

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ENSAIOS DE UMA DRAMATURGIA LIMIAR
*exemplar revisado*¹

Rafael Vogt Maia Rosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca

São Paulo

2012

¹ O exemplar original da tese se encontra disponível no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa Histórica). A orientadora da tese, professora Dr. Maria Augusta Bernardes Fonseca, está “de acordo” com com o envio deste exemplar revisado à FFLCH/USP.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ENSAIOS DE UMA DRAMATURGIA LIMIAR

Rafael Vogt Maia Rosa

São Paulo

2012

NOTA PRELIMINAR

O presente exemplar da tese de doutorado *Ensaio de uma dramaturgia limiar* foi revisto pelo autor após considerações da banca de defesa - composta pelos professores doutores Maria Sílvia Betti, Fábio de Souza Andrade, Eduardo Seincman e Raul Antelo -, na qual o trabalho foi aprovado, no dia 15 de junho de 2012, com o seguinte parecer: “a banca louva a ousadia do gesto intelectual do candidato ao propor um apagamento dos limites convencionais entre ficção e teoria através do conceito de limiar”. A orientadora da tese, Maria Augusta Bernardes Fonseca, está *de acordo* com a revisão.

Rafael Vogt Maia Rosa, São Paulo, 21 de julho de 2012.

À Mari
e também para Gilda, Dudi, Joana e Marcelo.
À memória de Renée e Lamartine.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à Maria Augusta Fonseca pela continuidade do diálogo. A K. David Jackson e família pelo acolhimento e musicalidade. À banca de qualificação, Maria Sílvia Betti e Jorge de Almeida. À Vera Chalmers, Fábio de Souza Andrade e Marcos Natali pelas recomendações ao projeto de pesquisa no exterior.

À amizade e ajuda, em momentos diversos, de Maurício Santana Dias, José Resende, Gaudêncio Fidelis, Paulo de Carvalho Neto (*in memoriam*), Sidnei Xavier, Laura Belém, Barbara Hammond, Marília e João Vogt, Sergio Maida, Bill Allen Allen, Alex Adeikalam, Raul Antelo, Fernando Rojo, Luciana Maia Rosa, Monica Vogt Marques, Paulo Whitaker, Joaquim Marques, Flávia Fernandes, Lucas Vargas, Carlos Asp, Camila Sposati, Zygmunt Kubala (*in memoriam*), Inaldo Soares, Paulo Franco, Vicente Sarubala, Abel Vargas, Meca Vargas, Maria Duda Belém, Haroldo Ceravolo Sereza, Ricardo Lombardi, Renata Jesion, Nelson Kao, Flávio Rocha, Irene Sinneker Levin, Carlos Alberto Fajardo, Viviana Bosi, Oswaldo Corrêa da Costa, Luciana Meili, Cecília Sayad, Guto Lacaz, Mona Shikida, Fernanda Cirenza, Flávia Ribeiro, Rochelle Costi, Christiana Freire de Carvalho, Frederick Lamp, Toni Dorfman, Liliane Benetti, Antunes Filho, Sergio Romagnolo, Leda Catunda, Alberto Simon, José Roberto Aguilar, Alcino Leite Neto, Adriano Schwartz, Artur Lescher, James Tierney, Cláudia Tatinge Nascimento, Juliana Overmeer, Mara e Alê Natacci, Helena Rojo, Arnaldo Nardo, Gerson Tung, Paulo Santos Lima e Erin Gustafson.

À CAPES pela bolsa no Brasil e estágio PDEE nos EUA. Aos colegas e pessoal do DTLLC da FFLCH, Teatro Para Alguém, Film Study Center da Yale University, Associação Alumni e NYCPlaywrights.

RESUMO

Tendo um conjunto de ensaios como base, esta tese busca discutir uma dramaturgia de cunho realista e contemporâneo, produzida por autores como Henry Ibsen, Harold Pinter e David Mercer, e suas relações com o contexto da adaptação audiovisual. Dentre os problemas abordados está o debate sobre a questão da teatralidade, ocorrido nos EUA, no final da década de 1960. A teatralidade é aqui entendida como expressão artística *entre* as linguagens artísticas tradicionais e contemporâneas, e como aproximação do universo da arte e da experiência cotidiana. Como parte do diálogo estão incluídas produções recentes no campo da pintura, música popular e documentário. Nesse aparato de questões, a produção ensaística também ganha visibilidade por meio de um ensaio audiovisual, produzido especialmente para este trabalho e apresentado em sua versão escrita e filmada.

Palavras-chave

Teatralidade, dramaturgia, ensaio, literatura e outras artes, arte e vida

ABSTRACT

Taking a body of essays, this dissertation examines a certain realist and a contemporary dramaturgy produced by authors such as Henry Ibsen, Harold Pinter and David Mercer, and discusses its relations with the audiovisual adaptation context. Among its subjects is the debate about theatricality, which occurred in the U.S. in the late 1960s, understood as artistic expressions *between* traditional and contemporary artistic languages, as well as an approach between the universe of art and everyday experience. Recent productions in painting, popular music and documentary are also discussed alongside the essays. The question related to essayism itself is also addressed through an audiovisual essay, submitted in its written version and in the filmed one, both especially produced for this work.

Keywords

Theatricality, dramaturgy, essay, literature and other arts, art and life

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	9
<i>O silêncio que ocorre</i>	13
<i>A imagem da natureza e a natureza da imagem</i>	21
<i>Escultura e transcrições</i>	32
<i>Através da noite</i>	48
<i>A intimidade alternativa</i>	55
<i>Retratos à tarde</i>	65
<i>Entre a quarta parede e a terceira dimensão</i>	75
<i>Enquanto estiver aqui: roteiro</i>	79
<i>Referências bibliográficas</i>	122
<i>Anexo: Enquanto estiver aqui: ensaio audiovisual</i>	131

Na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.²

Walter Benjamin

O Teatro [sic] brasileiro ensaia-se mais na literatura que na cena. Quarenta milhões de nacionais ainda não produziram um ator. Somos quarenta milhões de atores. O brasileiro representa uma civilização que não tem. Por isso talvez nosso drama não possua ainda uma expressão de palco. Ao primeiro que sair da vida para a cena, dedico esta peça.³

Oswald de Andrade

² Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, *Magia e Técnica, Arte e Política*, Trad. Paulo Sérgio Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 93.

³ Nota 22 (ed. Globo). Provas tipográficas de *O rei da vela*. Fundo Oswald de Andrade, Cedae, Unicamp. A pesquisa data de jan. de 1990. Fonseca, Maria Augusta. “No país do rei da vela”, in *Oswald de Andrade. Biografia*. São Paulo: Globo, 2007, p. 156.

INTRODUÇÃO

O interesse em estudar relações entre a literatura e outras artes surgiu na dissertação que defendi em 2005. Nela, escrevi sobre a prosa modernista de Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande* (1933). No último capítulo, intitulado “Informe Cinético”, analisando *Testamento de um Legalista de Fraque*, cheguei, entre outras, à seguinte questão:

O que se quer argumentar nessa primeira aproximação na análise dos componentes constitutivos do foco narrativo é que a forma literária com que o autor constrói sua personagem faz com que haja um acúmulo de atributos que ligam o imaginário de Serafim, e por extensão sua “expressão escrita”, ao impacto do cinema. E seria, em parte, esse acúmulo que teria permitido ao protagonista, repentinamente, “transcrever” uma determinada realidade, de exceção, de guerra, com a propriedade e intensidade com que o faz, num delírio que parece sóbrio.⁴

Ao reingressar na pós-graduação, depois de um período dedicado a aulas em cursos livres e crítica de artes plásticas, os questionamentos do mestrado reapareceram à luz de um debate entre o crítico – e poeta – Michael Fried (1939 -) e o artista plástico – e ensaísta – Robert Smithson (1938-1973), que se intensificou, ao que parece, principalmente nos EUA, no final da década de 1960:

A arte se degenera enquanto se aproxima das condições do teatro [...] O sucesso, e até a sobrevivência das artes, tem de depender cada vez mais da sua capacidade de derrotar o teatro.⁵

Parecia tratar-se, naquele momento, de uma controvérsia em relação a modalidades artísticas cuja teatralidade inerente implicava uma condição ‘entre as artes’ e uma temporalidade da qual decorria, ademais, uma aproximação complexa entre a esfera da arte e da vida cotidiana.

⁴ *Louco um Silogismo: uma leitura de Serafim Ponte Grande*, Dissertação de mestrado [não publicada], USP, 2005, p. 122.

⁵ Michael Fried, *Art And Objechood* (1967), Chicago/London, University of Chicago Press, 1998, pp 163-164. [utilizamos a tradução de Sebastião Uchoa Leite em Marjorie Perloff, *O Momento Futurista*, São Paulo, EDUSP, 1993, pp. 195-196)

No mesmo ano de 1967, em carta a um editor, Smithson responde diretamente ao texto *Art and Objecthood*, no que ele mesmo chamou de “um prólogo de um espetáculo para TV que não foi escrito, intitulado *The Tribulations of Michael Fried*”. A carta se encerra com o seguinte texto:

A qualquer preço, a eternidade ocasiona a dissolução da crença em histórias temporais, impérios, revoluções, e contrarrevoluções – tudo se torna efêmero e em um certo sentido irreal, até mesmo o universo perde sua realidade. A natureza abre caminho para os incalculáveis ciclos de não duração. O tempo eterno é resultado de ceticismo, não de fé. Toda refutação é um espelho das coisas que refuta – *ad infinitum*.⁶

As referências bibliográficas originais bem como traduções em português constituíram a fonte principal deste trabalho. Entretanto, dentre as eventuais conclusões que se pôde tirar da pesquisa integral de doutorado, está o fato abordado desde os princípios da modernidade de que o impacto da reprodutibilidade técnica para a história da arte tradicional seria permanente. Esses ensaios não chegam a uma síntese teórica sobre a questão, claro. Mas a tese é uma tentativa de refletir particularmente sobre a relação do texto dramático com o contexto audiovisual.

Esse limiar que procurarei abordar, deve-se, por outro lado, à abertura permitida pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, experiências com escrita, leitura e filmagens de peças teatrais, e estágio de doutorado no exterior – quando pude assistir a diversas montagens teatrais e projeções de filmes.

Assim, esse trabalho se vale da recepção de meios diversos através dos quais surgiu a possibilidade de pensar a dramaturgia como território de convergência entre teoria e prática, literatura e audiovisual e também entre experiência estética e cotidiana. De outro modo, me indicou um contexto crítico que não se inscreve somente em especialidades como a crítica literária, de artes plásticas, de música ou cinema, mas que se desenvolve a partir de aproximações que querem superar tautologias impressas, sonoras ou visuais, dilemas dados por visões mais puristas.⁷

⁶ Robert Smithson, *The Collected Writings*. Jack Flam (Editor), Berkeley, University of California Press, 1996, p. 66 [tradução livre para esta tese].

⁷ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, Trad. Paulo Neves, São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 75: “Ao abordar as coisas visuais pelo prisma do dilema, acreditamos poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável; mas na realidade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das

Em relação às manifestações ditas contemporâneas, de 1960 para cá – contando aí com a recepção atual de textos da tradição realista e moderna como os de Ibsen -, foi necessário procurar uma base teórica que as considerasse sem deslocá-las daquilo sem o que não podem mesmo fazer mais sentido no contexto de uma pesquisa na qual a temporalidade intrínseca ao texto e à fala surgiu como algo tão importante quanto noções de espaço e estilo. Foi inevitável, nesse ponto, pensar as vicissitudes de um conceito de autoria que só pode ser pensado em meio à recepção.

A aposta no ensaísmo para dar corpo à tese foi decisiva não só para a elaboração dos textos, mas também para a inclusão de um filme como ensaio audiovisual. Aqui se aproximam fatos descritos ou criados pelo sujeito de uma materialidade que registra, paralelamente, a maneira como certos dispositivos - que integram texto, som e imagem - são utilizados num determinado momento da história.⁸

Apresenta-se, a seguir, o seguinte conjunto de ensaios, introduzidos por dois prólogos. *O silêncio que ocorre* foi escrito em 2001 e não publicado. Constitui um pensamento inicial sobre a experiência da recepção da pintura contemporânea e da paisagem, no Brasil, em relação à fotografia e à crítica. *A natureza da imagem e a imagem da natureza* foi lido em seminário sobre fotografia na ECA, em 2009, e é inédito. O texto trata de uma produção nacional de filmes super-8 e instalações realizadas nos anos de 1970, e suas relações com obras norte-americanas um pouco anteriores.

Escultura e transcrições, Através da noite, A intimidade alternativa e Retratos à tarde são ensaios em que se estabelece uma comparação entre obras de Henry Ibsen, Harold Pinter e David Mercer, especialmente no contexto da década de 1970. Dois desses ensaios foram lidos em seminários de estudos literários na FFLCH, entre 2008 e 2009, e revisados recentemente.

Entre a quarta parede e a terceira dimensão trata de experiências de recepção recentes do show *The Wall*, de Roger Waters, e do filme *Pina 3D*, de Wim Wenders. O texto procura trazer também algumas conclusões a respeito do tópico “arte e vida”,

ideias fixas, das posições entrincheiradas. E nos condenamos a uma guerra imóvel: um conflito transformado em estátua, medusado.”

⁸ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Agos, 2009, p. 44: Isso significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. Trata-se de um termo que provém da esfera do direito e da religião (direito e religião são, não apenas em Roma, estreitamente conexos): profanação.”

mencionado nesta introdução.

O roteiro *Enquanto estiver aqui* passou por diversas fases de edição, tradução, leitura e filmagens, a partir de 2010. Trata-se de um trabalho concomitante com a elaboração deste doutorado e o material em que questões práticas e teóricas foram aproximadas de modo, possivelmente, mais contundente. O média metragem de mesmo nome foi finalizado durante o mês de abril deste ano para inclusão nesta tese. Acredito que possa ser assistido em um aparelho de TV convencional.

O SILÊNCIO QUE OCORRE

*(...) Paisagens bruscas
descercadas as subidas não poupam*

*meu silêncio: renominá-las aqui
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas.⁹*

O silêncio que marca hoje a pintura de José Carlos Ferreira, o Boi, é o resultado de um aprendizado de síntese entre o pouco que ouviu e os detalhes imensuráveis de tudo o que sua memória proverbial lhe traz continuamente em forma de imagem.

Para quem se aproxima desse universo não há mesmo como perceber que, no plano acabado da tela, aquietam-se um turbilhão caótico, uma verdade que se conforma visualmente por saber-se parcial e por clamar por simplificação para que caiba, justamente, na mão do pintor, na ação que vingue a aposta feita em uma prática artística, no mínimo difícil, hoje em dia.

Ao chegarmos ao seu isolamento atual de quase tudo o que cerca o meio das artes, e ao tentarmos refazer os estágios pelos quais seu trabalho e o próprio artista passaram em mais de trinta anos, encontramos diversas incoerências que, num momento em que fazer arte se tornou algo tão certo e possível, chegam a parecer inaceitáveis. Por outro lado, mesmo que sem programá-la, a questão da paisagem em sua pintura, e entenda-se paisagem como esse espaço urbano, rural, a paisagem doméstica e imaginária, esse espaço diversificado veio ultrapassando todos os mal-entendidos até chegar agora aos nossos olhos como uma verdade em relação a qual qualquer levantamento biográfico se neutraliza.

Mesmo assim, é inevitável notar que o problema da figuração e da insistência na tela, certamente não era crucial na década de 70, quando, ao menos em São Paulo, a tradição figurativa, bastante empenhada pela presença de Wesley Duke Lee, era um alento e um estímulo “mágico” para artistas mais jovens. E do ponto de vista da crítica, no início daquela década, em revistas especializadas, debatiam-se Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias, em pé de igualdade com Gregório Correa, o que dá a entender que o caráter figurativo ainda parecia apreciável e não denotava indício de que as segregações seriam ser tão drásticas.

⁹ Ana Cristina Cesar, “Vigília II”, *Inéditos e Dispersos*. São Paulo, Ática/Inst. Moreira Salles, 1999.

Hoje, mesmo Duke Lee parece ser visto com relutância, até por aqueles que não percebem estar tateando sem nenhuma personalidade no terreno da figuração menos imaginativa, composta por mídias aparentemente impessoais. A “Escola Brasil:”, em que quase tudo passava pela linha, pelo olhar, e aqueles a ela ligados, foi sentenciada de maneira obscura ao lugar do descompromisso nas artes brasileiras do período, um núcleo burguês que não só optou por traços arcaizantes da arte como não teve a consciência de um necessário envolvimento com questões mais prementes da vida política do país. Na verdade, uma escola que teria vivenciado sem mais consequências um delírio otimista face ao *boom* norte-americano, se permitido uma figuração elaborada, um sensorialismo divertido, virtuoso, que nunca poderiam se justificar por sua falta de engajamento e solidez teórica.

Naquele momento, a pintura de Boi dialogava naturalmente com os trabalhos dos professores Babinski, Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende, e com a dos colegas, e diante das poucas previsões de um futuro bem menos figurativo só poderia ter se afirmado e crescido. O interesse por ela devia ser evidente, alias, como permaneceu até o final da década de 1980, época de suas últimas exposições na galeria “Subdistrito”, em São Paulo.

Mas, como parece ter sido inevitável para cada um naquele momento, as perspectivas de desenvolvimento do trabalho passavam por uma quebra de qualquer aspecto escolar, coletivo, e talvez aí Boi tenha tido que deixar de dialogar com seus pares para encontrar nas referências mais históricas uma possibilidade de diálogo permanente. Mas não sem passar por um período de dúvida mais crucial em relação ao próprio ofício, às razões para se continuar pintando.

Do tempo em que morou em Mauá, ficou o estigma de um isolamento, de um descompasso com a cidade e suas imposições. Em 1992, houve ainda uma chance mais clara de ver seu trabalho, no Centro Cultural São Paulo, em uma exposição generosa. Mas depois, de fato, todo o nível de dificuldade relacionado ao problema da figuração, inescapável àquela altura, parece ter subido à tona e criado um impasse definitivo: parar de pintar, ao menos por um tempo. E só em 2000 é que o artista voltou à expor, uma série de monotipias, que embora em uma técnica “paralela”, mostrou que as bases de sua poética estavam ali.

Assim, seu trabalho ficou turvado por um lapso que se estabeleceu, mesmo que ele não tivesse parado de produzir e tivesse exposto em seu próprio ateliê na Pompéia, por conta de um questionamento externo à pintura. O que importa, é que nesse ínterim

não poderia haver entendimento de seu trabalho principalmente porque, diferentemente do que possa parecer, uma obra que apostava na pintura, necessitava de uma fidelidade, um espaço para leitura que se dilui na ideia de que essa prática pode ser uma festa, fato que o próprio artista tematizou na série “O Risco que Ocorre” (1994), em que as superfícies de suas telas estavam sendo cobertas literalmente por riscos de tinta escorrida que cobriam a sua própria superfície da tela e pintura. E está metáfora não poderia ser mais clara: um questionamento no limite do não-fazer, do deixar fazer e arcar com as consequências dessa quase indiferença.

E só quando a festa realmente acabou, depois que o artista pintou uma série de *Guardanapos*, em 1997, trazendo seu melhor para essa última instância “alternativa” em que poderia resistir, quer dizer, os guardanapos do próprio restaurante que administrava, só então, Boi retornou à pintura. E quando isso ocorreu, ele voltou sem entorno, sem vistas bucólicas, sem pares para uma conversa, sem festa, sem nada, só a tinta sobre tela. E todo o descompasso da pintura, todo o desconcerto que se na ironia frase de Júlio Plaza de que “a arte é um bem que faz mal”, a precariedade do artista do terceiro mundo, os desacordos com o meio comercial, a figuração, o aspecto artesanal e precário do pintar, tudo isso se silenciou brilhantemente em suas paisagens, o melhor que ele pode nos oferecer.

Aceitando o anacronismo como um fato elementar para quem acredita na pintura como meio genuíno de criação, é o caso de especular que o melhor da arte brasileira tomou forma no embate direto ou indireto com a paisagem e que inclusive Hélio Oiticica enfrentou a questão se pensarmos em seus *Bólides* e *Penetráveis* como sínteses e decomposições da paisagem nacional em seus estereótipos tropicais. Waldemar Cordeiro talvez seja um exemplo ainda mais plausível porque manteve a questão em vista nos extremos mais construtivos, como noção de que o que aflora à superfície do trabalho fôra encontrado antes em fases de uma paisagem real, com desejos de movimento e flutuação. Diante da paisagem, a pintura não se sedimenta de forma direta, espelhada, ela guarda um sentido estrutural de contemplação, traz um *phatos* que pode planar por um tempo antes de configurar um elemento no plano ou até na tridimensionalidade.

No caso de Boi, quando o quadro não cria uma primeira camada mais densa que se cristaliza à frente, se sobrepondo à profundidade, como nos dois quadros em que se vê cachoeiras, por exemplo, quando isso não ocorre, a maioria absoluta de suas telas encontra a paisagem como o paradigma de embate com a pintura. Nessa equação a

profundidade é inerente. Em outras palavras, ao dividir a tela em apenas duas porções, o horizonte já se estabelece e começa a atrair qualquer nova pincelada no quadro ditando certa tensão narrativa. Essa narrativa interna se expande externamente e pode ter um sentido de representação que a faz dialogar com conquistas congeniais do Modernismo brasileiro e com sua revisitação na década de 1960. É uma discussão que perdura pelas próprias bases da arte feita no Brasil e que será tão atual quanto sua permanência independente de uma política das artes.

Permanece difícil de entender, de todo o modo, a razão pela qual certos segmentos institucionais aceitam, hoje, o embate implícito com a paisagem em trabalhos que se valem de técnica fotográfica e antipatizam com a mesma questão quando na tela. Uma resposta possível, e que pode soar óbvia ao se pensar a arte brasileira em uma extensão maior de tempo, poderia ser a de que parece haver uma tendência impositiva, depois de experiências mais genuínas nas décadas de 60 e 70, em relação à necessidade de superar o quanto antes e a qualquer custo, um atraso econômico, por meio de uma arte que supere a precariedade da ação mais subjetiva, problemática e mais frágil do indivíduo.

Portanto, é claro que ao não ter, como outros de sua geração, se atrelado às instituições das artes, Boi manteve no ofício da pintura uma experiência radical e arriscada. Mas ela já resultou em uma obra e permanece como um feito em relação a um meio que cresce hoje por formulações cada vez menos artesanais, cada vez mais fotográficas, ou, distantes do quadro e mais próximas de simulacros dos produtos e procedimentos industriais.

A permanência da pintura em esfera não institucionalizada retoma, entretanto, a necessidade de reformulação constante de paradigmas como Pancetti, Volpi e Guignard e permite a sobrevivência de uma pesquisa sem paralelo, cujos traços mais virtuosos não anulam a presença de um contexto histórico.

Os títulos e ideias subsidiárias para a maioria de suas exposições são pistas lúdicas. Mostram que a importância da temática talvez esteja no fato de que, no caso de sua ausência mais definitiva, quando Boi partiu para uma abstração geometrizar de seu trabalho, ela levou consigo toda a possibilidade de uma narrativa intrínseca da pintura, o trabalho gradual, as tentativas, as transparências que sobrevivem na memória e acachapou tudo em formas idealizadas e puras. E essa parece não ter sido a experiência mais produtiva, apesar de algumas descobertas cromáticas serem incríveis na atualização abrupta da ausência da figuração no trabalho.

Em relação aos eventos que na pintura de Volpi e Guignard impulsionaram o primeiro para a abstração plena e que mantiveram o segundo no patamar figurativo, a pintura de Boi busca uma convivência.¹⁰ Há como que uma equidistância das forças que chamaram o horizonte das pinturas de Guignard para o extremo superior da tela e volatilizaram toda a sua pintura num movimento “imaginário”, com o sentido do que em Volpi mantém a singeleza de sua transição para o abstrato, a matéria que não perdeu o bom tom da precariedade e que deixou um aspecto cromático elementar, alegre. Assim, apesar da geometrização plena não ter dado resultados plenos em seus quadros, as tentativas em pinturas anteriores, feitas em Mauá, são de uma exuberância imprevisível, trazem a construção geométrica com elementos monocromáticos para um plano de perspectivas insólitas, traçadas para a composição de um imaginário de luminosidade extrema. São campos de ilusão e embelezamento das rotas do olhar quando encontra a profundidade de um descampado, montanhas, do rio em primeiro plano apontando sem cerimônia para o infinito.

Todos os argumentos aqui contribuem para que se entenda a paisagem como o espaço de atualização pictórica, uma decomposição e reconstrução do próprio estigma anacrônico que a pintura passou a carregar, por meio de um condicionamento do horizonte do olhar e a noção do presente neste espaço atemporal da tela. O que significa que a pintura de Boi nunca foi antiquada embora lide, constantemente com o que já foi conquistado nesse campo de entendimento.

Se na Metafísica italiana do início do século 20, os artistas tiveram um mundo clássico para superar e se os modernistas brasileiros tinham um momento singular na conjunção de um progresso tecnológico real embora em tensão com um desdobramento nas artes, o paisagista de hoje está diante das incongruências insuperáveis e tem que criar uma utopia figurativa em que subsiste certa crueldade, um limite focal de coexistência entre a lógica violenta de uma tecnologia impensável em 1922 e a permanência do artista como canal de processamento de uma angústia primária diante das coisas, da vida, para a qual uma poética própria ainda é a única resposta.

¹⁰ Rosa, Rafael Vogt Maia, “Inútil Paisagem”, *Novos Estudos N. 57*. São Paulo, CEBRAP, 2001, p. 180: “Como nas obras de compositores da geração nacionalista, em que o elemento inovador [suprimir: ‘não’] prescinde do abandono do sistema tonal.”

Em um dos quadros recentes, Boi diz ter pintado as pedras que teriam sido levadas para o horto em que Aleijadinho esculpiu seus profetas.¹¹ Nada mais precário, uma ironia em relação à permanência do Barroco Mineiro, sem realização, esquecido. Há um descampado mais escurecido atrás, um galpão vazio e, em primeiro plano, essas pedras brutas, pintadas com uma matéria rala que dá uma ilusão paradoxal de leveza. Marca-se aí uma inversão temporal ampla: as pedras esquecidas no quadro do artista, a matéria prima de um patrimônio nacional com um peso aparentemente menor do que deveriam, são o substrato para que a sua obra se realize no presente. No caso a pintura não seguiu soluções apriorísticas e externas, mas próprias. Se prescindiu de conjunções entre tema e fato pintado, isso ocorreu durante a feitura do trabalho.

Vale tentar entender que em um percurso de um artista fiel a uma prática, as resoluções não podem ser sintetizadas como predisposições formais. Se para quem pensa o quadro a ausência do fazer é uma mágica, um achado, para o pintor, o processo é muito mais significativo do que conceituações literais, anteriores ou posteriores. A pintura de Morandi não se realiza necessariamente em sua mentalização de uma realidade temporal diferenciada. Realiza-se na qualidade intrínseca e indiscutível da maneira como pintava, o modo específico com o que concretiza seu ideal temático com plenitude. É curioso, por exemplo, que outros pintores da mesma época, tão significativos quanto Morandi, tenham encontrado soluções formais bastante diversas para um momento histórico comum e se foi possível um prisma individual para a pintura de Carrà, Sironi, de Chirico, ao construírem o que conhecemos hoje como a pintura metafísica, está provado que a sintaxe, as especificidades de cada pintura não são dogmáticas, mas descobertas da própria pintura, nos parâmetros ditados por erros e acertos em sua feitura geral.

