

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

**ROSANA BAÚ RABELLO**

**UM OLHAR SOBRE A DRAMATURGIA DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA:  
INTERTEXTOS, CONTEXTOS, MITO E HISTÓRIA EM *UM ÉDIPO***

**Versão Corrigida**

**São Paulo**

**2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

**UM OLHAR SOBRE A DRAMATURGIA DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA:  
INTERTEXTOS, CONTEXTOS, MITO E HISTÓRIA EM *UM ÉDIPO***

ROSANA BAÚ RABELLO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras. Versão Corrigida.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Flavia Maria Corradin

**São Paulo**

**2011**

Nome: Rosana Baú Rabello

Título: Um olhar sobre a dramaturgia de Armando Nascimento Rosa: intertextos, contextos, mito e história em *Um Édipo*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 26/08/2011

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Flavia Maria Corradin  
Universidade de São Paulo - USP

---

Julgamento

---

Prof. Dra. Marisa Correa Silva  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

---

Julgamento

---

Prof. Dra. Lilia Lopondo  
Universidade de São Paulo - USP

---

Julgamento

À minha mãe, por ter me ensinado a ler e escrever e pelo eterno incentivo

Ao meu pai, pelo apoio irrestrito e carinhoso

Aos meus irmãos, Ana e Cézar

Ao meu companheiro Eduardo Kishimoto

## AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Flavia Corradin, por sempre ter acreditado em meu trabalho e pela atenção a cada etapa desta pesquisa. Agradeço imensamente a admirável dedicação, cuidado e respeito devotados aos alunos.

Ao Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira, pelas aulas excelentes e encantatórias.

À Prof. Dra. Lilian Lopondo, pelo privilégio concedido em tê-la compondo a banca examinadora de meu trabalho, pelas considerações e observações importantes realizadas em minha qualificação.

À Prof. Dra. Marisa Correa Silva, responsável por minha iniciação na pesquisa. Agradeço a importante contribuição de seus comentários críticos, de seu entusiasmo com os meus progressos, de sua amizade.

Ao Armando Nascimento Rosa, que sempre esteve tão disposto a ajudar, a enviar textos e notas sobre as novas montagens e traduções de suas peças, a dar entrevistas e a realizar uma belíssima palestra em nossa Universidade. Agradeço imensamente a atenção e paciência que eu muitas vezes exigia.

À Mariana Zanini, pela amizade, pela cuidadosa revisão de texto e pelo incentivo que significaram seus comentários de entusiasmo com os textos os quais discuto.

Aos meus pais, Emília Baú Rabello e José Luiz Rabello, por sempre me apoiarem em minhas aventuras, erros e acertos. Pela segurança, amizade, amor e compreensão.

Ao meu companheiro, Eduardo Kishimoto, pela leitura atenta deste trabalho, pelas críticas, sugestões e propostas que tanto me ajudaram.

Aos meus sogros, Issac Kishimoto e Setuco Kunieda Kishimoto, e ao meu cunhado, Alexandre Kishimoto, pelo carinho, atenção e cuidado comigo. Porque escolheram ser minha família.

Aos meus amigos, Roque e Eli, pela amizade linda que dedicam a mim.

Aos meus amigos muito queridos, Reni Adriano e Jonas Tavares. Agradeço por cativarem-me sempre.

A CAPES, pela concessão de uma bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

## **Resumo**

Esta dissertação investiga o mito de Édipo e suas representações no teatro de Armando Nascimento Rosa. O modo de construção de *Um Édipo: o drama ocultado* aponta para novas formas de olhar para os mitos, para a história e para os paradigmas, por meio de estratégias de construção dramática bastante interessantes. Dentre essas, neste trabalho é discutida a construção da paródia, do intertexto e do metateatro, que fazem dialogar o discurso ficcional e o crítico.

**Palavras-chave:** Teatro, Armando Nascimento Rosa, mito, paródia.

## **Abstract**

This thesis investigates the Oedipus myth and its representations in Armando do Nascimento Rosa's dramaturgy. In "An Oedipus - The Untold Story", the narrative develops new interpretations towards the myth, history and paradigms throughout very interesting strategies of drama construction. Among these, we discuss parody, intertextuality, metatheater, elements that approach fiction and critical discourses.

**Key-words:** Theater, Armando Nascimento Rosa, myth, parody

## Sumário

Apresentação.....	09
1 O teatro de Armando Nascimento Rosa: identidade e multiplicidade .....	15
2 Aspectos intertextuais, paródicos e metadiscursivos .....	21
2.1 Intertexto .....	21
2.2 Paródia.....	29
2.3 Metadiscurso, Metaficção, Metateatro .....	40
3 Mitologias.....	59
3.1 O mito como paradigma.....	59
3.2 O mito como matéria de arte .....	70
3.3 Releituras de Édipo no contexto do teatro português.....	90
4 O mito de Édipo sob a perspectiva intertextual do teatro de Armando Nascimento Rosa .....	98
5 Édipo e a voz dos vivos.....	109
Considerações Finais .....	125
Referências.....	130
Apêndices .....	139

## Apresentação

O processo criativo do teatro de Armando Nascimento Rosa trabalha com aspectos ligados à tradição do teatro ocidental, de maneira a revisitar modos e temas importantes para o teatro, a literatura, a psicanálise, a mitocrítica. Alguns instrumentos e estratégias são bastante recorrentes na obra do autor e entendemos a importância de serem discutidos, a fim de que nos ajudem a perceber o percurso poético, crítico e inovador de seu teatro, assim como percebermos alguns aspectos de transformação do pensamento e da criação artística nesta virada de século.

