PROFANARE: INTERTEXTUALIDADE E INVENÇÃO NA DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO NOITE DE WALPURGIS

Daniel Fraga de Castro¹

1 Intertextualidade e Profanação

Existem alguns termos e expressões dentro da teoria literária que, através do excesso de seu uso tendem a uma banalização teórica. A palavra intertextualidade seria, infelizmente, uma dessas expressões. Essa banalidade, no entanto, deve ser vista não como uma forma de sua superficialidade enquanto teoria literária, mas como um recurso essencial ao qual os teóricos não conseguem se furtar. Normalmente utilizada para descobrir e desvelar as fontes componentes de textos, a prática intertextual mostra-se mais do que uma filologia literária na medida que também pode ser uma construção criativa.

A primeira referência no rastreamento de sua história é a polifonia bakhtineana. Na leitura do escritor russo Dostoievski, Bakhtin pode discernir o romance como uma composição de uma pluralidade de vozes. A voz do autor se perde no emaranhado de seus personagens e narradores tornando-se uma vasta quantidade de consciências em constante entrecruze (1999, p.8). O caráter híbrido do romance dostoiévskiano torna-o um evento único, mas composto pela multiplicidade de visões obrigando uma abertura em suas leituras.

O dialogismo que Bakhtin encontra nos romances juntamente com a semiologia barthesiana será a base para a teoria literária de Julia Kristeva, que cunhou o termo intertextualidade. A palavra literária ou poética é um cruzamento de superfícies textuais. A conexão entre linguagem e o espaço do seu acontecer é o que dá o estatuto de literariedade da palavra, o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores se enredam nessa unidade.

Semelhante ao pensamento linguístico de Saussure, Kristeva traça dois eixos estruturais para compreensão da palavra entre textos. O eixo horizontal que estabelece a situação comunicacional entre emissor e receptor, no caso específico escritor e leitor e o eixo vertical relacionando a palavra com o corpus literário sincrônico, seu contexto literário. A palavra é um entrecruzar de palavras (de textos) onde se lê pelo menos outra palavra (texto) (KRISTEVA, 1977, p. 70). Dessa forma a autora apresentou a possibilidade de ampliar as significações dos textos ao conectá-los com outros textos anteriores.

Essa posição teórica não se limita a uma crítica das fontes. A autora deixa claro que a intertextualidade é a passagem de um sistema de signos em um outro, uma transposição, o

¹ Doutorando em Teoria da Literatura - PUCRS

deslocamento de significantes de uma posição para outra, provocando uma alteração dessa significância (KRISTEVA, 1974, p. 60). O mero transporte das palavras gera conseqüências semióticas e epistemológicas. Nesse sentido, seria interessante evocar o pensamento de Walter Benjamin. Em sua obra de doutoramento expõe sua teoria do conhecimento:

De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva. Se elas não contêm em si os fenômenos por incorporação, nem se dissipam em funções, na lei dos fenômenos, na 'hipótese', coloca-se então a questão de que modo elas alcançam os fenômenos. A resposta é: Na sua representação. Em si, a idéia pertence a um domínio radicalmente diferente daquele que apreende. (...). As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isso significa desde logo que elas não são conceitos, nem as leis das coisas. (...) Cabe aos conceitos agrupar os fenômenos, e a fragmentação que neles se operapor operação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias. (BENJAMIN, 2010, p.23)

Com esse tipo de afirmação Benjamin permite entender que a ideia é uma relação que pode ser montada sob circunstâncias inusitadas. As ideias são configurações dos elementos “coisais” no conceito. A descontinuidade torna-se mais relevante do que o raciocínio causal das ciências duras. As relações necessárias constituem-se através de opções contingenciais na representação das ideias. Aplicando essa conceituação à literatura e a arte percebe-se uma fluidez na constituição de novos significados com o mero rearranjo dos objetos, neste caso específico os textos.

A re-locação de um trecho de um texto literário causa uma diferente significação do que poderia incorrer em seu estado habitual. Se não existe uma predisposição metafísica na significância das palavras elas dependerão da forma em que forem utilizadas pelos autores e artistas ao seu redor.

O filósofo Giorgio Agamben, tradutor e interprete de Benjamin, expande esse raciocínio quando trata da noção de profanação. Analisando os termos dos juristas romanos expôs que tudo aquilo que era sagrado era retirado do uso comum das pessoas (2012, p.65). Assim, profanar seria restituir algo de um nível sagrado ou superior para o uso comum.

A religião exige que os objetos estejam em uma posição heterogênea. Adentrar no espaço de uma igreja não é o mesmo que andar na rua, para um crente. A atitude escrupulosa e atenta define a importância de separar esferas como se fossem absolutamente distintas. No entanto é a forma de uso que define essa diferenciação. A forma de utilização de um objeto é que define o seu sentido e a forma como deve ser recepcionado. Profana-se quando ignora-se a etiqueta de conduta, não se respeita essa separação. Nas palavras do próprio filósofo:

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente com o sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. (...) Ao analisar a relação entre jogo e rito Émile Benveniste mostrou que não só provém da esfera do sagrado, mas também m, de algum modo, representa sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como ludus, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como jocus, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. (AGAMBEN, 2012, p. 66-67)

Aplicando essa visão como uma prática intertextual pode-se obter novos conteúdos. Os textos literários podem ser desviados de seu sentido anterior para alcançar outros aspectos que residiam neles, mas em estado de latência. A sacralidade não desaparece totalmente, mas alcança um novo aspecto com seu uso especial. O uso dos textos em novas configurações textuais geram novas significações e enriquecem não apenas o novo texto, mas também o anterior ao ser colocado em nova relação.

A literatura pode funcionar com essa prática de profanação, quando, por exemplo, autores reescrevem personagens, como Thomas Mann em *Carlota em Weimar*, ou talvez quando apresentam situações literárias clássicas de uma nova maneira, como Kafka quando escreve sobre o silêncio das sereias, que conhecemos principalmente através da *Odisséia* de Homero. Os autores tomam a construção literária anterior como um brinquedo e não como uma figura canônica, permitindo suas alterações. Essa prática, no entanto, não se restringe ao campo literário, mas também atinge os fenômenos interartes, como a construção intertextual no teatro. A prática cênica permite redimensionar textos e pô-los em novos contextos potencializando seu papel significante.

A dramaturgia é originalmente um elemento da arte literária, mas também é uma via de acesso para a arte do palco. Na verdade seu desenvolvimento literário tomou conseqüências muito abrangentes nos últimos anos. Peter Szondi demonstrou como os autores de literatura dramática, no final do século XIX, causaram impacto ao sutilar, metamorfosear e quebrar o que se tinha por essência da ação dramática (2001, p. 29). Antes, não havia espaço para o que não fosse ação direta, o que estava aquém ou além da mesma não deveria interessar ao drama. No entanto, os textos começaram a trazer elementos dissonantes dessa ação direta. O aspecto causal e cronológico das cenas é alterado, personagens tornam-se cada vez mais introspectivos, a ação torna-se elíptica. O drama contemporâneo começa a fragmentar-se e afasta-se daquele ideal estético do drama clássico.

No século XX a literatura dramática torna-se cada vez mais ampla e difusa. Uma grande quantidade de autores surge e eles trazem consigo uma estética própria. Lorca, Brecht,

Ionesco, Beckett apostam na singularidade de suas obras, tornando-se difícil de encaixá-los em um estilo ou gênero globalizante. Nesta mesma senda, a força do conflito vai minguando até quase praticamente desaparecer em autores como Heiner Müller, Sarah Kane e Bernard-Marie Koltés. O texto literário vai tornando-se cada vez mais um pretexto para a encenação até chegar ao fenômeno do teatro pós-dramático:

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do logos. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do logos de tal maneira que na mais se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e ligação 'mágica' especialmente teatrais. (LEHMAN, 2007, p. 246)

Na atualidade o texto pode ser construído através de criações coletivas ou por experimentos estéticos de diretores teatrais. Isso não significa que as ações e relações experimentadas na tragédia antiga não possam reverberar nesse novo fenômeno dramático, ou pós-dramático. É sobre essa última vertente que se deseja comentar o papel da intertextualidade como uma via criativa para a construção.