Os trabalhos de Boi também trazem uma assimilação dos estágios do pintar. Quer dizer, uma indistinção natural de estágios, à medida em que o quadro esteja pronto, mas uma dinâmica efetiva enquanto o tema é escolhido e, principalmente, enquanto o quadro está sendo feito. Isso é tão evidente que em muitos casos o artista pinta sobre telas suas

¹¹ Lezama Lima, *A Expressão Americana*, Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 47: “(...) mas, na realidade, o que é o difícil? O que está submerso, tão somente, nas águas maternas do obscuro? O originário sem causalidade, antítese ou logos? É a forma em devir em que uma paisagem vai em direção a um sentido, uma interpretação ou uma simples hermenêutica, para ir depois em busca de sua reconstrução, que é o que marca definitivamente sua eficácia ou desuso, sua força ordenadora ou seu apagado eco, que é a visão histórica. Uma primeira dificuldade, em seu sentido; a outra, a maior, a aquisição de uma visão histórica. Eis aqui, pois, a dificuldade do sentido e da visão histórica. Sentido ou o encontro de uma causalidade propiciada pelas valorizações historicistas. Visão histórica, que é esse contraponto ou tecido entregue pela *imago*, pela imagem participante na história.”

já iniciadas há algum tempo. Como se necessitasse estar em movimento para decidir pintando até onde deve ir, o que deve chamar à superfície e o que pode velar. Não há predisposições que recalcam a atividade expressiva e muito da graça das pinturas atuais está na capacidade de equilibrar a dada da cor com transparências permitidas pela diluição do óleo, segmentos mais ríspidos com uma fruição de fundos.

Por isso também a questão da profundidade é relevante. Porque nem todos os quadros trazem a redução total dos elementos ao plano bidimensional, ao estatuto de verdade pictórica. O assunto sobre o que se trabalha é amplo, e ao mesmo tempo não sobrevive por um velamento triste das coisas.

No espaço da paisagem confirmou-se com o tempo, que a atualização da memória, tem uma ordenação física na tela, mas sua feitura em procedimentos reiterados tem seu sentido expressivo também, que se determina entre o olho e a mão, a distância simulada de um casebre em primeiro plano, o rio em sequência o céu, em uma regulação cromática, uma convivência entre brilho e opacidade, em muitos casos a volta de uma transparência que parecera impossível. As imprecisões são produtivas, quase nunca orientadas para o mesmo um resultado previsto. Pronto o quadro, ao voltar a um segmento específico, o amarelo parece ter uma palidez que é mesmo instável. E a instabilidade se irradia por todo o quadro até formar esse recorte, quadro da memória, inventado, e documento de uma fatura, a aprendizagem.

Não foi por acaso que Michelangelo Antonioni parou para ver a pintura de Boi, quando em visita ao cineasta Julio Bressane, no Rio de Janeiro. No quadro que viu, “Mata Ciliar“, há o embate da beleza da imagem e a angústia do espaço que preenche a paisagem ao fim do emblemático filme *A Noite* (1961). Por trás do título da exposição “Ecologia: Conceitos Elementares”, 1989, está alguém que sabe, como a personagem no filme, que não há muito o que salvar da vida na arte, nem tanta poesia na cidade; que o artista, excetuando os “bem-sucedidos” que contemporizam ou negam a fatura industrial, é alguém obrigado a testemunhar contradições, a trabalhar um problema como o de pintar no século 21 e aceitar que até a alegoria tropicalista está mal assim tão colorida, e pedisse por tons mais quietos, frios. Como se tivesse que pintar a cena diurna à noite – como na “noite americana” do cinema.

O único conceito ecológico que se pode extrair daí é o sentido de preservação da própria pintura, de sua relação com aquele que a vê. E a obra de Boi se mantém insubstituível, independe do discurso, deste texto. Afirma em silêncio, novamente, que

os elementos sempre estiveram lá, que o artista em suas contradições nunca perdeu a capacidade evidente de realizar com o talento que já se diz desnecessário para a arte, mas que ao tomar forma cala tudo o que o artista não ouve, porque de fato é surdo de um dos ouvidos, para falar na pintura.

(28.05.2001)

A NATUREZA DA IMAGEM E A IMAGEM DA NATUREZA

(...) estou numa empreitada com gramas. Plantei uma grama aqui em frente de casa, num terreno público deteriorado, mas foi com sementes de grama bermuda (resistente). Uma aventura! Entrei literalmente na enxada. Acabei com minhas mãos, mas elas já se recuperaram, mas o mais incrível é que virei uma figura popular no bairro. Não tinha um que não comentasse, mas só quem me ajudou foi mesmo as crianças. Ainda há muito que fazer, esse barranco é terrível, cheio de entulho. Muita pedra, azulejo, que aos poucos eu vou retirando. O problema é que tem que ter um saco especial para colocar as pedras. E a grama demora três meses para vingar e tenho que acordar seis da manhã pra dar água, mas é uma bela tentativa.

Paulo Barroso (1969-2008)

Uma reportagem recente na *Folha de S. Paulo* estabelece uma comparação sumária entre a arte pop nos EUA e no Brasil, a partir da polarização entre uma perspectiva crítica da primeira e mais amena e condescendente da segunda. É raro não se citar Claudio Tozzi nessas sinopses e contextualizações e procurar ao menos uma característica que o distinga, por exemplo, do artista que a crítica em geral acaba por lhe considerar mais próximo, Roy Lichtenstein.

Entretanto, diferentemente do que ocorre no modernismo brasileiro, no caso de nossos artistas plásticos mais próximos à Pop Art, não se encontra um conceito como o da congenialidade para conseguir resumir toda uma produção a partir de uma mesma base de formação comum. E mesmo a ideia do “bárbaro tecnizado”, se aplicada ao contexto do trabalho de Tozzi nos anos 60, a partir de uma aproximação “neo-antropofágica”, não faz sentido no âmbito do uso que o artista faz da imagem técnica, o propósito central desse comentário sobre uma parte de sua produção nos anos 70.

De todo modo, o traço distintivo da pop de Tozzi costuma ser relacionado à sua paleta de cor. Seus trabalhos da década de 60 seriam cromaticamente mais afirmativos do que os de Lichtenstein ou Andy Warhol. Mas, ainda que algumas dessas obras apostem mesmo em cores primárias e possivelmente menos desajustadas em relação ao que preenchem, não se trata, ao que parece, nem de um cromatismo ingênuo, nem de um cromatismo crítico. A cor acaba por se mostrar simplesmente arbitrária, a ponto de acusar que há uma objetividade dada pelo uso da imagem técnica e dos signos oferecidos pela mídia de massa no âmbito das artes plásticas, como se restassem poucos elementos para serem subvertidos no que se refere a utilização de

uma figura de H.Q. ou da própria bandeira norte-americana, por exemplo. E o depoimento retrospectivo do artista, na mesma reportagem mencionada, não dá muita margem para dúvida: "Eu trabalhava na época com os fatos do dia a dia. Eram imagens do Brasil, homenagens também."

Nesse ponto, a ambiguidade do título de uma obra como *Desta Vez Eu Consigo Fugir* parece mais eficaz do que o amarelamento do quadrante estrelado que aparece ao fundo da série *Bandido da Luz Vermelha*. Não é certamente a figura feminina que está fugindo do criminoso que, em outro quadro, ela teria conseguido abater com uma frigideira. Quer dizer, como fugir e do quê fugir, na realidade planar dada e problematizada pela cultura dominante? Que aspecto da técnica seria, nesse caso, de fato, subversivo?

Enfim, presumindo que não seja a cor, comenta-se uma cena do filme de Rogério Sganzerla, que, logo depois da série de Tozzi – foi lançado em 1968 – traz o mote desse mito urbano, inspirado em uma figura real, para a arte. O trecho que se destaca, permite pensar, literalmente, por meio da imagem técnica, a “transformação permanente do Tabu em totem” incitada por Oswald de Andrade¹², captando essa inversão a partir de uma alternância mágica, no contexto urbano da cidade de São Paulo. A sequência é exemplar: a Igreja da Consolação, uma das principais na região central da cidade, é filmada em um *travelling* vertical, de modo que vai diminuindo, desaparecendo em meio aos estacionamentos que a rodeiam. Ali, nesse lugar em que os emblemas e monumentos da cidade estão dissolvidos, a narração em off, midiática sensacionalista do filme, pontuada por juízos moralizantes e anacrônicos, pode ser interrompida a qualquer momento por cenas que mostram mulheres a caminho do trabalho levando malas que se abrem acidentalmente e deixam escapar cobras no meio da rua ou pela voz catastrofista de anões que profetizam em praças públicas, antes de serem “recolhidos” por autoridades: “O Terceiro Mundo vai explodir! Quem tem sapato não sobra!”

Aqui surge a menção clara à uma estética de “empilhamento”, que subverte a sintagmática dada pelos centros culturais hegemônicos. Cito Ismail Xavier:

“É um universo social que tem no lixo seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição de resíduos, da incorporação antropofágica de referências conflitantes a compor um quadro da experiência do Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas. O Bandido descentra tudo,

¹² Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, in *A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo, 1990, p. 48: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. A transformação permanente do Tabu em totem.”

ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico.”¹³

Mas a imagética de Tozzi não parece provir, exatamente, do lixo. Se considerarmos sua obra de 1969, o *Astronauta*, encontramos, no ponto mais alto do *travelling* vertical, um ser anódino, sem qualquer heroísmo ou humor, em primeiro plano. Há o destaque de um ícone tecnológico, um foguete, mas, nessa obra, a paisagem e a zona urbana já formam estratos pouco diferenciados que serão revistos pelo artista na década de 1970.

Essas apreciações iniciais são feitas para observar que, entre a série do *Bandido* e os trabalhos posteriores em que o artista se desloca de forma mais contundente em relação à estética pop, está o fato de ele operar com uma certa esterilização da figura não com intuítos formais, mas por uma demonstração de certa indiferença em relação ao inventário iconográfico, em prol da afirmação da dinâmica do meio que lhe traz à tona.

No trabalho de Tozzi parece importar menos o elemento enquadrado, a imagem apropriada, do que o ângulo de aproximação que o quadro mimetiza em relação à objetiva fotográfica e à câmera do cinema. E o que é ambiguidade em *Revolta* – porque a imagem remete de certo modo também a uma euforia de uma figura feminina diante de um pop star, por exemplo – transforma-se em um zoom radical em que mal se discerne o que é antropomórfico e o que é objeto industrial, em *Homem ao telefone*. Num outro limite “extraterrestre”, o zoom ainda mais clínico em *Mão do astronauta* acaba por aproximar um conteúdo historicamente oposto, primitivo ou simplesmente animal. Ou seja, não parece ser um esforço compositivo, mas uma demonstração das possibilidades da pintura dialogar com a técnica em um plano discursivo que não escapa à ambiguidade e à contradição.

Assim, se a “fuga” operada por Sganzerla poderia ser emblemática pelo vetor longitudinal, com amplas implicações no caso do cinema, seria possível arriscar que a alternativa de Tozzi ocorre um vetor transversal muito próprio ao cinema e com implicações significativas para a pintura em nosso contexto. A passagem de Walter Benjamin é bastante conhecida:

“O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo ao passo que o “cinegrafista” penetra profundamente as vísceras dessa realidade [câmera fotográfica]. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é

¹³ Cf. Ismail Xavier, *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 67.

total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se compõem segundo novas leis.”¹⁴

No caso desses trabalhos de Tozzi, acrescenta-se a dificuldade de escanear e reproduzir os trabalhos, por uma ambiguidade que resiste na percepção do foco e resolução das reproduções. Como nas famosas cenas da ampliação, em que a personagem do fotógrafo do filme *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, tenta, em vão, compreender o conteúdo de sua própria foto, o vetor oblíquo mostra a imagem técnica como um abismo de sentido, algo que, mesmo se enquadrado e ampliado, não se consegue decifrar ou que se renomeia para que se possa decifrar.¹⁵

A ambiguidade em relação às preocupações formais com o trabalho, confirma-se até pelo anedotário aparentemente contrário à essa aproximação, envolvendo a obra *Anywhere is my land* (1968), de Antonio Dias - artista certamente muito próximo às questões das obras de Tozzi. No depoimento de Paulo Sergio Duarte, Dias fala de uma figuração endêmica que se dá na interpretação do espectador, frustrando a síntese improvável entre Pollock e Lichtenstein, no campo da pintura contemporânea. Cito:

“[Antonio Dias] Pintava as telas de preto e depois as salpicava de branco, numa experiência de, através da pintura, procurar a crítica pela

¹⁴ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁵ Frederic Jameson, *As Marcas do Visível*, trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro, Graal, 1995, p. 200: “Das várias ‘falhas’ óbvias desse filme [*Blow Up*] ainda muito atual e vivo (pode-se ver por que Antonioni pensava que os mímicos e *performers* eram necessários, mas hoje essas imagens estão desgastadas), o problema formal principal, de natureza metafísica, se posso colocar dessa maneira, está ligado ao cadáver: será que ele deveria mesmo ter sido visto? A existência do *referente* deveria mesmo ter sido documentada desse modo ‘realista’ ou representacional?” Essa parece ser uma questão importante para se ler aspectos espaciais do filme. Mencionamos também uma cena em que a questão da temporalidade da música e o problema da documentação de algo no lugar da representação parece bastante significativa até porque não provem da matriz literária do filme – diga-se de passagem, uma adaptação cinematográfica de conto de Julio Cortázar, *As Babas do Diabo*, lançado em 1959. Nela, o realismo frio do boneco de cera é contrastado com a presença no palco de músicos como Jeff Beck e Jimmy Page, que só poderiam estar representando a si mesmos ao tocarem uma versão da música *Train Kept a Rollin'* (1951) de Johnny Burnette. No desfecho da sequência, o ator David Hammings passa de espectador passivo e anônimo, a um membro que distingue-se na multidão por lutar com ela para possuir o braço da guitarra que o roqueiro acabou de destruir no palco – como já mandava o figurino. Logo que sai da casa de show, verifica o que tem em mãos não deixa de ser uma parte real de um instrumento musical, mas joga-o na rua em frente a uma vitrine com manequins femininos anódinos. Um garoto recolhe o objeto e torna a jogá-lo fora ao constatar sua inutilidade.

‘representação da não-representação’. Depois mostrava essas telas a diversas pessoas: não adiantava, elas viam ‘estrelinhas’ [sic].¹⁶

As obras da série das *Multidões* de Tozzi são todas construídas a partir desse limite do reconhecimento, embora em uma escala mais urbana do que a de Dias. Elas mostram um processo em que não há possibilidade de síntese. Parte-se de um enquadramento que tem alguma centralidade, que distribui os elementos de modo hierárquico, narrativo. Mas o conjunto dissolve essa centralidade, aproxima-se ou mesmo distancia-se desses componentes figurativos, trazendo o que se chama no cinema de extracampo para o enquadramento da tela ou painel. O extracampo como núcleo da obra, como o preenchimento, mostra que de uma determinada distância contextual não é possível mais ler o signo. Cria-se um tipo de aglutinação que parece demonstrar a essência iconográfica da foto, no lugar hipótese de que seja indicial, mas que, ao mesmo tempo, mobiliza tudo na incongruência entre significantes e significado. E, de fato, mesmo em 1968, quem arriscaria dizer o que uma multidão simboliza, em uma única expressão?

A relação entre duas obras com uma sintaxe semelhante pode ser bastante ilustrativa: em *Terceiro Mundo* o conteúdo social seria mais evidente. Os trapos e outros elementos da moldura não operam uma lógica metonímica, da parte pelo todo. A moldura não fala sobre a multidão, mas sobre a dificuldade de leitura dos elementos quando eles estão comprimidos, entrouxados. Já no núcleo, em destaque, o amarelado e alaranjado que impregna as fotos de figuras masculinas “protestando” algo não seriam mais relativizantes que a repetição e mudança de ângulos utilizada na composição.

Em *Poluição*, é a reincidência do título em inglês, *Third World e Polutions*, faz pensar em falsos cognatos visuais. O que se está emoldurando é de difícil apreensão. A poluição tem uma matéria mais palpável na moldura. No núcleo, tem-se um insumo para uma aproximação com as tautologias e ambiguidades anedóticas da Arte Conceitual. Pois, *Retrato* é justamente a entrada didática para esse campo, o embaralhamento programático, uma pré-entropia ilustrativa. Aqui se adianta uma releitura de aspectos menos específicos do Conceitualismo e um diálogo com tópicos da landart, de Robert Smithson, quase em clave paródica, mas não sem reiterar uma problemática local.

No caso de Smithson, haveria o que ele mesmo chamou de demonstrações ingênuas:

¹⁶ Antonio Dias em entrevista não publicada a Ivan Cardoso, citado por Paulo Sérgio Duarte em nota de rodapé do livro *A Trilha da Trama e outros Textos sobre Arte*, Luiza Duarte (org.), Rio de Janeiro, Funarte 2004, p. 31.

“Agora eu gostaria de demonstrar a irreversibilidade da eternidade usando um experimento ingênuo para a verificação da entropia. Imagine-se a caixa dividida pela metade, com areia preta de um lado e areia branca do outro. Tomemos uma criança e façamos com que ela corra pela caixa cem vezes no sentido horário até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois faremos com que ela corra no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio e o resultado não será a restauração da divisão original, mas um acinzentado ainda maior e um incremento da entropia.”¹⁷

O investimento no componente verbal é ostensivo. Já os trabalhos como os da série *Interferência*, de Tozzi, estão silenciosamente congelados no tempo, um pouco devedores do inventário em torno do universo da tecnologia, das viagens interplanetárias como elemento exógeno em relação à cultura brasileira. Mas há, como nos *Monumentos* de Smithson, uma eleição de sites inusitados como alvos para a combinação de foto e texto. No caso de Tozzi, reitera-se que o texto é bem mais econômico, surge apenas, em forma de uma teatralização, nos títulos que o espectador tem que interpretar.

Nas interferências de Tozzi, não deixa de haver uma minimização do componente formal, uma protuberância no terreno, uma fissura no solo, o tratamento cromático que investe gerando uma minificionalização das imagens a partir, mais uma vez, da ambiguidade da distância que o olhar mantém em relação aos objetos e coisas. Esse componente local pode ser associado na relação do artista com a obra de Hélio Oiticica. Antes, porém, seria importante tentar verificar de que modo Tozzi foi dos artistas que assimilou de uma maneira praticamente literal as proposições de Oiticica sobre a natureza da imagem “obviamente brasileira”, como uma junção do urbano e paisagístico, natural e cultural, a imagem em *Tropicália*, instalação que tem um reflexo evidente na sala de Tozzi apresentada na Bienal de Veneza de 1976:

Em *Tropicália* criei uma espécie de cena tropical, com plantas, araras, areia, pedras, seixos, brita... o problema da imagem é posto aqui objetivamente – mas desde que o mesmo é universal, proponho também

¹⁷ Robert Smithson, “Um Passeio Pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey” (1967), trad. Agnaldo Farias, *Espaço & Debates* N. 43-44. São Paulo, Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos - NERU, 2003, p. 128.

este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro (...). Mas as imagens em tropicália não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para intenção comerciais ou chauvinistas. Pois que o elemento de experiência direta vai além do problema de imagem.¹⁸

Cito, agora, Tozzi, a partir de seu depoimento a Fabio Magalhães:

Realizei, também a partir de 1973, trabalhos sem uma referência específica à imagem, mas que continham, através de um conceito e da utilização de materiais diversos, a proposta de comunicar, de forma subjetiva, uma certa intenção que traduzisse a unidade do quadro. São trabalhos estruturados a partir do acoplamento de matérias em uma caixa de acrílico. A relação simbólica se dava pela matéria utilizada e não pela imagem. Utilizei fibra de algodão com pigmento, areia, terra natural com resina, grama seca em estufa e a cada material era associado um determinado significado, criando uma poética visual, quase um poema-objeto. O trabalho *Grama/Terra/Céu* é uma superposição de quadrados a partir do ponto central, onde o encontro das diferentes matérias determina o seu contorno. E a cada matéria associa-se um significado. Estes trabalhos participaram da representação brasileira na Bienal de Veneza de 1976, e foram montados de modo a formar um ambiente, hoje, instalação. O Piso era composto por seixos de pedras, que escondiam uma camada líquida de essência de eucalipto. Ao entrar no espaço, o espectador sentia a textura do piso, o cheiro da essência, o visual dos quadros-objetos e construía a sua síntese de percepção ambiental.¹⁹

Chama-se a atenção para o cheiro da essência de eucalipto e para a transição inusitada do natural para o artificial, do paisagístico para o urbano, e também para o jogo entre falso e verdadeiro que parece resistir em todos esses trabalhos feitos a partir de 1973. O perfume pode ser qualificado, aqui, como um símbolo ou ao menos um signo em que há alguma motivação entre significante e significado. Ela ataca os sentidos de forma mais instantânea do que a imagem, como não poderia deixar de ser, e pode significar algo como: “cheiro de natureza”, alta concentração de verde – o eucalipto quase como um mato gigante – amplificando

¹⁸ Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Luciano Figueiredo (Org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 144 (anexos não paginados).

¹⁹ Claudio Tozzi, Fabio Magalhães (Org.), São Paulo, Lazuli Editora/cia editore nacional, 2007, p.42

inquestionavelmente outros cheiros mais amenos como o da terra ou da grama.²⁰ Essa essência, na instalação de Tozzi, é o que dá o contexto, um outro vetor de seu trabalho que seria o frame urbano para o imaginário ligado à natureza. Aqui, arrisca-se dizer que estamos próximos também ao universo dos textos de John Cage, em que a ideia de que o “significado é o uso” transcende qualquer separação entre real e ficcional:

Depois de mais ou menos uma hora nos bosques procurando cogumelos, papai disse: ‘Bem, sempre a gente pode ir comprar alguns verdadeiros.’²¹

Com o perdão da analogia: não seria urbanidade de São Paulo vista sob as perspectivas paisagísticas do Rio de Janeiro; mas a natureza dada do Rio vista sob o plano construído de São Paulo, já que estamos distantes de um contraste como o que existe entre Manhattan e Passaic, algo que permitiu para Smithson uma ficcionalização de uma viagem de 50 minutos de ônibus como se esta fosse uma viagem a outro planeta.²² Ou seja, os trabalhos contemplam o sentido pronto da proposição de Oiticica também no que se refere ao uso de terra e pigmentos *in natura* e outros, mas recondicionados como preenchimento, algo muito próximo, aliás, das operações suas feitas com a fotografia.

Do ponto de vista dos objetos, pinturas, em alguma instância, justamente por permanecerem no limite planar da imagem, por não subverterem os planos dados por condições físicas elementares, trata-se muito mais de uma imagem da natureza, nesse caso, algo dado facilmente, do que da natureza da imagem. São quadros que estabelecem um discurso bastante amplo, permitindo associações tanto com uma obra antológica como o *Livro de Carne*, de Artur Barrio, como com a série *Construtivismo Rural* de Nelson Leirner.

Vaca, de Tozzi, é um cruzamento oportuno para um comentário sobre esse discurso. No caso de Barrio, o artista mesmo chama a atenção para a questão do contexto determinando o significado: “Onde os movimentos de corte do açougueiro esculpem na carne o saber que nos alimenta.” Em *Vaca*, o saber que nos alimenta está distante, é, como disse o artista, parte de um

²⁰ Alain Borer, “Um Lamento Por Joseph Beuys”, in Joseph Beuys. Trad. Betina Bishof e Nicolás Campanário. São Paulo, Cosac Naify, 2001, pp. 11-34

²¹ John Cage, *De Segunda a um Ano (1963)*, Trad. Rogério Duprat. São Paulo, HUCITEC, 1985, p. 69.

²² Marjorie Perloff, *Op. cit.*, pp. 372- 373: “As imagens que acompanham esse parágrafo (ver figura fig. 6.9) resistem teimosamente ao nosso desejo de torná-las “adequadas” ao texto, pois nada poderia ser menos abertamente sensual ou sexual do que essas áridas extensões de canos, cercadas por areia, entulhos e água estagnada. O efeito deflacionário das imagens fotográficas naturalmente é intencional: Smithson quer que compreendamos que é apenas na imaginação do artista que o monumento Fonte adquire uma vida sexual, assim como os poetas e pinturas futuristas dotaram o simples esqueleto de ferro da torre Eiffel, tanto de uma potencia fálica como de orifícios femininos.”

processo simbólico. Porque não é uma vaca, nem um pedaço de carne, não há matéria ali para ser conhecida por um contato ou deglutição. Trata-se de gado, algo genérico mas sutilmente particularizado pelo título, obrigando o espectador a entrar e sair do campo discursivo do quadro por conta de outros estratos. E é aí, curiosamente pela disposição formal, que surge o diálogo com Leirner. Porque ainda que não se possa confirmar uma intenção construtiva no aproveitamento de superfícies e matérias dadas na composição do quadro, comenta-se a mesma impossibilidade que se consideraria positiva num contexto modernista de impor a realidade planar sobre qualquer ilusionismo. Em, *Vaca*, como em *Terra /grama/céu* ou *Terra /vegetação /céu*, o empilhamento ou disposição de estratos cria uma sintagmática vertical ou concêntrica, regular, como se retomasse estruturas reificadas na arte a tal ponto de terem perdido seu sentido. São um ponto médio, intermediário entre a distância e a proximidade, a identificação e o estranhamento, enfim, entre a fruição pela forma ou pelo conceito. No lugar de ironia parece vir um sentido de falência, uma espécie de desenvolvimento de uma tolerância ao formal, um remédio que já não tem efeito ou até um placebo.

Aqui retoma-se a persistência do vetor transversal na trajetória de Tozzi e sua tentativa de neutralizar as distâncias na relação com a imagem técnica e, agora, na relação com o real, pela apropriação. São três as obras de mesmo nome que se pensa a seguir, todas de 1973, duas bidimensionais e um filme em Super 8.

Na primeira, *Grana*, há a questão da nomeação, do emolduramento, do comentário ao plano virtual da fotografia. Na segunda, retoma-se uma última aproximação entre Tozzi e Oiticica, em relação ao trabalho como *Contra – Bólido, devolver a terra à terra* (1979):

“O objeto que não existia passa a existir e o que já existia revela-se de outro modo pela visão dada pelo novo objeto que passou a existir. Está reservada ao artista a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo sua suprema vontade.”²³

De acordo com a ideia de Oiticica, a proposição estética supera o objeto. No trabalho de Tozzi em questão, isso também ocorre à medida em que o objeto que passa a existir, no lugar em que

²³ Hélio Oiticica, “PARANGOLÉ: uma nova fundação objetiva na arte.” In: *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 5. OPINIÃO 65*. Curadoria Frederico Morais; apresentação Frederico Morais. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985, p. 72.

encontraríamos o quadro, é dado pela relação objetiva que temos com algo que não representa mais nada, simplesmente é: o chão, o gramado, a grama. É claro que essa relação está colocada, diferentemente do que no caso do *Contra-bólide* – uma ação com terra e grama, literalmente realizada no chão -, a partir da aproximação frontal com o plano, elemento canônico da tradição pictórica. Mas, é importante insistir na ideia de que Tozzi estava propondo múltiplas aproximações, sinestéticas inclusive, um ambiente, no contexto de proposição dessas suas três obras, partes instaladas, de sua sala na Bienal de Veneza.

Assim, chega-se ao filme “Grama”. Se no âmbito dos quadros a “obsessão” do artista pela técnica do zoom chega a um limite fundamental que é a apropriação que viria a transfigurar seu sentido, e se há nesses trabalhos um comentário franco sobre certa impossibilidade de superar o plano ou substituí-lo no campo da experiência das artes plásticas paralelamente a um dilema em relação à certa domesticação da natureza, no campo do cinema, ele encontra uma possibilidade de superação, atravessando de fato o limite do plano e penetrando no “outro lado” da objetiva.

Em um filme que se imagina anterior, *Fotograma* (1973), a impossibilidade de revelação do conteúdo pela explicitação da matéria no campo da matéria. As mãos do artista não conseguem promover a revelação de uma bobina. Parte-se para o martelo. Quando o invólucro é finalmente destruído, aparece um volume incontinente e dissociado na natureza da mídia técnica. No filme *Grama*, cuja abertura é feita a partir da filmagem do quadro, está claro que a montagem minimalista sustenta a passagem do olhar para uma realidade de percepção háptica, em um lugar “fenomenológico”.

