

## **Incorporando o pensamento ocidental: Dramaturgos brasileiros nos anos noventa**

**Carolin Overhoff**

O característico da cena visual paulista exige vigor também pelos outros códigos visuais: Uma síntese embrionária de elementos culturais ocidentais, africanos e orientais (com alguns pré-colombianos e próximo-orientais) avança como possível alternativa à cultura ocidental, ao mesmo tempo ameaçada pela redundância, pelo kitsch e pelo diletantismo mesquinho. Principalmente no caso do teatro é preciso dizer: a hostilidade dos intelectuais paulistas ao teatro se expressa, entre outros, na inimizade ao teatro. Entendendo “teatro” como lugar da teoria, se revela a explicação para a pobreza na dramaturgia e a falta geral de teatros. Os intentos múltiplos para intervir e mudar a situação desembocaram em iniciativas elitistas ou pularam em banalidades. Depois de vários intentos de evasão nos anos 50, a ditadura militar (se essa expressão européia é válida para a América do sul) causou desilusão. No seu jeito brutal, ela chamou a realidade de volta na memória.<sup>1</sup>

A descrição da situação dos intelectuais brasileiros em São Paulo por Villém Flusser, imigrante judeu-tcheco, e um dos mais destacados intelectuais brasileiros, no ano 1988, não revelava muita confiança no teatro brasileiro. Ainda no início dos anos setenta, Flusser havia descrito o Brasil como a creche de um novo homem (7-166). Ao final dos anos oitenta, esta euforia crítica apareceu bastante reduzida por causa da situação econômica e política. A ditadura militar impediu o que Flusser tinha analisado como uma possível perspectiva: Que os intelectuais brasileiros não iam simplesmente adaptar o pensamento de desenvolvimento ocidental, mas sim sintetizá-lo e realizá-lo num projeto apropriado para as necessidades da sua sociedade. No seu ensaio, ele só podia descrever a situação caótica econômica e a si mesmo como responsável marginalizado. Pois a ditadura tinha lançado um programa

violento de recuperação do desenvolvimento econômico, se justificando como salvador da crise e defensor do estado contra o terrorismo da esquerda.

Flusser constatou que este programa pode ter representado os desejos das classes médias e altas, mas, pelo país, era desde o seu início um projeto devastador e duvidoso: “Faz uma década, que a burguesia tem se entregue à alucinação de recuperar a história e de entrar em concorrência com os poderes e ordens já estabelecidos no palco da história; sem ouvir as advertências dos anos cinquenta” (40). Ele podia entender essa alucinação perante a miséria inaceitável da maior parte da população. Porém, apontou que os modelos escolhidos pela solução da crise, sendo eles influenciados pelas ideologias européias do século dezenove e carecendo de um conhecimento profundo das situações nos países neocapitalistas e socialistas, eram condenados a fracassarem. O resultado do projeto era, apesar de um breve crescimento do consumo, o mencionado caos econômico e uma estagnação da situação social e cultural.

Assim, o teatro também sofreu uma crise duradoura. Depois da ditadura teve várias tentativas para esclarecer as complexas razões responsáveis. O “balanço geral” do grupo teatral *Núcleo Hamlet* empreendeu uma retrospectiva crítica para desmistificar o papel da censura, querendo responder à pergunta indispensável para iniciar um novo começo: “O teatro está liberado, mas a criação continua travada?” (Palco, 25) Leituras ou montagens de 32 peças censuradas fizeram visíveis as auto-censuras e as ofensas conscientes contra os tabus. Além disso, pesquisadores do teatro encontraram as razões para a dissolução dos dois grupos mais importantes dos anos cinquenta e sessenta. O *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*, os lugares chaves da inovação e crítica, não tinham sofrido somente repressão política, mas também enrijecido seus meios estéticos e tido suas brigas internas. Um maior entendimento da despolitização da arte foi fornecido por Renato Ortiz, fazendo possível uma melhor compreensão da contradição entre o aumento da produção cultural e da repressão da mesma:

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (114)

Ortiz examinou o aumento de produtos culturais através do crescimento de livros publicados, produtoras de filmes, redes de televisão e montagens

teatrais. E ele chegou a conclusão que a relação entre censura e mercado se podia atribuir à cooperação dos empresários das diferentes áreas culturais com a ditadura. Com uma carta da associação dos teatrólogos como exemplo, ele demonstra que, mesmo sendo uma crítica da censura, ela também representava um acordo com o poder. A despolitização então não resultou somente da repressão, mas também da transmissão consciente da ideologia de mercado pelas artes e mídias. Auto-censura, despolitização e a situação econômica restringiram o potencial de renovação do teatro depois da ditadura. Os produtores se orientavam em peças estrangeiras que já tinham tido sucesso no exterior. Mas, apesar da crise do teatro brasileiro nos anos oitenta, se destacaram as produções de Antunes Filho, o teatro de besteirol e dramaturgos como Maria Adelaide Amaral, Paulo Júlio César Continho, Naum Alvez de Souza e Júlio César Conte.

