao encenador. Ela é muito propositora, ela é muito provocativa. Existe um trampolim de nova sensibilidade pulsando na nova produção?

Fernando Bonassi É engraçado como a rubrica deixou de existir no texto teatral. Você pega textos antigos, os caras rubricam muito. Isso também desapareceu. Acho que a marca dessa generosidade é a gente abrir mão da rubrica. Na negociação com o encenador a gente abriu mão desse espaço onde a gente é um pouco encenador.

O Luís Fernando Ramos pensa o contrário, que a rubrica acaba sendo reduto do dramaturgo diante do encenador. Vejo isso também no Nelson Rodrigues.

Fernando Bonassi Mas você percebe que são outras rubricas, rubricas totalmente abertas, não mais puramente descritivas. Eu tenho ressalvas éticas em relação ao Nelson Rodrigues. Acho ele fascista, eu não gosto do Nelson. Agora, acho que ele inventou o texto de teatro como a gente conhece no Brasil, este mérito ele tem. Tenho problema político e moral com ele. Enchem muito a bola dele e ele é mais um desses fascistinhas. É um cara esperto, que vai criar bem no núcleo da família, que é mítico e estável. Só que escreve bem pra caralho. Eu não curto. Agora, acho que é o que você está dizendo, é um autor que tem esta abertura.

As novas rubricas querem montar, para o texto, uma partitura?

Fernando Bonassi Eu faço isso. Eu trabalho muito com pausas... Tempos.

Assim você condiciona um pouco a leitura para os caminhos sugeridos?

Fernando Bonassi As pessoas lêem muito mal. Elas não pensam no que lêem. No caso dos atores, vão buscar uma trajetória exterior ao texto, porque não o compreendem. Preferem isso do que tentar ter uma relação de compreensão com o texto. De fazer uma trajetória qualquer que seja, mas ligada ao que ela está lendo.

Como é o trabalho de dramaturgia num “processo colaborativo”?

Fernando Bonassi Eu estou lá, eu sou o autor. Quando existe um trabalho de colaboração existe o lugar de cada um ali dentro. E não há porque negar a idéia de autoria, na medida em que você não nega ao ator a interpretação. Você propõe um texto que vai sofrer intervenção criativa, assim como o encenador também, porque a escritura dele passa pelo que o ator fez. Será que o dramaturgo é somente aquele que precisa criar a história, que precisa criar os acontecimentos? Não, o dramaturgo tem um saber que é específico, que é do dramaturgo, que é colocar em palavras o que precisa ser dito, o que não pode ser agido, maquiado ou iluminado. Algumas coisas são ditas, e eu me coloco neste lugar. O que não quer dizer que todos os espetáculos tenham que ser textuais. Alguns podem ser, fundamentalmente, iluminados.

É esse o caminho da sua dramaturgia?

Fernando Bonassi É, eu acho que a gente tinha que se meter mais. Assim eu não sinto vergonha de dizer o que eu acho. Mas o que eu digo não é lei, necessariamente. A gente teve essa discussão a dez dias da estréia, com a Beth Lopes. Eu disse, vocês não estão lendo o texto. Então, lemos, e viram algumas coisas que eu achava importantes. É uma negociação, eu vejo como um processo de interação entre pessoas, eu não sei se dá pra ter pautas estéticas sobre isso. Eu não sei se dá para tirar um modelo de trabalho. O que eu acho é que num trabalho artístico onde você coloca saberes diferentes num mesmo lugar, pra construir uma obra só, tem que ter interação de vontades. E aí eu me sinto capaz de discutir, essa tal trajetória que o ator busca e discordar dela. E propor outra, assim como ele pode propor textos, como aconteceu no “*Apocalypse 1.11*”. Eu acho que tudo isso que estamos discutindo, me parece a coisa natural deste momento. O que eu acho ruim no teatro, neste momento, é o que eu disse do “*Passatempo*”, essa idéia de que o teatro deve procurar a identificação do espectador.

O teatro ainda é tributário desta idéia?

Fernando Bonassi É, e eu acho essa uma idéia pequeno-burguesa. Os grandes dramaturgos do século XX propuseram uma não identificação. Eu acho que é uma visão distorcida como tratam Beckett. Como o mercado pode se apropriar do Beckett? Como uma agência de propaganda pode investir no Beckett e tentar vender ele com uma história só? É muita pobreza de tudo...

*

Após esta entrevista, muito esclarecedora de questões relativas à dramaturgia contemporânea, nos permitimos a fazer perguntas a nós mesmos. Não temos respostas exatas, mas são provocações que freqüentam, constantemente, o imaginário do dramaturgo contemporâneo no Brasil, motivo único desta pesquisa.