2 Um espetáculo contemporâneo: *Noite de Walpurgis*

No dia 09 de março de 2011, no teatro de Câmara Túlio Piva de Porto Alegre foi apresentado o espetáculo teatral *Noite de Walpurgis*, com direção de Irion Nolasco e atuação de Franciele Aguiar e Alexandre Borin Antunes. O espetáculo é constituído por obras de vários autores, mas apesar da diversidade estão coesos pelo espetáculo. Seu enredo aparente trata de dois irmãos, uma menina e um rapaz, que, em uma noite em um porão, planejam a morte dos próprios pais.

Este espetáculo não é construído dentro de uma estética realista, onde o encadeamento das ações obedece a uma lógica linear e cronológica. Seu desenvolvimento segue o paradigma performático de obras contemporâneas, onde a história é contada com idas e vindas temporais, onde a realidade confunde-se com o sonho e as certezas narrativas perdem sua concretude linear. O espetáculo inicia com luzes de lanterna em meio a escuridão. O clima de uma festividade proibida aparece na descrição da rubrica:

(Silêncio, escuridão. Do alto de uma escada, a luz de uma lanterna flutua, desvendando o rosto das testemunhas-espectadores, o espaço do porão-teatro onde a desordem denuncia o caos e o abandono. A luz apaga. Simultaneamente, a música – Ricky Nelson: Poor Little Fool – e a chama de um isqueiro que acende as velas dispostas em cada um dos degraus da escada. É a irmã quem desce a esse subsolo, coloca em ordem o palco secreto “só para representar simbolicamente este drama,

para repetir, silenciosa e ritualmente este ato primordial e fatal, sem ter como esgotá-lo em milhares de reflexões”, como se ali se preparasse uma festa. Ela acende mais velas, organiza a mesa, as cadeiras. Aproxima-se do piano e lança um olhar à porta dos fundos. A música termina. Ela sai correndo. De repente, estrondo fora de cena, gritos... O irmão entra, ofegante, confuso, pressionado pelas perguntas ansiosas da irmã)”²

A rubrica escrita pelos artistas permite visualizar a atmosfera da encenação. Um clima de mistério e segredo se constrói com a iluminação, quebrado rapidamente com a entrada de uma música country de caráter alegre e nostálgico, no qual o cantor afirma sua ingenuidade frente a sedução feminina. Logo cria-se uma nova ruptura com os gritos e a entrada ofegante do irmão. Torna-se importante apresentar algumas informações sobre o nome da peça.

O título da obra se origina de uma celebração pagã de mesmo nome, celebrada no início da primavera em algumas regiões da Europa. Uma festa que celebra a passagem da estação da primavera, o período que separa o inverno e o verão. É a celebração da passagem de um período mais duro, mais escasso, para um período mais abundante e de mais vitalidade. Como se verá, o espetáculo trata de dois jovens, em conflito com os pais e entre eles mesmos, com as próprias identidades. É uma peça sobre a adolescência e a necessidade humana de afirmar-se. Esse momento que culturalmente determinou-se intermediário entre a infância e a idade adulta.

A noite de Walpurgis era o período em que bruxas e espíritos malignos podiam caminhar entre os homens, seguindo as tradições carnavalizáveis da Europa. Um período em que seria permitido ser tocado pelo mal para viver em paz no restante do ano. O diabólico que pode ser entendido como o excesso, a intoxicação, a loucura, ou o terror. O tema da peça lida com as pulsões mais básicas do ser humano: desejo e destruição. Aquilo que deve ser sublimado para a sobrevivência em sociedade. A profanação é o próprio tema do espetáculo, e como se perceberá, essencial para compreender as origens da dramaturgia. O texto segue:

ELA - Terminado? Ninguém viu? Por que fizeste barulho? Foi rápido? O pai não tentou...Tomaste cuidado com os cabelos da mãe? Ela continua bonita? Seguiste o plano? Não falhaste em nada? Tem certeza de que não falhaste em nada? E os lençóis... pegaste os lençóis? Fechaste os olhos deles? E o que falta ainda? A luz é suficiente? Esqueceste as flores! (Ele a sufoca com a camisa que tem nas mãos.)

ELE - Um assassino... Tenha pena de mim, minha irmã! Tenha pena de mim... (ibid.)

O texto acima é uma versão improvisada sobre palavras do texto *Noche de los asesinos* do dramaturgo cubano Jose Triana. A peça do dramaturgo trata de três crianças que

² O roteiro do espetáculo foi gentilmente cedido pelos autores, ainda não publicado, resta como obra inédita enquanto escritura.

planejam a morte dos pais. Apenas os elementos citados estão presentes na obra referente, os atores sintetizaram para obter um sentido pensava em discutir de modo velado o processo revolucionário em Cuba apontando seus equívocos políticos na revolta infantil, mas aqui o significado é alterado.

Perceba-se que o primeiro deslocamento textual aparece desde já ao saltar da alegoria política para o simbolismo psicológico da destruição das figuras paternas. De qualquer maneira o aspecto imaginário de matar os pais adentrará toda a representação de formas diferentes. Os artistas mantiveram elementos do texto de Triana que remetem a ritualística da morte: lençóis e flores por exemplo. Para a nova encenação o sentido literal do assassinato permanece, mas transforma-se no ato de libertação psicológico. A última frase “Tenha pena de mim, minha irmã! Tenha pena de mim...”, no entanto, pertence à outra obra: *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. Uma obra que trata do amor proibido entre irmãos, o motor do desejo de morte.

Unem-se elementos de um drama de um autor da América Central com o romance de um escritor brasileiro. O desejo de morte que contém o texto de Triana soma-se ao desrespeito do tabu incestuoso que Nassar explicita em seu romance. Não há ligação necessária entre os textos, além do processo criativo dos artistas cênicos. São situações literárias diferentes, unidas pela temática familiar, mas não existe nenhuma exigência estética que permita sua vinculação. As frases soltam-se de seus contextos originais para reaparecerem como um novo diálogo. Na cena que se segue o desejo da morte dos pais continua com diálogos que o tornam ainda mais aparente:

(Ela limpa as mãos do irmão. Veste-lhe a camisa e o conduz para a “cama”. Em sua insônia proibida, trocam bilhetes.)

ELA - Escrevi para ti. Quero resposta!

ELE (lendo) - “Essa noite sonhei contigo...” (Diz, enquanto entrega à irmã outro bilhete): Aposto que disso tu não sabias!

ELA (lendo) - “Eu sonho todas as noites contigo!” (Ela entrega ao irmão outro bilhete)

ELE (lendo) - “Por que não me contas o teu sonho? Não consigo dormir...” (Dá à irmã um último bilhete.)

ELA (lendo) - “Te espero no porão.”

(Música – Beethoven: Sonata ao Luar: Presto agitato. O ENCONTRO. O irmão espera, entre o medo e a ansiedade. Sem o menor ruído, a irmã se aproxima. Ele a assusta. Começam a brincar. Como se um fosse a marionete do outro, encenam um crime, o arrependimento, a comemoração com o cigarro e a bebida... Até que, de um desses assassinatos, o irmão não ‘ressuscita’. A irmã chama-o, olhando ao redor, percebendo que não podem ser encontrados fora da cama àquela hora. Ele não reage. Ela fica assustada. Tenta ouvir seu coração, sentir sua respiração e o movimento de seus olhos vítreos. Nada. Ela se aproxima devagar. De súbito o irmão levanta. Interrompe-se a música. Ela diz:)

ELA – Preciso falar contigo (Entrega-lhe um bilhete). (ibid.)