Para tanto, é importante lidarmos com noções de intertextualidade, de paródia e de metadiscorso e percebermos como se dá o encadeamento lógico dessas questões dentro da proposta teatral de Rosa. A releitura dos mitos (na esteira da mitocrítica) também deve ser discutida. Com efeito, é possível falar da multiplicidade de elementos e de percursos de leitura utilizados por meio da poética do autor. Este trabalho estará centrado em seu texto dramático *Um Édipo: o drama ocultado - mitodrama fantasmático em um acto* (2003), que, como é possível perceber, é uma releitura de um dos mitos mais difundidos e representados pelo teatro e pela literatura ocidental. O grande paradigma, referência para o trabalho de Rosa, assim como para as diversas releituras que do mito são feitas, é certamente Sófocles, com *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Contudo, em sua produção, o próprio autor acusa outras diversas influências às quais seu texto esteve exposto; dentre elas são citados *Antônio Marinheiro*, *Édipo de Alfama* (1966), de Bernardo Santareno, *A máquina infernal* (1967), de Jean Cocteau, e *O progresso de Édipo* (2009), de Natália Correia, além das referências à psicanálise de Freud e à psicologia analítica de Jung. Enfim, a composição da peça de Armando Nascimento Rosa articula diversos elementos para constituir-se como um texto em diálogo, ou melhor, em discussão animada e acalorada com as versões citadas e outras diversas versões conhecidas sobre a história desse infeliz rei tebano.

Com um enfoque prospectivo e criativo, o dramaturgo realiza uma nova leitura dos mitos fundadores do imaginário ocidental, tratando-os por aspectos diversos e pouco conhecidos. Sob o signo da intertextualidade e da metateatralidade, o autor representa uma atitude de abertura da consciência sobre os diversos aspectos da História, dos mitos e das verdades estabelecidas.

*Um Édipo: o drama ocultado - mitodrama fantasmático em um acto* é um texto editado em 2003 e encenado por Miguel Loureiro no mesmo ano, com apoio do Teatro da

Comuna, em Lisboa. Em 2006, esse texto teve sua edição em inglês traduzida como *An Oedipus – The untold history*, com tradução de Luís Toledo, prefácio de Susan Roland e comentário crítico de Marvin Carlson.

Buscando uma reintegração e revitalização da consciência sobre histórias aparentemente muito conhecidas, Armando Nascimento Rosa orchestra neste e em outros trabalhos alguns motivos mitológicos, religiosos, políticos e sexuais de grande relevância na formação do imaginário ocidental e que criam ressonâncias entre a representação do mito e do tempo presente, relacionados a uma grande rede intertextual. É, pois, importante investigar as vozes que saltam do teatro do autor e buscar entender como os antigos temas, os temas míticos, que supõem a comunicação e o compromisso do homem com o outro e com o mundo, continuam tendo importância no imaginário moderno e como sua releitura por meio da paródia pode contribuir para ampliar horizontes e dismantelar as referências que fazem a manutenção do *status quo*.

Em seu texto dramático *Um Édipo: o drama ocultado - mitodrama fantasmático em um acto*, Armando Nascimento Rosa apresenta o diálogo das personagens que tentam resolver seus conflitos por meio da busca do autoconhecimento. Em sua compilação e mistura de várias versões da história de Édipo, o autor recupera referências das relações homoeróticas entre Laio e Crisipo. Também fala da experiência “transexual” de Tirésias, que passou pela condição de ser homem e mulher numa mesma vida e que, na condição de mulher, relacionando-se com o divino Zeus, dera luz a sua filha Manto. Por sua vez, Manto, negando-se a seguir a profissão do pai, vai para a ilha de Lesbos, onde cumprirá seu ofício de atriz, abandonando valores antigos e construindo uma nova possibilidade de constituir-se como sujeito na ilha governada por mulheres (cuja referência homossexual está patente).

Todas essas questões estão, de um modo ou de outro, presentes na gama de versões do mito edípiano, contudo, sem tanta ressonância quanto aquela escolhida por Sófocles, a qual transformou-se em paradigma. Em seu teatro, Rosa recorda, recorta e organiza as diferentes variantes do mito, questionando suas contradições e preenchendo lacunas em sua interpretação. Com esse trabalho, o autor parece querer resgatar as vozes ocultadas pelo discurso dominante. Nesse sentido, a releitura paródica é essencial para conseguir manifestá-las. Vale ressaltar que a voz das personagens marginalizadas está presente em todo o trabalho dramático desse autor e expressa de maneira significativa as questões de identidade sexual e de gênero, que representam algumas das vozes abafadas e sufocadas por esse discurso dominante e que ganham espaço em seu teatro. Em *Audição com Daisy ao vivo no Odre*

*Marítimo* (2002), Daisy Waterfields, a amiga inglesa de Álvaro de Campos (que aparece no poema do autor *Soneto já antigo*<sup>1</sup>), ganha voz na forma de uma *drag queen*.

Em *O eunuco de Inês de Castro* (2006), Afonso Madeira pode finalmente falar de sua relação com Pedro e dos ciúmes que este sentia, a ponto de, como seu amante, mandar castrá-lo. Essa história foi embasada em um momento de uma das crônicas de Fernão Lopes que apontava que Pedro muito amou Afonso, “mais do que se deve aqui dizer”<sup>2</sup>. Em *Maria de*

---

<sup>1</sup> 12-1922

Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás-de  
dizer aos meus amigos aí de Londres,  
embora não o sintas, que tu escondes  
a grande dor da minha morte.