Entretanto, no início dos anos 90, apareceram peças de dois dramaturgos, Luis Alberto de Abreu e Alcides Nogueira, que tomam uma postura crítica ao pensamento ocidental e oferecem uma alternativa à sua cultura. Escrevendo desde os anos setenta, as dramaturgias de ambos os autores amadureceram na discussão dos conflitos resultantes da ditadura e da sua tentativa de estabelecer o Brasil dentro da história e do desenvolvimento mundial. Depois da crise do teatro, os dramaturgos proporcionam pontos de partida para uma própria estética e identidade brasileira, rompendo com o pensamento histórico de desenvolvimento ocidental através de uma estética da presença. Essa, sendo resultado das tradições indígenas, africanas e orientais, é expressa através de oralidade, corporalidade e performatividade, e demonstra que o pensamento não-histórico brasileiro consegue incorporar a história.

Superficialmente parecidas às dramaturgias intertextuais das vertentes estéticas ocidentais, as peças aqui analisadas dão a entender que seus autores abordam uma nova teoria do teatro brasileiro contemporâneo. Sendo esta a tese deste artigo, ele pretende abrir uma discussão importantíssima e até agora quase ausente sobre o teatro brasileiro e a sua relação com o teatro ocidental. Partindo da descrição do pensamento brasileiro de Flusser, cuja fenomenologia do subdesenvolvimento serve como fornecedor de reconhecimentos para distinguir as dramaturgias brasileiras das ocidentais, este artigo pretende tomar posição contra a prática de analisar o teatro brasileiro dentro das margens ocidentais.

### Procurando a identidade

A peça *As traças da paixão* de Alcides Nogueira retrata o desejo de inventar uma própria identidade de dois personagens marginais, Marivalda e Paco, que vivem uma forma muito contemporânea da tragédia de Édipo. Na primeira cena aparece um menino chamado Paco no bar de Marivalda e anuncia que ele é seu filho. Ele explica que, quando ele era uma criança, ela apareceu na sua cidade e se fez passar por Anastásia, a última filha do imperador russo, que andava a procura do seu filho. Paco então tinha percebido que ele queria ser aquele filho perdido. Mesmo que Marivalda dissesse que isso era um absurdo, acontecem no entanto cenas curiosas que às vezes confirmam e às vezes questionam a identidade de Marivalda como Anastásia. Sonhos e realidade, identidade real e fictícia escapam aos personagens. Além disso, Paco tem uma quantidade de provas, que são desde um anel até um samovar roubado, e Marivalda sabe cantar em russo e dançar o lago dos cisnes. Ambos desejam loucamente que o outro seja por quem ele se está fazendo passar:

PACO                    Eu tinha esse desejo tão forte dentro de mim. Achar  
a mãe. (...)  
MARIVALDA       Esperei que um dia ele pudesse aparecer. Meu  
filho...(26)

O desejo aparece várias vezes tão decidido, que fica difícil de não o achar real. Apesar disso, Paco tem a certeza que os desejos podem se realizar:

PACO                    Mãe!  
MARIVALDA       Eu queria ser mas não sou!  
PACO                    E quiser ser pode ser!  
MARIVALDA       Mas não sou!” (27)

Pois não obstante, ambos sabem que são ladrões e mentirosos. Pouco antes de expressarem os seus desejos, cada um tinha encontrado a carteira do outro. Nelas apareçam identidades múltiplas:

MARIVALDA       (mexendo na carteira) Max Molambo, Bert Brecht,  
Tomás de Aquino, M. Foucault, João Genê, Jorginho do Pagode,  
Ismail Silvério, Elias Canetti, oooooorra!!!  
PACO                    (mexendo na carteira) Palmira Spring, Luz del Fuego,  
Mãe Branca de Ogum, Ursula Paes de Almeida, Blanche Dubois,  
Dona Armênia, Gertrude Stein, oooooorra!!!  
MARIVALDA       Born 4th July.

PACO                      Signo: Escorpião. To fudido.” (24)

Identidades obviamente fictícias de filmes hollywoodianos estão misturados com filósofos ocidentais, religiosos, dramaturgos e sacerdotes do candomblé. Marivalda e Paco usam as identidades de outros ou usam materiais culturais, citando de *Fool for Love*, *Tio Wanja* e de vários outros textos. Eles não parecem ter uma identidade própria: a deles consiste de pedaços desde a cultura erudita até a cultura popular. Mas, com as suas referências intertextuais, Alcides Nogueira trabalha sobre o desaparecimento do sujeito, mas sim na procura da própria identidade (Baudrillard, 252-264). Essa procura segue várias traças, até chegar à seu cúmulo intertextual. Paco mostra uma moeda à Marivalda para se legitimar novamente como o seu filho. Como resposta, Marivalda cita Jokasta, quando ela reconhece em Édipo o seu filho:

MARIVALDA    Horror! Horror! Horror!

PACO                      (...) Ai de mim! Como ferem em minha alma/Estas  
                                  agulhas e mais o  
                                  pensar/Em tanta desventura. (53)

A cena acaba de repente e Marivalda acorda pouco depois de um sonho. Como antes, ela menospreza a cena anterior como um sonho irrelevante, ficando no nível intertextual da Jokasta: “Não tenhas medo da cama da tua mãe: quantas vezes em sonho um homem dorme com a mãe! É bem mais fácil a vida, para quem dessas coisas não cogita” (54). Todavia, já no Édipo, Sófocles tinha desmascarado essa estratégia da Jokasta: O suposto sonho se revela como realidade e mais tarde, Freud ia defini-lo como um desejo.