Outro dos elementos intertextuais aparece aqui: o filme *Vagas Estrelas da Ursa* de Luchino Visconti. Uma releitura do mito de Electra onde a semi-luz e a sombra ajudam a revelar os lados sombrios dos personagens. No filme os bilhetes são mencionados como uma brincadeira de infância entre os irmãos aparecendo apenas uma vez. Na peça o cenário inteiro é composto por vários bilhetes espalhados pelo chão e durante todo o espetáculo os irmãos trocarão mensagens secretas constantemente, lendo seus segredos um para o outro, e principalmente para a plateia.

No filme não existe qualquer planejamento do assassinato dos pais, mas o irmão tem um desejo incestuoso pela irmã que não se realiza, levando-o ao suicídio. O espetáculo liga-se ao filme nesse desejo, mas toma-lhe o aspecto do segredo subterrâneo ampliando hiperbolicamente o bilhete como ícone. Os artistas cênicos tomam do cinema um aspecto e a relacionam por contigüidade, jogando com suas possibilidades imagéticas. A peça usa da literatura e do cinema como fontes, mas apropria-se deles a partir de sua linguagem própria, como fica evidente na sua rubrica onde a pantomima ajuda a contar a estória.

ELE – Estás a falar em matar de verdade?

ELA – E como é que se mata?

ELE – Queres continuar mesmo com este jogo? Não te cansaste?

ELA – E tu não te cansas? Não vês que é a única saída que temos? Hoje é dia de confissão. Já sabes os teus pecados?

ELE – Não conheço meus pecados. Não sei o que vou dizer. (Ela deixa-lhe um bilhete e sai. Ele lê: “Eu já conheço os meus.”). (ibid.)

As cenas anteriores surgiram de autores que trabalharam com temáticas afins ao espetáculo, mas aqui os textos provêm de um autor que não lida diretamente com o incesto e o assassinato dos pais: Jean Genet. Na peça *O Balcão*, uma obra considerada pertencente ao teatro do absurdo e discute as aparências da sociedade contemporânea e sua hipocrisia. Por trás de uma sociedade guiada pela moral cristã reside um jogo sado-masoquista de sexo e poder. Na peça torna-se a maquinação da destruição da família. A necessidade de destruir uma sociedade corrompida passa para a desintegração da autoridade familiar.

O universo social que Genet ataca com seu texto é particularizado nas figuras dos pais, mas o ataque aos valores burgueses não se arrefece. Das frases utilizadas, cabe ressaltar que o elenco alterou o texto em uma palavra. Originalmente os personagens do dramaturgo francês questionam-se como *morrer*, aqui, entretanto, perguntam-se como matar. A inversão realizada pelos personagens permite que a peça saia do introspectivo para uma total extroversão do desejo obstaculizado. De qualquer forma, em ambas as peças o religioso aparece como um entrave, como se segue:

(A CONFISSÃO. A mesa agora colocada na vertical, feito um confessionário. A irmã ouve a confissão que o irmão acredita dirigir ao padre.)

ELE – Eu realmente me arrependo por tê-lo ofendido, meu Deus. Detesto todos os meus pecados, por causa das tuas punições, mas acima de tudo porque te ofendi. Tu que és tão bom e generoso comigo, ajudai-me com a tua graça a não mais pecar e a livrar-me das tentações do diabo. Agora e sempre, amém. Não posso amar como os outros homens porque chamam de pecado a minha ousadia. Sinto-me um pouco perturbado... Em que mente pôde surgir este venenoso e diabólico pensamento, cuja ousadia supera as mais sofisticadas invenções da fantasia? Quanto mais penetro na sua infâmia abismal, tanto maior torna-se minha admiração pelo clarão do mal genial no íntimo desta idéia pecaminosa. Irmãos, amai-vos uns aos outros! Ninguém mais do que eu compreende este mandamento. (Silencia, acabada a confissão. A voz que ouve, porém, é a da irmã, que se escondera no confessionário. Depois de ouvir o irmão, segreda-lhe também os seus pecados:)

ELA – Peço ao céu para lavar a lepra da luxúria que corrompe a tua alma. E também a minha. Envergonha-me confessar, mas vou dizê-lo: para cada suspiro que deste, soltei dez. Para cada lágrima tua chorei vinte. Não tanto por te amar, mas porque não ousava pensar que me amavas. (Música – Rachmaninoff: Étude-tableaux Op. 39 No. 6 in A minor)

(Ele entra no confessionário. Aproximam-se. Ela lhe entrega um bilhete, como se fosse uma hóstia. Repelem-se. Novamente se aproximam, o irmão venda os olhos da irmã enquanto as mãos dela o percorrem com um sinal-da-cruz. Ela tenta fugir, mas ele a segura, tirando-lhe das mãos o véu que ela tenta, sem sucesso, pegar de volta. Ela Sai). (ibid.)

Neste trecho prosseguem utilizando trechos do *Balcão*, mas agora somam outros autores para compor esse discurso de remissão. Utilizam o dramaturgo John Ford com sua peça *Má sorte que ela fosse puta*. Uma peça do período elisabetano que trata do incesto, um elemento que aparece cada vez mais na medida em que a ação se desenvolve. Os temas de um amor proibido e a incapacidade de amar como os outros, apresentado originalmente na Inglaterra do século XVII atualizam-se na encenação.

Esta mesma peça serviu de base para a noção do teatro como um propagador da peste segundo Antonin Artaud (2012, p. 24). Na peça original o amor incestuoso é respondido com uma forte moral cristã, diferente do resultado da ação nesta peça. A moralidade causa um conflito mais interno do que externo nesta utilização cênica. Os personagens Giovanni e Anabella reconhecem seus pecados, mas é a sociedade que os leva a destruição, enquanto que aqui o próprio sentimento pecaminoso devora a consciência dos irmãos.

O outro autor de referência para este trecho é o polonês Bruno Schulz com seu livro *Sanatório*, mais precisamente seu conto *Primavera*. Esta pequena narrativa trata do sentimento asfixiante da estação, um período de loucura que não acha equivalente na realidade. Como se percebe, na montagem contemporânea, o texto vincula-se a esta consciência pecadora do irmão. A obra é uma sequência interligada de contos que tratam da relação familiar em sua intimidade através das fantasias e recordações infantis do narrador. A introspecção narrativa é transformada em ato confessional na colagem, mantendo a relação subjetiva, mas com outro viés. No original existe uma reflexão quase objetiva sobre a situação

familiar do protagonista, algo como uma recordação que lhe permite um distanciamento. Na cena seguinte esse sentimento se aprofunda:

Ele – Não tema os fantasmas desta casa, eles são a menor de suas preocupações. A princípio até gosto dos barulhos que eles fazem, seus passos e truques no meio da noite. Não tenhas medo. Não vais encontrar velhos ossos ou cabelos na lareira do porão. Não vais encontrar sangue. Só coisas velhas, inúteis. Nada que possa te assustar. Nada Sombrio. Na tarde em que me escondi subi lentamente os degraus da escada, de forma que meus passos fossem ouvidos. Um rastro tortuoso, confuso. Temia e desejava aquele encontro. Te confessei em segredo e era capaz de gritar que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai. Que meus desejos eram mais ternos que os conselhos da mãe. Mas tuas pequenas mãos me conduziram lentamente ao caminho certo, onde a armadilha era tramada cuidadosamente, sendo impossível recuar. (Ele apaga as velas da escada. Ela, as do piano. Ela acende a lanterna que está sobre a bacia. A música para). (ibid.)