Irás de Londres p’ra Iorque, onde nasceste (dizes...  
que eu nada que tu digas acredito),  
contar àquele pobre rapazito  
que me deu tantas horas tão felizes,

Embora não o saibas, que morri...  
mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,  
nada se importará... Depois vai dar

a notícia a essa estranha Cecily  
que acreditava que eu seria grande...  
Raios partam a vida e quem lá ande! (PESSOA, 1980, p. 371 ,372)

<sup>2</sup> Hera ainda elRei Dom Pedro muito çeso, assi de molheres de sua casa, come de seus officiaaes, e das outras todas do poboo; e fazia grandes justiças em quaaes quer que dormiam com molheres casadas ou virgeens, e isso mesmo com freiras dordem. Onde aqueeço que em sua casa avia hum corregedor da corte a que chamavam Lourenço Gonçallvez, homem mui entendido e bem razoado compridor de todallas cousas que lhe elRei mandava fazer, e nom conrrompido per nenhuuns falsos offereçimentos que transmudam os juizos dos homeens; e por que o elRei achava leal e bem verdadeiro, fiava delle muito e querialhe grande bem; e era este corregedor muito honrado de sua casa e estado, e mui praçeiro e de boa conversaçom, e seeria estonçe em mea hidade. Sua molher avia nome Caterina Tosse, briosa louçãa e muito aposta: de graciosas manhas e bem acostuada. Em esta sazom vivia com elRei hum boom escudeiro, e pêra muito, mancebo e homem de prol, e em aquel tempo estremado em asiinadas bondades, grande justador e cavalgador, grande monteiro e caçador, luitador e travador de grandes ligeirices, e de todallas manhas que se a boons homeens requerem: chamado per nome Affonso Madeira; por qual razom o elRei amava muito e lhe fazia bem graadas merçees. Este escudeiro se veo a namorar de Catellina Tosse, e mal cuidados os periigos que lhe aviir podiam de tal feito, tam ardentemente se lançou a lhe querer bem: que nom podia perder della vista e desejo, assi era traspasado do seu amor: mas por que logar e tempo nom concorriam pêra lhe fallar como el queria, e por teer aazo de a rrequerer ameude de seus desonestos amores, firmou com o apousentador tam grande amizade, que pêra honde quer que elRei partia, ora fosse Villa ou quallquer aldeã, sempre Affonssso Madeira avia de seer apousentado junto ou muito perto do corregedor, e avia já tempo que durava este apousentamento sempre acerca hum do outro, teendo bom geito e conversaçom com seu marido: por carecer de toda sospeita. Affonssso Madeira tangia e cantava, afora sua apostura e manhas boas já recontadas; de guisa que per aazo de tal achegamento, com longa afeiçam e fallas ameude, se geerou antrelles tal fruto: que veo el a acabamento de seus perlongados desejos. E por que semelhante feito, nom he da geeraçom das cousas que se muito encobrem, ouve elRei de saber parte de toda sua

*Magdala, fábula gnóstica* (2005), a personagem homônima tem a possibilidade de defender seu estatuto de esposa legítima de Cristo e de evangelista calada pelo cristianismo instituído por Paulo de Tarso.

Em *Um Édipo* (2003), as versões do mito, que possibilitam um novo olhar sobre a maldição dos labdácidas, acerca do incesto e do parricídio, são confrontadas com a versão canônica (difundida no mundo ocidental pelo *Édipo Rei*, de Sófocles), uma vez que, no espaço da cena dramática, o diálogo intertextual faz-se ouvir por meio da voz das próprias personagens. Assim, elas dialogam conscientemente com o paradigma mitológico, conduzindo a uma leitura paródica. Nesse sentido, as personagens mesmas contribuem para a desestabilização dos conceitos pré-definidos e, num exercício de metalinguagem, permitem-se discutir a história da qual elas mesmas são objeto. Podemos falar de uma revolta das personagens em relação à sua própria história. Essas personagens, dispostas a discutir as contradições encerradas na e pela história, insubordinam-se a ela, ao mito e aos “pré-conceitos”. Elas também expõem a construção ficcional, ideológica e estrutural dos textos, revelando as várias camadas que constituem os discursos, as histórias e as versões que sobre estas se constroem.

Ora, a ideologia tende a falar sempre do mesmo e do idêntico, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isso é que, assumindo uma atitude contraideológica, na faixa do contraestilo, a paródia foge ao jogo de espelhos, denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. (SANT'ANNA, 1999, p. 29)

Assim, a título de exemplo, quando Jocasta traduz a história de Tirésias em um canto paralelo àquele canonizado, dizendo, dentre outras coisas, que Tirésias teria sido amante de Zeus, ela dessacraliza um modelo conhecido e aceite, conduzindo a um texto paródico. Quando Jocasta diz que a história “oficial” sobre Tirésias estava muito mal contada e apresenta a sua versão dos fatos, ela denuncia a construção discursiva dos mitos e dos paradigmas e revela um diálogo aberto com os intertextos.

As reavaliações da mitogênese e as contribuições para o deciframento do enigma das personagens mostram novos caminhos para a multiplicidade dos mitos e com isso apontam

---

fazenda, e nom ouve dello menos sentido: que se ella fora molher ou filha. **E como quer que o elRei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer**, posta adeparte toda bem querença, mandouho tomar em sua camara, e mondoulhe cortar aquelles membros, que os homeens em moor preço tem; de guisa que nom ficou carne os ossos que todo nom fosse corto; e pensarom Dafonso Madeira e guareçeo e engrossou em pernas e corpo, e viveo alguns annos emjalhado do rosto e sem barvas, e morreo depois de sua natural door (LOPES, 1979, p. 37-39, grifo nosso).

para a multiplicidade de formas de vida e de alternativas, refletidas na metalinguagem da cena dramática e nos intertextos conscientemente citados pelas personagens em seu jogo teatral. Faz-se importante, pois, entender como o dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, em uma releitura contemporânea das versões do mito grego, tenta, por meio da paródia, questionar os discursos estabelecidos e apresentar um terreno propício no qual novos discursos possam se fazer ouvir.