O que é e quais são os caminhos possíveis da dramaturgia contemporânea?

Quais trajetórias do passado iluminam caminhos para que se configure um imaginário próprio deste tempo na dramaturgia?

Como lidar com as matrizes do passado sem repeti-las mecanicamente?

Como deglutir antropofagicamente a herança rodriguiana e colocá-la em diálogo efetivo com a prática teatral?

Como instaurar um processo de relevo para a criação da dramaturgia, que lhe permita uma análise límpida, desvinculada dos paradigmas ancestrais?

Com quem se faz dramaturgia hoje?

Para que se faz dramaturgia hoje?

Há lugar para o autor contemporâneo?

Desta forma, cheia de incertezas e de possibilidades, nos despedimos, dispostos a continuar este trabalho apenas começado... Novos esboços virão, esperamos. E que isto nos alimente para a aguçar a observação do mundo e das práticas de nossos colegas dramaturgos.

E, então, vamos estar atentos aos desejos desta nova dramaturgia desejanste...

Muito obrigado.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Lionel. *Metateatro - Uma Visão Nova da Forma Dramática*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1968.
- ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô - A Apresentação do Obsceno no Cinema e no Vídeo*. Mercado de Letras, Campinas, 1997.
- ANDRADE, Mario de. *Prefácio Interessantíssimo*. In: *Paulicea Desvairada*. Casa Mayença, São Paulo, 1922.
- APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Ed. Arcádia, Lisboa, 1919.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Ediouro, Rio de Janeiro, 1992.
- ARONSON, Arnold. *Cenografia Pós-Moderna*. Cadernos de Teatro - n° 130, Rio de Janeiro, 1992.
- BABLET, Denis. *Joseph Swoboda: Técnico e Artista*. Cadernos de Teatro, n° 116, Rio de Janeiro, 1988.
- BARROS, Manoel de. *Livro Sobre Nada*. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1996.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. INACEN, Rio de Janeiro, 1982.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1989.
- _____. *O Prazer do Texto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1996.
- _____. *O Teatro de Vanguarda*. Cadernos de Teatro - n°130, Rio de Janeiro, 1992.
- BATAILLE, G. "O Erotismo". Ed. Moraes, Lisboa, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996.
- BECKETT, Samuel. "Not I". In: "The Samuel Beckett Endpage", site da web cujo endereço é www.beckett.english.ucsb.edu.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Obras Escolhidas - vol. III - Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- _____. *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas - vol. III - Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BERGSON, Henri. *O Riso - Ensaio Sobre a Significação do Cômico*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude. *O Que É Cinema*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1980.
- BIRRINGER, Johannes. *Invisible Cities/Transcultural Images*. In: MARRANCA, Bonnie & DASGUPTA, Gautam (org.). *Interculturalism & Performance*. PAJ Publications, New York, 1991.
- BOAL, Augusto. *Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena*. In: *Caderno Especial 2: Teatro e Realidade Brasileira*. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- BOCCIONI, Umberto. "Gênio e Cultura". In: Cadernos de Teatro. Edição sobre Sínteses Futuristas.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979.
- BONASSI, Fernando. *Até Quando Se Pode Ignorar o Fenômeno?*. Caderno Ilustrada, Folha de S.Paulo, 20/07/2001.

- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: A Cena Dividida*. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1983.
- BORTOLOTTI, Mário. *Teatro? Pra Quem?* Revista Camarim, Ano IV, no. 20, Julho/Agosto de 2001.
- _____. *Seis Peças de Mário Bortolotto*. Publicação independente, vendida em bancas, nos espetáculos do autor.
- BRAGA, Cláudia. *O Teatro Carioca Atual: A Liberdade da Encenação*. Revista USP, nº 14, São Paulo, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1990.
- BRANDÃO, Tânia. *Visionários ou Alienados*. Revista USP, nº 14, São Paulo, 1992.
- BRAZ, Marco Antônio. "Nelson Rodrigues 2000". Folhetim, no. 7, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*.
- BRIETZSKE, Irene. *Heiner Müller: Um Espinho no Olho*. Cadernos de Teatro - nº 136, Rio de Janeiro, 1994.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta – Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999.
- BRUNSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1967.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.
- CADENGUE, Antonio. *O Vestido de Noiva de Bollini: A Experiência Histórica de um Espetáculo*. Folhetim no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1989.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues*. Companhia das Letras. São Paulo, 1994.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- COÂELAND, Roger F. *Post-Mortem para o Pós-Moderno*. Cadernos de Teatro - nº 138, Rio de Janeiro, 1994.
- COHEN, Renato. *Performance – Anos 90: Considerações Sobre o Zeitgeist Contemporâneo*. Revista Transe/UnB, Brasília.
- _____. *Performance Como Linguagem*. Ed. Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1989.
- _____. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1998.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro - Arte e técnica de Escrever para Cinema e Televisão*. Ed. Nórdica, Rio de Janeiro, 1983.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna - Introdução às Teorias do Contemporâneo*. Edições Loyola, São Paulo, 1993.
- COSTA, Iná Camargo. *Alaide Moreira no Purgatório*. In: XX
- CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do teatro*. Cadernos de Teatro, número 89, 1981.
- CUNHA, Francisco Carneiro da. *O Poeta de Deus*. São Paulo, 1996.