Esta cena traz um novo autor para a colcha de retalhos literária da peça: Neil Gaiman. O escritor conhecido por seu trabalho como roteirista de histórias em quadrinho toma parte da trama com seu conto *A Câmara Secreta*, do livro *Coisas Frágeis*. Nesta obra o narrador apresenta os sofrimentos de sua memória como os verdadeiros fantasmas a serem temidos, aguardando o retorno de um amor que partiu. Logo após segue outro trecho do romance de Raduan Nassar, a confissão do filho de seu sentimento tortuoso. No espetáculo os dois trechos configuram-se em um solilóquio onde o personagem do irmão justifica-se nas suas atitudes. O verdadeiro terror foi fundido em sua alma pela figura da irmã e ele não encontrou escapatória. Logo se segue uma cena mais visual do que narrativa: “(O BANHO. Detrás do piano, ele observa a irmã tomando banho. Ela percebe, afasta-se. Ele a segue no escuro. Acende a lanterna. Ela grita. Ele vai até o piano, começa a tocar.)” (ibid.).

Nesta cena, curta em termos literários, mas longa e pungente quando executada cenicamente teve sua inspiração nos filmes *Baby Doll* e *Clamor do sexo*, ambos dirigidos por Elia Kazan. Os filmes tratam do desejo que encontra restrições e obstáculos para se perfazer. No primeiro filme roteirizado por Tennessee Williams trata de uma jovem casada com um homem mais velho, mas que só poderá consumir seu casamento após a moça completar vinte anos de idade, o que leva o marido a ficar espiando a própria esposa.

No segundo filme, escrito pelo também dramaturgo William Inge, trata-se de um casal de adolescentes que deve reprimir seu desejo sexual. Em uma cena a personagem de Natalie Wood toma um banho que mistura o relaxamento físico com prazer sexual. Na peça combinam esses dois filmes em que a irmã é vigiada pelo desejar proibido do irmão e sente-se desconfortável. A proibição sexual dos filmes é combinada e transposta em uma nova cena. Semelhante aos usos da literatura, a apropriação das formas filmicas na peça estabelecem a

relação contraditória de uma influência, mas não de modo literal ou mimético. Há um desvio estético que os torna originais.

ELA – Silêncio! Queres acordá-los?

ELE – Os adormecidos são como os mortos...

ELA – Mal sabem eles que mesmo durante o sono, vagam pela casa, guiados pelos nossos pés...

(O irmão pega o livro que está sobre o piano. Abre-o, lê:)

ELE (Hamlet) “Morrer... Dormir... Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a herança da carne... Morrer... Dormir... Sonhar não mais... O não sabermos que sonhos poderão trazer o sono da morte, quando desenrolarmos toda a meada mortal, nos põe suspensos.”

ELA – (Rei) “Conheces bem o enredo? Nada existe nele de ofensivo?”

ELE – (Hamlet) “Não, não. Tudo é pura diversão; veneno de brinquedo. Não há nada de ofensivo.”

ELA – (Rei) “Como se chama a peça?”

ELE – (Hamlet) “A Ratoeira”. Por quê? Por metáfora. Essa peça representa um assassinato cometido em Viena. Já vereis daqui a pouco. O duque e sua esposa. É uma obra prima da perfídia. Mas que importa a Vossa Majestade e a nós que temos a alma inocente?” Qual deles tu queres ser hoje?

Neste trecho os atores recitam explicitamente o Hamlet de William Shakespeare, no caso aproximam duas cenas diferentes: Uma parte do solilóquio de “*ser ou não ser?*” e a cena em que o rei Claudius conversa com Hamlet sobre a peça que estão assistindo. Na primeira parte apresentam um dos trechos mais famosos da literatura universal em que o príncipe expõe suas questões existenciais, questionando-se sobre que atitude tomar. Na voz dos personagens da Noite de Walpurgis, pode-se questionar se não é uma dúvida sobre se devem ou não realizar seus desejos proibidos. Rapidamente aproximam da outra cena que no texto original não é a devida sequência.

Dentro da trama de Shakespeare sabe-se como o príncipe orquestrou a construção do espetáculo para descobrir a culpa de Cláudio sobre a morte de seu pai. Hamlet prepara a ratoeira para capturar a verdade, o culpado pela morte do rei, enquanto que, em tom de brincadeira, os irmãos criam uma armadilha para desvelar a si mesmos. A pequena encenação que farão apresenta o modo como enxergam seus próprios pais, dialogando com a ironia com que Hamlet lida com Claudius e de alguma maneira a punição que se seguirá se agirem de modo inapropriado. Como segue no espetáculo:

ELA – Queres continuar mesmo com este jogo? Será que não desconfiam?

(Os dois se olham. Sorriem, recolocam a mesa no lugar, pegam cada um uma cadeira. REPRESENTAM OS PAIS:)

ELA – Não gosto nada da maneira como olham um para o outro.

ELE – Mas é o brilho da inocência que vejo nesse olhar!

ELA – E se eles se deixarem arrastar para além do próprio jogo?

ELE – Sinto-me um pouco perturbada...

ELA – E se eles se levarem a sério a ponto de destruírem e substituírem tudo?

ELE – Há sempre um pormenor falso para lhes lembrar que a certa altura são obrigados a parar e a recuar. Eles sabem a diferença entre o bem e o mal, aprenderam na missa.

ELA - Mas poderia acontecer que levados pela exaltação, deixassem de olhar as coisas...

ELE – Sinto-me um pouco perturbada...

ELA – E fossem cair sem saber na realidade que o jogo lhes propõe.
ELE - E para ganharem o melhor papel... Nos esmagariam? (ibid.)

Novamente recorrem às palavras de Genet, mas no momento em que se valem das personificações paternas. Os personagens genetianos estão sempre representando vários papéis, e a metateatralidade ajuda a revelá-los. Nesta situação, também metateatral, representam os próprios pais em um misto de ironia e identificação. Interpretá-los permite que se invistam da autoridade que deveriam obedecer como forma de libertação pessoal e deboche da autoridade. Deve-se afirmar que encenam os pais com rigidez e peso, autoconscientes de seu desejo proibido e do temor paterno por uma rebelião.

Os trechos que compõe o diálogo originalmente estão esparsos no Balcão, sua coerência é obtida na encenação, portanto, afastando-se de qualquer preocupação em manter qualquer aspecto absurdista na nova utilização, muito mais preocupado com uma verossimilhança da preocupação dos pais em relação ao comportamento inapropriado dos filhos. As frases transformam-se em peças de um jogo, de uma brincadeira, o significado inicial não se desintegra, mas também não é mais o mesmo, contrói-se uma nova camada com essa recriação intertextual.

(Música – Rolling Stones: Sympathy for the devil. O INCESTO. Como numa brincadeira de esconde-esconde, os irmãos, segurando lanternas, procuram-se entre os biombos. Finalmente encontram-se, aproximam-se. São surpreendidos pelo pai.)

ELA – Pai!

(O CASTIGO. O irmão, representando o pai, bate no rosto da filha, joga-a ao chão, abotoa-lhe o vestido... Tira-lhe das mãos um bilhete. Depois, volta a ser o irmão. Um em cada lado da mesa, relatam o acontecimento:)

ELA – Então ocorreu um incidente lamentável, que nos encheu de tristeza e vergonha.

ELE- Nenhum de nós era inocente, embora não tivéssemos más intenções.

ELA – Foi antes a nossa leviandade, a falta de seriedade e de compreensão das altas preocupações de nosso pai.