Desse modo, na esteira da análise da intertextualidade, é imprescindível buscar as relações entre o passado e o tempo presente, entendendo que cada enunciado é um ato social diretamente relacionado ao tempo de sua escritura. Assim o afirma Kristeva (1974): “Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto” (p. 98).

Neste trabalho vamos desenvolver, de maneira mais ampla, algumas características gerais do teatro de Rosa e de maneira específica alguns aspectos de sua releitura do mito de Édipo. Escolhemos analisar esmiuçadamente o texto *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto* (2003) pois este representa, de maneira bastante eficiente, importantes aspectos do teatro de Rosa, ao mesmo tempo em que apresenta de maneira singular algumas marcas de intertextualidade e de paródia, que entendemos ser uma grande contribuição de seu teatro. A vontade de trabalhar com a releitura de mitos fundadores do imaginário ocidental também foi um norte para a escolha dessa peça. Dentro da proposta de reavaliação desses mitos, também são apresentadas peças como *Antígona gelada; Nória e Prometeu: palavras de fogo; Maria de Magdala*. Contudo, preferimos dar maior atenção ao intrigante mito edipiano e à maneira como ele é tratado por conta da diversidade de leituras e pelo grande interesse suscitado por esse mito grego. Isso nos fez refletir que uma nova releitura dessa história tantas vezes revisitada se mostra necessária e como ela pode se tornar inovadora, proporcionando um surpreendente tratamento de temas que permaneciam latentes ou pouco desenvolvidos nas versões precedentes - como é o caso da homossexualidade.

De qualquer modo, em um primeiro momento, traçamos um panorama geral da identidade teatral do autor, lidando com aspectos que, em suas demais peças, dialogam com as estruturas e temas propostos em sua versão do mito de Édipo. Assim, delineamos a participação do autor na cena do teatro português e fazemos a apresentação de algumas de suas peças mais conhecidas. Entendemos que elas revelam a identidade do teatro de Rosa, com marcas de estilo e temas que percorrem todo o trabalho do autor. Revelam também o grande interesse em pensar dialogicamente, valorizando a identificação e o diálogo com o outro, tanto indivíduo como grupo cultural, religioso, étnico. Nessa relação são apresentadas

diferentes versões de histórias conhecidas, sendo que são mantidas a complementaridade e a interdependência no modo de pensar cada variante, sem que haja a preocupação com a sobreposição, assimilação ou destruição de alguma delas.

No segundo capítulo, abrimos uma discussão mais teórica acerca da intertextualidade, da paródia e do metadiscorso. Essas questões podem ser encontradas em toda a produção dramática de Rosa. Desse modo, nessa parte de nosso trabalho, não nos atemos à discussão exclusivamente de *Um Édipo*, mas tentamos mostrar como essas noções podem ser encontradas em toda a obra dramática do autor, o que vem confirmar aquilo que já havíamos falado acerca da identidade, das marcas de estilo e de temas recorrentes.

Diante do fato de que Rosa persegue as representações e releituras de mitos bastante conhecidos na cultura ocidental e de que o texto sobre o qual nos debruçamos (*Um Édipo*) dialoga com várias versões mitológicas, paradigmáticas ou não, no terceiro capítulo analisamos o que se entende por mito, mitologias e como essas narrativas são utilizadas como material para a criação literária, dramaturgical e artística. Discutimos também como se constrói o diálogo entre mito e contemporaneidade e porque, passados séculos, aquele continua sendo matéria de discussão e criação. Além disso, avaliamos os diferentes sentidos que emergem dos mitos, dependendo do tratamento, da intenção e do momento histórico dos autores que a eles recorrem.

Em outro momento, apresentamos minuciosamente as várias versões das histórias que emergiram sobre a formação de Tebas e sobre as maldições que perseguiram os labdácidas, dos quais Édipo descende. Essas noções preparam o terreno para reconhecermos como Rosa realiza a recolha e a compilação das histórias em torno do mito edípiano. Essas questões são essenciais para entendermos como o autor conduz as relações intertextuais, paródicas e metadiscursivas em sua releitura de Édipo.

Por fim, conduzimos a discussão sobre a relação entre Édipo, a voz dos vivos e os temas que se fazem presentes hoje em Portugal e no mundo ocidental, cristão, conservador. Para tanto, verificamos as aproximações entre intertexto, paródia e metadiscorso e a escrita da história “a contrapelo”, como referida por Walter Benjamin (In. LÖWY, 2005).

## 1 O teatro de Armando Nascimento Rosa: identidade e multiplicidade

Rosa é um autor bastante novo, nascido em 1966, já próximo daquilo que seria o final da ditadura salazarista. Apesar de tão jovem, é um autor muito profícuo, com diversas peças publicadas e dois livros de ensaio: o seu projeto de mestrado (*Falar no deserto*, 2000) e o seu projeto de doutorado (*As máscaras nigromantes: uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, 2003).

Além de um intenso processo colaborativo com o Cendrev (Centro Dramático de Évora), um importante grupo de criação e difusão de espetáculos, com mais de trinta anos de história, Rosa é professor-adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema no Instituto Politécnico de Lisboa.

É interessante notar que a parceria do autor junto a um grupo atuante na cena dramática portuguesa e seu trabalho de professor e pesquisador criam duas características importantes para a sua atividade como dramaturgo. A primeira é o diálogo muito claro com a cena, com a linguagem do palco, com aquilo que o autor define como “escrever teatro”, construir uma dramaturgia ou fazer das palavras material teatral. Para o autor, o teatro se escreve sempre que “para ele se inventem veículos verbais que a imaginação destinou a serem ação na voz e no corpo dos atores, no espaço e no tempo de um espetáculo que o é por ser partilhado com o público” (ROSA, 2007).