- DENIZART, Hugo. *Engenharia Erótica – Travestis no Rio de Janeiro – Bilingual Edition*. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1997.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo Sobre o Comediante*. Ed. Abril. Série “Os Pensadores”.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. MEC/SNT, Rio de Janeiro, 1975.
- DORT, Bernard. *La Représentation Émancipée*. In: *La Représentation Émancipée*. Actes Sud, Paris, 1988.
- DRAGÚN, Osvaldo. “Ao Violador”. In: “Teatro de Osvaldo Dragún”. HUCITEC, São Paulo, 1993.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1996.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques de Ficção*. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.
- ESSLIN, Martin. “O Teatro do Absurdo”. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.
- _____. *Uma Anatomia do Drama*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. Ed. Kairós, São Paulo, 1979.
- FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1996.
- FONSECA, Rubem. *O Doente Molière*. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.
- FRAGA, Eudinyr. “Nelson Rodrigues Expressionista”. Fapesp/Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.
- _____. *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* Ed. Perspectiva, São Paulo, 1988.
- GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas*. Hucitec/Fapesp, São Paulo, 1997.
- GASSET, José Ortega y. *A Idéia do Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.
- _____. *Mestres do Teatro II*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1980.
- GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. Cosac & Naify, São Paulo, 2000.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *A Volta da Múmia*. Folha de S.Paulo, 22/03/1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.
- GRUNEWALD, José Lino. *Meu Nelson Rodrigues*. Folha de S.Paulo, 22/03/1992.
- GUINSBURG, Jacó. *No Palco Stanislavskiano*. Revista USP, São Paulo, 1990/91.
- _____. *O Lugar do Teatro Hoje*. Folha de São Paulo, São Paulo, 1992.
- GUINSBURG, Jacó; TEIXEIRA COELHO NETTO, J. & CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978.
- GUZIK, Alberto. *Risco de Vida*. Ed. Globo, São Paulo, 1995.
- _____. *Um Exercício de Memória: Dramaturgia Brasileira Anos 80*. Revista USP, n° 14, São Paulo, 1992.
- HALLIDAY, F. E. *Shakespeare*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1990.
- HEUVEL, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance – Alternative Theater and the Dramatic Text*. The University of Michigan Press, Manchester, 1994.
- HOBBSAWN, Erich. *A Revolução Francesa*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996.
- HOGHE, Raimund. *O Teatro de Pina Bausch*. Cadernos de Teatro - n° 116, Rio de Janeiro, 1988.

- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime - Prefácio de Cromwell*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.
- HUISMAN, Denis. *A Estética*. Edições 70, Lisboa, 1981.
- HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o Pós-Moderno*. In Heloísa Buarque de Hollanda (org.): *Pós-Modernismo e Política*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1991.
- JABLONSKI, Bernardo. *A Temporada de 1991: Dramas (e Comédias) da Recessão*. Cadernos de Teatro - nº 128, Rio de Janeiro, 1992.
- JABOR, Arnaldo. *O Óbvio Ululante É a Descoberta*. Folha de S. Paulo, 22/03/1992.
- JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1999.
- _____. *O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo*. In Ann Kaplan (org.): *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*, trad. Vera Ribeiro. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1990.
- _____. *O Pós-Moderno: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ed. Ática, São Paulo, 1996.
- _____. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In: Revista Novos Estudos, trad. Vinícius Dantas. CEBRAP, nº 12, São Paulo, 1985.
- JÚNIOR, Raymundo Magalhães. *Arthur Azevedo e sua Época*. Ed. Saraiva, São Paulo, 1952.
- KAPLAN, E. Ann. *Feminismo/Édipo/Pós-Modernismo: O Caso da MTV*. In Ann Kaplan (org.): *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*, trad. Vera Ribeiro. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1990.
- KHLÉBNIKOV, Velimir. “*Madame Léhnin*”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo para o projeto “KA”, dirigido por Renato Cohen no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, em 1998. Cópia conseguida com o tradutor e disponível na internet em www.iar.unicamp.br/~projka.
- KLOSSOWICZ, Jan. *O Teatro da Vida Suspensa*. Cadernos de Teatro - nº 87, Rio de Janeiro, 1980.
- KORNFELD, Paul. *Epílogo para o Ator - Manifesto do Teatro Expressionista*. Cadernos de Teatro - nº22, Rio de Janeiro, 1957.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *A Obra Fragmentada de Heiner Müller*. Jornal da USP, São Paulo, 26/05/97.
- KUHNER, Maria Helena. *Teatro - Espelho das Mudanças do Homem*. In: Revista de Teatro, Rio de Janeiro, Set./Out. de 1971.
- LABAKI, Aimar. *Os Diretores e a Direção do Teatro*. Revista USP, nº 14, São Paulo, 1992.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento – Edição organizada por Lisa Ullmann*. Summus Editorial, São Paulo, 1978.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Os Princípios da Filosofia Ditos a Monadologia*.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- LESSING, Johann Christoph. *Dramaturgia de Hamburgo*. Ed. Linográfica, São Paulo.
- LÉVY, Pierre. *A Ideografia Dinâmica – Rumo a uma Imaginação Artificial?*. Ed. Loyola, São Paulo, 1998.
- LIMA, Mariângela Alves de. *Tendências Atuais do Teatro*. Revista USP, São Paulo, nº 14, 1992.

- LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues – Uma realidade em Agonia*. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1979.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues e a Teia das Traduções*. Folhetim no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- _____. “*Nelson Rodrigues, trágico, então, moderno*”. Tempo Brasileiro, Edição da UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.
- LOPES, Ângela Leite; SAADI, Fátima. *A Palavra Clássica e o Olhar Contemporâneo*. Cadernos de Teatro - n° 105, Rio de Janeiro, 1985.
- LOPES, Joana. *Pega Teatro*. Ed. Papyrus, São Paulo, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. José Olympio Editores, Rio de Janeiro, 1998.
- _____. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. Ed. Perspectiva, 1992.
- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1998.
- _____. *O Cenário no Averso (Gide e Pirandello)*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.
- _____. *Onde Está o Teatro*. Revista USP, n° 14, São Paulo, 1992.
- _____. *O Texto no Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Global editora, São Paulo, 1997.
3ª. Edição Revista e Ampliada.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*.
- MARTINI, Maria de Lourdes. Prefácio de “*O Grande Teatro do Mundo*”, de Calderón de La Barca. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1987.
- MARTINS, Leda Maria. *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo*. Ed. UFMG/UFOP, Belo Horizonte, 1991.
- MARTUSCELLO, Carmine. *O Teatro de Nelson Rodrigues – Uma Leitura Psicanalítica*. Ed. Siciliano, São Paulo, 1993.
- MASLINKA, Irene. *A Arte É um Delito*. Cadernos de Teatro - n° 127, Rio de Janeiro, 1991.
- MATUCK, Artur. In: prefácio a *Performance como Linguagem*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A Aventura da Jovem Guarda*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens - Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX*. Edusp, São Paulo, 1997.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. Ed. Hucitec, Ministério da Cultura/Funarte, São Paulo/Rio de Janeiro, 1995.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994.
- MIRANDA, Ana. “*Que Seja Em Segredo*”. Dantes Livraria e Editora, Rio de Janeiro, 1998.
- MOREIRA, Inês Cardoso Martins. “*A Natimorta Maria Das Dores*”. In: Folhetim, no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.