Num percurso paralelo ao do emblemático *Wavelength* (1967), de Michael Snow, em que a aproximação se dá por cortes explícitos mas que transporta o olhar do espectador do contexto urbano para a paisagem marinha virtual, do real da câmera de circuito interno para a virtualidade da imagem de um tema clássico na história da arte, a montagem, no filme de Tozzi, funciona como uma somatória da perspectiva do objeto, da natureza, da grama, como na metáfora de Deleuze para o expediente de Vertov:

“O que faz a montagem é levar a percepção às coisas, colocar a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os

quais ele age, ou que agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas ações e reações”.²⁴

Ainda assim, nada consegue abolir completamente um processo de identificação que permite, ao fim do filme, que o espectador assista à grama, nessa reciprocidade surrealista, rasteira e monumental, como uma plateia que acena se despedindo.

²⁴ Gilles Deleuze, *A imagem-movimento*, Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 107.

ESCULTURA E TRANSCRIÇÕES

Uma aproximação de Auguste Rodin em relação ao universo da fotografia teria ocorrido pelo contexto envolvendo sua obra *A Idade do Bronze* (1877), também conhecida como *O Homem Despertando*. Feita e exposta pela primeira vez em Bruxelas, a escultura teria gerado a suspeita de ter sido moldada diretamente no referente. Daí o escultor ter solicitado ao fotógrafo de nus, Gaudenzio Marconi, que registrasse imagens do telegrafista Auguste Neyt, o modelo amador que de fato posou para o artista na ocasião, em imagens frontais e de costas. Elas serviriam para a comprovação de uma autoria efetiva, através de contrastes entre a pose encenada e as formas finais da peça de Rodin, em sua reexposição em Paris. As fotos acabaram arquivadas, mas permanecem em questão:

“Se, de facto, em instantâneos fotográficos, as figuras, embora capturadas ao moverem-se, de repente parecem fixadas no ar, é porque todas as partes do corpo foram reproduzidas exatamente no mesmo vigésimo ou quadragésimo de um segundo, não há desenvolvimento progressivo do movimento como na arte. [...] é o artista que é verdadeiro e é a fotografia que mente, já que na realidade o tempo não pára, e se o artista consegue produzir a impressão de um movimento que toma vários momentos para se realizar, seu trabalho é certamente muito menos convencional do que a imagem científica, onde o tempo é abruptamente suspenso.”²⁵

A dimensão do trabalho do artista é evidenciada a partir de sua distância declarada em relação à fotografia a que ele mesmo teria recorrido. Aborda-se também suas diferenças em relação às convenções do universo científico, cuja temporalidade não abrangeria a complexidade do processo artístico. O debate envolvendo a imagem técnica reposiciona o público quanto à representação e expressão em modalidades

²⁵ Auguste Rodin, Paul Gsell, *Rodin on Art and Artists: Conversations with Paul Gsell*, Courier Dover Publications, 1983. Cf. Leo Steinberg, “Preâmbulo, 1971”, *Outros Critérios: Confrontos com a Arte no Século XX*, Trad. Célia Euvaldo, São Paulo, Cosacnaify, 2008, p 347: “O texto, que li palavra por palavra, não me impressionou como algo excepcional; aquele era, pensava, o modo como os adultos escrevem sobre arte. Mas as reproduções do fim do livro – fotografias das obras do artista em tons ‘sépia’, algumas assinadas na base ‘Aug. Rodin’ – foram minuciosamente estudadas por horas a fio, momentos deliciosos e inquietantes, pois pareciam ser fotografias de homens e mulheres, que me admitiam, permitindo-me perscrutar as obscuras privacidades adultas. Ainda se tem a sensação dessa sugestibilidade das obras do escultor ao se observar os jovens visitantes do Museu Rodin em Paris, principalmente aqueles que vão desacompanhados, cujo olhar transforma cada uma das sombrias salas de exposição o num teatro de paixões.”

tradicionais das chamadas artes plásticas, no caso, a tridimensionalidade. Ele indica, pontualmente, a partir da obra mencionada e Rodin, um tipo de experiência estética da qual não decorre mais a possibilidade de apreciação instantânea.²⁶

Em sua *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi define o que seria a problemática central da dramaturgia de Henry Ibsen. Sem descontextualizá-lo, posta a beleza e caráter sintético de sua análise, cita-se o seguinte trecho:

“a funcionalização dramática, que geralmente está voltada à elaboração da estrutura causal e final de uma ação unitária, tem de lançar pontes sobre o *abismo* existente entre o presente e um passado que escapa à presentificação. Raramente Ibsen conseguiu que a ação presente estivesse à altura temática da ação evocada, que se unisse com ela sem solução de continuidade.”²⁷

O problema que se apresenta, de início, diz respeito ao advérbio de modo “geralmente”, já que, no contexto de uma vanguarda histórica modernista, por exemplo, essa conceituação não faria sentido. Trata-se de uma generalização voltada à caracterização de uma dramaturgia de cunho realista, acredita-se.

A afirmação focaliza, de todo modo, uma espécie de “falha” no lidar com o *epos* na produção ibseniana. Especialmente se for tomada como exemplo não aquela que Szondi considera sua obra prima – *Rosmersholm* (1886) –, mas a que o próprio Ibsen sub-intitulou como *Epílogo Dramático em Três Atos* - coincidentemente, sua última peça.²⁸

Quando Despertamos Entre os Mortos foi publicada em 1899. Um ano antes, Ibsen relembra suas impressões de suas primeiras viagens à Itália, na década de 1860:

²⁶ Rosalind Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna*, Trad. Julio Fischer, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 37 [*Passages in Modern Sculpture*, 1977]: “Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu fora à figura ao longo do tempo. E tal percepção converte-se em outro fator a impor ao observador aquela condição a que já me referi: o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência. Coincidem na superfície da obra dois sentidos de processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à obra.”

²⁷ Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sergio Rêpa, São Paulo, Cosacnaify, 2001, p. 45.

²⁸ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 44: “Visto que seu ponto de partida foi épico, ele precisou atingir aquela maestria incomparável da construção dramática. Uma vez que ele a atingiu, a base épica tornou-se invisível. A dupla tarefa do dramaturgo, dar presença à função de seu material, tornou-se para Ibsen uma necessidade implacável – e, no entanto, nunca pôde ser satisfeita inteiramente.”

Acima das altas montanhas, as nuvens eram como grandes cortinas escuras, e sob elas atravessamos o túnel, e subitamente [...] aquela luz maravilhosamente brilhante que é a beleza do sul se revelou a mim, luzindo como *mármore alvo*. Isso viria a afetar toda a minha obra posterior, *mesmo quando o conteúdo não era belo*.²⁹

A ideia de conclusão de um processo está posta pelo enredo da peça, que conta o que se vem a se saber serem os últimos dias do escultor Arnold Rubek. Mas o tópico autobiográfico parece digno de nota também se for considerada a avaliação do autor da obra como a conclusão de um percurso iniciado com sua peça mais conhecida, *Casa de Bonecas* – passando por outra de suas obras analisadas em sequência, *Hedda Gabler* (1890):

Esse último trabalho pertence a experiências que eu vinha querendo retratar na sequência inteira. Isso forma um todo, uma unidade, que eu agora concluí. Se escrever algo depois disso, será em um contexto completamente diferente, e talvez de forma diferente, também.³⁰

A aproximação entre as duas citações do autor pode levar à conclusão de que *Quando Despertamos Entre os Mortos* seria ainda a mais meta-estética de suas peças.³¹ De fato, a correlação entre o impacto na memória da beleza da matéria pura – o mármore alvo – e a afirmação da unidade de experiências dramáticas em um conjunto de sua produção, até o momento, apontaria para um autorretrato composto pelo retrospecto breve, mas pessoal, da vida de um artista, a partir de momentos emblemáticos. Já a reafirmação da ideia de uma síntese como condição para continuar a escrever, e o fato de que o artista retratado na peça é um escultor e não um dramaturgo, especificamente, denota não só autocrítica e consciência de limites, mas um eventual desejo de mudar, sabendo que para isso talvez fosse necessário utilizar uma outra forma.

²⁹ Michael Meyer, *Ibsen*, Phoenix Mill, Sutton Publishing Limited, 2004, p. 149 [grifos nossos]; utilizamos a tradução de Paulo Henriques Brito publicada em Marcolm Bradbury, *O Mundo Moderno*, São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 68. Cf. Goethe citado por Hélio Oiticica - em 21 de janeiro de 1961. In. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (Orgs.), Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 26: “A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser ‘informe’ ou consistir de ‘formas inapreensíveis’, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere... Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue.”

³⁰ Citado por Moi Toril em *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism – Art, Theater, Philosophy*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006, p. 321.

³¹ Moi Toril, *op.cit.*, p. 321.

Para este trabalho não se teve acesso a nenhuma montagem ou filmagem de *Quando Despertamos Entre os Mortos*.³² Além da tradução para o português, de 1944, o contato com a obra se deu por uma versão radiofônica da BBC de Londres, de 1991. As limitações dessa recepção sonora foram determinantes para a percepção de uma teatralidade intrínseca e reflexão sobre a atualidade do texto do dramaturgo norueguês.

O achatamento radical do espaço e indiferenciação visual da versão em áudio transformam a leitura do que deveria ser uma tragédia moderna.³³ Ocorre uma espécie de esvaziamento anacrônico que se preenche inclusive a partir de um sentido de solidão diverso da audiência coletiva que qualquer outro tipo de apresentação ou transmissão pública propiciaria.³⁴

Mas nessa falta de contornos nítidos de um texto teatral clássico como um processo formal mal acabado não deixar de exigir uma atenção específica do receptor para que ele consiga captar o todo, além, no caso, de conhecimento da língua inglesa – posto que não há possibilidade de subtitulação em uma versão radiofônica.

É difícil distinguir *left and right*, num aparelho de som doméstico, na distribuição estereofônica das personagens. E *Quando Despertamos Entre os Mortos* é construída principalmente a partir do diálogo concentrado da personagem principal

³² As citações do texto foram feitas a partir de Henry Ibsen, *Quando Despertamos entre os Mortos*, Trad. De Vidal de Oliveira. Editora Globo, Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo, 1944. Adotaremos a sigla *QDEM* ao nos referirmos a essa edição da peça. Sobre montagens da peça no Brasil, ver Jane Pessoa da Silva, “Teatro: Montagem”, em *Ibsen no Brasil: Ibsen no Brasil: Historiografia, Seleção de Textos Críticos e Catálogo Bibliográfico*, Dissertação de Mestrado, USP, 2007, pp. 586-590.

³³ Klaus Schönig, “Ouvir Peças Radiofônicas. Em Defesa de uma Criança Abandonada (1979)”, *Introdução à peça Radiofônica*, Georg Bernard Sperber (Tradução e organização), São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária – EPU, 1980, p. 172: “A peça radiofônica pode ser muitas coisas. No conceito de peça radiofônica cabem muitos aspectos. A peça radiofônica funde gêneros tradicionais. Nela se confundem: literatura, música, arte dramática. A peça radiofônica pode ser: a realização acústica de texto e partitura. Mas também: a montagem de materiais acústicos originais documentários): literatura de fita magnética. Nela diluem-se: o lírico, o épico, o dramático. Nela fundem-se fala, ruído, música. A peça radiofônica, como produto artístico autônomo e também desligável do meio de comunicação em que nasceu.”

³⁴ A respeito da tecnologia envolvendo o universo sonoro, foi fundamental a leitura de John Cage, “O Futuro da Música”, em *Escritos de Artistas*, Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.), Trad. de Pedro Sússekind et al... Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 337 [conferência originalmente realizada na YMHA, Nova York, publicada em *Numus West* 5, 1974]: “Em segundo lugar, foi a tecnologia que efetuou o apagamento das distinções entre compositores, intérpretes e ouvintes. Assim como qualquer um vai sentir-se, usando meios de gravação e/ou eletrônicos, capaz de fazer uma peça de música, combinando em sua própria pessoa as atividades antes distintas de compositor, músico e ouvinte. Entretanto, combinar em uma pessoa essas várias atividades é, na verdade, retirar da música a sua natureza social. É a natureza social da música, a prática de usar um certo número de pessoas fazendo coisas diferentes para realizá-la, que a distingue das artes visuais, a faz tender para o teatro e a torna relevante para a sociedade, mesmo no caso da sociedade fora da sociedade musical. Cf. Observações de Samuel Weber sobre Walter Benjamin em relação ao universo do rádio, em *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, pp. 111-112.

com pares que vão se alternando de forma sistemática. Por outro lado, em suas partes mais monológicas, nunca se perfaz uma narração contundente porque estão voltadas, quase que integralmente, para um propósito curioso: revelar uma outra obra, no caso, escultórica, cuja imaterialidade, no sentido de que não tem qualquer objetualidade mesmo nas rubricas originais da peça, é a sua consistência única e *informe*. Nela, nas condições descritas, como que automaticamente mais de um sistema de signos está implicado.³⁵ Portanto, não se trata só de um processo dialógico como o que ocorreria num romance, nem da teatralidade que se veria encenada no palco, mas de uma linguagem em que espaço e tempo são reconstruídos numa dimensão musical.

No início de *Quando Despertamos Entre os Mortos*, Rubek fala com sua esposa, Maja:

RUBEK – No dia em que terminei essa obra prima... (*Com um gesto violento*)... Sim, porque o *Dia da Ressurreição* é uma obra prima! Ou, pelo menos começou sendo uma obra-prima... E ainda é! É preciso, é preciso, é preciso que seja uma obra prima!

MAJA (*Olha-o, admirada*) – Mas Rubek o mundo inteiro sabe disso...

RUBEK (*interrompendo-a com voz cortante*) – ‘O mundo inteiro não sabe nada, não compreende nada!

MAJA – Mas, pelo menos suspeita de alguma coisa...

RUBEK – Sim, suspeita de alguma coisa que não existe... de alguma coisa que nunca me passou pela cabeça. E é diante disso que pasmam de admiração! (*A si mesmo murmurando.*) Tanta energia, tanto esforço perdido para a gente vulgar, para a massa... para “o mundo inteiro”.

MAJA – Achas que vale mais... ou que seja mais digno de ti, esculpir bustos de encomenda? E é tudo quanto tens feito, de algum tempo para cá!

³⁵ Raul Antelo, *Maria e Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010, p. 245: “A *Escultura Morta* [*Still Sculpture*, 1959] é, então, uma alegoria da morte do autor, mas é também (*still*) uma escultura. Há nela um resíduo autoral, um resto de subjetividade inescrutável. Não é, portanto, nem completamente acefálica nem absolutamente anônima. E, no entanto, essa escultura que é *still* uma obra de arte, desconstrói o que ela promove, da mesma forma que a *mariée* é desnudada pelos celibatários, *même*. *Still* e *même*, cada um em seu enunciado, desempenham, ambos, a mesma função indicial: são a marca do *retard*, da diferença, do trânsito infraleve entre a material e seu diferimento. Por isso mesmo, através da modelagem de um vazio, a desontologização da superfície tenta esvaziar o campo da experiência de toda a consistência e de toda intensidade, introduzindo-nos numa realidade tão espectral quanto insensata, tão espetacular quanto vazia.” Cf. Rosalind Krauss, “Notes to index I”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge/London, 1985, pp. 202-203.

RUBEK – Há neles outra coisa... qualquer coisa suspeita... qualquer coisa que disfarça, que neles se esconde sorratamente, e que os homens não podem ver.

MAJA – Sim?

RUBEK (*em tom peremptório*) – Sou o único a vê-lo. E, em segredo, divirtome com isso. Exteriormente, o que se é essa ‘semelhança perfeita’ que embasbaca e maravilha as pessoas... (*baixando a voz*) Mas lá, bem no fundo, dissimulam-se, ora uma simpática e honesta beiceira de cavalo, outrora o focinho de uma mula teimosa, ou uma cabeça de cão de testa chata, de orelhas caídas, ou então o focinho de um porco cevado, e, por vezes, a imagem de um touro estúpido e brutal.

MAJA – (*com indiferença*) Em resumo, todos os nossos animais domésticos. ... os que os homens desfiguram e que por sua vez os desfiguram a eles. (*Esvazia a taça de champanhe e ri.*) E são essas obras, cheias de malícia, que os bons burgueses ricos vêm encomendar-me... e que ingenuamente pagam a peso de ouro. (*QDEM*, pp. 585-6)

Segundo o cotejo, há um erro de diagramação na edição brasileira, que atribui a última fala, após as primeiras reticências, à Maja.³⁶ A posição das falas das personagens nas traduções em português consultadas, ampliou as consequências do debate metalinguístico sobre pressupostos do realismo.

A ilusão de semelhança perfeita apontada com ironia pelo artista seria proporcional à sua concepção do universo feminino em geral e do outro. Ele é irônico também quanto ao reconhecimento universal de sua arte a partir do que vem produzindo recentemente e parece associar a unanimidade desse reconhecimento justamente à incompreensão de uma inspiração mais profunda que já não tem mais no tédio em que transcorre seu casamento. Maja, por sua vez, introduz aquilo que a distingue como personagem: a confissão de seu senso comum:

RUBEK – Não tens uma ideia bem clara do que seja um artista visto por dentro.

MAJA (*sorrindo e meneando a cabeça*) – Pois se nem mesmo sei o que sou... *vista por dentro*, como dizes.

³⁶ O erro de diagramação persiste na reedição *Ibsen – Seis Dramas I e II*, São Paulo, Editora Scala, p. 218. Cf. Henry Ibsen, *When We Dead Awaken*, Transtator Thaddeus L. Torp, Croft Classics, Arlington Heights, Harlan Davidson, p. 43.

Ela chama o marido somente pelo título de Professor e acaba por introduzir a ideia de se separar amigavelmente do artista para que ele recupere sua “verdadeira” inspiração e vá ao encontro de sua ex-modelo, Irene. Sua renúncia e suposta ingenuidade mostram-se, ao final da obra, como uma questão de sobrevivência.³⁷

Pois, se no lugar de se pensar em personagens coadjuvantes, pensarmos no papel de personagens conectoras³⁸, podemos então reorientar nossa conceituação de “obra prima”, tão significativa para a leitura de *Quando Despertamos Entre os Mortos*, e tentar entender a importância desse lugar *intermediário* que a teatralidade, vista também como limiar entre a arte e a vida, instaura em qualquer mediação de um texto teatral.

Destacam-se, por exemplo, as funções de Ulfheim, do Inspetor, da Diaconiza, de Lars e dos cães - as demais personagens da peça ainda não mencionadas. De fato, não estruturam o enredo central da peça e, na versão radiofônica, têm o mesmo peso da escultura de Rubek, à medida que praticamente não se tem qualquer índice de sua materialidade para além de discursos verbais diretos e indiretos – o que teriam dito ou feito, qual seu aspecto à margem da história que a peça conta. Dessa forma, entretanto, sublinham uma presença qualitativamente diversa, no que se refere ao modo como são mediadas para o público, desierarquizam a narrativa à medida em que não podemos deixar de dispensar a elas a mesma atenção que dispensamos à qualquer outro expediente sonoro.

Ainda no primeiro ato, Ibsen propõe a seguinte cena, algo francamente acessório, mas que ressalta a figura de Ulfheim, um proprietário de terras local:

ULFHEIM (*resmungando*) – Não tive a honra de ver um barco a vapor. (*Com as mãos nos quadris*) Você sabe perfeitamente que eu navego no meu cutter... (*Ao criado*) Lars, vai cuidar dos teus semelhantes, trata-os bem, mas não os empanturres. Dá-lhes ossos frescos a roer, sem muita carne; ouviste? crus e sangrentos... E tu também, mete-te alguma coisa no bucho. (*Dando um pontapé na direção do criado.*) Vamos, vai-te para o inferno. (*O criado afasta-se levando os cães e desaparece por trás do hotel.*)

³⁷ Raul Antelo, *A lei como objeto-em-si (Agambem poietista)*, conferência apresentada na faculdade de Direito da UFSC, em 2010 [transcrição cedida pelo autor], p. 2: “Dulcinéia não é, portanto, qualquer coisa, mas aquilo que move ou movimenta o desejo do espectador. Dulcinéia é um *objeto petit a*, o objeto causa do desejo, algo *quodlibet* que apenas indica a ausência de relação original do sujeito com o seu desejo. O desejo não tem objeto, não tem pertencimento, mas o caráter comum de sua condição é a comunicação de uma comunicabilidade.”

³⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: para uma Literatura Menor*, Trad. Rafael Godinho. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 122.

E um pouco adiante:

MAJA (*Olhando interessada para ULFHEIM*) – É verdade mesmo que o senhor caça ursos?

ULFHEIM – (*sentando-se numa mesa vizinha, mais perto do hotel*) – Sim, senhora, especialmente ursos. Aliás, faço boa acolhida a toda caça que vem para o meu lado: águia, lobo ou mulher, alce ou rena... Contanto que eu veja sangue fresco, rico e generoso!... (*Tira um vidro do bolso e bebe um trago*).

MAJA (*que não lhe tira os olhos de cima.*) – Mas suas preferências vão para os ursos?

ULFHEIM – Sim, porque com eles, quando as cousas ficam pretas, eu posso fazer uso da faca. (*Sorri um instante*) Nós, Senhora, trabalhamos no duro, seu marido e eu. Ele se esfalfa no mármore, e eu nos músculos de ursos, retesados e palpitantes. E ambos acabamos por dominar a matéria, assenhorando-nos dela. Não descansamos enquanto não lhe vencemos a resistência.

RUBEK (*pensativo*) – É verdade. (*QDEM*, pp. 591-2).

No breve monólogo de Ulfheim, por exemplo, há uma aproximação entre o universo da arte com o da caça, como práticas que se equivalem ou se superam na tarefa de dominar a natureza, dura. Os signos intermediários, menções aos animais e à matéria escultórica, têm uma substância simbólica para o espectador, em que o tempo da fala pesa mais do que a espacialidade implícita em rubricas que não podem ser representadas visualmente. Na versão radiofônica, o criado de Ulfheim, Lars, não chega a existir. Ele é, assim, ainda menos presente na peça que os cães que aparecem por sons bastante artificiosos, praticamente inverossímeis, se comparados à crueza da imagem dos ossos sangrentos que seu “dono” lhes indica como refeição apropriada. Estão mais ou menos próximos ao “primeiro plano” auditivo, pela dinâmica de seus latidos.

Esse parêntese é feito para adiantar as amplas consequências que qualquer versão filmada de peças de cunho realista como as de Ibsen teria. Na filmagem de *Quando Despertamos entre os Mortos*, ao adaptar as rubricas originais, o diretor e roteirista não poderiam se abster de optar pelo uso ou não de animais vivos para a produção do texto. E, se assim fosse, arrisca-se introduzir algo cuja naturalidade supera o realismo da interpretação de qualquer ator, trariam signos cuja dinâmica simbólica seria, de qualquer

maneira, de outra qualidade, diversa da palavra.³⁹ Se posta em quadro, a escultura de Rubek também se processaria na temporalidade teatral e nunca pela autonomia planar de uma pintura moderna, por exemplo, numa conjunção histórica entre tema e forma.⁴⁰

E por contraste, seria por essa razão que o “epílogo dramático” de Ibsen poderia ser considerado precursor de elementos modernistas, não por expedientes formais, mas por permitir uma investigação do teatro a partir de considerações não só sobre o processo artístico em geral, como questões ligadas à verossimilhança e contexto da recepção da obra de arte de um ponto de vista morfológico.⁴¹ Mas por encaminhar a ideia de uma assunção dos limites do realismo nos termos de um reconhecimento de um mecanismo narrativo que gera a obra prima e ao mesmo tempo a torna convencional, para uma confissão de que a matéria da escultura não era o suporte adequado para uma temporalidade e inspiração onírica.

Em *Quando Despertamos Entre os Mortos* a matéria escultórica dita os preceitos da representação e da arte; a figura do artista como a de um ser capaz de criar outros seres dentro de uma idealidade e de um sentido de sublime, autônomo, e sua consciência em relação aos limites do trabalho deve ser mencionada juntamente à limitações de uma dramaturgia que não pode ser romance. A visão integral da obra, entretanto, mostra um problema menos específico ligado à autoria, dilemas do artista como homem comum que

³⁹ A esse respeito citam-se considerações de J.M. Coetzee sobre o filme *The Misfits* (1961), com roteiro original de Arthur Miller, que são importantes para todas as demais relações entre dramaturgia para teatro e cinema feitas nesses ensaios. J.M. Coetzee, *Mecanismos Internos*, Trad. Sergio Flaksman, São Paulo, Cia. das Letras, 2011, p. 272:

“Nos créditos de qualquer filme envolvendo a participação de animais feito nos dias de hoje, pelo menos de qualquer filme feito no Ocidente, aparece um aviso assegurando aos espectadores que nenhum dano foi causado aos animais, e que o que pode parecer sofrimento foi apenas um truque cinematográfico. Pode-se supor que essas justificativas tenham sido impostas à indústria cinematográfica por organizações de defesa dos animais.

Esse ponto merece ser enfatizado porque ele nos leva bem para perto do cerne da questão do cinema como meio de representação. O cinema, ou pelo menos o componente visual do cinema naturalista, não funciona via símbolos intermediários. Quando você lê, num livro, “Os dedos dele tocaram os dela”, o que se vê não são os dedos reais tocando outra mão real, mas a ideia de dedos que tocam a ideia de outros dedos. Já num filme, o que se contempla é o registro visual de uma coisa que aconteceu concretamente num dado momento: dedos reais que entram em contato com outros dedos reais.”

⁴⁰ Clement Greenberg, “A Pintura Moderna”, *A Nova Arte*, Gregory Battcock (org), Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 100: “Ao mesmo tempo, a pintura moderna demonstra, precisamente na sua resistência ao que é escultural, que continua a tradição e os temas da tradição, apesar de todas as aparências em contrário. Pois a resistência ao que é próprio da Escultura começou muito antes do advento do Modernismo. A pintura ocidental, enquanto se esforça para obter a ilusão realista, está em débito com a Escultura que inicialmente ensinou como modelar e sombrear para dar uma ilusão de relevo, e mesmo como compor essa ilusão complementar de espaço em profundidade. No entanto, alguns dos grandes feitos da pintura ocidental realizaram-se como parte do esforço que ela tem feito nos últimos quatro séculos no sentido de suprimir e afastar os elementos esculturais.

⁴¹ Henry Ibsen, *Quando Despertamos entre os Mortos*, Trad. De Vidal de Oliveira. Editora Globo, Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo, 1944, p. 615.

quer se autorepresentar, projetando-se em 3ª pessoa, por um distanciamento ambivalente – incluso na própria obra, tentando se redimir de não participar do processo da vida.

Ao apresentar os diálogos entre o escultor, Rubek, e Irene, sua modelo, nota-se que a analogia entre criação artística e não envolvimento sexual invertem a prevalência da arte sobre a vida ao mesmo tempo em que, num tom menos confiante e mais confessional, Rubek se debate com o problema da linguagem literária – dramaturgicamente, no caso - no lugar da escultórica.

Diferentemente da lição que dá à esposa sobre a superficialidade da arte mimética, agora ele tem agora que recorrer a expressões mais indiretas que não frustrem as expectativas delirantes da mulher que o teria inspirado inicialmente. Para ela – e para o público, claro - suas descrições não podem ser mais meramente formais ou genéricas. O artista tem que conciliar as motivações envolvendo o passado com a modelo ao próprio ímpeto criativo que faz de sua obra, afinal, expressão de alguma subjetividade, a partir da privação do sexo:

RUBEK – Permites que eu me sente?

IRENE – Sim... Não tenhas medo do frio: creio que não estou inteiramente gelada.

RUBEK (*aproxima uma cadeira da mesa e senta-se*) – Vês, Irene, estamos sentados um perto do outro como antigamente.

IRENE – Deixando uma pequena distância entre nós... como antigamente.

RUBEK (*aproximando-se dela*) – Naquele tempo era preciso.

IRENE – Era preciso?

RUBEK (*em tom peremptório*) – Era preciso que houvesse um espaço entre nós...