Em um interessante artigo, cujo título é *Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX* (2003), Maria do Céu Fialho também comenta as especificidades da escrita teatral. A autora entende que, se o texto escrito para teatro ficar circunscrito às páginas dos livros, dificilmente será possível falar de uma dramaturgia. Segundo ela, as palavras escritas também devem estar inspiradas pela prática cênica e pelo confronto com modelos estéticos teatrais.

Sabemos que literatura dramática não é teatro. No teatro, o texto passa pelo corpo – voz e movimento – do ator e às características (qualidades?) literárias que o constituem e que poderão fazê-lo ingressar no tesouro da literatura juntam-se fatores passíveis de o transfigurar, decisões discursivas que as letras tentam contemplar: as sonoridades das palavras, o ritmo do diálogo, a ‘pontuação’ do discurso para ser dito, os elementos prosódicos que distinguem as vozes, entre outros aspectos, eventualmente prefigurados no texto, mas que só a enunciação em cena, preparada pela leitura e respectivas escolhas do ator, poderá materializar. A recepção deste texto proferido em situação e que trocou o silêncio da leitura individual pela sonoridade e pela ação convoca mais sentidos (FIALHO, 2003).

Diante dessa visão de dramaturgia, a busca de Rosa é sempre a de fazer o texto dialogar com a cena e respirar dentro da estrutura de uma encenação possível. É por isso que o autor não se furta a mobilizar diversas linguagens teatrais.

Ele aproveita um momento propício para a inovação e reinvenção do teatro português, anteriormente solapado por uma ditadura de meio século que exercia uma censura ferrenha à encenação de peças nacionais ou estrangeiras. “A desvinculação, neste momento, de texto e espetáculo, de tempo da leitura e de espaço da representação não renovaria o teatro português, não desinstalaria o repertório antigo dos teatros oficiais” (TSCHERNE, 2005), nem mesmo faria surgir um teatro destinado propriamente à representação cênica.

Como afirmava o historiador do teatro português Luís Francisco Rebello em carta dirigida ao Secretário de Estado da Informação, em 1973, ‘... a simples análise dos últimos cinco anos de atividade teatral mostra-nos que o número de peças originais representadas pela primeira vez nesse período foi de *dez* em 1969 (das quais cinco haviam sido já publicadas há mais de cinco anos), *cinco* em 1970, *quatro* em 1971 (três das quais publicadas há mais de dez anos), *uma* em 1972, *nenhuma* em 1973. A curva descendente que estes números descrevem não pode deixar de causar as maiores apreensões, sobretudo se os compararmos com a produção real dos autores nacionais, que, embora afastados (involuntariamente) do palco, para ele continuam todavia a escrever’. Restava, portanto, aos autores, continuar a escrever para serem lidos, o que, para além de cavar ainda mais o fosso entre texto e cena, tornava a leitura um perverso substituto da relação “natural” entre texto/autor e público (FIALHO, 2003).

Um possível exemplo disso são as peças de Bernardo Santareno, as quais o próprio autor intitulava narrativas dramáticas, muitas delas escritas com a consciência de que muito dificilmente encontrariam a luz dos palcos sob a ditadura salazarista. Era mais provável que o teatro dito subversivo fosse publicado, mas dificilmente seria possível encená-lo sob os olhos da censura.

Somente em 1974, depois do fim da ditadura no país, é que o teatro pode experimentar novamente a liberdade, desenvolvendo uma ininterrupta e expressiva produção nacional. Desse modo, o teatro de autores jovens como Rosa, com trabalhos surgidos depois do 25 de abril de 1974, tem essa maior possibilidade de abertura para a cena, de ser teatro escrito com vistas à encenação.

Outra característica do trabalho de Rosa, em muito ligada à sua atividade como professor, é o processo de pesquisa, de investigação muito cuidadosa para a construção dos textos. Estes estão sempre muito relacionados a uma análise hermenêutica da História, dos

mitos fundadores do imaginário ocidental e dos textos paradigma dessa cultura. Contudo, Rosa não desenvolve um teatro com a proposta de fazer arqueologia historiográfica, que se preocupa apenas com aspectos de uma espécie de museologia dessas histórias. Sua pesquisa hermenêutica está mais ligada àquilo que propõe Paul Ricoeur (1988), isto é, compreender um texto é encadear um novo discurso no discurso do texto. É refletir sobre os signos emoldurados pela compreensão do mundo e de si mesmo. Ou seja, refletir sobre os textos ligados a um contexto de recepção e de compreensão do mundo.

Portanto, a proposta do autor, ligada a esse processo hermenêutico de investigação, é a de trazer para a cena situações do recalcado na cultura, do subterrâneo, daquilo que permite um olhar diverso, sobretudo ao que julgamos já conhecido. Com efeito, existe uma predileção do autor por trazer enredos conhecidos, figuras míticas, personagens que fazem parte de nosso patrimônio comum, apresentando vias de acesso para essas histórias, enredos e núcleos de sentido, fazendo-os falar de outras coisas, de questões que são pertinentes à contemporaneidade.

Em seu primeiro trabalho como dramaturgo, o autor trata do caso do acidente com césio 137 ocorrido em Goiânia, Brasil, em 1987, com uma interessante reinvenção dramática: a peça *Goiânia: uma nova caixa de Pandora* (inédita). O seu desenrolar é guiado por um narrador fantasmático chamado Anhanguera, uma espécie de índio brasileiro, personagem massacrado junto aos seus pela desesperada e inescrupulosa busca pelo ouro - busca que, até a contemporaneidade do acidente, ainda atiçava o desejo de alguns dos habitantes da Goiânia representada na peça.