- MORRISROE, Patricia. *Mapplethorpe - Uma Biografia*. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1995.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues – A Transgressão*. Ed. Cena Brasileira, São Paulo, 1996.
- NADOTTI, María. *Robert Wilson*. In: *El Público - n° 76*. Madri, 1990.
- NAVAS, Cássia. *Sobre Asas Quebradas*. Texto crítico entregue em mãos pela pesquisadora.
- NETO, Dionisio. *Nós, As Bestas*. Texto teatral publicado no Caderno Ilustrada, do jornal Folha de S.Paulo, em 09/01/1997.
- NUNES, Luiz Arthur. *A Mulher Sem Pecado: A Emergência de Uma Nova Dramaturgia*. In: Folhetim no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais - Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.
- _____. *L'héritage Classique du Théâtre Postmoderne*. In: *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Ed. José Corti, Paris, 1990.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.
- _____. *Os Filhos do Barro*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.
- PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner - A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- _____. “*Sem Imaginação Não Há Liberdade Possível*”. In: Teatro de Osvaldo Dragún. Ed. HUCITEC, São Paulo, 1993.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda – Teatro e Poder no Estado Novo*. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *Arte Concreta: objeto e objetivo*. In: Revista de Arte e Decoração, 1956.
- PLATÃO. *A República e Outras Obras*. Ed. Nova Cultural, Rio de Janeiro, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro – 1570-1908*. Edusp/Imprensa Oficial, São Paulo, 1999.
- _____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1988.
- RAMOS, Luís Fernando. *A Rubrica Como Literatura da Cena*. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 1996.
- RESENDE, Otto Lara. *Seu Palco Sempre Foi a Redação de um Jornal*. Folha de S.Paulo, 22/03/1992.
- REED, Lou. “Candy Says”. In: “Candy Darling – Andy Warhol Superstar - My Face for the World to See – The Diaries, Letters and Drawings of Candy Darling”. Hardy Marks Publications – Honolulu, Hawaii, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- RODRIGUES, Nelson. “*Teatro Completo – vol 1*”. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.

- _____. “*Teatro Completo – vol. 2*”. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.
- _____. “*Teatro Completo – vol. 3*”. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.
- _____. “*Teatro Completo – vol. 4*”. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.
- _____. “*Teatro Desagradável*”. In: Folhetim, no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- _____. *Dionysos*, número 1, Serviço Nacional de Teatro, MEC, outubro de 1949, pp. 16 a 21.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Muller – Modernidade e Pós-Modernidade*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.
- ROLNIK, Sueli. “*Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*”. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Alemão - Parte 1 -Esboço Histórico*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968.
- _____. *O Teatro Épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1985.
- _____. *Texto/Contexto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- ROSSET, Clément. *O Real e Seu Duplo*. L&PM Editores, São Paulo, 1998.
- RUSHDIE, Salman. *O Mágico de Oz*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1997.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: Decadência Bonita do Samba - Música Popular e Pós-Modernismo no Brasil*. ECA/USP, São Paulo, 1995.
- _____. Idem. Ed. Boitempo, São Paulo, 2000.
- SANTA CECÍLIA, Mauro. *O Pós-Moderno e o Teatro Brasileiro nos Anos 80*. Cadernos de Teatro - nº118, Rio de Janeiro, 1988.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O Que É Pós-Moderno*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986.
- SANTOS, Walmir. *Dramaturgia Contemporânea Ganha Vez*. Caderno Ilustrada, Folha de S.Paulo, 20/07/2001.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna – Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. Ed. URFJ, Rio de Janeiro, 1997.
- SERRONI, J.C. *A Cenografia de Paraíso Zona Norte, Toda Nudez e Outros Nelsons*. In: Folhetim no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- SILVA, Lorena da. *Uma Atriz Que Traça Seu Caminho*. Entrevista a Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi. In: Folhetim no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- SHELLEY, Mary. “*Frankenstein*”. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1985.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Ed. L&PM, São Paulo, 1986.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Ed. Nobel, São Paulo, 1986.
- SÜSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o Fundo Falso*. In: I Concurso Nacional de Monografias – 1976. MEC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro (SNT).
- SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Polity Press, Cambridge, 1987.
- TELES, Golberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro – Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1986.

- THOMAS, Gerald. *Nelson Rodrigues Sacralizou o Dualismo Entre Podridão e Paixão*. Folha de S. Paulo, 22/03/1992.
- TORRES, Walter Lima. “*Viúva, Porém Honesta – Uma Mágica Moderna*”. In: Folhetim, no. 7. Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2000.
- VANNIER, Jean. *Linguagem e Vanguarda: Linguagem de Teatro e Teatro de Linguagem*. Cadernos de Teatro - n° 48, Rio de Janeiro, 1971.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Sobre Waltércio Caldas*. Catálogo da Bienal Brasil do Século XX, São Paulo, 1997.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil - Dramaturgia e Convenções*. Ed. Unicamp/Pontes, Campinas, 1991.
- VENTURI, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas - El Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do Pós-Modernismo: Sujeito e Ficção*. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- WERNECK, Humberto; RODRIGUES, Teresa Cristina. *Playboy Entrevista Nelson Rodrigues*. Revista Playboy.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. (org.) Vol II; Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1983.
- ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1982.