ELE – Foi antes a nossa imprudência aliada à natureza de nosso pai, propensa a extremos, o que levou a estas conseqüências verdadeiramente fatais.

ELA – Não percebemos o momento de sua entrada. Só demos conta de sua presença quando a súbita compreensão das coisas trespassou-o como um raio, contorcendo-lhe o rosto num paroxismo selvagem de horror.

ELE – Nossa mãe veio correndo apavorada. Quis, desesperada, bater em suas costas como quem faz com quem se engasga.

ELA – Mas já era tarde demais.

ELE – Nosso pai ouriçou-se todo, ficou terrível, seu rosto descompunha-se em membros simétricos de pavor.

ELA – Crisalidava incontinentemente a olhos vistos, sob o peso de uma calamidade inexplicável.

ELE – Ouvimos aquela queixa surda, evitando olhar um para o outro. No fundo de nossos corações, porém, sentimos um certo alívio.

(Novamente a música. Os irmãos se olham. Ele deita no colo da irmã, numa imagem quase maternal. Entrega a ela um bilhete. Somem detrás dos biombos.). (ibid.)

Esse trecho retirado de Bruno Schulz ilustra o poder transformador da profanação de modo ainda mais claro. O conto utilizado aqui foi *A Estação Morta* em que Schulz descreve a dedicação doentia do pai no cuidado e proteção de sua loja de modo extremamente obsessivo. Em um momento este pai enlouquece com o comportamento de seus vendedores e tem um ataque de desespero. Essa reação exagerada do pai é transportada para uma reação violenta, mas verossímil dentro da peça: A descoberta do incesto.

A narrativa é transformada em diálogo, originalmente tratando dos problemas familiares do narrador, não deixa de ser um relato como consta na rubrica, mas de nenhuma maneira perde suas qualidades dialógicas na medida em que passa pelas vozes dos personagens. A atitude do filho narrador é transformada em uma narração dialogada pelos dois filhos que cometeram uma falta moral ao se deixarem levar pelo seu desejo. Como a peça não obedece uma sucessão temporal estrita dos fatos, a próxima cena adentra um novo território:

ELA – Na terça feira, dia 8, o meu pai me deu um presente. Um jogo de xadrez. Um jogo de reis e bispos. Todas as peças podem prender, matar. A mais forte é a rainha. O rei parece que morre logo no início. A propósito, tenho mais dois irmãos. São os dois cavalos do tabuleiro. Gosto de um, eu acho. O outro me deseja como uma criança pasma diante de um sorvete. Não sei para quem é o meu jogo. Avanço minhas peças no escuro. Hoje sinto uma estranha satisfação em punir o meu pai. Quando sei que ele está me esperando para sair eu me visto o mais lentamente possível. Fico feliz em saber que estou atrasada. Esperam por mim. Me querem. Estão loucos para me ver. Eu me lembro dos anos em que ninguém me esperava, me via, me queria. Eu era a pequena, a que faz favores, até mesmo para a minha mãe, principalmente para ela. Mas não tenho nada contra eles e sim contra as pessoas de antigamente. Não sou eu quem as faz esperar. É a justiceira! Porque existe sim o tempo de ser ágil. Mas também existe o tempo de aguardar. (ibid.)

Uma nova interferência intertextual ocorre aqui com a utilização de um trecho do livro de Michel Schneider: *Marylin últimas sessões*. O livro é uma ficção, mas que se baseia em depoimentos reais da sex simbol da Hollywood da década de 50. Esta obra trata de apresentar a consciência psicológica da personagem, baseada em suas atitudes verídicas, tentando justificar seu comportamento visto como leviano e imprudente. No espetáculo a irmã justifica sua atitude sadomasoquista com essa fala. Trata-se do deslocamento de uma análise psicanalítica para o pensamento de uma personagem em conflito com a sua família. A crueldade e a fragilidade desta irmã tomam um novo contorno com essa fala. É uma vítima de seus próprios desejos, mas também é o algoz do irmão, da família e de si mesma.

Importante constar que a encenação traz imagens de Marylin Monroe e James Dean nas paredes. Ícones cinematográficos conhecidos pelo seu excesso de vida, beleza e juventude. Objetos de admiração que os personagens da peça de alguma forma desejam ser,

pois afinal representam uma liberdade sem limites no imaginário comum. Trazem a idéia do adolescente que quer pertencer à sociedade, mas ao mesmo tempo deseja libertar-se de qualquer ordem.

(Música – Rachmaninoff. A TROCA DE BILHETES torna-se agora mais insistente, como se depois de consumado o incesto, os irmãos traíssem em seus gestos, em seus olhares, seus pecados secretos. Agem com cautela, como se vigiados, a esconderem o proibido que os atrai. Essas mensagens secretas vão adquirindo, pouco a pouco, a convulsão do desespero.)

HÁ UM SEGREDO ATRÁS DA MELHOR FOTOGRAFIA! TU SABES QUAL DELAS...

QUE ESSE MOMENTO APAGUE POR COMPLETO OS DIAS QUE NOS RESTAM. NÃO TEMO O FOGO DO INFERNO SE MINHA CARNE QUEIMAR JUNTO DA TUA.

TENHO MAIS PECADOS NA CABEÇA DO QUE PENSAMENTOS PARA CONCEBÊ-LOS, FANTASIA PARA DAR-LHES FORMA OU TEMPO PARA EXECUTÁ-LOS.

FICASTE COM OS DESPOJOS DAS TUAS VIRTUDES E OS DA MINHA HONRA. SÃO VERDADEIROS OS NOSSOS PECADOS. O QUE MAIS DESEJO É QUE CONTINUES MINHA, QUE NOSSOS BEIJOS SEJAM DOCES E DELICIOSOS COMO O PRIMEIRO...

AO INVÉS DE ABRANDAR, EM MIM SÓ AUMENTA A SEDE DESSE SANGUE QUE NOS UNE E SEPARA.

A NATUREZA TE FEZ PARA SER MINHA. NOSSOS DOIS CORPOS SÃO HABITADOS POR UMA

MESMA ALMA. TEU SANGUE É MEU.

ÉS CAPAZ DE JURAR QUE VIVERÁS SEMPRE PARA MIM?

MAS SINTO QUE A MORTE RONDA NOSSA PORTA, ESTÁ DEBAIXO DAS NOSSAS JANELAS... NÃO SE APROXIME.

NÃO RESISTA. O TEU PRAZER DEPENDE DE MIM...

JÁ NÃO HÁ PALAVRA QUE NÃO AMEAÇA A ALMA COM UM CASTIGO ETERNO. COMO EU GOSTARIA DE NOS VER POUPADOS DA DESMEDIDA TORTURA DE SUA CHAMA!

DIGO-TE QUE O INFERNO QUE NOS AMEAÇA NÃO PASSA DE UMA VISÃO CRIADA PELO TEU MEDO.

DEVIAS TER TANTO MEDO QUANTO EU!

EXASPERA-ME AMAR-TE EM SOBRESSALTO, SEMPRE VIGIADA... AMAR-TE NA SOMBRA.

NÃO SINTO FOME... SÓ ME ALIMENTAM A ESPERA E A ANGÚSTIA DO REENCONTRO. NÃO POSSO MAIS! ELES NÃO PODEM SER POUPADOS DO NOSSO SEGREDO.

SOU VÍTIMA DE UM FURACÃO QUE ME ESCURECE A ALMA. ESSE SILÊNCIO ME ATORMENTA. DAR-TE ESSES ABRAÇOS DE IRMÃO QUANDO O MEU DESEJO ERA JOGAR-ME SOBRE O TEU CORPO COMO SE FOSSE O DE UM INIMIGO A DILACERAR.