Uma outra conclusão de Freud está sendo corrigida por Nogueira e já foi contraditada pelo próprio Sófocles: a repatriação da cultura ocidental pela morte do pai e o seu recalçamento. Mas o mito, como disse Klaus Heinrich, não expressa uma obrigação de repetição da reprodução da morte do pai, mas então do material feminino. A história de Édipo é então uma versão das mitologias que se preocupam com o matriarcado. Ela vem do mito do início do mundo, quando a terra materna foi violada e usada como campo sementeiro pelos primeiros homens, marcando a transição para a sociedade agrária. O matriarcado foi desalojado com violência pelo patriarcado e a sua ideologia de propriedade reprimiu a qualidade feminina. No mito de Édipo aparece novamente este conflito não resolvido. Édipo mata a esfinge, resultado de uma relação de uma deusa do reino dos mortos com o seu filho, que mantém relações sexuais com a sua própria mãe. O intento de Édipo, de ultrapassar o símbolo do matriarcado, a esfinge, se torna assim um triunfo disfarçado.

Quando Édipo reconhece que ele cometeu um incesto, ele fica consciente do abuso do direito materno. A tensão reprimida dos sexos, que resulta da morte da mãe, se faz visível. Heinrich comprova, através de sua análise do mito de Édipo, que o seu tema central é o conflito dos sexos: “Édipo tem que resolver o conflito perante uma luta” (Heinrich, 216). O material feminino da história não foi captado por Freud: “realmente suprimido foi a morte originária da mãe, porque tratar dela, teria feito necessário nomear o material feminino; este tratamento teria levado à consequências pela teoria mitológica-histórica do recalçamento e do inconsciente. (...) e teria sido preciso falar sobre a luta dos sexos como substrato material da tensão dos sexos” (235).

Seguindo Heinrich, nem o mito nem a sua adaptação por Sófocles oferecem uma solução deste conflito. O mito não é a solução, senão o relato de conflitos reais, através dele o processo de repressão pode ser percebido. Em uma das referências intertextuais aparece uma indicação parecida. Marivalda, em contraste com Paco, não se sente preparada para aceitar os seus desejos e virá-los em ação. Quando a prefeitura começa a destruir o seu jardim de cerejas, ela se refere à destruição da terra materna: “Sempre destrõem o que eu vou plantando na vida” (30). Essa experiência a impede a aceitar Paco como o seu filho, sendo o abuso da terra materna o início do patriarcado, e representado novamente por Paco. Mas, devido as suas estratégias de repressão, eles têm que viver novamente o conflito dos sexos como luta. Nogueira, no entanto, procura uma saída desse conflito.

Quando Marivalda acorda, ela se encontra sozinha numa rua devastada. Paco aparece como no início da peça e anuncia ser o filho dela. Marivalda não vai cometer novamente a repressão. Ela o abraça, reconhecendo-o como seu filho. Nogueira oferece assim um caminho brasileiro na sua discussão do delito constitutivo da cultura ocidental. Seus personagens são marginalizados e desejam ser alguém especial como nas novelas da televisão. Paco revela, bem no início, que sua história pode aparecer como uma ficção, tendo a estrutura de uma novela famosa: “Uma vez eu vi uma novela de televisão, coisa meio mixuruca, mas que deixava a gente fissurado pra ver o capítulo seguinte, quando uma mulher aparecia, depois de ter sumido muito tempo, pra buscar o filho dela. . .” (8). As identidades, que a cultura popular brasileira e a cultura erudita ocidental lhes oferecem, são múltiplas. Isso não se apresenta como falta. É um potencial, porque os personagens estão na procura de uma identidade própria que na realidade não existe:

Então, o que pode significar “ser brasileiro” no caso ideal? Pode significar ser uma pessoa que dentro de si e das suas circunstâncias de vida leva

as tendências contraditórias da velha história à uma nova síntese, de um jeito, que esta síntese não se transforma novamente numa tese histórica, senão representa um modo de ser uma pessoa concreta e viva fora da história. (. . .) O que significa na verdade, é que não é preciso nem necessário dizer. Porque é característico pela sua essência que ser brasileiro não é uma condição, senão uma procura. (Flusser, 39)

Nogueira dá um exemplo de um possível sucesso da procura: o conflito dos sexos é entendido por ele como reconhecimento recíproco da identidade. Entendendo identidade como uma construção, ele demonstra novamente o conflito como luta, mas os seus personagens saem do círculo vicioso do desalojamento, reconhecendo primeiro os seus desejos, e assim um ao outro. Como explica Kaja Silverman, a identidade só tem uma existência virtual: “identity is not ‘real,’ although it has a powerful hold on belief. The ego or moi is put in place through the subject’s repeated identification with images which have, at the level of the psyche, only a ‘virtual’ existence, and which are profoundly marked by alterity” (Silverman, 353).

Nogueira pode referir-se a uma tradição brasileira: já os antropofagistas queriam ultrapassar o conflito dos sexos, quando, numa discussão crítica de Freud nos anos trinta, eles proclamaram teóricamente o direito materno, vendo nele uma distribuição da terra mais justa e referindo-se à cultura indígena brasileira (Boaventura, 133). Porém, a solução de Nogueira não é uma volta ao matriarcado. Assumir os próprios desejos resulta na capacidade de construir uma identidade própria e assim destruir a construção da oposição dos sexos. Pelo caso do Brasil, o conflito virtual de Édipo e Jokasta vira o reconhecimento de Paco e Marivalda nas suas identidades talvez absurdas e patéticas.