Em 1989/1990 apresenta a primeira versão escrita de *Espera apócrifa* (publicada em 1990, na revista *Actor*). A peça foi publicada posteriormente, numa edição em formato de cordel, e teve sua estreia cênica em Lisboa, pelo Teatro do Azeite, em 2009, com o título de *Não és Beckett, não és nada, ou Espera Apócrifa reloaded, uma paródia beckettiana* (2009). Em uma livre recriação de personagens de peças beckettianas, Rosa interpela paródica e reflexivamente suas referências.

O autor também realiza uma releitura de figuras patentes da literatura portuguesa. Desse modo, constrói personagens que dialogam com autores conhecidos, reverenciados ou não, dentro do contexto literário português, como em *Audição com Daisy ao vivo no Odré Marítimo* (2002). Essa peça foi publicada com texto e partitura de canções (Évora: Casa do Sul) e teve a sua estreia cênica em 2003, com encenação de Elvino Camacho (Teatro Maria Matos, Lisboa).

Na peça, há um ator que se inscreve para uma audição, com um número preparado para ser alvo da apreciação de um júri que não comparece. Ele dispõe-se ao espetáculo mesmo assim, e tece a sua história na solidão da cena, numa viagem ao universo de Daisy Waterfields, personagem criada a partir do Soneto já antigo, de Álvaro de Campos. Daisy é anfitriã no Odre Marítimo, o espaço cabaréutico de seus shows, onde ela exprime, num exercício de desdobrar-se em várias personagens, os diálogos com Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, em um mergulho no universo pessoano.

Ainda dentro desse diálogo com autores da literatura portuguesa, em *Cabaré de Ofélia no Odre Marítimo* (2007), o autor constrói uma imagem fictícia para Ofélia, a “eterna namorada” de Fernando Pessoa. Ainda nessa peça, recupera a voz ocultada da escritora Judith Teixeira, contemporânea ao movimento de Orpheu. Convivem com essas personagens, retratadas com muitas liberdades criativas do autor, outras completamente fictícias, tais como Daisy. Aqui, Daisy é uma *drag queen* que realizava shows no Odre Marítimo e cuja filha Cecily era uma brasileira órfã, adotada por ela, e que se transformou, assim como a mãe adotiva, em grande artista do *music hall*. Como é possível perceber, Daisy é personagem também da peça publicada em 2002 (*Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*). Assim, o autor recupera essa personagem e a coloca a conduzir um espetáculo diverso daquele da primeira peça, mas ainda dialogando com Pessoa e coetâneos autores modernistas.

Em 2000, Rosa faz sua primeira incursão na criação de peças infantis, com *Lianor no país sem pilhas*. A peça é uma fábula, a qual faz dialogarem personagens que, pelo nome e texto, fazem alusão aos sentimentos e ideias expressas pela esperança, utopia, fatalidade e pela alegria. Por meio dessas representações são explicadas às crianças questões filosóficas, desenvolvidas por meio da história de Tóli, o “supermarioneta”, que se revela, por intervenções mágicas e fantásticas, um menino que perdeu toda a família, vitimada por um tsunami. Assim, de um fabulário simbólico, são extraídas personagens e situações que servem para dar voz a temas do cotidiano e da história contemporânea.

Fazendo dialogar a história de Portugal na África e o inferno dantesco de *A Divina Comédia*, em 2004, Rosa publica *O túnel dos ratos*. Na mesma edição é publicada *A última lição de Hipátia*, a qual recupera e dramatiza a figura de Hipátia, a única mulher que dirigiu a Academia de Alexandria. Filósofa, astrônoma, matemática e professora, ela nasceu em 370 d.C. e morreu em 415 d.C., brutalmente assassinada. Considerada como devota do neoplatonismo, Hipátia atraiu a ira dos devotos pagãos. Há versões de sua história que contam sua morte da maneira escolhida por Rosa para relatá-la:

Kariótis: [...] Ninguém vai parar a fúria coletiva. Hipátia representa para eles o diabo pagão a abater. Vão despi-la e humilhá-la na praça. Mas só ficam sossegados depois de lhe arrancarem a carne com cascas de ostra e de incendiarem o resto do cadáver no monte Cinaron (ROSA, 2004, p. 132).

Naquilo que é considerado pelo próprio autor uma trilogia, foram escritas as peças *Um Édipo: o drama ocultado - mitodrama fantasmático em um acto* (2003); *Nória e Prometeu, palavras de fogo* (2004) e *Maria de Magdala* (2005). Essas peças revisitam os mitos a fim de iluminar novas perspectivas e apresentar um possível diálogo com o momento hodierno. Em *Um Édipo* é problematizada a questão da homofobia. Em *Nória e Prometeu* é delineado um conflito de culturas bastante atual entre ocidente e oriente, sendo Prometeu o célebre titã grego, responsável pelo uso humano do fogo, e Nória, esposa de Noé, uma personagem proveniente da tradição hebraica. Assim como outras diversas personagens construídas no teatro de Rosa, Nória foi apagada da história oficial. Seu mito subsiste apenas em textos apócrifos do cristianismo primitivo gnóstico, diante dos quais ela era uma filha ignorada de Adão e Eva. Sua missão era impedir a subsistência da falha criação da humanidade, arquitetada pelo falso demiurgo que exigia de Noé a construção da barca. Segundo essa tradição, Nória teria, por três vezes, tentado incendiar a embarcação que o marido construía. Enquanto isso, Prometeu segue seu martírio de eterno prisioneiro, agora se questionando sobre a real importância do seu feito heroico.