TENHO A CABEÇA CHEIA DE COISAS ESTRANHAS QUE QUEREM PASSAR PARA AS MINHAS

MÃOS E QUE DEVEM SER EXECUTADAS ANTES QUE AS VEJA A LUZ DO DIA.

SOU INCAPAZ DE DAR UM PASSO NESTA ESCURIDÃO.

QUERO VIVER NA LUZ!

QUERO SAIR DAS MINHAS TREVAS.

QUERO DAR FIM A ESSA ANGÚSTIA...

QUERO LIVRAR-ME DESSE TORMENTO! (ibid.)

Talvez esta seja a cena de maior profanação intertextual em toda a obra. Numa sequência apoteótica de frases dos vários autores até aqui citados os personagens aparecem lendo mensagens desesperadas um para o outro iluminados apenas pelas luzes de suas lanternas. A revelação de um segredo nas palavras de Shakespeare é repondida com o segredo do outro irmão com as palavras de John Ford. E a este se seguirá Luchino Visconti, Jean Genet e Raduan Nassar com suas obras tão díspares, mas aqui ganhando uma nova coerência através da cena teatral.

Não existe mais nenhuma limitação ou fronteira demarcatória entre os textos literários. Sua transformação em fragmentos reorganizados em uma construção performática despreza qualquer vinculação necessária e torna seu uso intrínseco à nova obra. O aspecto de suas origens literárias perde importância diante da ação de enviar mensagens secretas ao íntimo entre os irmãos.

(A MÃE, DESCENDO AO PORÃO à procura do filho, desconfiada de que algo se passa entre ele e a irmã. “Meu filho! Filho... Filho?” Ela desce as escadas, temerosa, iluminada por uma lanterna que se apaga assim que a mãe pisa no chão.)
ELA – Meu filho, não esconda nada de mim e de teu pai! Meu coração está apertado de ver tanta confusão em tua cabeça, tanto segredo nos teus lábios e nos de tua irmã. Meu anjo, ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos. E cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista. (ibid.)

Mais uma utilização de Raduan Nassar segue-se neste fragmento. O espetáculo desloca a voz dos personagens em *Lavoura Arcaica* para a atriz interpretando a mãe. Aparentemente o transporte intertextual seria mínimo, na medida em que mantém um mesmo tipo de personagem em situações parecidas, a mãe preocupada com as ações do filho.

No entanto se a troca de contextos não é o suficiente para indicar uma profanação, basta o fato de que são várias frases espalhadas no romance em diferentes momentos que compõe este único discurso. Algumas frases são momentos do diálogo final entre o pai e o filho no romance, e às vezes é a reflexão do próprio filho, dificultando rastrear a origem da fonte. O teatro reconstrói o texto de Nassar mantendo sua força, mas em uma nova forma.

(O INTERROGATÓRIO POLICIAL, delírio da culpa que se projeta na desordem dos fatos, antecipação do porvir, das conseqüências do crime imperfeito.)
ELA – É preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo. Por que mataste teus pais?
ELE – Que importância tem ainda dizer as coisas? Se já tenho as mãos atadas, não vou por minha conta atar os pés também.
ELA – A ordem é a ordem. Esse é o jogo, não podes escapar. Por que mataste teus pais?

ELE – Eu queria viver. Tive apenas que escolher entre a minha vida e a deles. Escolhi a minha.

ELA – Vocês brincavam de uma maneira especial... Que tipo de jogo faziam em casa? Não havia nele algo doentio? Responda: não era um jogo monstruoso?

ELE – Eu só queria a minha vida, a minha liberdade! Fazer o que desejava, o que sentia...

ELA – Isso não é verdade.

ELE – Por que mentiria?

ELA – Estás te escondendo.

ELE – Estou sendo o mais sincero possível!

ELA – Queres então me convencer de que não és um criminoso?

ELE - Se o pai no seu gesto austero quis fazer da casa um templo, a mãe transbordando bondade só fez dela uma casa de perdição...

ELA – Queres me confundir com toda essa trama? Responda às minhas perguntas!

ELE – Não te constranjas, encontre logo a voz solene que procuras, pergunte de uma vez o que acontece comigo desde sempre, componha os gestos, me desconforme depressa a cara. Jamais saberás a trama que me enredou!

ELA – Tu não vês que teu ato contraria as leis mais altas, as que mais castigam? Ignoras que a um homem é interdita sua mãe, sua filha... sua irmã?

ELE – Que culpa tenho eu dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço? Que culpa tenho eu, se ao lado dela fui atingido pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? Não tenho culpa dos meus pecados, dessa chaga, desse espinho! Não tenho culpa dos meus delírios. Pertenço como nunca à família dos loucos, dos proibidos, dos sem afeto, dos inquietos, dos sem sossego, daqueles que gemem de prazer ou de ódio, dos que cedo ou tarde celebram o demônio que carregam por dentro, dos que cedo ou tarde se ajoelham no altar do maligno! Ele, o único, o soberano! Não passando teu Deus bondoso de um vassalo, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta o fogo eterno! (ibid.)

Nesta combinação de textos de Raduan Nassar e Jose Triana o espetáculo apresenta uma cena que não consta diretamente em nenhuma das obras de referência, mas é inspirada em ambas as obras destes autores. A cena mostra a irmã agindo como a força policial ao descobrir a possibilidade do irmão ter cometido o crime. As perguntas aparecem no texto de Triana, mas a resposta de por que perpetrou o crime está no discurso do narrador de Lavoura Arcaica.

Seu único desejo é viver, mas não de qualquer maneira. Seu principal motivo para matar os pais é querer ser livre, cortar os laços de dominação que estes exercem sobre os filhos. Enquanto que a peça de Triana gera a situação, o romance de Nassar gera o argumento. Dois textos transformam-se em um único na encenação. O deslocamento literário chega a ser bastante complexo, na medida que serve como uma aglutinação cênica. A possibilidade do texto tornar-se um Frankenstein literário, no mau sentido, era muito grande, mas como se pode ver a organicidade da obra ainda se mantém: “ELA – ‘Para verificar a possibilidade de a infração ter ocorrido de determinado modo, a autoridade policial poderá proceder à reprodução simulada dos fatos, desde que esta não contrarie a moralidade ou a ordem pública’” (ibid.).

Este texto não se refere a nenhum texto literário propriamente dito. Foi retirado do código penal, é uma artigo legal e, portanto, não se espera que possa causar nenhum tipo de efeito artístico, já que é um ato imperativo descrito para e pela sociedade. No espetáculo transforma-se em arte e literatura. Seu transporte do local de “sacralidade legislativa” para a execução cênica torna-o um objeto de jogo e não um imperativo social. Profanar é gerar novas possibilidades, encontrar potências que dormitam não apenas em textos literários, mas qualquer tipo de discurso. A profanação cênica desta obra apresenta-se cada vez mais em profundidade e amplitude.

O PLANO: EXECUÇÃO

ELA – A ordem é a ordem. Tudo deve se passar num silêncio que a etiqueta não permite romper.

ELE – Não era assim que pensei...

ELA – Não te metas com isto. Quero que seja assim! É justo que leve o personagem que escolhi até o limite máximo de seu destino. É justo que confunda seu destino com o meu!

ELE – Não continues, por favor... A ordem é a ordem!

ELA – Outra vez o medo? Se queres viver terás que fazer muitas coisas, entre elas esquecer que existe o medo! Tu hesitas! És um fraco... Te ofereço a morte mais desejada e tu hesitas.

ELE – Como se isso fosse fácil. Uma coisa é dizer e outra é viver. Duvido que o faças. Será a morte também para mim e para ti!

ELA – Mas nós morreremos e não morreremos, entende? Não se pode mais recuar. Fomos escolhidos. Temos que agir depressa e com precisão. Erros não serão permitidos.