### Miséria e Cultura

Em *A guerra santa* Luis Alberto de Abreu se refere a outro mito famoso ocidental, à *Divina Comédia* de Dante, e discute através do conflito dos seus dois personagens principais a capacidade da poesia de enfrentar os problemas sócias do Brasil. Seus personagens principais se chamam Dante, Vergílio e Beatriz. A coincidência dos nomes parece completamente absurda a Vergílio: “Vergílio, Beatriz e Dante!//Que deus de mente insana/Fez coincidir a *Divina Comédia*/Com essa ridícula paródia humana?” (Abreu, 10). O que a realidade brasileira deve ou pode ter em comum com a obra mais importante da utopia cristã?

A peça é contada da perspectiva do espírito de Vergílio, cuja morte por Dante é relatada por dois homens na primeira cena. Os dois protagonistas foram poetas. Ambos participaram no movimento estudantil nos anos sessenta, mas Dante virou terrorista. E, nessa função, ele aparece vinte anos mais tarde na casa de Vergílio para tirá-lo da sua torre de marfim e confrontá-lo com a realidade:

DANTE	Poesia, eu mesmo a faço todo dia com as mãos.
VERGILIO	Eu sei. Sua tinta é vermelha E sua pena é seu punhal.
DANTE	Não está só ai a diferença.
VERGILIO	Não. Sua poesia é doença Que se espalha, mutila homens, Mal sem cura.
DANTE	Já a sua é calma, pura, sentimental. Canta uma paz humilhante!
VERGILIO	E a sua, Dante? Louva e chama a guerra brutal! (6)

Dante não acredita mais no poder da poesia para mudar a sociedade. Por isso, ele obriga Vergílio, que também tem dúvidas profundas sobre o seu papel como intelectual, a acompanhá-lo no seu esconderijo num morro. No caminho, eles encontram com peregrinos que esperam uma guerra santa para acabar com a sua miséria. Vergílio não quer ouvir os problemas sociais e critica a sua resignação: “aprendi a odiar a miséria e igualmente a resignação dos miseráveis” (13). Dante também manda eles embora. Não obstante, eles são a justificação pela guerra santa que ele quer começar:

DANTE Multidões desses miseráveis (...)Farão das bibliotecas abrigo  
E queimarão livros para aquecer o frio  
E estarão certos!  
dirão nossas leis, nossa arte, nossa justiça  
A que nunca tiveram acesso  
E estarão certos!  
Porque nossa civilização,  
Toda sua poesia, Vergílio  
Toda nossa Ciência, Arte, Filosofia  
Não lhes deu um grama a mais  
de gordura ao corpo. (41-42)

O abismo social do Brasil é para Dante ligado com a impotência da cultura. Abreu faz a pergunta, como se pode sair da miséria brasileira, porém, ele não dá a razão à violência revolucionária de Dante. Esse mata primeiro Vergílio e depois Beatriz que, como representante da feminilidade, criação e fertilidade, queria oferecer uma alternativa à raiva destrutora de Dante. Mas o próprio Dante só representa um despotismo, que, sendo uma variedade do fundamentalismo, surge onde a força destruidora da modernidade dissolve as estruturas tradicionais de outras culturas, espalhando os dogmas dos países industriais. Abreu se refere a uma temática que Darcy Ribeiro descreveu como o maior perigo para a sociedade brasileira:

Nessas condições de distanciamento social, a amargura provocada pela exacerbação do preconceito classista e pela consciência emergente da injustiça bem pode eclodir, amanhã, em convulsões anárquicas que conflagram toda a sociedade. Esse risco sempre presente é que explica a preocupação obsessiva que tiveram as classes dominantes pela manutenção da ordem. (Ribeiro, 25)

A canalização política dessas energias constitui por Ribeiro a maior tarefa para o Brasil. Analisando os exemplos históricos de lutas religiosas em Canudos, Paraná e Santa Catarina, ele sublinha a necessidade de entender a história vivida, assim podendo evitar essas revoltas cruelmente oprimidas depois pelo estado através de revoluções preventivas.

*A guerra santa* resulta de uma auto-análise parecida, mas Abreu demonstra a revolta messiânica da esquerda, intencionada por Dante, como errada e dogmática. Com a adaptação dos personagens, ele não se interessa pela *Divina Comédia* na interpretação de um caminho à salvação como utopia. Dante reconhece no final que a sua estilização como salvador messiânico é o caminho errado pelos intelectuais. O outro caminho é representado por Vergílio. No início, ele também duvida da sua poesia, entretanto, encontra nela uma possibilidade de expressar seu ódio sobre a situação social. Sua poesia não é panfleto, mas relato. Abreu desenvolve uma versão brasileira, uma utopia que se cumpre mediante a produção da poesia na vida:

VERGILIO            A minha crença, Dante,  
                          Minha utopia  
                          É olhar essa terra devastada,  
                          esse caos  
                          E sonhar com sua geometria,  
                          E chorar meu verso,

E olhar a decadência e a sangria  
E gritar o inverso  
E no meio do inferno reafirmar:  
Viva a poesia! (Abreu, 49)