A peça *Nória e Prometeu, palavras de fogo* foi objeto do mestrado de Edson Roberto Lanzoni. Em sua dissertação, ele discute de maneira interessante a significação do roubo do fogo sagrado. Segundo Lanzoni, a peça apresenta o mito atualizado, no qual Prometeu não é mais titã, não é divino ou humano.

Em *Maria de Magdala*, a mulher é convocada ao púlpito como sacerdotisa e seu papel e importância na história são revistos e reavaliados. Nesta peça, podemos ver a reabilitação e a revitalização do arquétipo feminino ocultado e renegado pela igreja. Nele, Maria de Magdala é vista como a representação da Sophia, do apóstolo mais amado, da mulher, noiva e parceira sexual de Cristo. Emprega-se, portanto, a redenção e a reabilitação de Eros:

Na maioria das pinturas da crucificação, a Virgem Maria e Maria Madalena estão ao pé da cruz, uma vestida de azul, a outra de vermelho. A palavra 'Eros' não aparece no novo testamento, mas a mulher cujos pecados foram perdoados porque ela 'muito amava' (Lucas 4:47) lá está a fim de nos lembrar de que, se algo, na natureza humana, é digno de redenção, esse algo é inseparável de Eros (FRYE, 2004).

Ainda em 2005, Rosa publica on line, pela revista *Tripov*, a peça *Ilusão cósmica, viagem ao futuro no palco*. Nela, Rosa apresenta temas como a manipulação biótica e genética, em um Portugal futurista.

No contexto da História, o autor faz referência a personagens importantes, tais como Inês de Castro, Pedro (o Cruel) e Afonso Madeira, em *O eunuco de Inês de Castro* (2006). Em 2008, volta a trabalhar dentro da proposta de releitura de mitos. Assim, o autor escreve uma peça com o título de *Antígona gelada* (2008), ambientada em uma colônia espacial, Tebas 9, dentro de uma trama cibernética e de tecnologias ligadas à reprodução humana.

Mais recentemente, Rosa faz conviverem no palco duas personagens importantes do teatro e da literatura portuguesa e brasileira: António José da Silva (o Judeu) e Padre António Vieira, em *A visita na prisão ou O último sermão de Padre António Vieira* (2009).

Em 2009, recebe, pela peça *O sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, marinheira estática* (inédita), a Menção Honrosa do Prêmio Nacional de Teatro Bernardo Santareno. Esta exige um bom trabalho de atuação, pois os papéis de diversas personagens são determinados para apenas três atores. Há ainda movimentos de encaixe e diálogo entre as cenas que apresentam a contemporaneidade, com as personagens autodeclaradas atores teatrais Miriam, Rosa e Tomé, e aquelas que remetem ao século XVI, com a representação da personagem histórica Públia Hortênsia de Castro (Vila Viçosa, 1548 – Évora, 1595), e ao século XX, com a atriz portuguesa Rosa Damasceno (Porto, 1849 - Gradil, 1904) e Anselmo Braamcamp Freire (Lisboa, 1849 – 1921). Estes são responsáveis por costurar as diferentes histórias e os diversos tempos representados no palco.

Tendo em vista essa multiplicidade de temas dispostos em cena por meio de uma proposta artística e poética própria, tentemos traçar algumas linhas que nos permitam construir uma teorização acerca da intertextualidade, da paródia e do metadiscorso conjugados à proposta teatral do autor.

## 2 Aspectos intertextuais, paródicos e metadiscursivos

### 2.1 Intertexto

*Observações: 1. O intertexto não é, forçosamente, um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras, é o significante como sereia (Roland Barthes por Roland Barthes).*

O intertexto, entendido como um campo vasto para a criação, para a metáfora, pode ser tão sedutor quanto o refere Barthes com a figura da sereia. É o significante que é metaforizado como sereia, pois é ele a seduzir e a ser seduzido pelo discurso e os seus significados para transformar-se, metamorfosear-se, entrar em diferentes consonâncias com o contexto.

Como os intertextos, a sereia também faz parte do nosso imaginário. Seu lado ameaçador e devorador, presente na mitologia grega, talvez seja um dos mais marcantes. Na *Odisséia*, Circe descreve as sereias como residentes “em um prado, em redor do qual se amontoam as ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo” (HOMERO, 2002, p. 158). Há, contudo diversas variantes em sua representação. Consoante o *Dicionário mítico-etimológico*, de Junito Brandão (1991), as sereias eram jovens belíssimas, participantes do séquito de Perséfone, a rainha do Hades, e aparecem mais comumente sob a forma de um pássaro com cabeça humana, transmudadas em alma-pássaro, vampiro opressor. Em contos latino-americanos, muitas vezes com matizes africanas, as sereias aparecem ligadas à figura da mãe-d’água. Seu canto tem um poder encantatório e seu contato com os homens pode trazer proteção e riqueza, desde que elas não sejam renegadas (CASCUDO, 1997, p. 51-54).

Tanto o seu sentido relacionado à morte, quanto aquele relacionado à riqueza, pode servir para pensarmos a sedução do intertexto. O canto da sereia e a sedução dos velhos textos podem tanto servir para sermos devorados pelo passado e por suas convicções quanto para enriquecermos a nossa vivência atual, uma vez que não reneguemos o passado e aprendamos com ele.

A sereia é uma personagem mítica que condensa uma imagem e um desejo fortes. Ela é relacionada à sedução. As sereias de Homero apresentam a possibilidade de esquecimento

do retorno, uma ameaça de morte, ou mesmo condensam a própria imagem do canto poético: do canto da sereia é sedução, poesia.