IRENE – Era mesmo preciso, Arnold?

RUBEK (*continuando*) – Lembra-te da tua resposta quando te propus que me acompanhasse para um país distante?

IRENE - Levantei os dedos para o ar e prometi seguir te ate o fim do mundo e ate o fim da vida, e prometi servir te em tudo.

RUBEK. Com modelo para minha obra...Irene. ...em toda a minha nudez...Rubek (*comovido*). E tu me *serviste* realmente, Irene... com uma alegria... um contentamento sem reservas.

IRENE - Com todo o sangue de minha mocidade!

RUBEK (*inclinando a cabeça com um olhar de gratidão*) - É a pura verdade.

IRENE - Prosternei me aos teus pes e te servi, Arnold (*estendendo para ele as mãos unidas*) mas tu...tu!...

RUBEK (*protestando*) - Nunca fui culpado para contigo, Irene!

IRENE - Sim! Foste culpado para com que havia de essencial no mais fundo de meu ser. RUBEK (*recuando*) - Eu? ...

IRENE - Sim, tu! Eu me entreguei a teus olhos, inteiramente, sem reservas... (em voz mais baixa) e nenhuma vez me tocaste.

(*QDEM*, p. 597)

Nesse ponto da peça, já se sabe que a obra prima de Rubek só pode ser vista num museu. Nesse lugar canônico e destacado da vida, a obra acaba por plasmar propriedades abstratas, improváveis e, assim, profanar, no drama, o desenvolvimento histórico de uma linguagem tradicional. Mas há, no decorrer da peça, uma disputa pelo protagonismo simbólico no interior, profundidade fictícia da obra. Depois que Rubek confessa ter transformado *O Dia da Ressurreição* também em uma espécie de auto-retrato, começam a ser debatidos os conteúdos prováveis e improváveis da obra, independentemente de sua forma. Isso coincide também com o fato de que o que se passa a disputar não é mais o significado da obra, mas o caráter da relação pessoal entre os dois.

Quando Rubek confessa que ele mesmo figura na obra, Irene acrescenta os pormenores do que poderia ter sido óbvio: no lugar de um “episódio bendito” sua relação com o artista pode resumir-se, de outro modo, a um “caso”:

RUBEK (*mergulhado em suas recordações*) – Entretanto, Irene, aqueles dias eram belos... maravilhosamente belos.

IRENE (*olhando-o com meiguice*) – Lembraste do que me disseste quando a criança surgiu e que terminei minha obra? (*Olha-o meneando a cabeça.*) Lembras-te Arnold?

RUBEK (com olhar interrogador) – Ainda te lembras do que te disse?

IRENE – Sim. Não te lembras mais?

RUBEK – Não, francamente... Pelo menos agora.

IRENE – Tomaste-me as mãos, apertaste-as calorosamente nas tuas. Eu fiquei à espera, com a respiração suspensa. Disseste então: “Obrigado! Irene. Do fundo do coração, obrigado! Isso foi, para mim, um episódio bendito.”

RUBEK (*em ar de dúvida*) – Eu disse “episódio”? É uma palavra que habitualmente não uso.

IRENE – Disseste “episódio”.

RUBEK (*com afetada displicência*) – Pode ser... Na realidade, era um episódio.

IRENE (*em tom cortante*) – Foi por esta palavra que eu parti.

(*QDEM* p. 617)

Não é a imagem de impotência diante da natureza e da mulher, no retrato que Ibsen faz de um artista visual. Há uma assunção das impossibilidades de representação, ou explicitação de certos conteúdos na arte. Notadamente, em sua última peça, o sexo.

Em oposição ao senso comum de Maja, a soma da visão de Rubek e Irene mostra toda a insipiência do projeto de vida voltado idealmente à arte. A urgência do momento e do desejo faz vir à tona todo o tipo de sumarização: a imagem de uma paternidade virtual, uma maternidade virginal, a expressão universal do autor que acaba por confessar a síntese possível de seu caso com a modelo. Ela o vê como um “poeta” – numa acepção romântica – que cria algo absoluto, fora até mesmo da esfera da linguagem, num contexto idiossincrático, com uma arma na mão - e por isso é acompanhada pela personagem da Diaconiza, uma agente de saúde ligada à instituição religiosa protestante:

RUBEK - Era um sonho feito do que me impressionava os olhos, no mundo que me cercava. Eu precisava, Irene, introduzir essas impressões na minha obra. Não me podia abster disso... Ampliei o pedestal. Ficou com uma vasta superfície, sobre a qual coloquei um fragmento do globo, inflado e entreabrindo-se. Pelas fissuras dessa terra em gestação, vêm-se agora surgir miríades de seres, homens e mulheres, com feições de animais dissimulados por trás das máscaras, tais como a vida as havia mostrado.

IRENE (*esperando, com a respiração suspensa*) – Mas no meio desse formigamento de seres, vê-se aparecer a moça radiante? Eu estou aí, não é verdade, Arnold?

RUBEK – Sim... Mas não bem no centro. Foi-me preciso, infelizmente, fazer recuar pouco essa figura. Assim o exigia o efeito de conjunto. Compreendes, de outra forma, ela esmagaria o resto.

IRENE – Mas a alegria, a luz continuam a irradiar da minha fisionomia transfigurada?

RUBEK – Certamente, Irene. Tudo, porem, um pouco velado, talvez... A minha nova concepção o exigia.

IRENE – (*erguendo-se sem ruído*) Essa estátua exprime a vida tal qual a vês agora, não?

RUBEK - Sim!.

IRENE – E deste-me nela um lugar secundário... o de uma figura de último plano, no grupo? (*Tira outra vez o estilete*).

RUBEK – Não, não é uma figura de último plano: é uma espécie de figura intermediária.

IRENE (*baixo, com voz rouca*) – Acabas de pronunciar a tua sentença. (*Vai dar-lhe o golpe.*)

RUBEK – (*vira-se e olha-a*) Minha sentença?

IRENE (*esconde rapidamente o estilete e diz com acento doloroso*) Toda a minha alma, - nosso filho- tudo estava ali, concretizado naquela forma.

RUBEK (*vivamente, tirando o chapéu com um movimento rápido e enxugando a testa banhada de suor*) – Sim... Mas ouve, como eu me representei , a mim mesmo, no grupo. No primeiro plano está um homem, sentado junto à uma fonte, como eu estou nesse momento: curvado ao peso de uma falta, não se pode desprender a crosta terrestre. Chamo essa figura ‘Arrependimento de uma vida destruída’. Ele está ali, mergulhando os dedos na água que corre, a fim de lavar a nódoa... torturado pela certeza de que de que jamais o conseguirá. E a eternidade vai passando sem que ele atinja plenamente a ressurreição, sem que se possa desprender do inferno onde está fixado.” (*QDEM*, p. 617)

Interessa mencionar o subconjunto intitulado pelo escultor de *Arrependimento de uma vida*. Esse ponto nuclear da obra prima em que ele não conseguiu evitar imprimir sua marca. Mais uma vez, não se pode ver isso fisicamente. Resta assim a imagem gerundiva das mãos do autor na água que é algo que ele não pode, definitivamente, moldar, e que corre aquém de qualquer ação unitária apreensível por qualquer *epos* e, por outro lado,

irrepresentável em seu tempo atual.⁴² Porque, a despeito do pessimismo do ancoramento da mão do artista em uma profundidade infernal, do ponto de vista fenomenológico, trata-se também e apenas da imagem de uma coisa vista não em relação a uma temporalidade ideal, mas coerente com a própria percepção artista/personagem, no caso, escultor que não pode esculpir determinada matéria.

Para todos os efeitos, as premissas para esse primeiro ensaio levam em conta que em relação às mídias técnicas utilizadas para a mediação de uma peça como *Quando Despertamos Entre os Mortos* não se deve tomar um partido de extremos visuais ou sonoros sob o risco de impedir uma abertura mínima para uma fruição condizente desse “epílogo dramático”, não no que tem de moderno, mas, antes, de literário. Nesse sentido, as mídias técnicas formam também uma rede de informações em que não se consegue mais distinguir o fato histórico das suposições. Por exemplo, a de que *Quando Despertamos Entre os Mortos* teria se baseado na relação de Rodin e Camille Claudel – isso é afirmado correntemente na internet, mas não é mencionado na biografia de Michael Meyer sobre Ibsen, a mais completa a que se teve acesso.

O que se quer sublinhar, por ora, é que qualquer leitura dessa peça passa pela apreciação de elementos ligados a uma modalidade artística tradicional, a da escultura. É através dela que qualquer processo de base moderna ou simbólica se apresenta ao público - ou seja, necessariamente, por meio da representação de uma linguagem específica, porém sem qualquer suporte material, na teatralidade das cenas. Mas essas obras, pois, não são vistas pelo espectador e é somente na e conjunção entre rubrica e diálogo que o público poderia absorvê-las.

Essa distância entre uma exposição metaestética da obra, passando por meandros épicos ou semiépicos que sobrepõem o passado ao presente do drama, só poderia ser medida, no caso de *Quando Despertamos Entre os Mortos*, a partir do seu desfecho dramaticamente catastrófico e formalmente inacreditável. Sabe-se que Ibsen modificou o final da peça mais de uma vez, criando, por fim, algo mais pessimista do que redentor. Mas essa também é uma questão controversa. A impraticabilidade de realizar os eventos teatrais grandiloquentes coincidindo com a impossibilidade de consumação do ato sexual

⁴² Cf. Gaston Bachelard. *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998. pp. 139-156.

previsto na fuga final de Rubek e Irene, traz uma obra dentro da obra, que não é nem realista nem simbólica, mas eventualmente cômica.⁴³

RUBEK - Mas não aqui na penumbra, no horror desta mortalha úmida que nos envolve.

IRENE (*num assomo apaixonado*) - Não, não...no esplendor luminoso dos simos...em pleno esquecimento!

RUBEK - Irene, minha adorada... sim, é lá que celebraremos nossa festa nupcial!

IRENE (*altivamente*) - O sol pode contemplar-nos.

RUBEK - Todas as potencias da luz podem contemplar-nos. E também todas as trevas. (*pega lhe a mão*) queres seguir me, minha noiva!

IRENE (*como que transfigurada*) - Seguirei de bom grado, sem reservas, meu senhor e dono.

RUBEK (*arrastando-a*) Primeiro, Irene, venceremos o nevoeiro e depois...

IRENE - Sim, através do nevoeiro, rumo ao cimos, onde o sol nascente resplandece.

(*as nuvens descem e se adensam, RUBEK e IRENE, de mãos dadas sobem, atravessam a neve a direita, e logo desaparecem no nevoeiro que vai, barulho estridente de vendaval. A DIACONIZA surge, escalando o desmoronamento à direita detem-se, em silêncio, olha em torno procurando...*).

Voz de MAJA (*que sobe de longe, num alegre canto*)

*Livre, bem livre, sem prisão nem teto
Eu corto os ares, passarinho inquieto
Livre, bem livre, sem prisão nem teto.*

(*Ouve-se subitamente como que um rugido de trovão a descer das alturas nevadas, que se esboroam, e entrevê-se vagamente RUBEK e IRENE, arrastados pelo alude. Traga-os o abismo*).

A DIACONIZA (*dando um grito e estendendo os braços para ele.*) - Irene!

⁴³ F.W.J. Schelling, *Filosofia da Arte*, Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, EDUSP, 2010, p. 331: “Se pudermos chamar em geral de relação cômica à inversão de toda relação possível que se baseia em oposição, então sem dúvida o cômico mais alto e, por assim dizer, a sua flor, está ali onde as oposições se invertem na potência suprema, portanto onde se invertem como necessidade de liberdade, e uma vez que um conflito dessas duas é, em si e por si, ação objetiva, a relação de uma tal inversão também é, por si mesma, dramática.”

(*conserva-se calada um momento, depois faz o sinal da cruz sobre o abismo e diz:*) que a paz esteja convosco! [*Pax vobiscum!*] (*ouve se ainda, vindo de baixo e cada vez mais longe, o canto de MAJA*). Fim.

(*QDEM*, p. 630)

A imagem, impressão de Ibsen relatada no trecho sobre suas primeiras viagens à Itália é retomada de modo evidente. Mas, a palavra *abismo* na rubrica final da obra implica uma dimensão diversa da que tem no trecho citado de Peter Szondi. O *abismo* sobre o qual o crítico fala em termos temporais, aparece aqui a partir de um problema espacial e literal.⁴⁴ O espaço/tempo em que ocorreria a representação do ato sexual é suplantado por uma grande imagem clichê, sublime às avessas: uma avalanche que talvez só fosse crível se materializada por efeitos cenográficos mediados na tela de cinema.

Já a última deixa da peça, proferida pela diaconisa, tem implicações ainda mais ambíguas. A frase original em latim, *Pax Vobiscum*, utilizada na edição norte-americana, faz convergir o espaço litúrgico da igreja e a fatalidade da vida. Ao ser proferida por um religioso, em um lugar que, no entanto, não é sagrado, nem conta com testemunhas, a *extrema unção* poderia equivaler ao “eu vos declaro e marido e mulher”, dado o valor performativo inerente ao teor ficcional da escrita dramática.⁴⁵

Aqui ressurgem a distância do drama, algo que o cinema poderia solucionar com a técnica da montagem. Ou seja, caminha-se da ideia de uma assunção dos limites do realismo nos termos de um reconhecimento de um mecanismo narrativo que gera a obra prima e ao mesmo tempo a torna convencional.

⁴⁴ Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-dramático*, Trad. Pedro Sússekind. São Paulo, Cosacnaify, 2007, p. 265: “De modo geral, pode-se dizer que o teatro dramático precisa privilegiar um espaço “mediano”. O espaço imenso e o espaço muito íntimo tendem a se tornar perigosos para o drama. Tanto num caso quanto no outro a estrutura do *espelhamento* deixa de existir ou fica em perigo, na medida em que o quadro cênico funciona como um espelho que permite ao mundo homogêneo do observador reconhecer-se no mundo fechado do drama. Para que haja essa equivalência e esse espelhamento – ainda que eles sejam ilusórios ou ideológicos –, são necessários o isolamento, a independência e a identidade própria de ambos os mundos. O processo de identificação depende desse isolamento para que haja certeza das linhas divisórias entre a emissão e a recepção dos signos.”

⁴⁵ Cf. John R. Searle, *Os Actos de Fala*. Almedina, Coimbra, 1981.

ATRAVÉS DA NOITE

A primeira rubrica da peça *Noite*, de Harold Pinter, resume características gerais e definidoras da obra: “uma mulher e um homem nos seus 40 anos. Sentados tomando café.”⁴⁶ De início, a simplicidade da proposta cênica legitima o caráter circunstancial em que um casal rememora seu primeiro encontro amoroso. Mas, a despeito da brevidade da cena, é na dinâmica do diálogo que esse aspecto elementar reverte-se em um conteúdo carregado de dúvida. A seguinte seção do texto exemplifica parâmetros da dramaturgia empregada, visto que retoma trechos de diálogos precedentes, com modificações, e terá suas próprias partes reformuladas em segmentos posteriores:

Homem - Eu pus minhas mãos debaixo do seu agasalho. Abri o seu *soutien*, apalpei seus seios.

Mulher - Uma outra noite talvez. Outra garota.

Homem - Você não se lembra dos meus dedos na sua pele?

Mulher - Estavam em suas mãos? Meus seios? Inteiramente nas suas mãos?

Homem - Você não se lembra das minhas mãos na sua pele?

Pausa.

Mulher - De pé atrás de mim?

Homem - Sim.

Mulher - Mas eu estava encostada na mureta. Eu sentia a mureta... atrás de mim. Você estava voltado para mim. Eu olhava para os seus olhos. O meu casaco estava abotoado. Estava frio.⁴⁷

Pinter não deixa de imprimir uma violência subliminar típica de sua dramaturgia marcada por jogos de dominação.⁴⁸ A perspectiva do Homem é intrusiva, ostensivamente sexual: ele alega ter abordado a Mulher em uma ponte sob um rio, por trás, apalpando seus seios. Ela, por

⁴⁶ [Por falta de uma edição brasileira da obra, apresentou-se tradução provisória dos trechos analisados no presente ensaio] Harold Pinter, “Night”, publicada em *Landscape and Silence*. London, Methuen & CO LTS, 1969, pp. 54.

⁴⁷ Harold Pinter, *Op. Cit.*, pp. 59-60.

⁴⁸ A comparação com Pinter permite caracterizar o “jogo de poder” a partir da dramaturgia de David Mamet. Cf. Maria Sílvia Betti, “O Devorador de Sonhos”, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 6 de abril de 2008: “Mamet foi sempre um admirador confesso de Harold Pinter e de Samuel Beckett, e o vigor crítico de sua dramaturgia decorre, em grande parte, do uso substantivo da palavra e da urdidura dos diálogos: mais do que ‘falar sobre’ este ou aquele tema ou ideia, as falas em suas peças efetivamente ‘são’ algo, já que é em seu próprio funcionamento e mecanismos que se materializam as estratégias de pensamento e os jogos de poder postos em foco.”

usa vez, insiste sem convicção em uma perspectiva frontal, protegendo-se da suposta abordagem contra uma mureta. Ressalta-se, de todo modo, que a combinação entre a clareza das imagens lembradas e a obscuridade com que o tema da sexualidade se caracteriza envolve o espectador em um processo que supera a simples impressão de absurdo. A partir de recursos como repetição e distanciamento, o autor demanda uma contrapartida crítica que dê conta de uma ambivalência fundamental em sua obra.⁴⁹

A impressão de que certos enunciados podem ser comutados e parcialmente modificados permeia *Noite* na íntegra. Nas partes monológicas, os efeitos da repetição parecem potencializados justamente por associá-la a uma maior naturalidade discursiva, uma sequência mais verossímil dos eventos lembrados como representação de uma experiência pessoal autêntica. Constrói-se uma perspectiva tipificada que valoriza a distância com que se percebem e decodificam intenções, olhares e movimentos:

Mulher - Nós tínhamos estado numa festa. Organizada pelos Doughtys. Você conhecia a mulher dele. Ela olhou para você carinhosamente, como se dissesse que você era o queridinho dela. Ela parecia te amar. Eu não. Eu não te conhecia. Eles tinham uma casa maravilhosa. Perto do rio. Eu fui pegar o meu casaco, e deixei você me esperando. Você se ofereceu para me acompanhar. Eu achei bastante gentil, delicado, agradável, muito atencioso. Vesti meu casaco e olhei pela janela, sabendo que estava me esperando. Olhei para baixo, do jardim até o rio, e vi a luz do poste refletida na água. Depois fui até você e caminhamos pela estrada até um campo, passando por uma sebe, devia ser uma espécie de parque. Depois encontramos o seu carro. Você me levou.⁵⁰

Ao mesmo tempo em que se imagina que a personagem teria conseguido, aí, restaurar um sentido de intimidade e se reportar a um encontro que ocorreu a partir de alguma sedução,

⁴⁹ As intuições iniciais para a presente análise partiram do comentário de George Steiner sobre a dramaturgia de August Strindberg. O teórico estabelece um questionamento em relação ao caráter experimental no desenvolvimento do teatro moderno. Cf. George Steiner, *A Morte da Tragédia*, Trad. Isa Kopelman. São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 171: “Ele [Strindberg] se alinha a Kleist e Wedekind, no excêntrico limite em que o drama não é imitação da vida, mas antes espelho da alma privada. E os meios expressivos de sua arte, ainda que tenham sido influentes em certos movimentos experimentais do drama moderno, pertencem menos ao teatro do que aos modos distorcidos e alucinatórios do filme.”

⁵⁰ Harold Pinter, *Op. Cit.*, p. 58.

partes do texto falado pela Mulher, nesse que é o maior monólogo da peça, são empréstimos das falas de Homem, arrolados de uma forma que acaba por se demonstrar mecânica. Trata-se, portanto, de um monólogo que engendra a forma dialógica deturpando a natureza contraditória desse expediente.

Em outra passagem, diferentemente, o processo de inclusão estratégica de elementos contraditórios se dá através de uma ruptura evidente:

Mulher - O que foi isso?

Homem - O quê?

Mulher - Pensei ter ouvido uma criança chorando.

Homem - Não ouvi nada.

Mulher - Parecia o choro de uma criança.

Homem - A casa está silenciosa.

Pausa.

É muito tarde. Nós estamos sentados aqui. Devíamos estar na cama. Eu tenho que me levantar cedo. Tenho coisas para fazer. Por que você discute?

Mulher - Não estou discutindo. Não estou. Estou pronta para ir para a cama.

Tenho coisas para fazer. Tenho que me levantar de manhã.

*Pausa.*⁵¹

Nenhuma rubrica indica som incidental e nada persuade o espectador no sentido de ter havido, ali, um choro de uma criança. Diante da ausência de um elemento concreto na representação do choro, reforça-se a generalidade incrível da proposição: o fato de que a Mulher se refere a *qualquer* criança. Ao final da peça, ela dirá que “tiveram filhos”, mas essa afirmação chega a parecer irônica porque, apesar do processo ilusionístico ser sempre retomado no transcorrer das falas, a suspeição persiste por estar evidenciado que a obra coordena conteúdos que só poderiam se justificar em uma perspectiva condicional.

A dramaturgia de *Noite* poderia ser considerada a partir de gradações desses efeitos de repetição e distanciamento. No primeiro caso, cumpre-se a função de fazer a arbitrariedade algo natural. Pois, no lugar da rememoração somar fatos que confirmem uma experiência comum, o conjunto dialogado expõe concordâncias gratuitas ou discordâncias irremediáveis quanto à própria existência de qualquer reciprocidade no encontro amoroso em questão. O falso

⁵¹ Harold Pinter, *Op. cit.*, p. 57.

desfecho da peça parece, assim, uma consequência previsível na qual a concordância passiva resolve todas as possíveis contradições num acordo tácito, caracterizado, então, como completamente alienado.⁵²

Em relação ao distanciamento, entretanto, as rupturas reforçam que a compreensão do sentido crítico da peça de Pinter só se concretiza no processo de recepção atualizada da obra como fenômeno teatral, no palco. E é nessas condições e na atenção que exige de seu espectador que *Noite* pode ser contraposta, de forma mais contundente, à linguagem cinematográfica.

Neste ensaio não feito um paralelo, entre a peça *Noite* e o filme dirigido por Michelangelo Antonioni, em 1961, *La Notte*. Além do título e da temática voltada para a crise na relação de um casal e seus desdobramentos em uma festa em que os personagens encenam um drama sonambúlico, os movimentos de câmera e os diálogos constituintes de uma incrível falta de comunicação entre os protagonistas permitem investigar um comentário direto de Harold Pinter a essa obra do cineasta italiano. Para efeito dessa análise, de qualquer maneira, vale mencionar que, em 1969, ano da primeira encenação de *Noite*, Pinter já havia escrito o roteiro de pelo menos três adaptações cinematográficas de romances de outros autores e também se envolvido com a versão para o cinema de duas de suas peças, além de produzir roteiros originais para a televisão britânica. A considerar, por exemplo, sua adaptação autoral de *The Birthday Party* (1958), filmada em 1968, pode-se concluir que o autor não só incorporara no texto original elementos diretamente relacionados a gêneros da indústria cinematográfica, como comentários a filmes de suspense, comédias e policiais,⁵³ como estava consciente dos mecanismos internos dessa linguagem e do

modo pelo qual o filme escapa dessa qualidade aurática ao transformar a performance do ator humano em nada mais que um material entre outros, um material que é infinitamente manipulado, fragmentado e

⁵² Ver a análise de Peter Szondi à função do “monólogo” na peça *Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac e Naify, 2001, p 53: “Enquanto na fala sobre o mesmo objeto se mostra comumente a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui se expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto mais forte quando ela simula uma convergência como pano de fundo.”

⁵³ Cf. Steven H. Gale, *Sharp Cut - Harold Pinter and the Artistic Process*. Lexington, The University Press of Kentucky, 2003, pp. 182-190.

despersonalizado por um aparato que agora media a relação entre ator e audiência.⁵⁴

Desse modo, a economia notável de gestual na encenação prescrita para *Noite* estaria mobilizada como elemento de resistência em relação às expectativas comuns do público contemporâneo diante dos moldes de figuração da intimidade na mídia de massa. Porque a sexualidade, em sentido amplo, é algo recuperado no contexto da teatralização efetiva da peça por sumarizações verbais que, embora contundentes, isoladamente, reportam-se a eventos e significados que acabam por escapar à recepção instantânea do público e constituem, desse ponto de vista, algo indireto, quando não intangível.

Ao propor um drama sem ação física e cujos conflitos encontram-se obscurecidos em meio a uma “noite esquecida” pelos únicos protagonistas envolvidos, a peça de Pinter apresenta o sexo, mais especificamente, como um pano de fundo que só se daria a ver no imaginário do espectador. De fato, a recapitulação do breve conteúdo da peça indica que a presença de atores no palco encarna os resíduos de uma relação íntima que teria dado início a uma vida conjugal em que os pares permanecem como desconhecidos entre si. E, essa conjuntura acaba por deslocar o ato sexual implícito no diálogo para um lugar em que se atualiza por uma elaboração complexa, capaz de resgatar um teor erótico em certa medida oposto ao do filme pornográfico, nos quais

Pelo efeito do *zoom* anatômico a dimensão do real é abolida, a distância do olhar dá lugar a uma representação instantânea e exacerbada: a do sexo em estado puro, despojado não apenas de qualquer sedução mas da própria virtualidade de sua imagem – sexo tão próximo, que se confunde com sua própria representação; fim do espaço perspectivo que também é o do imaginário e do fantasmático – fim da cena, fim da ilusão.⁵⁵

⁵⁴ [Por falta de tradução para o português, apresentou-se versão instrumental para o presente ensaio] Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality, and Drama*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2002, p. 3.

⁵⁵ Jean Baudrillard, *Da Sedução*, Trad. Tania Pellegrini. Campinas, Papirus, 1996, p. 37. Ver também J.M. Coetzee, *Mecanismos Internos*, Trad. Sergio Flaksman. São Paulo, Cia. das Letras, 2011, p. 272: “Parte do motivo pelo qual o debate em torno da pornografia ainda está vivo no que se refere aos meios fotográficos, quando praticamente morreu com respeito à palavra impressa, é que a fotografia é lida, justificadamente, como registro de alguma coisa que de fato aconteceu. O que está representado no celuloide foi de fato feito em algum momento do passado por pessoas de verdade diante de uma câmera. A história em que esse momento está incluído pode ser fictícia, mas o evento foi real, pertence à história, a uma história que se revive cada vez que o filme é exibido.”

Esse paralelo é apresentado para refletir sobre o fato de que o trânsito frequente e bem-sucedido dos textos de Pinter dos palcos para o audiovisual está relacionado ao agenciamento crítico, em sua dramaturgia, da própria crise do drama diante das mídias técnicas, a partir de formulações que conseguiram estabelecer uma tensão produtiva entre o imaginário literário e aquele diluído ou totalmente recondicionado pela imagem técnica.⁵⁶

Nesse ponto, retoma-se a ambivalência atribuída inicialmente à peça e observa-se que ela está posta já no título da obra. Ainda que em um patamar simbólico, o termo “noite” estabelece uma condição de incerteza tanto em relação aos objetos e conteúdos veiculados, como em relação às formas de percepção dos mesmos:

Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal.⁵⁷

A condição perceptiva ancestral aproxima-se de maneira inadvertida àquela que lhe parece simplesmente oposta historicamente, mas na qual “o valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.”⁵⁸ Em *Noite*, o percurso da dramaturgia de Pinter partiria dessa falta de clareza metafórica marcada pela hipertrofia e inversão dos sentidos. No transcurso da peça esse quadro é incrementado por meio do recurso às repetições arbitrárias na forma com que Homem e Mulher rememoram eventos passados, ou seja, pela representação de uma experiência impregnada pela alusão a uma credibilidade irracional no processo fílmico e

⁵⁶ Walter Benjamin, “Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, *Magia e Técnica, Arte e Política*, Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 180. A título de curiosidade, menciona-se que a industrialização do filme pornográfico ocorre na década de 1970 e teve impulsos iniciais em sociedades como a sueca em que vigoravam modelos estéticos e sociais orientados para a transparência da vida privada e de uma falta de cultivo do imaginário na tradição literária. Cf. Antoine Prost e Gérard Vicent (Orgs.), *História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos Dias*, Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 599-600: “É interessante notar a esse respeito que, na literatura sueca, praticamente não existem romances eróticos (...) – particularmente no domínio do sexo – não cultiva o lótopo, o subentendido, o conteúdo latente ou implícito; é abertamente pornográfica ou decididamente educativa. Assim, a pornografia representa um certo declínio do imaginário fantasmagórico, da evocação metafórica do corpo. O fantasma real (*live shows*) ou iconográfica dissolve qualquer mediação, qualquer imaginário e, no limite, qualquer transgressão.”

⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 380-381.

⁵⁸ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 187.

pela alucinação resultante da absorção acrítica de aspectos problemáticos da linguagem cinematográfica.⁵⁹

A proposição cênica ordinária dada na rubrica inicial da peça, que poderia ser aproximada figuradamente a de um casal que relembresse de seus momentos ao folhear um álbum de retratos, é devolvida ao público, em sua forma encenada, como um tatear no escuro em meio ao qual toda a convergência vem revestida de desconfiança. Assim, retoma-se o processo crítico da peça em uma perspectiva mais abrangente: a partir do descompasso palpável entre a intensidade e amplitude dos deslocamentos e ações reportadas pelas personagens e a limitação exemplar de sua desenvoltura no palco.

Seria possível afirmar por fim que em *Noite* os efeitos problemáticos da distração proporcionados pelo cinema encontram uma contrapartida em um tipo de evento estético em que em nenhum momento o espectador é atingido efetivamente. Ao contrário, a maneira difusa a com que os conteúdos são comunicados é decisiva para a elaboração de um questionamento sobre o teor enigmático desse “quadro vivo” encenado pelo que supera em pouco um espetáculo para esculturas falantes.⁶⁰

Esse tipo de teatralidade caracterizaria um lugar curioso para a obra de Pinter em relação a dilemas da arte na passagem das décadas de 1960 e 1970, e à disputa pelo estabelecimento de manifestações a favor e contra estéticas limiaries, “entre as artes”.⁶¹ Não se trataria, no caso de *Noite*, nem de incorporar sistematicamente recursos de outras linguagens, nem de salvaguardar sua produção aderindo com rigidez às especificidades da linguagem teatral. O dramaturgo propõe um teatro fragmentário, aparentemente tão permeável às influências do cinema que, na eminência frustrada de uma neutralização, acaba por confirmar a singularidade da dramatização de algo que já se revelou improfanável.⁶²

⁵⁹ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 192. Cf. Vilem Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 15: “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imagética* e *remagiciam* a vida.”

⁶⁰ Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa, Vega, 1993, p. 132: “O receptor não se pode resignar simplesmente a descrever o sentido de uma parte da obra; tentará alargar o próprio caráter enigmático da obra de vanguarda, e para isso tem que situar-se noutra nível da interpretação. Em vez de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, procurará encontrar os princípios constitutivos desta, a fim de neles encontrar a chave do caráter enigmático da criação.”

⁶¹ Cf. Michel Fried, “Art and Objecthood”, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 163-164: “Uma obra de arte ‘derrota’ o teatro quando tem uma estrutura formal autossuficiente e coerente, que se mantém fiel ao seu próprio meio (*medium*) e gênero.”

⁶² Giorgio Agamben, *O Sacramento da Linguagem – Arqueologia do Juramento (Homo Sacer II, 3)* [2008], Trad. José Selvino Assmann. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011:

A INTIMIDADE ALTERNATIVA

Uma leitura da versão cinematográfica dirigida por Joseph Losey, em 1973, da peça *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, destaca a impropriedade da grande quantidade de locações externas do filme.⁶³ Argumenta-se que uma das bases da construção da personagem principal da peça, Nora Helmer, é a espacialidade artificial e opressiva que permeia esse drama ibseniano do título aos famosos e, a seu tempo, tão polêmicos discursos finais da protagonista que levaram o autor a criar, a contra gosto, um desfecho alternativo que desse conta, ao menos, da questão do abandono dos filhos por parte da mãe.⁶⁴ Na mesma crítica, tendendo ainda à desqualificação, observa-se também que a adaptação do texto original feita pelo dramaturgo David Mercer teria promovido cortes nos monólogos da protagonista a fim de chegar a uma melhor adequação para as demandas realistas do meio cinematográfico. Num plano geral, entretanto, a adaptação não sonega, na esfera do texto, o simbolismo elementar através do qual a personagem sintetizaria sua condição na sua justificativa para deixar o marido e os filhos: “Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. E os nossos filhos, por sua vez, têm sido as minhas bonecas.”⁶⁵

Se forem procurados os traços mais modernos da peça, eles não serão encontrados nessas figurações retrospectivas e, sim, em deixas de Nora e de seu marido Torvald que criam uma atmosfera de ampla indefinição gerada pela extinção de uma estrutura social condicionada por um fato mais grave e basilar que teria ocorrido antes do início ficcional do drama - em *Casa de Bonecas*, como se sabe, um empréstimo bancário que a mulher faz sem o conhecimento do marido.⁶⁶ Ao final da peça, Nora admite que não sabe o que será de si e o marido sintetiza sua perplexidade com uma pergunta que traduz de forma prosaica e justa todo o clima suspensivo que identifica um aspecto característico do modelo realista criado por Ibsen: “nunca passarei de um estranho para você?”⁶⁷

A opção de Mercer e Losey por investir em uma exterioridade que só poderia ser imaginada no contexto de uma obra em que o único espaço autorizado pelo autor está na rubrica inicial que prescreve que toda “a ação se passa na residência de Helmer”⁶⁸ poderia ser

⁶³ Cf. Egil Törnqvist, *Ibsen: A Doll's House*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 130-139.

⁶⁴ Egil Törnqvist, *Op. cit.*, pp. 41-42

⁶⁵ Henrik Ibsen, *Casa de Bonecas*, Trad. Maria Cristina Guimarães Arany, Veredas, São Paulo, 1990, p. 95.

⁶⁶ Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, Trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosacnaify, pp. 37-46.

⁶⁷ Henrik Ibsen, *Op. Cit.*, p. 101. Ver também Anatol Rosenfeld, “Ibsen e o Tempo Passado”, *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 2006, pp. 83-88.

⁶⁸ Henrik Ibsen, *Op. Cit.*, p. 4.

considerada como uma tentativa de flexibilizar os partidos mais simbólicos do texto original de *Casa de Bonecas*. Analisando mais especificamente a questão, nota-se que o realismo⁶⁹ proporcionado pela filmagem permite, no caso, colocar o espectador diante da encenação das falas de Nora em condições realmente ambivalentes.

As locações na cidade de Røros, na Noruega, parecem dispor de um cenário compatível com o contexto urbano norueguês do fim da década de 1870, tempo ficcional da peça. Trata-se, entretanto, de uma cidade mineradora cuja arquitetura em madeira dos Século 17 e 18 é uma das poucas remanescentes de um estilo singular naquele país.⁷⁰ Pois, a sobreposição de camadas espaciais e temporais resultante da impressão de coerência entre o contexto ficcional e o cenário dado pela cidade, cria um estranhamento que, ainda que seja involuntário, é reforçado pela trilha sonora composta por Michel Legrand. Os excertos que acompanham as tomadas externas, especialmente ao início e fim do filme, têm um brilho contemporâneo, arriscam algumas dissonâncias mais fáceis, em meio a arranjos para metais em que há uma aproximação evidente de um repertório popular e erudito. Acrescentam à paisagem tipicamente invernal e natalina, que acaba por contextualizar as cenas internas, uma tonalidade anacrônica, associada ao momento de produção do filme - a década de 1970. Com isso, se estabelece a estética mais característica da direção de Losey, qual seja a releitura de uma peça clássica do repertório teatral de um ponto de vista através do qual o olhar contemporâneo tem dificuldade de discernir o que é *kitsch* e o que é histórico.

Essa hipótese anterior pode ser pensada também a partir de outra passagem destacada pela crítica na versão cinematográfica de *Casa de Bonecas* dirigida por Losey, a cena em que a personagem de Nora ensaia uma tarantela, dança típica cujos movimentos nervosos e rápidos mimetizam a mobilidade da tarântula e aludem também ao envenenamento ocasionado pela picada dessa aranha. Na mesma crítica citada, argumenta-se que a dança permite ao cineasta combinar padrões comportamentais incompatíveis com os pressupostos pelo original de Ibsen com a “escolha de uma atriz atraente para o papel de Nora, e a facilidade com a qual a mídia filmica pode oferecer *close ups* excitantes.”⁷¹

Losey dispõe de diversas aproximações de câmera e cortes na articulação das partes que integram essa breve performance de dança. Em uma delas, capta o momento em que o lustre é resvalado, em meio à movimentação mais eloquente, e pende balançando. A cena é locada em um espaço da casa em que a atriz não pode dançar com maior desenvoltura, mas em um

⁶⁹ O termo realismo é utilizado em sentido amplo, com toda a polissemia que possa trazer para efeito desse estudo.

⁷⁰ A cidade é hoje tombada pela UNESCO como patrimônio arquitetônico universal.

⁷¹ Egil Törnqvist, *Op. Cit.*, p. 136 [tradução livre para este trabalho].

percurso limitado e naturalmente próximo da câmera. A introdução de expressões inexistentes⁷² e de um inusitado trecho de *cancon* que, de acordo ainda com a crítica em questão, denuncia a infidelidade da adaptação ao atribuir a Nora uma atitude provocativa impensável para uma mulher da época⁷³ faz da passagem mais um momento de ambivalência.

Considerando-se que o ensaio da tarantela é um recurso da personagem para postergar o quanto possível a revelação crucial sobre o passado, ao vincular os closes e licenças da adaptação a uma simplificação grosseira da personagem com uma finalidade de erotizá-la, independentemente dos apelos físicos da atriz, parece desviar a atenção de outra função não necessariamente mais sofisticada dessas opções do diretor: a de pontuar a movimentação contínua da dança com a oscilação quase estereotipada entre alegria e apreensão no rosto de quem interpreta a personagem de Nora, no caso, Jane Fonda, acompanhando o ritmo inseguro do pandeiro que ela toca. Dessa maneira, tem-se uma fixação da ambivalência: constatada a falta de ortodoxia na adaptação de texto original e na representação de época, pode-se chegar à impressão de que é o corpo filmado que vem ao encontro do espectador impondo, por raros momentos, uma proximidade inesperada em relação a algo que deveria ser historicamente distante, junto à percepção e identificação em relação ao descontrole a que a personagem está submetida no contexto do enredo.

A última fala da personagem Ruth para seu marido Teddy em *The Homecoming* (1965), de Harold Pinter, é: “Eddie. (*Teddy se volta.*) Não quero que você se torne um estranho.”⁷⁴ No momento em que é dita, sabe-se que se trata também de uma separação do casal e a coincidência literal dos termos em relação à fala de Torvald Helmer citada anteriormente encaminha aqui para a possibilidade de um paralelo mais abrangente da versão cinematográfica da peça - adaptada pelo autor e dirigida por Peter Hall, no mesmo ano de 1973 - com *Casa de Bonecas*.

Diferentemente do drama de Ibsen, em *The Homecoming*, o momento de maior indefinição no enredo não ocorre ao fim da peça, mas, antes do desfecho, em uma cena que determina o princípio de uma inversão significativa na hierarquia entre as personagens. Teddy e Ruth, casados, estão prestes a retornar de uma visita à família do marido, composta por quatro

⁷² No lugar da fala de Torvald Helmer, “(para de tocar) Não, não... assim não está bom.”, no filme a personagem bate com os punhos contra o teclado do piano e grita “Existe uma diferença entre uma dança e exibicionismo.”

⁷³ Idem.

⁷⁴ Harold Pinter, *Volta ao Lar*, Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo, Editora Abril, 1976, p. 119. Todas as citações de *The Homecoming*, em português, foram feitas a partir dessa mesma edição brasileira da peça, identificada no corpo do texto por VAL.

homens que vivem juntos na mesma casa na região norte de Londres. Ao se preparar para deixar casa, são interpelados por Lenny, um dos irmãos do marido, que propõe uma “última dança” com a cunhada antes da partida. Ele coloca para tocar na vitrola um jazz lento e a câmara acompanha, nesse mesmo andamento, uma aproximação consentida entre os dois. Quando finalmente se beijam, formando um novo casal, chegam o pai, Max, e o outro irmão, Joey, que toma sua vez e acaba por deitar Ruth no sofá, diante de todos, afirmando que a “encontrou no próprio quintal”. O que se segue é um debate entre os homens da família sobre como Ruth permanecerá em Londres e se manterá financeiramente enquanto seu marido retorna para os EUA para cuidar dos três filhos e continuar com sua carreira de professor de filosofia. Max conduz as deliberações iniciais, contrariado apenas por seu irmão, Sam, um taxista inofensivo que é constantemente humilhado na peça:

(...) Quer saber de uma coisa? Talvez não seja má ideia ter uma mulher em casa. Talvez seja uma boa coisa. Quem sabe? Quem sabe a gente devia ficar com ela. *(Pausa.)* Podíamos perguntar se ela quer ficar. *(Pausa.)*

TEDDY: Receio que não, papai. Ela não está bem, e temos que voltar pra casa. As crianças...

MAX: Não está bem? Mas eu já lhe disse que estou acostumado a tratar de gente que não está bem. Deixa comigo, não se preocupe. Acho que devíamos ficar com ela. *(Pausa.)* (VAL, p. 101)

Aparentemente, tem-se um desdobramento contemporâneo do que se insinua em um drama realista com elementos modernos como o de Ibsen, um grau a mais de absurdidade na caracterização do papel da mulher na sociedade capitalista. A fala do patriarca ao ver a nora no sofá com seu outro filho, que não o marido, porém, se mostra mais hiperbólica do que uma representação programática desse processo poderia sustentar:

Achou que eu ia me aborrecer porque se casou com uma mulher de condição inferior à nossa? Você deveria me conhecer melhor. Eu sou aberto. Eu sou um camarada aberto, Teddy. *(Se curva para olhar a cara de Ruth embaixo de Joey, volta de novo para Teddy)*. Fica tranquilo, é uma moça encantadora. Uma bela mulher! E uma mãe, também. Mãe de três filhos.

Você fez dela uma mulher realizada. É uma coisa de que você deveria se orgulhar. (VAL, p. 86)

A trivialização da violência contra a mulher e contra a própria família nas falas de Max e de Lenny, principalmente, dado seu primarismo e escatologia, legitimam o percurso de Ruth de maneira surpreendente. Enquanto no desfecho de Ibsen o destino de Nora é algo incerto, na peça de Pinter, a personagem feminina conduz toda a evolução dramática final em uma negociação possivelmente mais objetiva do que em qualquer outra passagem do texto. Isso fica claro, por exemplo, nos diálogos em que Ruth negocia friamente, entre outras condições, as dimensões do apartamento em que trabalhará no centro da cidade como prostituta. Para permanecer na casa, nessa estrutura “patriarcal” falida, também como uma substituta para a figura ausente da mãe, sua argumentação não denota uma posição subjugada, mesmo no que se refere à possibilidade da prostituição. Por razões que se apresentam a seguir, pode-se chegar à conclusão de que *The Homecoming*, particularmente em sua transposição para o cinema, conforma uma crítica à possibilidade de se representar um processo de coisificação da mulher por meio de relações tão elementares como, por exemplo, a da figura feminina com a boneca e o brinquedo, ou mesmo de evidenciar os mecanismos de exercício do poder através de um jogo de aparências dissociado das complexidades da linguagem em que ele se estabelece.

A adaptação autoral de *The Homecoming* manteve o texto original praticamente inalterado.⁷⁵ O filme preserva os monólogos e a espacialidade da peça de forma integral, com exceção de três breves cenas externas não dialogadas com funções narrativas secundárias. Na primeira rubrica da peça original lê-se:

Uma casa velha na zona norte de Londres. Um aposento bem amplo, tomando toda a extensão do palco. A parede ao fundo, que deveria ter uma porta, foi removida. Ficou apenas um ar de linhas retas. Por trás do arco, o hall. No hall, uma escada subindo para a esquerda alta, bem à vista. (VAL, p. 8)

Fala-se de uma parede que *deveria* dividir a sala e que restringia o espaço, mas que foi removida. A questão das aparências, do ilusionismo, é problematizada em uma instância que

⁷⁵ Steven Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington, The University Press of Kentucky, 2003, pp. 206-216.

antecipa o desenvolvimento dramático. Por outro lado, em contraponto à afirmação de que há uma equivalência entre as dimensões da boca de cena e da sala que o espectador vê da plateia, dado definidor para uma montagem teatral, no que se refere à profundidade desse espaço, o apontamento do autor sublinha um aspecto subjuntivo e possibilita desdobramentos imprevistos para uma versão cinematográfica. Ademais porque essa questão pontual não se restringe aos bastidores.

Após uma ausência de anos, ao levar a mulher para conhecer sua família em sua visita não anunciada, Teddy utiliza as mesmas chaves para entrar na casa que apresenta a Ruth da seguinte maneira:

Que é que você acha da sala? Grande, não? É uma casa enorme. Uma boa sala, você não acha? Não era assim, antigamente. Tinha uma parede ali, com uma porta. Derrubamos a parede, anos atrás. Queríamos um *living* maior. Mas a estrutura, em princípio, ficou a mesma, se percebe, não? Minha mãe tinha morrido. (*VAL*, p. 32)

A relação estabelecida entre uma mudança inverificável no espaço físico do palco e um dado ficcional - a morte da mãe -, é um recurso específico no texto de Pinter através do qual o dramaturgo instaura uma perspectiva crítica sem abrir mão de uma plausibilidade de fundo.⁷⁶ Na versão para o cinema, essa verossimilhança é potencializada pelo grau de identificação do espectador conquistado por recursos técnicos como a sonoplastia, fotografia e impressão de objetividade que a técnica torna possível. Isso faz com que, no caso, não se trate apenas de saber que a “estrutura continua a mesma”, mas de experimentar elementos dessa estrutura a partir de um recurso tão determinante na percepção espacial como o movimento de câmera. De outro modo, remeter à remoção de uma parede, no contexto do teatro, alude à quebra da “quarta parede”, a um tipo de ruptura com pressupostos do realismo. Afirmar, ao mesmo tempo, que a base estrutural que permanece é uma deixa para um aprofundamento dentro dos limites do meio utilizado para a reconstituição da obra - no caso, o cinema. Assim, o enredo se desdobra em uma espécie de percurso anti-dramático, transversal. A partir dele, as ações serão filmadas num vetor que penetra o espaço interno da casa, capaz de romper barreiras virtuais até encontrar não exatamente o “zoom anatômico” e erotizante, mas a forma monológica e o corpo do ator, integrados, como um limiar decisivo, no cruzamento entre a linguagem do teatro e do cinema.

⁷⁶ Cf. Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2005, pp. 63-75.

Observe-se ainda, em relação à adaptação cinematográfica, que a direção de Peter Hall segue uma linha essencialmente realista. Ele parece preservar sua experiência como o diretor de *The Homecoming* nos palcos optando por não investir em efeitos que extrapolem as limitações de uma teatralidade elementar. Em relação à sonoplastia, por exemplo, nota-se que além do jazz posto para tocar na vitrola por uma das personagens, o filme não se utiliza de qualquer trilha sonora. Quanto à fotografia, ela também reforça a ambiguidade do ambiente: mantém alguma obscuridade que corresponde à tensão intrínseca ao conteúdo da obra, preservando seu tom prosaico no que o texto tem de crítica ao modelo realista tradicional.

Este ensaio leva em conta que o elemento estruturante no sucesso do cruzamento entre linguagens teatral e cinematográfica em *The Homecoming* é a personagem de Ruth. Sob esse aspecto, acrescenta-se o fato de que, aliada às opções da adaptação e direção, a atuação de Vivien Merchant constitui uma alternativa palpável para a caracterização de uma personagem feminina a partir de um erotismo convencional. A atriz mantém em praticamente todas as suas aparições no filme (com exceção de uma ou outra insinuação mais incisiva), uma expressão intencionalmente pouco sensual, esvaziada, sob algum ponto de vista mecânica e alinhada com as possibilidades e limitações da mídia técnica. Com isso, seus monólogos filmados surgem como algo menos disruptivo, praticamente esperados na dinâmica tensiva e lenta das dramatizações do filme:

O melhor é não ter certeza. Você esqueceu alguma coisa. Olha pra mim. Eu... mexo a minha perna. É tudo. Mas eu uso roupa de baixo... que se mexe comigo... Ela... captura a tua atenção. Talvez você interprete mal. A ação é simples. É uma perna... mexendo. Meus lábios se mexem. Por que você não restringe sua observação a isso? Talvez o fato de que eles se mexam seja mais significativo... do que as palavras que passam através deles. Você tem que ter essa... possibilidade... em mente. (*Silêncio. Teddy se levanta.*) Eu nasci aqui pertinho. (Pausa.) Depois... há seis anos atrás fui para a América. (Pausa.) É tudo rocha. E areia. Se perde na distância... para qualquer lado que se olha. E tem também muito inseto lá. (Pausa.) E lá tem também muito inseto. (*Silêncio. Ela está rígida. Max fica de pé.*) (VAL, p. 79)

Enquanto fala, Vivien Merchant parece dominar sua personagem como um todo, dando conta de um equilíbrio entre o conteúdo reflexivo do texto e sua mediação. Paralelamente, nota-se

que a passagem não vem acompanhada pela câmera a fim de mimetizar seu conteúdo com *close ups* direcionados às partes do corpo mencionadas no monólogo. Antes da descrição sumária da paisagem americana como um lugar de uma natureza desagradável, a performance da atriz permite cortes, mudanças de ângulos e planos em que as personagens masculinas são filmadas em sua recepção do que é dito. Consequentemente, a atuação respalda e sublinha a falta de correlação entre um recurso cinematográfico previsível e a revelação autocrítica quanto ao ilusionismo do próprio movimento que a caracteriza, conferindo maior autonomia a performance do ator.

Em outro monólogo, direcionado por Ruth à personagem do irmão de seu marido, Lenny, Pinter acrescenta o problema da mídia técnica em relação ao corpo feminino de modo literal. Nesse caso também a questão da espacialidade é definidora já que a passagem inclui uma paisagem memorialística que demarca o imaginário de Ruth e sua intimidade, algo que processa uma exterioridade e promove uma fusão entre o corpo e o ambiente, como se fosse um plano sequência condensado na fala. Antes de pronunciar o texto, nota-se que há uma tomada suspensiva do rosto, em primeiro plano, em que a atriz valoriza o silêncio, explorando a reciprocidade do olhar do espectador. Em seguida, algumas mudanças de plano mais dispersivas até que a filmagem da cena se inicia com a câmera fixa em um ângulo diagonal, do interior da sala. Lenny e Ruth são filmados sentados próximos um do outro. Vê-se uma mesa em primeiro plano, com peças de louça do café. O enquadramento faz os atores figurarem somente no quadrante direito, impondo uma distância considerável em relação à intimidade implícita na cena:

RUTH

Não... Eu era modelo vivo. Modelo fotográfico...

LENNY

Trabalho de estúdio?

RUTH

Isso foi antes d'eu ter... meus filhos todos. (*Pausa.*) Não, nem sempre estúdio. (*Pausa.*) Uma vez ou duas fomos prum lugar aí no campo, de trem. Uma cinco ou seis vezes. Costumávamos passar por uma caixa d'água de concreto, branca, muito alta. O lugar... a casa... era muito grande... as árvores... tinha um lago, percebe... trocávamos de roupa e descíamos pro lago... tinha um caminho... de pedras... é, um caminho com pedras. Ah, espera; quando mudamos de roupa na casa, tomamos um

drinque. E havia um bufê frio. (Pausa.) Algumas vezes ficávamos dentro da casa... mas sempre descíamos até o lago e posávamos lá. (Pausa.) Eu fui lá pouco antes de ir pra América. Fui a pé da estação até o portão de casa, depois subi o caminho cheio de plantas. Tinha luzes acesas... eu fiquei parada no meio do caminho... a casa era bem visível. (*Teddy desce com as malas. Descansa as malas, olha pra Lenny*). (VAL, p. 89)

Há uma polarização entre a experiência genérica de posar para fotos e a descrição de uma “volta ao lar” - *homecoming* - que a personagem desenvolve até um ponto de inflexão em que descreve a visão de sua casa à distância, como se fosse inacessível. Nesse momento, retoma-se a aproximação da câmera, captando novamente o rosto da atriz em primeiro plano e fixando sua expressão melancólica. Ainda assim, importa menos considerar o peso dos componentes biográficos no desvendamento da profissão ou condição social anterior à atualidade da própria confissão, ou seja, entender a correlação entre uma experiência anterior e ficcional e a aceitação da prostituição como alternativa para o papel que Ruth desempenhava, de mãe e esposa. Para efeito dessa análise, ressalta-se o fato de que uma condição análoga a que se vê no filme é lembrada pela personagem: momentos em que ela esteve envolvida com um trabalho que implicava um desempenho diante de uma câmera. Mesmo que não haja qualquer correspondência em relação à insinuação de que posasse nua nessas ocasiões, a atualização de sua presença física cria algo como um “eterno retorno” desmistificado: estar novamente diante de uma câmera enquanto reflete sobre esse fato significativo em sua experiência.

Por fim, a perplexidade do marido abandonado em *Casa de Bonecas* também pode ser revista no contexto do filme *The Homecoming*. Se Torvald Helmer pergunta à mulher se será um estranho para ela depois da separação, ao final da peça de Ibsen, Teddy, prestes a deixar sua mulher aos cuidados de uma família em que, afinal, não se reconhece, enquanto seu irmão, um cáften amador, lhe prepara drinques, alheio a situação, é capaz de fazer uma reflexão derradeira sobre a necessidade de equilíbrio intelectual e distanciamento:

O senhor não ia entender os meus trabalhos. Não teria a mais longínqua ideia do que se trata. Não saberia apreciar os pontos de referência. O senhor é muito atrasado. Aliás, todos aqui. Não tem nenhum sentido eu mandar os meus trabalhos para vocês lerem. Vocês ficariam perdidos. Não tem nada a ver com a questão de inteligência. É um modo de ser – de ser capaz de encarar o mundo. É uma questão de quanto se é capaz de atuar ou deixar de

atuar sobre as coisas. Quero dizer que é uma questão de capacidade de aliar as duas, relacionar as duas, equilibrar... as duas. Ver, ser capaz *de ver!* Eu sou capaz de ver. É por isso que posso escrever ensaios críticos. Talvez fizesse bem a vocês... dar uma olhada nesses trabalhos... Ver como certas pessoas encaram... as coisas... como certas pessoas são capazes de manter... o equilíbrio intelectual. Equilíbrio intelectual. Vocês são apenas objetos. Vocês apenas... se mexem. Posso observar isso. Posso ver com exatidão o que vocês fazem. É o mesmo que eu faço. Mas acontece que vocês estão perdidos... nisso. E não vão conseguir que eu... eu não vou me perder. (VAL, p.89)

Assim que sai de cena em definitivo, inicia-se a última sequência do filme: Ruth está sentada em uma poltrona que estabelece um ponto de convergência. Há uma primeira tomada invertida. Joey se aproxima e se ajoelha, encosta a cabeça no colo da cunhada enquanto ela o afaga maternalmente. A câmera mostra a cena frontalmente, do solo, com uma centralidade mais convencional. Os outros homens parecem tentar encontrar sua posição ou já estão ali, por inércia. Sam, o tio, encontra-se estirado no chão, como morto; Lenny, de pé, observa a situação com alguma indiferença e Max, em sua última fala, caindo de joelhos, exige um beijo como uma criança. Antes que ele desabe, a câmera retoma a posição invertida mostrando a cena de uma altura média, do fundo da sala. O ponto de vista é o oposto do que se teria da plateia, olhando para o palco, o menos familiar. O que se vê, ao fim do filme, é uma concretização da distância filosófica e necessária prevista pelo solilóquio de Teddy: uma composição de objetos silenciosos e abstratos que se arranjam como em uma tela contendo uma natureza morta. Trata-se de um conjunto que não discrimina o mobiliário das personagens senão pelo destaque de um volume maior, obscuro e macio, que uma mão solta parece agarrar de modo mais aflitivo. Essa silhueta ilegível das costas da poltrona onde Ruth está sentada é tudo o que resta para que se possa compor a ideia do feminino naquele contexto.