ELE – Há coisas que não podem acontecer totalmente, até o fim. São grandes e magníficas demais para caberem em um acontecimento. Elas só tentam acontecer. Elas só verificam se o solo da realidade as agüenta. Depois recuam.

ELA – Não se pode mais recuar! É impossível! É tarde demais...

ELE – Estás me pressionando.

ELA – Estou fazendo o que deve ser feito.

ELE – Não tens esse direito.

ELA – Matar a nossos pais? Não seria magnífico? Tão simples e tão horrendo. Tão belo e horrendo... Já sinto a consciência levantar-se contra o meu desejo e acusar-me de um crime.

Ouçó-a dizer que estou perdida... mas que importa? A tentativa, não o golpe é que nos perde! Porque tenho coragem de dizer coisas que tu não ousas pensar? Mas são verdadeiras e tu sabes disso. (ibid.)

Nesta cena em que a irmã insta o irmão a cometer o assassinio prossegue o aspecto citacional da dramaturgia. Mantêm-se as mesmas fontes referentes já utilizadas anteriormente. A primeira frase da irmã é uma junção de Triana e Genet, e a última combina quatro fontes de uma única vez. O restante do diálogo é uma intersecção dos vários autores e até algumas criações próprias do elenco. Sua interpretação é o cimento que une os tijolos textuais. A construção dramaturgica da peça só é possível através do jogo literário e cênico que a profanação traz.

A possibilidade de encaixar os textos literários como se fossem “brinquedos lego” exige uma desobediência ao contexto original e a sacralidade de sua estrutura original. São fragmentos esparsos, mas o olhar do diretor, juntamente com seu elenco, permitiu a criação de uma nova obra. A relação entre os dois personagens neste momento da montagem é extremamente tensa e rápida. Uma agressividade que se constrói pela ação dos atores sobre a textualidade e não é dada apenas pelas referências.

A dramaturgia está a serviço da cena e não o contrário. Isso oportuniza a integração dos textos fazendo com que se tornem uma obra coesa e original, aparentemente criada por uma única mente. Isso só é possível porque os artistas da cena não são meros repetidores das obras literárias. Ao improvisar realizaram escolhas e adaptaram os textos às suas necessidades estéticas.

ELE – Se é preciso agir, quem vai assumir as responsabilidades? Eu? Por que tu não ageres?

Acolchoe as janelas, tranque as portas, devolva às tuas mãos assassinas a sua vocação primitiva, reverta as regras desse jogo imundo, mas faça! Não importa ganhar ou perder...

ELA – Queres então que seja eu? Terias coragem de me abandonar quando tudo desmorona por toda parte? Imaginas então que seja por minhas mãos? Eu não teria forças! Tu sim!, Tu és um homem... E és um covarde. És meu. Aonde vais?

ELE – Não devo explicações a ninguém.

ELA – Deves então crescer e encarar teus próprios atos.

ELE – Que atos? Não vês que até agora tenho sido vítima de tudo isso? Achas então que tenho alguma culpa? Tu me induzes a perder o medo e a agir. E ainda assim pensas ser eu o responsável por tudo o que se passa aqui dentro?

ELA – Não te faças de tolo! Sabes muito bem do que falo e não tentes me convencer das tuas não responsabilidades. És um homem e não um menino.

ELE – Sim sou homem. Sou homem quando falo, quando escuto surdamente as palavras de nosso pai, quando vejo o olhar cego de desconfiança de nossa mãe, e também sou homem quando me deito contigo. Mas não podes tirar meu direito de também ser um menino. Que crime vale metade da tua revolta? Nossa traição cairá por terra e junto com ela nossos sonhos... O segredo que encobre nossos beijos nos protege. Já me vejo sufocado outra vez pelo teu desejo, que também é meu! A cada vez que repetimos esse jogo vou tornando mais próxima tua idéia. Assim vais acabar vencendo... Mas o que acontece depois? Sinto minhas calças apertadas, tua mão agora cabe dentro da minha e mesmo assim não mudaste querida irmã! Minha consciência se afunda e se perde no vazio de um delírio... E tu continuas repetindo as mesmas palavras, testando mais uma vez a minha honra. Tarde demais... não há mais volta.

ELA - Me dê a tua mão... é tudo que te peço! Tantas coisas nos esperam! Um lugar, uma caverna negra e funda que nunca vê a luz do dia... onde o sol não brilha mas ardem horríveis chamas sulfóreas, onde névoas de fumo asfixiam trevas. Existem ali toda espécie de mortos, milhares e milhares deles, que nunca morrem; almas danadas que uivam sem trégua; gulosos obrigados a comer sapos e víboras; azeite fervente a cair na garganta dos bêbados, assassinos eternamente apunhalados sem morrer, enquanto suas almas sofrem o tormento de uma exasperada luxúria... Ali estão os infelizes que dormiram em lençóis ilegítimos de incestos secretos. Ali chegarei ao ponto de desejar que os beijos de meu irmão fossem punhaladas e ouvi-lo gritar “melhor fora que minha perversa irmã fosse maldita antes de ceder à luxúria”! (ibid.)

Na luta para convencer o irmão a realizar o terrível ato de libertação a irmã utiliza discursos de Jean Genet que o irmão responde com trechos de John Ford. No entanto são trechos cada vez mais contaminados pela criatividade pessoal de cada um dos atores. As frases estão cada vez mais transformadas para que obtenham o efeito cênico desejado pelo diretor. Os artistas selecionaram trechos que puderam lidar com perversidade da vontade humana. Isso significa que não procuraram trechos aleatórios para a construção dramática, mas ainda assim mantém-se uma distância entre os textos originais e o final criado para a execução teatral.

A intertextualidade funciona na criação de uma nova obra mais por uma intuição de leitura do diretor e seus atores do que por uma racionalidade pré-estabelecida para a construção de um novo texto. As obras utilizadas possuem afinidades como o objetivo temático, mas quem determina isso é a percepção dos artistas cênicos. Poderiam ter usado outros autores e outros textos, mas suas experiências os levaram a estes. Não sentaram para escrever uma peça em um escritório, mas partiram da interação entre os atores concomitante com as leituras e forma suas improvisações que produziram o espetáculo em sua forma final.

(O PIANO. Música – Rachmaninoff: Piano Sonata No. 2 op. 36, I - Allegro agitato. O irmão começa a tocar desesperadamente o piano, indiferente às tentativas da irmã para contê-lo. Ele finalmente para, tendo o pranto preso na garganta. Quer abraçar a irmã, que recua, assustada. Ele a segura dentro da bacia, abraça-a, mas esse abraço torna-se agressivo e ela já não consegue desprender-se do desejo e o do ódio do irmão, que a violenta. Finalmente, ele a deixa, saindo pela porta dos fundos, agora pronto para executar o plano, para terminar o jogo.)

Tomou-me pelos pulsos fortemente:
Logo afastou-me ao longo de seu braço,
E co'a outra mão erguida sobre os olhos
Pôs-se a mirar-me o rosto de tal modo,
Como para sorvê-lo; muito tempo
Assim ficou; depois tomou-me o braço
E abanando a cabeça de alto a baixo
Arrancou um suspiro tão profundo
Que pareceu-me ser bastante abalo
Para levá-lo à morte. Então deixou-me,
E curvando a cabeça sobre o ombro,
Caminhou desprezando os próprios olhos,
Pois saiu pela porta sem usá-los
Mantendo sempre em mim a sua luz. (ibid.)