A utopia de Abreu não é escatológica, ela subsiste em descrever e dar sentido a realidade sem sentido. Vergílio, o intelectual ateu e membro da burguesia, é a contra-imagem do Dante missionário de uma revolução da esquerda. Porque em vez de tentar outra desfaseação, copiando um modelo ocidental, ele decide envolver-se. O papel do artista é aquele: relatar, chamando atenção e criando consciência pela própria responsabilidade:

Assim seria delineado um caminho de solução para o problema da miséria: não ultrapassar a miséria através do progresso, senão tentar quebrar a miséria mediante relações verdadeiramente entre-humanas; uma relação, que é também possível mediante o progresso, mas, somente por um progresso, que se incorpora à estrutura não-histórica da liberdade existencial. (Flusser, 122)

Abreu incorpora a *Comédia* para apontar o perigo das revoltas revolucionárias e reencontrar sentido na arte.

### **Transcendência e ressurreição no imanente**

A discussão da miséria mediante a arte leva Abreu a criticar o messianismo do artista, e Nogueira a quebrar com a solidificação da arte como patrimônio cultural. Ambos reconhecem na arte a capacidade de ser um potencial para a sociedade. Mesmo assim, eles não confirmam a possibilidade de construir com ela um mundo aparte que indique uma transcendência num sentido cristão. Porém, eles estão conscientes, que a perda de uma utopia religiosa ou revolucionária leva a uma crise. Nogueira discute essa crise na crença e no misticismo em *Ventania* através do seu personagem Zé que se inspira no diretor de teatro, Zé Vicente de Paula. Sexo, drogas e música pop são os elementos que Nogueira emprega para falar sobre a busca da espiritualidade de três irmãos que tentam se livrar dos dogmas da igreja católica. Na sua peça *O livro de Jó*, Abreu se refere ao exemplo mais famoso da dúvida cristã-judia e actualiza a dúvida religiosa, discutindo-la perante a incapacidade de curar as doenças modernas como SIDA e câncer.

Em *Ventania*, Nogueira separa o famoso artista Zé Vicente em dois antagonistas: Zé, que representa o sol e a divindade da igreja católica, e Vicente, que é filho da noite e consumidor de drogas, sexo e rock. Ele parte

de uma frase de Zé Vicente que se retirou do teatro por causa de uma crise espiritual: “Quando olho através da memória, mais que saudade eu sinto medo.” Durante a peça, o medroso e devoto Zé contradiz essa frase, opondo-se ao dogma da igreja que estigmatiza e castiga a sexualidade como pecado: “Honestidades tirânicas! Minhas orações e cânticos e incensos também de nada adiantaram! Rezei para Deus como se o altar fosse minha cama. Sempre tinha outro deitado em minha cama” (Nogueira, *Ventania*, 113). A Deusa, que desde o início acompanha seu irmão Vicente e ocupa o lugar da divindade, o apóia na sua revolta, explicando também para a irmã Cega que sexualidade não é uma pecado: “Desejo não é feio” (51). E Vicente, que se contagiou com Aids tomando heroína, não vai para o inferno como a igreja católica profetiza. Pelo contrário, ele consegue uma síntese com o irmão e assim uma ressurreição presente que é demonstrada por Nogueira como o encontro da divindade em si mesmo.

O dogmatismo e a institucionalização da igreja são destroçados. A transcendência é desmistificada e representada como uma síntese de contradições. O pensamento católico, que se baseia num conceito linear da história e define o seu final na salvação, é confrontado pela deusa com um conceito pessoal não-linear: “Uma história é feita de imagens que ficam na cabeça, nos olhos, nas retinas, no coração. Uma história é mentira, porque se quiser, cada um muda tudo” (2) Essa história particular é identificada com a cultura de rock dos anos sessenta e oito que influenciou o teatro de Zé Vicente de Paula. E a cultura e a música pop dos anos oitenta e noventa, que Nogueira também usa, são igualmente vistas como potencial na própria procura da religiosidade. O pensamento católico, que leva à mistificação e à auto-censura, ganhando seu poder através de polarização, é criticado. A ênfase no sensual e no corpo, que Nogueira indica com Vicente e a síntese entre ele e Zé, contradiz o conceito cristão que coloca a alma acima do corpo: “O corpo na sua sensualidade, na sua capacidade de expressão e na sua vibração é divino para essa cultura. Nisso está o seu cinismo: no seu desprezo brincalhão do não-corporal” (Flusser, 132)

A repressão do desenvolvimento pessoal pela insistência na polarização da religião católica é dissolvida por Nogueira, demonstrando que cada um possui qualidades opostas:

ZÉ(berrando) Somos uma raça de gente que guarda dentro de si o Menino Jesus e o Esquadrão de Extermínio. Doçura sem solução. Revolta inútil. Somos a procura, a entrega, a fome, somos também

o abutre do lixo. Somos a desproteção e todas as armas. (*Ventania*, 2)

As tensões polares são resolvidas na síntese e no divino que se expressa como transcendência no imanente e resultado da própria procura.