RETRATOS À TARDE

*As imagens do ser falso, do ser ameaçado e perigoso, do poder e do abuso, do logro e do engano não são obras primas.*⁷⁷

Hedda Gabler (1890) é considerada uma peça da produção intermediária de Henrik Ibsen. Nela, o autor ainda não estaria, como em suas últimas obras, expondo os limites de sua criação dramaturgica ao mesmo tempo em que cria personagens que mostram seus próprios limites de expressão.⁷⁸ Mas, justamente, entre o que aparece ao público e o sentido mais profundo da obra está uma protagonista que age como mediadora de tudo quanto possa estar ligado às aparências e à sua visão ultra-estetizante da realidade aristocrática em que vive. E, nesse contexto, mesmo signos mais evidentes como as armas que herdou do pai, um general, podem ser lidos tanto como exemplos claros do patriarcalismo da cultura do final do Século 19, como os meios de expressão de indiferença em relação à morte e ao suicídio, mas não com a parte do corpo em que o tiro foi dado alterando o significado que esse gesto extremo poderia ter para a sociedade local.

Em princípio, esses são elementos que dificultariam qualquer tentativa de adaptar a peça para o cinema ou televisão. O limiar da superficialidade e das aparências é o tema da peça e sua resolução formal.

Por outro lado, há outro aspecto que faz do texto algo “intermediário” na produção ibseniana. A relação problemática entre um passado e sua presentificação cênica, apontada por Peter Szondi como questão central da dramaturgia de Ibsen, encontra, em *Hedda Gabler*, uma correspondência em duas obras conformadas no enredo do drama: uma representa o passado e a outra aponta para o futuro. Uma é pictórica e a outra filosófico-literária. A primeira pode ser vista como elemento cenográfico, a segunda só poderia ser suposta, em seu estado manuscrito, pelos comentários de seu autor fictício e das outras personagens que tem acesso ao texto.

⁷⁷ Bernd Sucher, *O Teatro das Décadas de Oitenta e Noventa*. Trad. Manuela Nunes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 403.

⁷⁸ Moi Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism – Art, Theater, Philosophy*. Oxford/New York, Oxford University Press, 2006, p. 320: “as personagens perdem mais e mais sua fé na linguagem; há menos amor e mais ceticismo, o que significa que mais personagens sentem-se radicalmente isoladas, incompreendidas, e não reconhecidas. Não é dado ao público acesso privilegiado às suas mentes: o último Ibsen nos obriga a experimentar a dificuldade da expressão humana tão profundamente quanto suas personagens.” [por falta de tradução canônica, apresentamos nossa versão do texto].

Quando o último nome da lista de créditos de *Morte em Veneza* (1971), o do diretor, se amplia na tela, a trilha sonora já introduziu, nesse espaço protocolar, uma música de uma profundidade intangível. Logo depois de uma evolução melódica que já parecia completa, há uma retomada que aprofundará o tema de modo ainda mais denso. Em consonância com esse novo patamar auditivo, o olho vai começando a captar a primeira cena inteligível do filme: a imagem de um *vaporetto* emerge do fundo negro e cresce de modo que, ao se encontrar no centro da tela, sua proa se funde ao *tutti* do *Adagietto* da 5ª Sinfonia de Gustav Mahler.⁷⁹

A opção de Luchino Visconti por esse trecho do repertório sinfônico se harmoniza de modo controverso com as possibilidades da linguagem cinematográfica. Para compor os planos da sequência inicial, o cineasta desloca um trecho do interior de uma obra sinfônica de uma grandeza e complexidade sem precedentes e o reutiliza com uma função diegética. Logo um *close* fixa o rosto do ator principal, Dirk Bogarde - representando, no caso, um compositor e não um escritor como no texto literário em que se baseou o cineasta, *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. Essa conjunção entre som e imagem cria uma atmosfera de profunda ambiguidade: se aquilo que se ouve corresponde a um estado de espírito da personagem ou figura sua composição como trilha sonora de um filme que conta sua história, é sublime demais para ser ilustrativo.

Em *Hedda* (1975), a solução encontrada pelo diretor e adaptador do texto de Ibsen, Trevor Nunn, foi manter os padrões de sua própria encenação da peça nos palcos e a interpretação uniforme da atriz principal. Mas, diante da dificuldade inicial de toda adaptação cinematográfica de uma peça de teatro em relação à condição inescapável de um palco “palco vazio”, ele introduz uma única cena externa incompatível com o original, na qual aproveita efeitos pictóricos que imagens crepusculares de paisagens tipicamente românticas poderiam somar ao seu filme.⁸⁰

No caso, Nunn se utiliza, aparentemente, do mesmo expediente utilizado por Visconti e *Morte em Veneza*. Avista-se um barco a vapor aportando, no caso, ao por do sol, e a percussão e uma sequência alarmante de metais apresenta o primeiro letreiro a atriz Glenda Jackson como *Hedda*. As outras tomadas distantes da embarcação servem como fundo para

⁷⁹ Cf. Theodor W. Adorno, *Mahler*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 63.

⁸⁰ Cf. Anatol Roselfeld, “Literatura e Personagem” em *A Personagem de Ficção*, Antonio Candido [et al.], São Paulo, Perspectiva, p. 31: “no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que ‘fundam’ as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer ‘vazio’.”

a disposição dos demais créditos, com exceção da última, que mostra, através de galhos de árvores às margens, uma figura feminina incógnita, na proa do barco.

A função narrativa da trilha sonora original do filme, de Laurie Johnson, logo reconforta o espectador com um tema principal melódico que calça as imagens do desembarque do casal Tesman no píer de uma cidade norueguesa. George abraça calorosamente sua tia Julia, vê-se também a figura do juiz Brack, de relance, e a câmera flagra Hedda, num primeiro *close*, dando um bocejo mal disfarçado.

Esse gesto, entre o espontâneo e o encenado, sob luz natural, poderia introduzir a posição ambígua da protagonista. E talvez ele seja mesmo uma síntese antecipada do problema da profundidade permitida pelos próprios padrões realistas da peça. O fato é que, nesse estágio inicial, ainda não é possível apresentar a *dramatis personae* a partir do reconhecimento de traços de um personagem cuja existência se baseia na dissimulação continuada inclusive de sua gravidez.⁸¹

A peça tem, de qualquer modo, incontáveis sinopses e é propícia aqui a citação de pelo menos uma, escolhida com a indiferença formal que teria um *ready made*:

Quando a peça inicia, Hedda e George acabam de voltar de sua lua de mel, que teve seis meses de duração. Jørgen passou seu tempo estudando e trabalhando, enquanto Hedda confia ao seu amigo, Juiz Brack, ter ficado entediada.

Hedda Tesman é filha do falecido general Gabler, que morreu sem lhe deixar herança. Perto dos trinta anos, acabou se casando com Jørgen Tesman, que tem uma bolsa de estudos em história da arte. Jørgen foi educado por seus tios, Juliana e Rina, e agora está esperando por uma cadeira na Universidade.

Hedda está grávida, fato que ela esconde de todos; logo que chegam de viagem, George descobre que precisará competir pela cadeira na Universidade, justamente com um dos antigos admiradores de Hedda, Eilert Loevborg, conhecido por ser um boêmio, talentoso, mas propenso a beber demais. Apesar disso, ele tem vivido sobriamente, e está escrevendo duas teses em colaboração com Thea Elvsted, que está apaixonada por ele, tendo inclusive deixado o marido para segui-lo.

No curso de apenas dois dias, Hedda participa de uma série de acontecimentos

⁸¹ Leo Steinberg, “A Arte Contemporânea e a Situação de seu Público”, in *op. cit.*, p. 33: “Um rosto só faz sentido quando está “aqui”. Ali, podemos ver o corpo de um homem, uma cabeça, até um perfil. Mas, assim que reconhecemos uma coisa como um rosto, ela não é mais um objeto, e sim um polo numa situação de consciência recíproca; ela tem, como nosso próprio rosto, uma presença absoluta, um “aqui”.

com consequências dramáticas. Ela consegue embriagar Lovborg e ele perde o manuscrito de seu novo livro. George Tesman o encontra e dá a Hedda para cuidar, mas Hedda não conta a Lovborg, queima o manuscrito e lhe dá uma das pistolas de seu pai, dizendo-lhe para atirar em si mesmo. Lovborg leva porém um tiro acidental em um bordel, e Brack, que sabe de onde a pistola veio, usa esse conhecimento para chantagear Hedda, para que ela se torne sua amante. Thea e Tesman se ajudam num trabalho de reconstrução do manuscrito de Lovborg através das anotações que Thea manteve. Quando Hedda percebe que ela está no poder de Brack e não tem mais nada para viver, ela se suicida com a segunda pistola do General.⁸²

Em princípio, encontram-se resumidos os elementos principais do enredo. A estranheza do texto da sinopse, entretanto, justifica-se não só pela dificuldade de sintetizar algo cujo significado se faz a partir do desdobramento de determinadas ações no tempo, a partir de performances que podem, por sua vez, modificar amplamente seu conteúdo.⁸³ É devida, no caso, à própria irredutibilidade da obra – com sua abertura à interpretação – a qualquer outra forma textual que queira objetualizá-la.

O peso dos pronomes, adjetivos e advérbios bem como as omissões de detalhes e nuances na descrição da substância da obra revela-a irredutível à causalidade da prosa também porque a dúvida sobre o propósito de dominar e objetivar um percurso individual é parte essencial do tema de *Hedda Gabler*, tal como confessado pela protagonista: “Uma vez em minha vida eu quero ter o poder de dar forma ao destino de um homem.” (HG, p. 210)⁸⁴ Seria portanto um espelhamento em abismo, algo fechado, se as falas não se abrissem por gestos, meios termos, fissuras do texto que a imagem cinematográfica poderia lhe dar.

Uma análise sincrônica da peça não escapa, de qualquer modo, de parâmetros ficcionais significativos em relação ao espaço e ao tempo em que se configura. São dois dias incompletos, na sala de estar da “mansão dos Tesman, no bairro elegante da cidade.” (HG, p. 153) Todos os pressupostos relacionados a uma decoração luxuosa que respalde a

⁸² Merete Morken Andersen, *Ibsenhåndboken*, Gyldendal Norsk Forlag, 1995. In: Sumário de Hedda Gabler (Ibsen.net)

⁸³ Peter Szondi, *Op. cit.*, p. 46: “Os homens de Ibsen só podiam viver sepultados em si mesmos, alimentando-se da “mentira da vida”. O fato de ele não se ter tornado seu romancista, de não os ter deixado em sua própria vida, mas tê-los obrigado a falar abertamente, acabou por mata-los. Assim, nas épocas hostis ao drama, o dramaturgo torna-se o assassino de suas próprias criaturas.”

⁸⁴ Todas as citações da peça foram extraídas e traduzidas a partir da edição Henrik Ibsen, *The Wild Duck - Hedda Gabler*, translated by Michael Meyer. New York/London, W.W. Norton & Company, 1997. Passaremos a adotar as iniciais *HD* ao nos referirmos a *Hedda Gabler*.

aristocracia do Século 19 estão ditados para o cenário da peça. Há variantes em edições consultadas quanto a localização da mansão e também algumas discrepâncias relacionadas ao espaço interno da residência. Em todo o caso, a descrição do cenário em que toda a ação de *Hedda Gabler* se desenvolve indica as cores escuras e o requinte da decoração, cortinas e árvores outonais que podem ser vistas através das janelas, todos os itens do mobiliário rico, flores circunstanciais preparadas para a recepção do casal após a lua de mel, um piano em uma “ampla sala de estar”. Em ambiente menor e contíguo, “decorado no mesmo estilo” aristocrático, encontra-se, pendurado sobre o sofá, o “retrato de um senhor elegante com uniforme de general”, iluminado por uma luz que “pende do teto, com uma cúpula opalescente, de vidro leitoso.” Quando Hedda entra em cena pela primeira vez, com um semblante “pálido e opalescente”, sua terceira deixa é uma ordem para que o marido feche as cortinas, pois a luz externa a está “cegando”.

O controle da luz é um índice do controle que a Hedda tem sobre todos na peça. Já em uma das cenas iniciais sua ascendência sobre o marido, um pesquisador diligente de história medieval, é exposta claramente a partir de dois pares de objetos: ele se comove com as pantufas que a tia lembrou de lhe trazer e que lhe trazem “doces” lembranças. Hedda tem uma única herança material de seu pai: um par de pistolas.

As implicações de elementos cênicos não são ocultas, portanto. Se não há um processo de explicitação das motivações interiores das personagens, um encadeamento claro que explique o desfecho vertiginoso e trágico da peça, no âmbito das descrições e circunstâncias imediatas da representação, nada deixa de ser mencionado ou explícito através de uma organicidade pictórica, ou melhor, uma perspectiva ótica em que cada elemento é articulado estrategicamente. E, nesse sentido, além do nome paterno no lugar do de casada, o índice mais forte da presença do passado no presente da ação dramática é o próprio retrato do General Gabler.

No primeiro diálogo da peça, entre a empregada da família Tesman, Berta, com a antiga patroa define-se bem a dominância absoluta da estrutura patriarcal e militar sobre quaisquer outros traços mais afetivos. “Mas Dona Juju [Julia Tesman], há mais uma coisa. Eu tenho medo que a Madame [Hedda] não me ache apropriada. (...) Ela é uma verdadeira dama. Quer tudo de modo perfeito.”¹ Ao que Julia Tesman responde olhando para o retrato mencionado:

“Mas é claro! Filha do General Gabler! Imagine ao que ela estava acostumada quando o general estava vivo. Você se lembra como nós acostumamos a vê-la lá

fora, cavalgando com o pai? Com aquela longa saia negra? Com as plumas em seu chapéu?”¹

Mas mesmo a imagem imponente de uma cena externa, permite ao espectador uma visualização indireta, de um passado, mediante uma presentificação literária, qual uma pintura a óleo. Assim também quase tudo o que se refere às motivações estranhas para o comportamento de Hedda no início da peça passa pela representação da presença do pai não exatamente de forma simbólica, mas através de um retrato de um general, no interior da sala de estar e de uma delimitação precisa do ambiente em que a ação da peça se desenrola, aos seus olhos.

Assim como as pistolas, a presença física do quadro do pai não é só um símbolo do patriarcado. Trata-se de um elemento cenográfico que equivale a um personagem.¹ A rigor, somos apresentados a ele antes do que a qualquer personagem, ele antecipa visualmente qualquer ação.

A cena externa e a luz natural poderiam servir para revelar aspectos fora dos domínios patriarcais. Mas o retrato antecipado de Hedda cavalgando não cumpre esse papel. Todos os eventos e personagens externos como, por exemplo, a da cantora Mademoiselle Diana, uma espécie de alter-ego de Hedda, são comentados de modo velado, como se fossem mistérios. O único mundo social da peça é aquele que ocorre na sala de estar. A vida social externa é mencionada apenas nos diálogos cautelosos de Hedda com Brack – aliás, é só através do juiz que o retrato negativo da vida extravagante de Loevborg é mostrado, agora – não mais através das confissões artísticas e entusiasmadas do mesmo, no passado, desafiando a própria presença do general Gabler. Ibsen ainda teria explicado a opção pelo nome paterno no título da peça da seguinte maneira: “eu queria com isso que ela fosse vista antes como filha do pai do que mulher do marido.”⁸⁵ Ou seja, uma preocupação pontual com o contexto de fundo da obra e com sua recepção.

Na versão cinematográfica de 1975, há um paralelo entre o início mencionado do filme – paisagística e introdução prematura da protagonista - e o modo como Eilert Loevborg é apresentado. Vale esclarecer que essa personagem encarna o oposto do pacato George Tesman e também o único rival masculino em relação à figura do falecido general Gabler. Ele é um intelectual, um artista, com má reputação. Sua aparição no filme equivale a

⁸⁵ Citado por Michael Meyer em *Ibsen*, Sutton Publishing, 2004, p. 465.

introdução de um novo ato na peça. Mas é estruturada cinematograficamente a partir de padrões filmicos tradicionais: o tema principal da trilha sonora é reintroduzido – embora sem os acordes dramáticos iniciais - e a figura de Loevborg surge em meio às mesmas cores alaranjadas do por do sol da cena de abertura. No texto original de Ibsen, ele entra na residência dos Tesman com certo constrangimento, dada a sua reputação. Entretanto, traz consigo algo que confia estar acima das circunstâncias e condicionamentos sociais. É a segunda obra no interior da peça, o tratado literário/filosófico mencionado anteriormente e introduzido pelo seguinte diálogo:

LOEVborg - *sorri, tira seu chapéu e tira um pacote embrulhado com papel do bolso de seu casaco.* Mas quando isso for publicado – George Tesman – leia-o. Esse é o meu livro de verdade. Aquele no qual eu falei com minha própria voz.

TESMAN – Mesmo? Sobre o que é?

LOEVborg - É uma continuação.

TESMAN – Continuação do quê?

LOEVborg - Do outro livro.

TESMAN – Do que acabou de ser lançado?

LOEVborg - Sim.

TESMAN – Mas, meu caro Eilert, aquele cobre o tema até os dias atuais.

LOEVborg - Ele o faz. Mas esse é sobre o futuro.

TESMAN – O futuro! Mas, eu digo, nós não sabemos nada a esse respeito.

LOEVborg - Não. Mas existem uma ou duas coisas que precisam ser ditas sobre ele. *Abre o pacote.* Aqui, dê uma olhada.

TESMAN – Certamente essa não é a sua letra?

LOEVborg – Eu o ditei. *Vira as páginas.* É em duas partes. A primeira lida com as forças que moldarão nossa civilização. *Folha adiante até o fim.* E a segunda indica a direção na qual essa civilização deve se desenvolver.

TESMAN – Incrível! Eu jamais pensei em escrever algo assim. (*HG*, pp. 196-197)

Assim como a suposta gravidez de Hedda, a obra não publicada de Loevborg não é representada efetivamente no contexto da peça. E, ao propor uma versão amplamente

equalizada com a figura opalescente da protagonista, a adaptação para o cinema de Trevor Nunn não pôde, a despeito dos cortes e recursos cinematográficos, criar uma imagem mais poderosa do manuscrito, nem potencializar os elementos desse componente que faria a ponte mais sólida entre presente e passado em termos da questão da obra de arte, no contexto teatral. A câmera não mostra, infelizmente, um close em que se possa ver, por exemplo, qualquer trecho do manuscrito – algo inviável no palco, mas não para a câmera.

Aqui comenta-se também a questão da inspiração artística, a ideia de que a urgência da redação estaria relacionada à força e qualidade do texto. Isso é intangível, por exemplo, para Brack, ou mesmo para Théa – que projeta no livro justamente a imagem incompatível de um filho. Mas, finalmente, é algo fora dos domínios de Hedda: a inspiração verdadeira da obra tem a ver com a disciplina e inspiração de outras mulheres e não com seu poder sobre Loevborg.

Em *Hedda Gabler*, desde seu título, camadas temporais estão encavaladas numa condensação de pressupostos que deveriam ser auto-evidentes mas que não são dada a densidade da obra. A estrutura patriarcal, por exemplo, não é articulada no decorrer dos diálogos. Está dada por sobreposições, como a que ocorre relativamente ao nome paterno no lugar do nome de casada, como base onipresente a partir da qual a protagonista existe numa condição limiar.

O modo como o passado se projeta no presente ficcional da peça corresponde, ainda, à vertigem da passagem da lua de mel prolongada, de seis meses, para uma vida conjugal que dura apenas dois dias:

“Ela tem ciúmes do livro, e quando Loevborg sugere que este seria fruto de sua união com Théa, sua aversão pela obra intensifica sua aversão pela criança indesejada que está gestando. Enquanto ela queima o livro no final do Terceiro Ato, não está mais certa se é o livro ou a criança que está destruindo.”⁸⁶

A confusão no tempo estendido do drama tem pouco a ver com os domínios preestabelecidos do óleo sobre tela que emblematiza o patriarcalismo no retrato do general. O erotismo também é um elemento que não existe na peça ou em sua versão cinematográfica, de forma implícita ou explícita. Ele não se presentifica porque não

⁸⁶ Janet Garton, *The Middle Plays*, in *The Cambridge Companion to Ibsen*, Edited by James Mc Farlane, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 122.

sobrevive aos condicionamentos imagéticos ou literais. Contextualmente, em *Hedda Gabler*, ele diz respeito somente a elementos exógenos como os bordéis e divertimentos a que só os homens parecem ter acesso. Também a visão de Hedda da vida intelectual e artística está condicionada nos termos de uma competição objetiva, uma guerra em que o mais forte prevalece.

Já a dimensão gestual da personagem na versão cinematográfica parece mais abrangente do que sua única confissão de um desejo mais extravagante, mas sabidamente precário de exercício de poder em limites estritamente domésticos. Suas ambições se frustram porque não tem controle sobre nada fora da influência descompensada de um esquema militar diluído como um jogo infantil. Afinal, o que ela pode de fato fazer com as armas que herdou em termos de moldar um destino humano?

Ela se mata com a pistola herdada do pai. Isso é realmente incomum, ao menos na sentença proferida pelo juiz Brack, com a qualidade de ser possivelmente sua deixa mais natural: “Mas, Deus! As pessoas não *fazem* esse tipo de coisa.”⁸⁷

Entre a passagem do Segundo para o Terceiro Ato da adaptação para a televisão, de 1963, de *Hedda Gabler*, com Ingrid Bergman no papel principal, uma instância mais profunda e inacessível é revelada em uma montagem que inclui parte da vida e obra de Eilert Loevborg.

No contexto da peça, mais de uma vez, a personagem é sentenciada como alcóolatra – eventualmente reformado. O fato é que, a partir da leitura de Tesman, um especialista, seu livro sobre o futuro seria “realmente das mais extraordinárias jamais escritas.” (HG, p. 216)

Antes morrer com um tiro acidental nas partes baixas, Loevborg teria lido seu manuscrito e o espectador pode agora ouvir uma pequena parte do seu texto:

“O extremo da vida já os deixou claramente para trás. Eu estou pensando nos poucos, nos raros espíritos entre os quais se reconhece a verdade em novas ideias em novas maneiras de pensar e que criam esses meios eles mesmo.”⁸⁸

⁸⁷ Todos os trechos citados foram extraídos da tradução de Michael Meyer do norueguês: Henrik Ibsen, *The Wild Duck/Hedda Gabler*, New York/London, W.W. Norton & Company, 1977.

⁸⁸ Texto transcrito a partir da versão citada para a TV, de 1963, escrita por Philip H. Reisman Jr. (1916–1999)

Logo depois da leitura ele aparece ainda mais embriagado, carregado pelos colegas com o manuscrito na mão: “se isso é mesmo a grande obra que meu colega aqui acha que é..., como é possível que eu a tenha escrito?”⁸⁹

Parece uma pergunta justa, que marca a diferença fundamental entre as duas adaptações respectivamente para o cinema, em 1975, e para a TV, em 1963. No caso, a da TV respalda a seguinte teoria sobre a imagem técnica, através de um texto que poderia realmente não existir:

Apesar de toda a inteligência investida na teoria do cinema desde a década de 1950 para caracterizar o cinema como apenas mais um sistema de signos, continua a existir uma diferença irreduzível da imagem fotográfica, a saber, que ela traz em si ou consigo o rastro de um passado histórico verdadeiro.⁹⁰

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ J.M. Coetzee, *Mecanismos Internos: Ensaios sobre literatura (2000-2005)*, trad. Sergio Flaksman, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, pp. 272-273.

ENTRE A QUARTA PAREDE E A TERCEIRA DIMENSÃO

*Você não pode sempre
se preocupar com os outros e manter-se de olho em si mesmo,
simultaneamente. Isso seria abusivo, e quase tão divertido
quanto assistir a um casamento de duas pessoas que você não conhece.*⁹¹

John Ashbery

“Este é o homem por trás do maior espetáculo da Terra”, diz o entrevistador com um gesto em direção a Roger Waters, referindo-se ao show *The Wall*. A locação da entrevista é na cidade de Buenos Aires, supõe-se que num quarto de hotel. Ao fundo, são vistas duas reproduções – gravuras – de figuras com trajes militares do Século 18 ou 19. Logo depois, o roqueiro faria um retiro no “Fim do Mundo”, Patagônia, de onde teria declarado à imprensa local: "Tenho certeza que quando os argentinos viram meus shows tentaram gravar tudo em suas retinas. Agora sou eu que gravarei em minhas retinas toda a beleza desta maravilhosa paisagem."

Seguem transcrições de dois trechos da entrevista citada – concedida ao jornalista Zeca Camargo para programa exibido a uma emissora brasileira:

Waters - Nós já nos apresentamos umas 150 vezes ao redor do mundo. Assim que terminamos os shows de arena, em agosto do ano passado [2011], eu já tinha tomado a decisão de me apresentar a céu aberto. Primeiramente porque eu adoro trabalhar na América do Sul – e aqui não há arenas.

Camargo – É verdade.

Waters – Vocês têm casas de show...

Camargo – Ou estádios.

Waters – Exatamente. Ou praias, mas só isso. Então eu tentei transformar o espetáculo, que era de arena, num show para estádio.

Camargo – O que foi necessário para subir esse degrau? Precisou fazer muitas coisas?

Waters – Tecnicamente, você viu que projetamos imagens no show. Há muita projeção de filmes, que são importantíssimos, pois, nessas projeções, nós incorporamos o coração e o espírito da música [“of the piece”, na fala original em

⁹¹ John Ashbery, “My Philosophy of life”, in *The American Poetry Review*, Nov/Dec, 1994, vol. 23 [tradução livre para este trabalho]

inglês]. Então, nós passamos do show de arena, que, tecnicamente eram 8 mil pixels de largura para um de 15,5 mil pixels de largura [sic; “and this is now 15,5 thousand pixels...]. Nós projetamos em uma tela de 140 metros [...“or something”]. Ninguém jamais tentou isso antes.⁹²

A capa do álbum do grupo Pink Floyd, *The Wall* (1979), já mostrava uma combinação entre minimalismo e psicodelia e prenunciava talvez uma necessidade de teatralização que acabou por desaguar em filme homônimo, dirigido por Alan Parker, em 1982, a partir de roteiro do próprio Waters. Era, ao que parece, um artefato coletivo, naquele momento.

Agora, quando o espetáculo se inicia, sabemos ainda que estamos em um labiríntico bairro na cidade de São Paulo, contornando muros arredondados de condomínios. O show *The Wall* foi montado e desmontado entre os dias 30 de março e 1º de abril, no gramado do Estádio do Morumbi.⁹³ Poderia ser considerado um *work in progress* e também uma espécie de autorretrato cujo suporte é uma estrutura de palco gigantesca, com alta tecnologia, que estaria no lugar uma “arena inexistente”:

Camargo – Mas é mais do que o espetáculo apresenta, é sobre o próprio “The Wall”, que as pessoas reverenciam há anos, décadas. É uma importante parte da cultura. O que pensa disso? As pessoas exageram?

Waters – Eu acho sensacional.

Camargo – Provavelmente.