O espetáculo retorna ao Hamlet de Shakespeare para descrever uma cena brutal. Após uma relação violenta entre os dois irmãos, ela permanece solitária sobre a mesa do cenário recitando sua fala. Originalmente o texto de Shakespeare sempre possuiu uma tensão sexual entre seus dois personagens, Hamlet e Ofélia, mas nunca com indicações explícitas. Após a

conversa com Reinaldo, Polônio recebe sua filha que agitada conta-lhe, através desta fala, uma atitude tresloucada do príncipe da Dinamarca.

O texto de Ofélia é utilizado como o testemunho de uma vítima de estupro na voz da irmã. Toda a violência que cenicamente é lançada na imaginação do público é traduzida nas palavras da atriz a partir da personagem shakespeariana. Novamente o sentido se altera com o deslocamento do texto. Novas potencialidades se abrem, não só para a obra atual, como também para Shakespeare. Os artistas enquanto leitores e “performadores” da literatura podem jogar com as palavras e tomar novos caminhos.

(Ela sai, acende as luzes, apaga as lanternas, numa preparação semelhante à inicial. Volta o irmão.)

ELA - Terminado? Ninguém viu? Por que não fizeste barulho? Foi rápido? O pai não tentou...

Tomaste cuidado com os cabelos da mãe? Ela continua bonita? Seguiste o plano? Não falhaste em nada? Tem certeza de que não falhaste em nada? E os lençóis... pegaste os lençóis? Fechaste os olhos deles? E o que falta ainda? A luz é suficiente? Esqueceste as flores!

ELE - Queres ensaiar mais uma vez? (Música – Ricky Nelson: Poor Little Fool). (ibid.)

A peça se encerra repetindo o mesmo texto de sua abertura, mas com uma adição bastante irônica. O Irmão pergunta se a irmã deseja ensaiar novamente. Uma pergunta que não consta em nenhum dos textos utilizados em toda a dramaturgia do espetáculo, portanto uma criação do diretor e seus atores. Tudo o que foi apresentado não passou de ficção? Retomando o aspecto ritual do teatro em tudo aquilo que tem de jogo, a peça termina como um clamor à sua continuidade. O efêmero e o eterno encontram-se na possibilidade de um retorno. A encenação de seus desejos pode repetir-se indefinidamente, de modo metafórico, o homem está constantemente testando os limites de si mesmo e esta peça mostra como o teatro lida com as inquietações humanas.

Algumas Conclusões entre o profano e o trágico

Depois de discutida a encenação nas suas particularidades intertextuais seria interessante conectar a totalidade do espetáculo com o grande fenômeno arquetípico do teatro: a tragédia. Uma das fontes principais é o já citado filme *Vagas Estrelas da Ursa* onde Vischonti releu o mito de Electra, peça que se reconhece em duas versões nas tragédias clássicas, uma de Sófocles e outra de Eurípedes.

Inicialmente deve-se afirmar que existem autores que defendem que o fenômeno trágico foi único dentro da cultura ocidental e de certa maneira irrepetível (BORHEIM, p. 69). O que se teve dali em diante foi a configuração da noção de drama e seu posterior

desmantelamento. Entretanto, seria apressado afirmar que a forma e o conteúdo trágicos não têm nenhuma comunicação o teatro contemporâneo. Afinal, tomar elementos da tragédia clássica para a era atual não deixa de ser uma forma de profanação possível de ser realizada na contemporaneidade.

Não há dúvida que um espetáculo atual como este afasta-se da noção de tragédia antiga ou clássica, mas pontos de encontro existem, principalmente porque ambos tomam o mito como sua base. Antes as motivações eram claras, Electra quer vingança contra sua mãe. Em “Noite de Walpurgis” há o conflito identitário que aparece quando o personagem no interrogatório responde qual sua razão em matar os pais: “Eu só queria a minha vida, a minha liberdade! Fazer o que desejava, o que sentia...”.

A necessidade de romper com as regras e com a ordem tornam-se o motivo da falha. De certa maneira o desejo proibido dos personagens leva-os a uma situação trágica, mas com a diferença de que o final não carrega uma punição ou um perdão para a atitude desmedida. Não se vive mais em um mundo concreto e fechado, mas ainda existem forças contra as quais é possível opor-se, mas agora são mais interiores do que exteriores. Isso significa que trazer elementos do trágico para a atualidade em novos textos não gera os mesmos resultados que tinham as peças na Grécia Antiga, mas ainda podem causar efeitos singulares nos espectadores atuais.

O excesso ainda é capaz de nublar as mentes dos indivíduos e torná-los incapazes de enxergar as conseqüências de seus atos. No entanto, não há uma queda de seres superiores, mas o sentimento transbordante e avassalador dos jovens ao chocarem-se com as normas sociais. Seu resultado não é a queda acometida pela hbris, mas o eterno jogar. A frase final convida a continuar jogando, a continuar fingindo e interpretando os vários papéis e cenas. Uma peça como esta profana a intangibilidade da tragédia grega, restituindo sua força para espectadores contemporâneos. Profanar poderia ser um subtítulo da noite de Walpurgis.

A teoria de Agamben surgiu da leitura de Benjamin sobre o capitalismo como religião. Sua intenção é tornar os indivíduos como figuras que se apropriam da realidade e não meros consumidores do que é exposto. Tudo pode ser objeto de consumo, logo tudo poderia ser cultuado, configurando uma religião sem tempo e espaço heterogêneos. Usar a idéia política agambeniana enquanto intertextualidade teatral não deixa de ser em si mesma uma forma de profanar. Os textos não têm uma essência em si mesmos, mas só existem no contato com seus leitores, e por que não, seus atuadores.

Na profanação se desrespeita ou se negligencia o significado dado às coisas que tiveram alguma forma de consagração, remete ao projeto de resgatar significados que se

perderam, trata-se de nelas dar a perceber zonas de silêncio de modo criativo. Portanto, se a transgressão libera recriando limites, a profanação funda territórios do imaginário. A profanação feita com os textos que constituem o espetáculo é um ato de interpretação, indo um pouco mais além, de atuação. “Atuar um texto” no teatro significa usar, jogar e principalmente apropriar-se deste texto. Noite de Walpurgis é uma ode à capacidade criativa e interpretativa que o teatro sempre pode realizar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

AGUIAR, Franciele; BORIN, Alexandre e NOLASCO, Irion. *Noite de Walpurgis – o texto teatral*. Obra Inédita.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1999.

BABY Doll. Direção: Elia Kazan. Produção: EUA. Distribuição: Cultclassic. 1956. DVD. (114 min).

BENDER, Ivo. *Ação e Transgressão*. Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e política – Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLAMOR do Sexo. Direção: Elia Kazan. Produção: EUA. Distribuição: Lume Filmes. 1961. DVD. (124 min).

FORD, John. *Má sorte que ela fosse puta*. Lisboa: Editorial estampa, 1983.

GAIMAN, Neil. *Coisas Frágeis 2*. São Paulo: Conrad editora, 2010.

GENET, Jean. *O Balcão*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia, 1977.

KRISTEVA, Julia. *La révolution de la language poétique*. Paris: Éditions Du seuil, 1974.

LEHMANN, Hans-Ties. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Cleber José de. *O sujeito contemporâneo e o culto ao consumo: algumas considerações à luz de Marx, Benjamin e Agamben*. Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/cccss/16/cjo.html>>. Acesso em: 20 setembro 2013.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SCHNEIDER, Michel. *Marilyn últimas sessões*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

SCHULZ, Bruno. *Ficção Completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Em busca das paisagens extraviadas*. Disponível em: <http://www.marialuizaberwanger.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=135&Itemid=54>. Acesso em: 20 setembro 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TRIANA, Jose. *Noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2001.

VAGAS Estrelas da Ursa. Direção: Luchino Visconti. Produção: Itália. Distribuição: Versátil. 1965. DVD. (99 min).

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.