Em *O livro de Jó* de Abreu, a crise religiosa se manifesta igualmente numa dúvida de crença. E ela também resulta do conflito entre a tradição e o mundo moderno. O Jó de Abreu procura refúgio num hospital moderno, onde ele espera uma cura do castigo que Deus lhe impôs. Mas os progressos da ciência e da técnica não lhe ajudam. Os seus amigos Baldad, Elifaz e Sofar, que querem consolá-lo, representando o reverso do mundo moderno, tornaram-se mais dogmáticos na sua representação da igreja institucionalizada do que no livro do antigo testamento. Como na *Guerra santa*, eles levam a um conflito com raízes fundamentalistas. Os amigos e os doentes se dividem em dois acampamentos e lutam até a morte. Jó fica arrasado com essa crença radical: “Parem! Loucos! Que fé é essa? Que Deus é esse que vocês reverenciam? que deus é esse que vive de sua loucura?”(Abreu, *O livro de Jó*, 25).

Na interpretação clássica de C.G. Jung, que entende os depoimentos das escrituras santas como depoimentos da alma, a época da origem do livro de Jó é considerada resultado e expressão de uma inquietação do inconsciente. O homem não agüentava mais um deus ambíguo e selvagem. Por isso, o livro de Jó representa uma estação no caminho, cujo desenvolvimento levou à que Deus virou homem, restituindo Jeová por um deus bom. O conflito nasceu porque Jeová, na percepção dos homens, estava embriagado pelo poder e a dimensão da sua criação. Sendo assim, ele não se referiu mais à sua onisciência e o homem começou a se sentir moralmente superior e a questioná-lo. O Jó de Abreu faz quase a mesma pergunta como foi feita por Jó há 2500 anos atrás, quando na Grécia os velhos deuses foram abolidos pela filosofia e o pensamento cristão se iniciou. Porém, nem a modernidade ocidental com seu pensamento progressista e sua concentração na ciência e na técnica, e nem a reanimação radical de valores tradicionais, não obstante à que religiões eles pertencem (os amigos de Jó são católicos e protestantes), levam à uma solução das questões de sentido do homem moderno. E em contraposição à Jó histórico, Deus já virou homem e deu a promessa de salvação. Igual à *Ventania*, o pensamento escatológico não consegue mais oferecer uma resposta. Devido a isso, o mestre e o contra-mestre, que guiam a peça, deixam o final aberto em vez de oferecer uma conclusão. Depois que Elia, o porta-voz de Deus no livro de Jó e um doente na clínica na peça, falou “Quem tem fé não são os

livros. É o coração” (31-32) é o espectador que tem que decidir, se ele reconhece em Jó um louco, ou se ele vê nele o potencial de encontrar o divino. Mas, mesmo com o final aberto, Abreu indica um caminho pessoal, em vez de uma procura fora da história ou dentro das instituições religiosas. Este caminho aparece como uma possibilidade de lidar com a crise religiosa. Ele também se encontra em *A guerra santa* e é semelhante com aquele que leva à ressurreição em *Ventania*.

A transcendência e a religiosidade saem das coordenadas cristãs e se tornam parecidas (principalmente no caso de Nogueira) com a “encenação do divino do imanente” (Flusser, 98) como é expressado por exemplo no carnaval brasileiro. Sua experiência é possível na imanência e num sentido diferente do sentido cristão:

O sintoma, que determina a crise histórica, é a crise da religiosidade (não necessariamente das religiões). E realmente dá a impressão que se pode sentir no Brasil uma nova religiosidade - debaixo de toda pose, toda superstição e todo ritual arcaico - que é uma capacidade de perceber a realidade. E isso também quer dizer, voltar do profano da história e dos acontecimentos pelo sagrado do gesto e do concreto. Se efetivamente acontece alguma coisa neste país, então tem que ser relacionado à capacidade das pessoas de entrarem em relação direta com a realidade. (Flusser, 166)

### **Estética da presença**

No final dos anos oitenta, os teatrólogos estavam diante das ruínas que a ditadura, querendo recuperar a história e estabelecer o progresso ocidental à força, tinha deixado. Eles também estavam diante de um teatro despolitizado e interrompido no seu desenvolvimento. Enquanto a ditadura brasileira só deixava a cultura se desdobrar nos seus parâmetros progressistas, foi o mundo ocidental que começou a rever seu próprio pensamento de progresso. Desde os anos sessenta, o conceito teleológico da história e o seu relato foram questionados. Filósofos, cientistas culturais e artistas quebraram com a representação linear, começando a examinar as relações entre poder, discurso e história. O tempo dos relatos grandes tinha acabado; fragmento, ruptura e intertextualidade se impunham como estratégias estéticas. Repetições históricas foram feitas visíveis e contra-estratégias, como relatos orais, foram redescobertas. Alcides Nogueira e Luis Alberto de Abreu escrevem perante este cenário sobre história. E seus temas e suas estéticas poderiam ser entendidos nestas coordenadas: Eles querem romper com o

pensamento linear ocidental, assim como faz o ocidente. Porém, eles recorrem a seus fundamentos não-históricos e podem ser entendidos como sintomas de uma tendência completamente diferente:

Nos países históricos trata-se de um intento consciente de quebrar com violência a discursividade linear do pensamento, porque lá se percebe cada vez mais que a discursividade linear está levando a um abismo. No Brasil trata-se também de um intento consciente de quebrar com a discursividade linear do pensamento, e precisamente porque este pensamento, sendo arcaicamente rígido, não responde ao país faz tempo, é preciso ajudar ao pensamento real a se expressar. O resultado paralelo é sintoma de duas tendências diferentes: nos países históricos, é sintoma de uma crise, que entra na consciência e do intento de ultrapassá-la; no Brasil, é sintoma pelo descobrimento do fundamento não-histórico do pensamento brasileiro, e do intento, de deixar expressar conscientemente este fundamento, sem perder os elementos históricos sintetizados faz tempo. Em outras palavras: o mesmo fenômeno prova nos países históricos que o pensamento histórico está numa crise, e, no Brasil, que o pensamento não-histórico é capaz de incorporar a história. (Flusser, 154)