Waters – Eu sinto muito orgulho. Tenho orgulho porque as musas daquele homem relativamente mais jovem, de 32 ou 35 anos atrás, ainda fazem sentido em relação ao artefato, mas também fazem sentido em relação à filosofia, à política e, espero, à humanidade por trás da história.⁹⁴

The Wall é didático em termos de quebra “da quarta parede”. O evento é constituído a partir de um elemento central entre o palco e o público: um muro que é ao mesmo tempo suporte para projeção de imagens e um componente cenográfico construído e desconstruído materialmente, além de ser o invólucro conceitual para o personagem do cantor, Roger Waters. Ali, nesse contexto, é que o artista se apresenta ao

⁹² GloboNews, programa “Almanaque”. Sábado, 31 de março de 2012.

⁹³ Projetado por Vilanova Artigas e Carlo Cascaldi, construído a partir de 1952. Cf. João Massao Kamita, *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000, p. 122.

⁹⁴ GloboNews, *Idem*.

vivo. Ou melhor, há partes do espetáculo em que ele está sobre o muro ou dentro dele, encenando sua juventude.

Wim Wenders, em *Pina 3D* (2011) cria uma dupla profundidade no filme/homenagem a Pina Bausch. Através da introdução cenográfica de uma boca de palco feita com recursos gráficos rudimentares, o cineasta permite ao público do filme ver depoimentos, imagens de arquivo e trechos de espetáculos de Bausch recriados por pessoas que trabalharam com ela. Os trechos, muitas vezes sincronizados com filmagens de performances originais, são realizados pela companhia que a bailarina dirigiu a partir de 1973, e que batizou de Tanztheater Wuppertal [Dança Teatro Wuppertal]. O conceito do nome é limiar e propunha uma estética àquele tempo, nova, que se viu com certa desconfiança por fundir dança e teatro, em uma instituição próxima à sua cidade natal, Solingen.

Há no filme uma paisagística bastante variada, enquanto esse primeiro plano que ilude o espectador ao parecer projetar a dança adiante da tela de cinema, e portanto literalmente misturado ao público como uma holografia em escala 1 para 1.

Ao comentar um dos depoimentos sobre Pina em seu filme, o cineasta procura conceituar um termo utilizado com frequência por ela, “Sehnsucht”, em português, “saudade”:

Wenders - Ela descreve uma condição humana em que todo o seu ser quer estar em outro lugar, de modo que sua vida real, e o lugar em que está, quase não existe mais. O que você está desejando ocupa o seu pensamento inteiro, de uma forma quase doente, como um viciado. [...] Na verdade, o "Sehnsucht" de Pina era um anseio por uma vida melhor, onde haveria mais honestidade e verdade. Mais liberdade. Em todas as suas peças há um elemento de "utopia". (...) ⁹⁵

A ideia de teatralidade pensada nesses ensaios não é bem uma utopia. Esse limiar vem sendo experimentado, inclusive no Brasil, pelo menos desde o final da década de 1960, inclusive no campo ensaístico. Mas, esse tipo de trabalho, por outro lado, é ainda questionável não por levar a pensar na aproximação entre arte e vida no contexto da arte

⁹⁵ Border Crossings, Meeka Walsh (Editor), *Issue No. 120*, Winnipeg, Dec, 2011 [trad. para esse trabalho; não paginado].

contemporânea, mas por implicar também uma declaração de liberdade de pensamento político.⁹⁶

No âmbito da estética, como observa Leo Steinberg a respeito de um trabalho de Jasper Johns, *Target with Four Faces* (1955), essa é uma questão que está aquém da representação. Pois, o rosto de alguém só deixa de ser um alvo genérico, quando nos aparece numa relação de reciprocidade. Aqui, a percepção de uma essência, depende de uma participação efetiva, uma nova predisposição para se relacionar com as coisas, com o outro e consigo mesmo:

A pessoa se debruça sobre uma caixa d'água trivial Eternit (marca registrada), não entra nela, somente se inclina a espiar sua imagem que aparece sobreposta à frase inscrita no fundo do tanque – “Mergulho do Corpo” –, quer dizer, entre a imagem que se debruça e o reenvio dela, uma levíssima operação ocorre de superação da dicotomia corpo/espírito, corpo/linguagem.⁹⁷

⁹⁶ Fernando Rodrigues, "Agora é o atraso", *Folha de S. Paulo*, sábado, 7 de abril de 2012, p. A2: “na política, entretanto, que a sanha regulatória vai ao paroxismo. Já começa até a fazer parte da paisagem como se fosse algo natural. (...) Hoje é feriado. Interessados podem assistir ao vídeo do curioso “julgamento do adesivo”. Está na web e só tem 11 minutos e 37 segundos (bit.ly/TSE-adesivo) É o “Brasil profundo” no seu melhor. Os ministros do TSE protagonizam nesse julgamento uma discussão bizantina sobre quando um adesivo num carro passa a ser propaganda. Ao final, Adma Fonseca termina condenada a pagar a multa de R\$ 5.000.”

⁹⁷ Wally Salomão, *Hélio Oiticica – Qual É o Parangolé? e outros Escritos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003, p. 89.

ENQUANTO ESTIVER AQUI: ROTEIRO

Na superfície da peça/roteiro que se apresenta a seguir, tudo está entrelaçado numa imagem de texto. No momento em que foi escrito, havia mesmo um receio quanto à possibilidade de que um conhecimento mais técnico da escrita para o cinema pudesse encobrir elementos espontâneos dos diálogos. Desconfiava-se, por exemplo, do processo de montagem e apostava-se no plano-sequência como proposta ensaística de uma peça para ser filmada.

O casamento e o divórcio podem servir como gêneros dramáticos e cinematográficos desde que devidamente formalizados. Por outro lado, a técnica naturalista parece despreziosa ao partir de improvisos. Mas em meio às tentativas ainda há uma inclinação para julgar o que funciona ou não, qual seria a mais artística.

Em uma das atividades iniciais, o preparador de atores trabalhou sem o texto, apenas com o argumento. Ao assistir a performance improvisada de um dos atores, a diretora geral comentou que não estava entendendo nada e olhou para o autor como se eu pudesse explicar algo. Tudo o que teria para falar sobre aquilo, naquele momento, é que se tratava de uma tentativa de ficcionalização de meu processo recente de divórcio consensual. De outro modo, em termos de gênero cinematográfico, alegraria que se existem filmes sobre o casamento, e também sobre o divórcio – que investigam instâncias narrativas de um e de outro - e se existem também registros da cerimônia religiosa ou do casamento civil que revelam aspectos performativos desses rituais, só advogados, testemunhas e os dois envolvidos podem falar sobre a experiência da separação amigável.⁹⁸

Enquanto Estiver Aqui foi escrita originalmente em forma de um roteiro para curso de atores desenvolvido no Studio Fátima Toledo, em São Paulo. O primeiro Ato do texto integral foi lido em Nova York, como *While Being Here*, pelo NYCPlaywrights, em abril de 2010 - com versão inglês de Irene Sinneker Levin. Outra versão reduzida do texto resultou em filme dirigido por Flávio Rocha, intitulado *O Último Fim de Semana*.

A versão integral do texto apresentada a seguir serviu de roteiro para a produção em parceria com o Teatro Para Alguém, com transmissões ao vivo das filmagens pelo

⁹⁸ Giorgio Agamben, “O Amigo”, in *Op. cit.*, p. 77-92.

site www.teatroparaalguem.com.br, em dezembro de 2011. O média metragem em anexo foi finalizado em abril deste ano, para esta tese.

Enquanto Estiver Aqui (2010)

PERSONAGENS

Rui, ex-apresentador de televisão

Amy1, sua mulher, ex-cantora

Jonas, 17 anos, filho de Amy

Úrsula, 20 anos, aspirante à atriz

Ian, colecionador

Peter, assistente, aspirante a curador

Leo, companheiro de Amy2

Amy2, atriz muito parecida com Amy1

Breno

Júlio

Pablo, Irmão de Rui

Jayana, companheira de Pablo

Yulia, jovem bonita e rica

Beatriz

Villem, pai de Rui e Pablo

LOCAIS

Ato 1: Apartamento de classe média alta em uma metrópole.

Ato 2: Entrada de clube de campo da elite local; salão de festas e porão do mesmo lugar.

Cena final: Margens de uma represa.

TEMPO

Onírico, entre 1970 e a atualidade.

Ato I

Cena 1

Sala de jantar, fim da tarde, mas com luminosidade eloquente. À mesa, Amyl, Rui e Jonas estão sentados como se depois de uma refeição breve.

AMY1

Você não precisava...

JONAS

Eu também queria falar sobre a minha viagem e...

RUI

(Mexendo nos talheres ou em outra coisa, interrompendo Jonas, sem olhar para Amyl, como se estivesse ansioso) Não é possível mesmo esperar um pouco para a gente falar sobre isso fora do vermelho?

AMY1

Não, Rui, eu queria insistir porque não é de dinheiro que se trata.

JONAS

O que foi que ele fez?

RUI

(Para Jonas) Eu também queria entender... De qualquer maneira, mesmo que ache que não penso em ninguém, que só faço atrapalhar seus planos etc, saiba que quando esse episódio *inesquecível* aconteceu, na primeira apresentação pública da vida da sua mãe, foi a *meu* convite.

AMY1

(Reivindicativa) Agora você lembra.

RUI

...E foi assim, feliz com que tinha feito, que ela se aproximou de mim, na frente das câmeras e de tudo, e encostou a cabeça no meu ombro. Então, eu dei uma espécie de abraço precipitado nela e nós estamos aqui, nessa situação.

AMY1

Você não precisava ter posto a mão na minha cabeça e puxado ela pro seu peito como se eu fosse mais uma...

RUI

(Irônico) ...Mas, claro, na época, você nunca saberia dos meus problemas, do fato de que eu estava predestinado a perder tudo.

AMY1

Você está me ofendendo. E predestinado é uma palavra que não te cabe.

RUI

O que me cabe, então?

AMY1

Você fez suas escolhas.

RUI

Pode falar, não há ninguém aqui.

Jonas levanta-se, se aproxima de Amy, cola seu rosto no dela e direciona o olhar para Rui com certa violência. Em seguida beija a mãe na bochecha e sai ríspidamente. Úrsula aparece inadvertidamente para recolher louças à mesa.

RUI

(Referindo-se a Úrsula, para Jonas e Amy1) Tem razão. Ela parece mais comigo do que ele.

ÚRSULA

Por favor.

RUI

Mas é isso mesmo. Você parece mais minha filha do que ele.

ÚRSULA

Eu vou pedir licença, então.

RUI

Espera...

ÚRSULA

O que foi?

RUI

Quando as visitas chegarem...

ÚRSULA

...Eu já entendi.

Úrsula se vira para se retirar pra cozinha.

RUI

Eu só queria pedir pra vocês terem um pouco de...

A campainha toca e isso faz a animosidade entre todos se arrefecer.

Amyl abre a porta do apartamento e Ian e Peter entram (vestidos formalmente) e são recebidos com certa subserviência por Rui.

RUI

Imagino foi difícil chegar...

IAN

(Como se perguntasse para Peter) Como é?

RUI

Por conta do trânsito e tudo. Vocês não querem beber algo?

IAN

Eu não costumo beber quando visito obras, mas agradeço.

RUI

Com razão. *(Pausa)* Nem uma... limonada?

IAN

Limonada pode ser.

RUI

Então é isso mesmo. *(Para AmyI)* Peça uma limonada, por favor.

AmyI, quase contrariada, sai para a cozinha.

Silêncio constrangedor.

PETER

(Para Rui) Você trabalhava para a televisão...

RUI

É... Sim. Lembra disso, é?

IAN

(Um pouco seco, cortando) Bom, onde é que está?

RUI

O quadro, claro. *(Pausa)* Por favor... *(Aponta onde está a obra, do lado oposto ao da mesa e conduz Ian até ela)*

Amyl volta da cozinha. Todos observam Ian observando a obra. Rui se afasta como se para deixar Ian mais à vontade. Ian chama Peter com as mãos, de costas, sem deixar de observar o quadro. Peter pede licença e se aproxima. Ian lhe dá lugar para que ele observe a obra.

PETER

(Olhando a obra com cuidado) Pra mim parece muito bem.

IAN

Mesmo?

Ian olha a obra com mais distância. Som de liquidificador vindo da cozinha.

IAN

(Para Peter) Já que estamos aqui me diga em poucas palavras: o que significa isso?

PETER

O que significa? Mas é quadro praticamente realista.

IAN

O que significa para a arte desse país?

PETER

Ian, por favor, já conversamos.

IAN

Mas eu gostaria que falasse agora, *vendo* o trabalho.

Mais som de liquidificador. Rui está preocupado, mas sem ação. O som para. Ian continua olhando para Peter em busca de uma resposta.

PETER

Você sabe que esse é um artista importante.

Úrsula aparece com a bandeja da limonada. Amy1 faz um sinal como se indicasse que o momento é delicado e pede, com gestos, para que ela deixe a bandeja discretamente sobre a mesa.

RUI

(Ansioso) Olha, me desculpe, mas posso dizer que essa é uma das principais peças da obra de meu pai.

IAN

Eu sei, eu sei... Mas, acontece que... esses cavalos, eu não entendo. *(Silêncio)* Isso! *(Como se tivesse tido uma ideia, levantando o dedo para o alto)* Esses animais, os cavalos, que seja, me parecem ansiosos.

PETER

Mas talvez seja essa a expressão mais característica.

IAN

E isso me transmite uma sensação negativa.

Jonas aparece inadvertidamente como se estivesse vindo de alguma atividade esportiva. Ele para diante de todos como se percebesse tardiamente que está interferindo.

IAN

(Esquece o quadro. Para Jonas, com certo entusiasmo) Também é artista?

JONAS

Me desculpe, eu não entendi.

IAN

Eu sei, eu sei, o raio não cai duas vezes no mesmo lugar.

AMY1

(Quase interrompendo, mas aproveitando a deixa) Ele ainda é estudante.

IAN

Estudo.... É..., pode ser.

JONAS

Nunca ganhei uma... bolsa.

IAN

(Inclina a cabeça como se dissesse que não pode fazer nada) Me desculpe, mas bolsa não é o problema. *(Pausa)* Não é assim, Peter?

PETER

(Contrariado) Eu não sei, Ian.

IAN

(Para Jonas) Tem que ter coragem de arriscar.

AMY

(Se precipitando) Ele quer muito viajar.

IAN

(Para Amy1) Eu entendo bem a situação.

Silêncio.

RUI

Se me permite, eu queria insistir... Meu pai, mais do que qualquer outra pessoa que vocês possam lembrar ou citar como exemplo, abdicou de tudo para fazer a arte dele e arriscar. Ele pode não ter viajado muito, mas podem estar certos de que isso não o impediu, na realidade em que viveu, neste país, de ter um percurso singular.

Silêncio breve.

AMY1

Vocês não querem tomar a limonada?

IAN

Na verdade, agradecemos a recepção, mas temos que chegar ao aeroporto em alguns minutos.

RUI

E... quanto ao quadro?

IAN

Quanto ao quadro, o Peter entrará em contato.

RUI

Não entendi. Tem interesse na obra?

IAN

Interesse? Claro, viemos vê-la *pessoalmente*.

RUI

Sei... É porque nós teremos a feira de arte aí e...

IAN

(Como se repreendesse Rui) Feira?

Ian olha pra Amyl como se agradecesse, para Jonas, vira-se, chama Peter que quase sem jeito o acompanha para sair. Peter faz alguns gestos como se estivesse se desculpando, mas é breve e sai também.

Ian e Peter saem. Silêncio. Alguma perplexidade.

Cena 2

Rui e Amyl estão a sós, de pé, na sala.

AMY1

Rui, nós precisamos conversar.

Rui está visivelmente contrariado. Supostamente, ele não deve beber, mas olha para a jarra cheia de limonada suíça, abre o bar, põe vodca num copo, completa com a limonada e quando está pra beber...

AMY1

Isso só vai piorar, agora.

RUI

Não. Não vai ajudar. *(Pausa)* O que iria ajudar seria ter vendido esse quadro, hoje.

AMY1

É importante, Rui. *(Se aproxima, pega na mão de Rui)*

O telefone toca. Amy1 corta a intimidade com Rui, como se lamentasse a quebra da importância da ocasião, e vai atender.

AMY1

Perdão. *(Pausa)* Sim. *(Pausa)* Não posso confirmar agora, mas ligo amanhã. *(Pausa mais longa)* Eu entendi. Claro, conheço, sim. *(Pausa)* Obrigado. Até logo. Boa... noite.

Silêncio.

RUI

O que foi?

AMY1

Não é nada.

RUI

Confirmar o quê?

AMY1

É um encontro desses de ex-alunos. Não é nada.

RUI

Ex-alunos do que, Amy? Você não fez faculda...

AMY1

(Com um pouco mais de raiva) Ex-alunos da escola, Rui! Por favor, para de beber e conversa um pouco comigo.

RUI

E você vai?

AMY1

O que importa agora?

RUI

Vai?

AMY1

Olha, Rui, eu deveria ir, sim.

RUI

Mas vai ver quem, lá? Por que quer ir?

AMY1

(Respira fundo) Porque eu preciso retomar de algum lugar. *(Quase para si.)* Nem que fosse cantando em um clube...

RUI

(Seguindo com ironia) O quê, vai cantar? E ele vai fazer o quê, tocar bateria?
(Referindo-se a Jonas)

AMY1

É modo de dizer e você não precisa me agredir. Mas mesmo ir até a represa dirigindo, depois de 20 anos, seria bom pra mim.

RUI

Eu te levo.

AMY1

Eu não quero! (*Mais baixo*) Eu não quero mais nada.

RUI

Eu posso ir com você.

AMY1

Pra quê, para depois reclamar de tudo, ficar triste, não poder nem dirigir de volta?

RUI

Acha que não posso conversar com ninguém mais? (*Bebe*) E eu conheço aquela sua amiga..., aquela que dá aulas de trabalhos manuais.

Ouve-se um som de bateria aparentemente feito por Jonas.

AMY1

Por favor, Ruy... Não bebe mais.

Rui insinua um deslocamento em direção à cozinha.

AMY1

(*para Rui*) Fica aqui e vamos tentar conversar.

RUI

Eu não aguento mais esse barulho e, depois, a sala está escura.

Amyl faz que vai pedir para Jonas parar de tocar, mas desiste ao ver que Rui está mesmo indo para a cozinha. Silêncio. Amyl fica sozinha na sala.

Cena 3

Rui sozinho na cozinha. Abre a geladeira e pega algo mais pra beber. Se serve. Úrsula aparece timidamente, de uma terceira porta – quarto. Uma música suave e intimista vem de seu quarto.

ÚRSULA

Dia ruim, é isso?

RUI

...Todos, não é?

Silêncio.

ÚRSULA

Eu preciso falar uma coisa...

RUI

Você também?

ÚRSULA

É sexta-feira, final de mês...

RUI

Eu sei, vou te pagar.

ÚRSULA

Não é isso!

RUI

Como assim? Do que está falando?

ÚRSULA

Eu não posso mais ficar aqui.

RUI

(Aproxima-se) Por que está falando isso? O que aconteceu? Foi o garoto, ele fez alguma coisa?

Úrsula vai para a sala e se prostra diante do quadro. Rui segue-a.

ÚRSULA

Não tem nada a ver com o Jonas. *(Quase chorando)* É que não é mais bom pra mim...

RUI

Nem sempre é bom. Às vezes é simplesmente necessário.

ÚRSULA

Eu decidi voltar para Joinville.

Silêncio. A música de fundo vinda do quarto é ouvida com nitidez.

RUI

Voltar? *(Pausa)* Sei... Mas e o seu curso de atriz?

ÚRSULA

(Chorando) Quem sabe?..

RUI

(Aproxima-se de Úrsula e fica ao seu lado.) Aconteça o que acontecer, eu estarei do seu lado.

ÚRSULA

Mas você não está falando isso só porque...

RUI

Pode acreditar, foi sempre assim.

Rui abraça-a paternalmente, de lado.

[A câmera se fixa nos dois, lado a lado, olhando para a frente, tristes.]

Ato II.

Cena 1

Rui passa por uma cancela “automática”. Beatriz vem subindo pelo corredor externo na direção oposta, prestes a deixar o local. Ela sempre aparece à meia luz.

RUI

Oi.

BEATRIZ

Desculpe, estou cansada.

RUI

Vim aqui buscar a Amy.

BEATRIZ

Eu sei, como se ela fosse mais uma colega de escola, alguém que você quer rever pra ver se é possível se casar com ela e tudo mais...

RUI

Ela não é alguém com quem eu penso em casar. Ela é minha mulher.

BEATRIZ

É mais difícil aceitar que depois de cada uma dessas festas vem o vazio. Não tem cerimônia pra impedir isso.

Julia vem se aproximando, vinda da festa.

YULIA

(Para Rui, embriagada) Uau, sua mulher?!

RUI

(Para Yulia) Eu te conheço?

YULIA

Que história... Quem se conhece aqui? *(Se aproxima bem de Rui)* Você já bebeu?

RUI

Não. O que quer dizer? Vim dirigindo.

YULIA

Está desconversando e não me deve satisfação. Beba agora.

RUI

Eu não sei. Eu sempre...

YULIA

Você gosta de falar sobre as coisas, não é assim?

Yulia oferece uma garrafa de bebida para Rui.

RUI

É isso mesmo?

Rui pega a garrafa, olha pra Beatriz, brinda a ela, e bebe.

YULIA

E eu?

Yulia começa a beijar Rui no rosto. Beatriz segue para sair do clube.

RUI

(Para Beatriz) Não vá embora, por favor.

BEATRIZ

Ora, veja o que está acontecendo com você.

Yulia vai beijando Rui no peito e descendo.

RUI

Só estou dizendo porque da última vez que te vi, eu me lembro de tudo que aconteceu... O que eu faço agora?

BEATRIZ

Eu não posso te dizer o que fazer, Rui.

RUI

Mas o que houve entre a gente?

BEATRIZ

Nós dormimos na mesma cama. É isso.

YULIA

Dormir junto é uma porcaria.

Yulia insiste em beijar Rui no rosto enquanto ele tenta manter sua conversa com Beatriz.

RUI

Quem te falou isso? Foi a Amy?

BEATRIZ

Ninguém precisa me falar o que eu lembro.

RUI

Onde ela está?

BEATRIZ

Bom... Ela gosta de cavalos, você devia saber.

RUI

Ela está vendo os cavalos, mesmo à noite? Devo procurar lá?

BEATRIZ

Eu não entraria nesse lugar.

YULIA

(Para Beatriz) Ele já está dentro, querida. *(Enquanto se agacha até ficar de joelhos)* Eu vou te mostrar o que importa de verdade.

RUI

(para Beatriz) Por quê? O que está acontecendo?

BEATRIZ

Algumas coisas podem te machucar bem. *(Pausa)* Até logo...

RUI

Espera.

BEATRIZ

Não dá.

Beatriz vai embora, na penumbra. Yulia começa a abrir o zíper da calça de Rui. Ele põe a mão na cabeça de Yulia como se a detivesse em sua ação decidida para o sexo oral.

YULIA

(Agachada, olhando pra Rui de baixo pra cima) Mesmo? Agora não pode mais? Primeiro, segundo, terceiro passo... Esse é o seu esquema?

Rui, mais decidido, ergue Yulia, e a encara de frente.

RUI

Eu preciso ver minha mulher.

YULIA

Acredita mesmo que isso é um encontro de ex-alunos?

RUI

Eu sei que ela está aqui.

YULIA

Está com medo. Querido, não há nada como assistir a um casamento entre pessoas que não conhece.

RUI

Está querendo me ofender? Não tem casamento nenhum aqui.

YULIA

É como se fosse.

RUI

De quem?

YULIA

Podia ser o meu. Who cares, whatever. *(Pausa)* Você costuma falar sobre casamento, como fala sobre bebida?

RUI

Falar sobre o quê? Estou numa situação difícil. Não tenho tempo.

YULIA

Tem sim.

RUI

Está tudo desmoronando e você age como se me conhecesse, como se...

YULIA

...Está assim só porque você quer. Não tem vontade de entrar em mim? É isso? Não sou atraente o bastante pra você esquecer essa conversa fiada de ter vindo buscar sua mulher? Ou é por que somos do mesmo grupo?

RUI

Eu não estudei nessa escola.

YULIA

O outro grupo. Está escrito na sua cara que é do grupo que tem que falar sobre as coisas.

RUI

Onde ficam as baias dos cavalos?

YULIA

Sei bem como é. Como um filme. Você veio tirar ela de um lugar distante, salvar ela, acha que sabe quem ela é e que pode mantê-la, assim, viva, num mundo só seu.

RUI

Que seja. Eu preciso, logo.

YULIA

Eu nasci nesse lugar, no meio dessas baias nojentas. Eu também sou casada, eu também faço parte da coleção de um dos sócios.

RUI

Seu marido está aqui e você quer que eu “entre” em você. E quer que eu ache bonita a sua entrega?

YULIA

Meu marido está morto. Quer dizer, não está realmente, mas ele não existe pra mim... É um membro vitalício desse negócio, é indestrutível, vai viver pra sempre como um nada. Me deu tanta coisa que eu não me lembro nem de como é a mão dele. *(Pega na mão de Rui e começa a beijá-la)* Então eu vou te implorar, tudo bem? Me dá isso, por favor?

RUI

Fico lisonjeado, mas posso pelo menos perguntar por que eu?

YULIA

Você se subestima mesmo. Acha que não pode mais falar com ninguém, que não pode mais dar prazer para ninguém só porque é... *(Tenta beijá-lo, mas Rui a detém)*

RUI

...O que eu sou? Agora é você que está desconversando e eu ainda estou com pressa.

YULIA

Está bem, eu vou te contar o segredinho: porque você está pior que eu, está praticamente acabado. E, ao contrário do que dizem por aí, isso é a coisa mais atraente que eu consigo imaginar em um homem, nesse momento singular da minha vida. Aposto que te disseram que era o contrário. Mas só um fracassado de verdade consegue ter a disposição para comer uma desconhecida, assim, aqui mesmo, ainda que seja nesse lugar horroroso, triste, o pior.

RUI

Talvez eu não tenha essa coragem. Vim aqui por uma razão. Talvez eu não tenha perdido tudo como está falando.

YULIA

Boa sorte, então. *(Pausa)* Eu nunca vou me esquecer, tá?

RUI

Me desculpe.

YULIA

Não precisa pedir desculpas, eu entendo perfeitamente. Nós nascemos um para o outro, pode ter certeza.

Yulia encosta no muro e vai descendo até se sentar. Rui insinua que vai consolá-la, mas retrocede e segue pra festa. À medida que Rui vai se deslocando, lentamente, em direção ao núcleo da festa, a luminosidade e o volume do som da música aumentam.

Cena 2

Na entrada do salão, Rui está tentando se encontrar, identificar alguém. Mas não consegue.

Em meio ao salão aparece um casal de homens. Breno é mais contundente, segue de modo resolutivo em direção a Rui, contido apenas pela afetividade de Julio, seu companheiro.

BRENO

Não, não, eu tenho que falar a verdade!

JULIO

Você não tem certeza, Breno.

BRENO

Eu me lembro de alguma coisa e vou falar, agora.

JULIO

Isso vai ser ruim pra nós, pra o nosso futuro.

BRENO

Se não falar, não vai ter futuro nenhum.

Breno chega ao pé do ouvido de Rui e fala algo que aparentemente é bastante agressivo.

RUI

(para Breno) Meu caro, eu não tenho ideia do que está falando.

BRENO

Pois é pior ainda. Não lembrar disso é pior ainda.

JULIO

Breno, olha pra mim. Você não está bem, vamos sair daqui, por favor.

BRENO

Esse filho da puta aqui acabou com a minha carreira.

JULIO

O que acabou com sua carreira foi seu problema com as drogas. Esquece ele, por favor.

RUI

O que quer eu tenha feito não te dá o direito de me atacar assim.

BRENO

Eu ainda não te ataquei.

Breno avança em direção a Rui e lhe dá o que parece ser uma facada no estômago. Rui cai e Breno continua a agredi-lo, agora com pontapés. Julio agarra Breno e puxa-o a uma distância em que não consegue mais agredir Rui.

Leo entra em cena de modo sutil, caminhando sozinho, em meio ao salão, como se soubesse da presença de Rui, mas sem demonstrar isso. As pessoas agem com certa reverência à sua “aparição”; ele faz um sinal para que a música seja abaixada.

LEO

Que foi que vocês fizeram aqui?

JULIO

(Referindo-se a Breno) Ele perdeu a cabeça.

LEO

Eu estou vendo. Mas agora, como é que fica? Porque eu preciso falar com ele e, no entanto, parece que ele está, quem sabe, o quê. *(Referindo-se a Rui)*

BRENO

Eu tenho minhas razões.

LEO

Não me interessa. Você fez uma puta cagada aqui e vai ter que resolver já.

BRENO

(Mais aflito) Eu não posso fazer nada. O Julio tem razão, perdi a cabeça.

LEO

Vai ter que dar um jeito.

Julio olha pra Breno, beija-o no rosto.

JULIO

(Para Breno) Vou fazer isso por você. Mas vai ter que me prometer que nos casamos até o final do ano. É a última vez.

BRENO

Mas...

LEO

Rápido.

BRENO

Eu não sei o que dizer sobre isso.

LEO

Não tem que dizer nada. Não tem escolha.

Julio se aproxima de Rui e lhe faz uma massagem abdominal acompanhada de respiração profunda. Rui vai despertando, Julio se ergue e se afasta. À medida que Rui fica de pé, Amy2 e Jonas surgem em cena como no rastro de Leo; eles estão juntos de uma maneira que chega a destoar de uma situação social como a festa. Há algo de solene e melancólico na maneira como chegam até Leo. Rui reconhece Amy2 e está reestabelecido, mas com uma expressão de espanto.

RUI

Amy, onde você estava? Eu estou te procurando em todo o lugar.

Amy2 olha pra Leo como se pedisse permissão para falar.

RUI

Onde estava? Estava vendo os cavalos?

Leo olha pra Amy2 como se a autorizasse a fazer algo. Ela se adianta e entrega um papel na mão de Rui.

RUI

Que é isso?

LEO

É uma averbação de divórcio.

RUI

Divórcio de quem?

AMY2

Acabou, Ruy.

LEO

É um divórcio consensual.

RUI

Como pode ser consensual se eu nem me lembro?

Rui olha para Jonas, como se buscasse uma resposta.

JONAS

Você não se lembra de muita coisa.

RUI

(Olhando o papel) Isso não quer dizer nada.

LEO

Quer dizer, sim.

Leo olha para Amy2 como se exigisse algo já combinado. Ela se aproxima dele e beija-o na boca. Rui reage com ímpeto, mas é detido por Jonas.

JONAS

Deixa ela em paz.

AMY2

Olha, Rui, eu tenho uma coisa pra te contar.

RUI

Contar?

AMY2

Faz anos que eu tento...

JONAS

Mãe, deixa que eu falo. Posso falar?

RUI

Tem que falar. Vocês têm que falar já, tudo que conseguirem.

JONAS

Por que você não aceita que todo mundo está na mesma situação, procurando sobreviver e ser feliz?

RUI

Não quero saber de você, se já marcou sua passagem ou se é como eles. Eu quero entender como é que a sua mãe está fazendo isso?

JONAS

Eu não vou a lugar nenhum. Estou muito bem aqui. Mas não sou como você. Eu descobri que é diferente pra mim. E a minha mãe voltou a cantar. Era ela que estava cantando quando chegou.

RUI

Aquilo era *playback*, eu ainda consigo perceber. Sua mãe não tem mais voz e essa farsa não vai mudar isso.⁹⁹

⁹⁹ Letra da canção cantada pela personagem Angélica em *O Amor dos Telepatas*, Rafael Vogt Maia Rosa, São Paulo, Badaró, 1999, pg. 50:

La levatrice
Perché è nella mia bruttezza
Che tutto il dolore si concentra,
Che tutta la passione si assesta e riposa in pace.
La tua pelle la mia pelle, un urlo
Il tormento della ricerca e non può,
E soffrire e soffrire e, infine,

JONAS

Nós não queremos mudar nada. Somos assim mesmo.

RUI

Vocês são todos iguais.

JONAS

Sim, eu sou como eles.

RUI

(Irônico) Mas na prática ou é só no nível dos pensamentos.

JONAS

Essa é a minha liberdade, eu descobri o meu tesão.

RUI

Mas não trabalha e é a sua mãe que te sustenta através dele *(Referindo-se a Leo)*.

LEO

Deixa o garoto em paz e presta atenção no seu comportamento absurdo.

RUI

(Para Jonas) O que foi que esse cara fez, ele comprou vocês, é isso? Vocês são como os puros-sangues dele?

Dopo mille vite, essere.

Eeeecooo!!!

*Come me, così con il mio naso,
Con la mia gabbia toracica dolente,
Se la musica che esce sarà
Ogni uomo inginocchiarsi e piangere
Per la sua bambinaia.*

LEO

Você não está em posição de falar nada, aqui. Apenas aceite.

RUI

(Para Leo) Como não estou? A minha mulher está me comunicando um divórcio e você, que eu absolutamente não sei quem é, me diz que eu não tenho o direito de abrir a boca? É isso mesmo?

AMY2

Rui, você não sabe onde está?

RUI

Como assim? Eu vim te buscar, aqui, fui assediado, agredido!

AMY2

Mas foi curado também. *(Pausa)* Não sabe que lugar é esse, Rui?

RUI

Sei, sei, sim. É uma merda de um clube onde...

AMY2

...Nós nos casamos aqui, Rui. Você tocou e eu cantei, nós dançamos. Depois você começou a beber e não parou mais, nunca mais.

RUI

Não é verdade.

LEO

O que você sabe sobre verdade e mentira. Seu pai vive aqui há 25 anos, de favor, nós o acolhemos, e você nunca veio visitá-lo uma vez sequer.

RUI

Meu pai morreu.

LEO

Só porque você quer.

RUI

Não, não é porque eu quero. Eu enterrei meu pai e eu não conheço você.

Pablo e Jayana se aproximam.

AMY2

Quem sabe seu irmão não pode te ajudar a entender melhor?

RUI

(Irônico) Que bom que sempre pensou em mim. E eu preciso mesmo de alguém assim próximo que me ajude a entender um pouco tudo isso. Aliás, pode ter certeza de que eu sempre terei você, assim, no meu coração, sempre levarei a certeza da bênção de ter te conhecido.

AMY2

Acha que todos nós aqui somos figurantes do seu sonho? Acha que meu papel é pequeno, que minha função é tão somente te entregar uma folha que prove que não somos mais casados perante a lei? Acha que eu poderia viver mais uma semana que fosse na sua órbita, sem poder falar, ser escutada, sem ser amada de fato? Acha que não posso cantar, que era playback, que eu estou atrás do dinheiro dele, é isso? Que meu amor por cavalos é um capricho ridículo que você julga de cima de toda a sua experiência com comunicação? Você fala mais do que pode Rui, não se percebe no mundo. Silencia um pouco, olha ao redor. Pára. Você precisa parar.

PABLO

Rui, é verdade, o pai está aqui e não pode esperar muito.

RUI

Mas, você... O que faz no Brasil?

PABLO

Eu nunca fui, na verdade.

RUI

Meu único irmão que eu sempre pensei estar em viagem...

PABLO

Que importa isso agora?

RUI

Ora, a sua ausência, o fato de eu achar que estava completamente sem uma família. Acha isso trivial?

PABLO

Mas por que mais perguntas, Rui? De que servem? Eu estou convidando você para ver o pai e você está me cobrando?

Pablo pega na mão de Rui e começa a conduzi-lo para um outro lugar, fora da festa.

JAYANA

Pablo, a gente precisa conversar. Enquanto você não resolver essa questão da sua família, eu não vou mais querer colaborar com o projeto.

PABLO

Jayana, eu te amo, querida, mas é uma ocasião importante aqui pra nós, entende?

JAYANA

Entendo, mas é sempre a mesma história e eu acho que chegou o momento de você decidir. Eu aguentei tudo; você não gosta de mim como mulher e mesmo assim eu fiquei do seu lado.

PABLO

Não é tão simples assim. Venha com a gente, por um segundo. Depois nós vamos discutir a relação até resolver toda a mágoa, todo o ressentimento que eu fiz crescer

no seu coração por conta da minha imaturidade, das minhas ideias para trabalhos no exterior, os meus casinhos breves com alunas. Afinal, quando acha que poderei estar com meu irmão e meu pai, juntos, novamente? Você não pode me dar essa chance?

JAYANA

E a nossa família, Pablo? Quando é que você vai me dar essa chance?

LEO

(Para Pablo) Se vocês têm que ir, vão agora. Chega de conversa.

PABLO

Estou tentando. *(Insistindo com Rui)* Vem, Rui, é aqui perto. E você também *(para Jayana)* Depois, é importante que conheça o pai também.

Rui, Pablo e Jayana se evadem do salão. Leo ordena para que aumentem o volume da música.

Cena 3

Um porão. Durante a cena, a luz da janela vai do escuro da noite à insinuação do amanhecer. Villém está sentado em uma cadeira diante de um pequeno quadro pendurado na parede. Rui, Pablo e Jayana se aproximam sem que ele se vire.

VILLÉM

Eu sei que já há muito você acha que eu não existo ou que eu morri. Mas, como ela disse, você só vai passar pela morte quando escutar, por exemplo, o que a mulher do seu irmão disser.

PABLO

Como é, pai?

JAYANA

Ainda não falei nada.

VILLÉM

Está bem. Mas é o que a sua mulher falar. Eu não tenho mais por onde, entendem? Quando ela falar seu irmão vai escutar, pode ter certeza. Porque essas são minhas últimas palavras.

RUI

Ela vai falar como, sobre o que, pai?

VILLÉM

Escuta, Rui, e fui eu quem te dei esse nome, você só vai perceber a morte quando não estiver mais lá, quando for pai. Portanto, aproveita pra respirar fundo. (*Pega um cigarro e acende*).

RUI

Mas eu sempre sou o padrasto. Está tudo errado.

VILLÉM

Cala a boca. Não fala merda! Eu estou doente, mas não vou admitir uma porcaria inominável dessas. Isso aqui não é o filme onde você dialoga com o pai entrevado. Não sabia que estava vivo, entretanto, eu estou e vou te dizer com todas as palavras: não dá mais pra voltar, segue em frente.

RUI

Mas pra onde?

VILLÉM

Se você não sabe está fodido. É claro que sabe e não quer aceitar. (*Acende um cigarro e fuma*) Seu irmão, que é mais simples, está atrás do destino dele, pensando nos projetos ambientais dele e tudo mais. E você, o que vai ser? O que vai fazer, Rui? Se matar?

JAYANA

Mas, Villém, o Pablo também é homem sem profissão.

VILLÉM

Opa! Parou... Também?

PABLO

Sou artista, pai.

VILLÉM

Não acredito nisso... (*Fuma*) Que estupidez. Então, nesse caso, eu aproveito pra falar para os dois... Vocês confundem tudo, tudo. Parecem os dois patetas. O que eu posso fazer? Como posso mostrar. Vocês não entendem nada, nunca!

Silêncio constrangedor.

PABLO

O que anda pintando, pai?

VILLÉM

Eu não pinto mais, porra! Esse troço não interessa. Vocês têm que abrir o olho de uma vez por todas. O que estão esperando?

PABLO

Mas e esse quadro aí na parede.

JAYANA

Ainda não! Essa conversa não. Eu queria falar uma coisa importante.

VILLÉM

(*Num lapso de memória*) Mas o que é isso?! Uma mulher?

PABLO

É minha mulher, pai.

VILLÉM

E você deixa chegar a esse ponto?

Jayana agacha-se aos pés de Villém.

JAYANA

Diga isso pra eles: eu só quero ter um filho! Repete mil vezes, por favor. Bate com força até entrar esse negócio!

VILLÉM

Ela está dizendo a verdade. E eu concordo com ela.

JAYANA

Mas não adianta, ele não escuta.

VILLÉM

Estão ouvindo? Esfrega com força e esquece essa porcariada toda de tinta, tela, toda essa procrastinação inútil e sem serventia. *(Irônico)* A *expressãaaaao* artística! A *seeeeeensibilidade* pessoal. Joga tudo no lixo, já!

PABLO

Não é tão simples, pai. Não tenho dinheiro.

VILLÉM

(Revoltado, teatral) Não tem jeito. *(Pausa. Para Jayana)* Você está certa; é melhor desistir, procurar em outra fonte porque desse mato não sai cachorro. *(Pausa)* Só se for porque não lembram nem da mãe de vocês.

RUI

Mas ela se foi muito cedo, pai.

VILLÉM

E acha que a ausência tem menos significado do que uma mulher te dando papinha, te levando no colo? Por favor, escutem essa garota. Ela está desesperada.

Jayana sai de cena. Pablo não sabe se fica ou se a acompanha. Depois segue atrás dela. Silêncio.

VILLÉM

Agora que o caçula já se foi, eu vou te falar o que interessa. Eu passei minha vida mentindo, mentindo, mentindo, mentindo. Foi tanto que eu passei a acreditar. Virei um... militante da mentira. Está vendo isso aí? (*apontando para o quadro na parede*)

RUI

Sim.

VILLÉM

O que há?

RUI

É... uma paisagem.

VILLÉM

ERRADO! Não há nada aqui, nem paisagem, nem arte, nem porra nenhuma. É uma foto, porra! Agora sai daqui e começa do zero. É sua última chance.

O quadro, uma foto com paisagem idílica, encaixa-se na tela no close up final, e introduz o cenário da cena 3.

III.

Cena final.

Enquadramento fixo; a extensão do quadro. Rui está sozinho, descalço, diante da água, em estado contemplativo. Beatriz se aproxima, estende uma canga e se senta ao lado de Rui.

BEATRIZ

Posso?

RUI

Claro. Se ainda quiser...

BEATRIZ

O que foi, está triste?

Jonas aparece com roupas de banho, bate nos ombros de Rui, joga uma toalha ao lado do “pai” como se essa fosse uma situação trivial e familiar e entra na água. Jonas nada, no extracampo.

RUI

...Um pouco.

BEATRIZ

Por quê?

RUI

Eu acho que estou sentido alguma saudade.

BEATRIZ

De quem?

RUI

Não sei... Acho que de você, né?

BEATRIZ

Mas... a gente só esteve junto uma vez.

RUI

Eu lembro de cada detalhe.

BEATRIZ

Detalhe do que, Rui?

RUI

De tudo.

Silêncio. Som de água.

BEATRIZ

Ó... (Olhando pra Rui)

RUI

O quê? (*Chorando*).

BEATRIZ

Eu não vou desaparecer.

RUI

Você não me ama?

BEATRIZ

Eu não costumo falar sobre minha intimidade.

RUI

Não interessa, eu te amo muito. Gosto de cada gesto que faz, de cada palavra.

BEATRIZ

(Olha pra Rui sem tristeza, esboça um sorriso) Eu não estou te abandonando. É parte do meu trabalho. E, na realidade, nem está olhando pra mim.

RUI

Eu sei, eu sei. Estou um pouco perdido.

BEATRIZ

Isso é porque não segue o texto. Pensa que eu não reparei?

RUI

Estou um pouco dividido, entende?

BEATRIZ

Mais ou menos. Eu podia até te dizer que podia até me ensinar como fazer.

RUI

Fazer?

BEATRIZ

Ora, você é uma unanimidade aqui. O centro das atenções. Será que não percebe? Desde o começo. Está todo mundo sempre olhando pra você.

RUI

É... eu agradeço. Me disseram que se eu fosse completamente sincero em relação aos meus sentimentos, eu poderia até melhorar o texto.

BEATRIZ

Por que não experimenta?

Jonas sai da água, molhado, se enxuga um pouco com a toalha que deixou.

RUI

Acontece que se eu for completamente sincero...

BEATRIZ

Fala!

JONAS

(Já ao lado de Rui) Quer um conselho? *(Pausa)* Relaxa um pouco.

RUI

(Pausa) Não consigo.

Jonas se aproxima, de pé e se inclina em direção ao rosto de Rui. Quando eles estão pra se beijar, Beatriz interfere.

BEATRIZ

Eu não queria cortar nada aqui, mas eu preciso dizer que esse improviso até poderia dar certo e tudo mais, mas ele vai desviar do ponto, e a gente tem que conseguir chegar pelo menos próximo de um resultado bom.

JONAS

(Para Beatriz) Estão tendo a chance de vocês.

BEATRIZ

(Para Jonas) Eu sei bem no que está pensando. *(Beatriz se levanta como se fosse embora.)*

JONAS

Não estou pensando em nada, querida. Por mim, está tudo ótimo. *(Termina de se enxugar e sai de cena.)*

Silêncio.

RUI

Está vendo?

BEATRIZ

O quê?

RUI

Às vezes eu te vejo de perfil e é tão bonito... (*Pega na mão de Beatriz, contendo-a em sua saída*) Uma vez você pegou na minha mão de um jeito.

BEATRIZ

Como está pegando agora? (*Amorosa*)

RUI

Quase isso.

BEATRIZ

Eu tenho muitas limitações...

RUI

Todo mundo tem.

BEATRIZ

Eu não consigo nem dançar.

Beatriz se senta ao lado de Rui, novamente. Silêncio.

RUI

A gente deveria chegar a algo vivo. Tudo isso é artificial. É só uma ideia.

BEATRIZ

Será que não é porque agora que estou aqui na sua frente continua reparando nos meus olhos esbugalhados, nas minhas olheiras e na minha boca pequena?

RUI

Ao contrário.

BEATRIZ

No que pensa então?

RUI

Daqui a pouco, quando eu não estiver mais aqui, vou lembrar de quando estive dentro de você, da sua mão agarrando meu ombro, da sua boca semiaberta respirando ofegante e sorrindo como se estivesse com alguma dor ao mesmo tempo. Das coisas que me disse, do seu sorriso. *(Pausa)* Como consegue ser tão... feliz.

BEATRIZ

Nesse caso, ó... Eu sinto que nem sabe do que está falando e imagino que seja primário e tudo mais. Mas como ainda sinto que continua falando como se fosse a partir de um sentimento por outra pessoa, cheio de fantasias sobre minha ausência e tal, eu vou fazer minha última tentativa. Talvez eu não seja o tipo de mulher capaz de te deslocar de onde está, mas como nunca estive realmente, dentro de mim, eu vou tentar me aproximar o máximo possível dessa vez. *(Tira a blusa, a saia e fica nua a espera de alguma iniciativa de Rui.)*

Úrsula aparece no “quadro” com uma bandeja para servir limonada suíça. Sem se incomodar com o momento de maior intimidade, já que Beatriz está nua, ela se aproxima do casal. Ela age de forma completamente natural e com mais felicidade e disposição do que no Ato I.

RUI

Úrsula, querida, você acha que eu falei alguma coisa errada?

URSULA

Ora, Rui... A gente não tem escolha.

[Úrsula se afasta do casal e se aproxima da “câmera” e sorri num close voluntário, oposto à fixidez do fim da cena Cena3 do Ato I].

Fim. (29.05.2010)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dos autores

IBSEN, Henry. *When we dead awaken*. Tradução Taddeus L. Torp. Arlington Heights: Harlan Davidson Inc., 1977

_____. *Hedda Gabler*. Traducion: José Perez Bances. Buenos Aires: Clásicos Losada:2007

_____. *Seis dramas*. Tradução: Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1944

_____. *Seis dramas*. Tradução: Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Escala, s.d.

_____. *The wild duck/ Hedda Gabler*. Translated by Michael Meyer. New York/ London: W.W.Norton & Company, 1997

_____. *Casa de bonecas*. Tradução: Maria Cristina Guimarães Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1990

_____. *O pequeno Eyolf*. Tradução: Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer. São Paulo: Editora 43, 1993

MERCER, David. *Palys: One & Two*. London: Methuen, 1990

_____. *Providence*. Traduit de l' anglais par Claude Roy. Paris: Gallimard, 1977

_____. *The Parachute*. With Two more TV Plays. London: Calder and Boyars, 1967

PINTER, Harold. *Landscape and Silence*. London: Methuen, 1969

_____. *Party Time and The New World Order*. New York: Grove Press, 1993

_____. *A volta ao lar*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo, Victor Civita, 1976

_____. *The Homecoming*. New York: Grove Press, 1966

_____. *The Servant and Other Screenplays*. London/ Boston, Farber & Farber, 1971

_____. *Teatro 1 e Teatro 2*. Vários Tradutores. Lisboa: Relógio d'agua, 2002

Sobre os autores

- BEGLEY, Varun. *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2005
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*, Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991
- GARTON, Janet. “The Middle Plays”, *The Cambridge Companion to Ibsen*. James McFarlane (Editor). Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- GALE, Steven. *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003
- KENNER, Hugh. “Joyce and Ibsen's Naturalism”, *The Sewanee Review*, 59, No. 1. Sewanee: The University of the South, 1951
- LUKÁCS, Georg. “The Sociology of Modern Drama” (traduzido), *The Theory of the Modern Drama*, Eric Bentley (Editor). London: Penguin Books, 1990
- _____. *The Lukács reader*. Arpad Kadarkay (Editor). Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1995
- MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006
- MEYER, Michael. *Ibsen*. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2004
- _____. *Strindberg*. New York: Random House, 1985
- MOI, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2006
- MORRISON, Kristin. *Canters and Chronicles*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SCOLNICOV, Hanna. *Woman's Theatrical Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- STEINER, George. *A Morte da Tragédia*, Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*, Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001
- TAYLOR, Don. *Days of Vision: Working With David Mercer: Television Drama Then and Now*. London: Methuen Drama, 1990

TORNQVIST, Egil. *Ibsen: A Doll's House*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002

_____. *Drama from Ibsen to Brecht*. New York: Oxford University Press, 1969.

_____. *Drama em Cena*. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Mahler*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1991

_____. *Notas de literatura 1*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo, Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2003

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1985

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990

_____. *Seraphim Grosse Pointe*. Translated by K. David Jackson and Albert Bork. Austin: New Latin Quarter Editions, 1979

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010

_____. *O Reino e a Glória*. Trad. Selvino J. Assmann, Rio de Janeiro, Boitempo, São Paulo, 2011

_____. *Nudities*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011

_____. *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004

ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008

ASHBERY, John. *Reported sightings - art chronicles 1957-1987*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991

- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2004
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Tradução Tania Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1996
- BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*, Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 1991
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosacnaify, 2002
- BENAYON, Robert, “Un Rêve de la Morale” e “Atteindre les Nerfs, Entretien Avec David Mercer”, *Alain Resnais*, Stéphane Goudet (Org.). Paris, Gallimard: 2002
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987
- _____. *Passagens*, Willi Bolle (Org.), Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- _____. *Rua de mão única*, Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo Brasiliense, 1995
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico 1899/ 1970* . Tradução Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Globo, 2000
- _____. *Prólogos*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1985
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008
- BURNS, Elisabeth. *Theatricality – A Study of Conversation in the Theatre and in Social Life*. New York: Harper Torchbooks, 1972
- CANDIDO, Antonio et Al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- CARVALHO, Bernardo. “Circuito Fechado”, *Ilustrada*, São Paulo: Folha de S. Paulo, 13 de setembro de 2005.
- COETZEE, J.M. *Inner Workings*. New York: Viking, 2007
- CORDEIRO, Waldemar, *Uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1986.

- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001
- DANTO, Arthur. C. *Após o fim da arte*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo, Edusp, 2006
- DELEUZE, Gilles. *Imagem Tempo*, Tradução Eloisa De Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005
- _____. *The Movement-Image*, Tradução Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006
- _____ e GATTARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio Alvim, 2002
- DERRIDA, Jacques. “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação”, *A Escritura e a Diferença*, Trad. Maria Beatriz Marquez Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002
- DIAS, Maurício Santana. “Tempo, narração e descrição nos *Microcosmos* de Claudio Magris”, *Revista TB*. Rio de Janeiro, 176: 45/54, Jan. Mar, 2009
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, o Que nos Olha*, Tradução Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 1998
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*, Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac e Naify, 2004
- EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria*, Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro; Relume Dumará, 2002
- FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia*. São Paulo: Polis, 1979
- FONT, Domenec. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Catedra, 2003
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes 1995
- FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1986.
- _____. “Art and Objecthood”, *Art and Objecthood*, Chicago, The University Of Chicago Press, 1998

- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva, 1999
- JAMENSON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Vários Tradutores, Rio De Janeiro: Graal, 1995
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, The MIT Press, 1986
- _____. *O Fotográfico*, Trad. Anne Marie Davée, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- _____. *Escritura Política no Texto Teatral*, Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento, São Paulo, Perspectiva, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Tradução Eloisa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010
- MAMET, David. *Três usos da faca*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001
- _____, David. *Sobre direção de cinema*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- MENESES, Paulo. *À meia luz: Cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Editora 34, 2001
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*, Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOLES, Abraham Antoine. *O Kitsch: A arte da felicidade*. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- ORTEGA y GASSET, José. *A ideia do Teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991
- PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein*. Tradução Elizabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008
- _____. *O momento futurista*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São

- Paulo: Edusp, 1993
- PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson*. Cambridge: The MIT Press, 2003
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985
- ROHMER, Eric. *Ensaio sobre a noção de Profundidade na Música*. Tradução Leda Tenório da Motta e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o Pós-Humano*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo, Edusp, 2010
- SEARLE, John R. *Os actos de fala*. Tradução Carlos Vogt et al. Coimbra: Livraria Almedina, 1984
- SIGEL, Lisa Z. (Ed.). *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2005.
- SHAPIRO, Gary. *Earthwards*. Berkeley: University of California, Press, 1995
- SHORSKE, Carl E. *Viena Fim-de-Siecle*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Cia. Das Letras, 1990
- SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Jack Flam (Editor). Berkeley: University of California Press, 1996
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SPERBER, George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980
- STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema*. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2009
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo, Cosacnaify, 2008

- STRINDBERG, August. *Inferno*. Tradução Ismael Cardim. São Paulo: Editora Max Lemonad, 1992
- SUCHER, C. Bernd. *O teatro das décadas de 80 e 90*. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo. Cosacnaify, 2001
- WEBER, Samuel. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004
- WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, s.d
- WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham: Duke University Press, 2008.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- XAVIER, S. “Prólogo de um Drama Mal Feito”, *O Amor dos Telepatas*, São Paulo: Série Badaró, 1998. pp. 9-12.

Filmografia

- A Doll's House* (1973) Joseph Losey
- A Married Couple* (1969) Allan King
- Blow Up* (1966) Michelangelo Antonioni
- Di* (1977) Glauber Rocha
- Cenas de um Casamento* (1973) Ingmar Bergman
- Cinema Falado* (1986) Caetano Veloso
- Family Life* (1971) Ken Loach
- Frame* (1973) Claudio Tozzi
- Grass* (1976) Claudio Tozzi
- Harold Pinter: Party Time* (1992) Films for the Humanities & Sciences
- Hedda* (1975) Trevor Nunn
- Husbands* (1970) John Cassavetes
- June Weddings* (2008) Barbara Hammond
- La Notte* (1962) Michelangelo Antonioni
- Morgan* (1966) Karel Reisz
- O Bandido da Luz Vermelha* (1968) Rogério Sganzerla
- Oppening Night* (1977) John Cassavetes
- Pina 3D* (2011), Wim Wenders

The Birthday Party (1968) William Friedkin

The Collection (1976) Harold Pinter

The Go-Between, (1973) Joseph Losey

The Homecoming (1973) Peter Hall

The Servant (1964) Joseph Losey

The Henrik Ibsen Collection (1958-1992) British Broadcasting Corporation

Sites

<http://www2.uol.com.br/tropico>

www.teatroparaalguem.com.br

www.ubuweb.com

ENQUANTO ESTIVER AQUI: ENSAIO AUDIOVISUAL

A tese depositada contém um DVD, em anexo, contendo o filme *Enquanto Estiver Aqui* (TPA/Brasil, 36 min. col., 2012.) também disponível em:
www.teatroparaalguem.com.br