Abreu e Nogueira são os primeiros dramaturgos brasileiros depois de uma fase de desorientação, que tiram conseqüências estéticas parecidas com as quais se trabalha desde os anos sessenta e setenta no mundo ocidental. Porém, suas estruturas dramáticas, que expressam uma concepção de história não-linear, resultam de uma discussão crítica da ditadura, da incorporação do pensamento ocidental e de reflexões sobre o próprio pensamento e as próprias tradições.

Abreu se refere principalmente à tradição oral de relatar. Suas peças têm um caráter épico através de narradores. Em *Jó*, ele expõe além disso o caráter de representação, sugerindo uma prática de montagem que diferencia conscientemente entre representante (ator) e representado (papel e personagem). Em *A guerra santa* o espírito de Vergílio conta as paixões dos personagens. Passos líricos quebram o enredo cronológico. Assim a dramaturgia segue a construção de uma história pessoal e os intentos de construir uma história metafísica, seguindo o exemplo ocidental, fracassam. Nas peças de Nogueira, a dramaturgia é mais performática. Os enredos em *Ventania* e *As traças da paixão* tem como intermédios cenas musicais, teatrais e de dança. Fragmentos e quadros constroem estruturas que, nos seus resultados, levam ao levantamento da história mediante a possibilidade

de reconhecimento, ritual coletivo e síntese. Seus personagens se transcendem e ressurgem em contraste com o conceito de salvação ocidental no imanente. No caso de Abreu, as ressurreições não acontecem, mas dão lugar à procura interna e possível transcendência através da introspecção. As estruturas não-lineares encontram sua correspondência nos finais, podendo ser percebidas como soluções iminentes e concretas pelos problemas que resultam da realidade brasileira.

A fragmentação do enredo se encontra na estética ocidental, igual como a intertextualidade. E os dramaturgos brasileiros abrem os seus textos quebrados ao público, oferecendo uma percepção diferente mediante o caráter visual e as referências múltiplas a outros textos. Como no ocidente, eles querem fazer possível uma constituição ao mesmo tempo intelectual e sensual. Porém, com isso, os dramaturgos brasileiros não perseguem uma crítica ao teatro literário ou uma reteatralização do teatro brasileiro. Com a sua abertura pelos outros gêneros artísticos e com a integração da cultura popular, eles igualmente não questionam a constituição do sentido e do sujeito para quebrar com a representação e o ilusionismo no palco. Mesmo as estratégias de intertextualidade têm que ser entendidas na tradição latino-americana como “una acción sobre la cultura occidental” e como a sua descentralização (Rincón, 70).

Nas peças aqui analisadas, a incorporação da cultura e da história ocidental é o produto de uma tradição especificamente brasileira que consiste na referência a várias culturas. Estes elementos africanos, indígenas e orientais, que Flusser entende como elementos de uma síntese, influenciaram a cultura brasileira com a mesma ênfase do que a cultura ocidental: “A despeito de toda ideologia burguesa, o Brasil na verdade não é ocidental, e muito menos cristão” (Flusser, 132) É depois do projeto da ditadura que Abreu e Nogueira encontram as suas raízes brasileiras para a dramaturgia e levam à diante a procura de uma estética e identidade brasileira própria. De mais a mais, eles desfazem o pensamento histórico e polarizador do ocidente que parte da tensão entre sujeito e objeto e resulta nas utopias de salvação. A ideologia do ocidente, fundando-se na concepção que a liberdade e a dignidade do homem se desenvolve dialeticamente na história, não tem mais valor, nem no mundo e nem para o Brasil:

Muitos ficaram conscientes que essa ideologia é uma alucinação; principalmente desde Nietzsche que se esforçou a desenterrar suas raízes. Hoje, ela pode ser percebida obviamente como alucinação: na teoria cognitiva como pseudo-problema “sujeito reconhecendo - objeto

reconhecido” e na dicotomia “idealismo - realismo,” na ética como pseudo-problema “corpo - alma,” na estética como pseudo-problema “bonito - feio.” A alucinação pode ser entendida como destruída e antiquada em todas as áreas. (Flusser, 161)

Essa alucinação é assunto central nas discussões de poder, história e discurso pelos estruturalistas, pós-estruturalistas e pelos teóricos da pós-modernidade. Mas os dramaturgos brasileiros vão além de uma crítica. Lembrando que o Brasil não participou nas épocas da metafísica, e assim não faz parte do desejo de anular o tempo e de se aperfeiçoar mediante concepções utópicas e salvadoras, eles podem oferecer soluções concretas: responsabilidade, reconhecimento e síntese. A sua estética é uma estética de presença, da oralidade, corporalidade e performatividade, para encenar o imanente ou indicar para uma transcendência no aqui e agora, não como ruptura, mas sim como expressão do próprio pensamento. Por isso, a abertura para o público, que eles inscrevem nas suas peças, é mais do que os intentos das vanguardas a mudarem a recepção pela possível constituição intelectual e sensual. Com Flusser ela pode ser entendida como um convite a brincar juntos, que deve ser entendido como sinônimo da capacidade de relacionamento humano não polarizador:

O medo ou a preocupação, que atinge o brasileiro, é principalmente esse: Nós somos miseráveis e nós estamos ficando cada vez mais miseráveis, porque tomamos o mundo sério demais. Então, nós paramos de brincar juntos, e por isso estamos miseráveis. Porque nós ficamos isolados e nós perdemos um ao outro, e assim, nos perdemos à nós mesmo. Por isso, nossa tarefa é saber novamente, que tudo é um jogo (vida e morte também), não no sentido de uma ilusão, senão em dar sentido ao sem sentido. (. . .) Deixem-nos transformar a preocupação em jogo criativo. (Flusser, 122-123)

Este artigo está sendo escrito durante mais uma crise econômica existencial do Brasil. E, como disse Flusser nos anos sessenta, pode parecer cínico falar sobre uma capacidade de brincar. Mas, a cultura do jogo à que Nogueira e Abreu lembram nas suas peças, redefine o teatro como lugar de uma prática social, em que a participação no jogo é política, sendo ele uma possibilidade de combater os problemas de miséria, reunindo a sociedade e desenvolvendo a sua consciência. Os fundamentos teóricos, que se podem extrair destes textos teatrais analisados, e que podem ser entendidos como elementos de uma teoria de presença e alternativa à teoria teatral ocidental, poderiam contribuir a constituir novos pressupostos pela discussão sobre o

teatro brasileiro e a sua história. Talvez possa mudar até a discussão sobre o teatro latino-americano em geral, que na teoria nunca foi realmente liberado das coordenadas do teatro ocidental, e muitas vezes não se liberou na prática.

*Porto*

## Notas

1. Flusser, 303-304. (Todas as traduções do original por C.O.)

2. “Tânia Pacheco tem razão quando afirma que o objetivo dos empresários teatrais é sugerir um pacto com o poder, procurando desta forma garantir o financiamento das obras teatrais pelo Estado. Este tipo de estratégia não se limita, porém, a uma esfera altamente dependente de verbas estatais como o teatro ou o cinema, ela é mais geral” (Ortiz, 120)

3. Como imigrante, Flusser conseguiu destacar talvez mais resolutivo o contraste entre o pensamento ocidental e brasileiro, do que Darcy Ribeiro, que empreendeu escrever uma história da formação e da diversificação do povo brasileiro.

4. *A guerra santa* foi escrita em 1991 pela Maioridade 68, um projeto em homenagem a revolução estudantil de 1968 em Paris e seus efeitos internacionais. A politização dos estudantes levou em 1967 à uma divisão dos interesses políticos no Brasil. A peça demonstra isso com os personagens Dante e Vergílio: de um lado, tinha os estudantes radicais, os revolucionários, que acreditavam na possibilidade de uma luta contra a ditadura militar e o seu sistema capitalista; do outro lado, aqueles estudantes que optaram por reformas moderadas. V. Zuenir Ventura

5. Como por exemplo Richard Schechner, Robert Wilson e Heiner Müller.

## Obras consultadas

Abelove, Henry, Michèle Aina Barale e David M. Halperin, eds. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London, New York: Routledge, 1993.

Abreu, Luis Alberto de. *A guerra santa*. São Paulo, 1991. (manuscrito inédito).

\_\_\_\_\_. “O homem imortal.” SESC/APART. (ed). *Discurso Nacional de Dramaturgia*. São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. *O livro de Jó*. São Paulo, 1994. (manuscrito inédito).

Almeida Prado, Décio de. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, 1988.

Barck, Karlheinz, ed. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Asthetik. Essays*. Leipzig: Reklam Taschenbuchverlag, 1990.

Baudrillard, Jean. “Videowelt und fraktales Subjekt,” em Karlheinz Barck, ed.

Boaventura, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo, 1985.

- Flusser, Villém. "Neue und alte Kodes: São Paulo." *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*. Mannheim: Bollmann, 1994.
- George, David. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- Girard, René. *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset, 1973.
- Heinrich, Klaus. *Kahlemer Vorlesungen 3. Arbeiten mit ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft*. Frankfurt a.M: Merve/Roter Stern, 1993.
- Jung, C. G. *Antwort auf Hiob* (Resposta a Jó). Frankfurt a. M: Deutscher Taschenburg Vserlag, 1990).
- Nogueira, Alcides. *O retrato de Gertrude Stein quando homem*. São Paulo, 1992. (manuscrito inédito).
- \_\_\_\_\_. *As traças da paixão*. São Paulo, 1994 (manuscrito inédito).
- \_\_\_\_\_. *Ventania*. São Paulo, 1994. (manuscrito inédito)
- Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- Palco e Platéia, ed. "A dramaturgia em tempo de balanço geral." N. 0 (julho 1985).
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultaneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional, 1995. (Rincón se refere à Jorge Luiz Borges)
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. London, New York: Routledge, 1992.
- Stimpson, Catherine R. "The Somagrams of Gsertrude Stein." In Abelow, Barale e Halperin, eds.
- Ventura, Zuenir. *1968 – O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.
- Wittig, Monique. "One is not born a woman." In Abelow, Barale e Halperin.