Barthes se refere à linguagem como um espaço que fere ou seduz, ou mesmo o lugar da erotização, que age por meio da fenda existente ou cavada entre cultura, sentido e sua reafirmação ou contestação. Assim, não se experimenta prazer com a destruição, puramente, da cultura ou do sentido, mas com as transgressões que se consegue criar nas bordas, ou entre as fendas do discurso, como referidas por Barthes em *O prazer do texto* (1987).

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas: é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. [...] Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proveria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma (p. 11-13).

O intertexto aparece, assim, não com a intenção de destruir ou solapar os textos e discursos que vieram antes, mas de construir o diálogo entre estes e a sua transgressão e questionamento ou a sua confirmação e sustentação.

É bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida (BARTHES, 1987, p.49).

É também interessante a acepção de Barthes quando lida com o intertexto não forçosamente como um campo de influências, ou seja, como um espaço de ascendência, domínio, poder, mas como metáfora, pensamento-palavra.

Etimologicamente, metáfora deriva da palavra grega *metaphorá*, sendo que *meta* significa “sobre” e *pherein* significa “transporte” (CEIA, 2009). Com efeito, metáfora carrega a ideia de transporte, mudança, transferência, ou, mais especificamente, o transporte de um sentido próprio da palavra para outro figurado. Enquanto figura, a metáfora consiste em um deslocamento e em uma extensão do significado das palavras. Enfim, é realizada a transposição da acepção de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originalmente não lhe pertencia, expandindo seu alcance. O sentido primeiro da palavra é colocado sob o(s) agora sugerido(s), sendo esse(s) ligado(s) ao contexto no qual a palavra se insere.

Fazendo uma analogia, assim como na metáfora cria-se uma tensão entre o significado de base e o figurado, podemos entender que a relação existente entre os textos cria uma tensão entre os significados dos textos referência e os do texto dialógico, costurados pelo intertexto. Isso faz com que se enriqueçam a linguagem e a criação artística.

É possível, pois, falar sobre a noção de transposição do sentido de uma palavra para outra também quanto ao intertexto, visando ao processo de transferência do sentido de um texto para outro. Kristeva (apud JENNY, 1979, p. 13) utiliza o termo transposição para falar do deslocamento de um ou vários sistemas de signos noutro: “transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exija uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa” (p. 13).

Outra analogia possível é a de que a metáfora, assim como o texto e seus intertextos, também pode ser vista como um diálogo. Como linguagem sintética, possível de ser expandida no nível da frase, é preciso que a metáfora seja “explicada”, “decodificada”, sendo que seu significado se constrói sobre o significado de base e sobre a figura gerada a partir daí, criando uma “síntese-imagem”.

Em uma obra, a síntese-imagem é também criada a partir da consonância entre o texto e seus intertextos. Assim como ocorre com a metáfora, abre-se o campo de uma palavra nova, de novos sentidos, nascidos dos interstícios do velho discurso. Aqueles são, de certa forma, solidários a este:

Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão (JENNY, 1979, p.45).

A intertextualidade é, nas palavras de Jenny (1979), “máquina perturbadora”, que faz estalar novos sentidos dos já conhecidos discursos, realizando um trabalho de transformação, que não deixa o sentido em sossego, que o torna transmutável, instável, inquieto. Desse modo, é preciso livrar o significante de suas amarras, para situá-lo em um novo processo de significação.

É necessário fazer delirar os códigos, e qualquer coisa se rasgará, se libertará: palavras sob palavras, obsessões pessoais. Nasce uma outra palavra, que escapa ao totalitarismo dos media, mas conserva o seu poder, e se volta contra os velhos mestres. (JENNY, 1979, p. 49).

Lidando com a linguagem teatral e com os sentidos e signos em desassossego dentro desse universo de linguagem, Artaud em *O teatro e o seu duplo* (2006) também apresenta sua contribuição no que diz respeito a tentativas de desestabilizar os velhos discursos e deles fazer saltar novos sentidos. Referindo-se aos grandes paradigmas do teatro ocidental, ele diz que é preciso reorganizar e reinventar nossas referências.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro (ARTAUD, 2006, p. 8).

E ainda:

As obras primas do passado são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda (idem, p. 83).

À parte o radicalismo da proposta de Artaud, não nos contentar em permanecer simples órgão de registro é lidar com o papel hermenêutico proposto por Ricoeur, é refletir sobre os signos emoldurados por um contexto e por uma compreensão do mundo próprias do lugar que ocupamos, dos modos de sentir atuais. E o teatro de Rosa, com assumida filiação ao teatro artaudiano, segue algumas linhas de leitura intertextuais que respondem a esse chamado de Artaud para fazer falar os mitos, os textos canônicos, a história, por meio de uma linguagem atual, conduzindo essa relação com os textos de maneira a fazê-los falar para olhos e ouvidos de hoje.

Em *O túnel dos ratos* (2004), por exemplo, Rosa dialoga com a *Eneida*, de Virgílio, aproximando o espaço da peça e o Hades do poeta romano. Também dialoga com *A Divina Comédia*, de Dante, na qual são ilustrados o purgatório e o inferno cristãos. Contudo, o espaço retratado pela peça de Rosa é o de uma mina de urânio desativada. Esse é o espaço que o autor chama de “Hades vivo”, onde Virgílio cria ratos, supostamente vendidos como cobaias e onde convivem personagens envolvidas em crimes e enganos que ultrapassam o contexto das relações entre mitologia, gnosticismo e cristianismo propostas pelos nomes de suas personagens Virgílio, Selene, Sophia, Teófilo Dimas ou Fátima.

Selene (que na mitologia grega é a personificação da Lua, notabilizada pela multiplicidade de seus amores), na peça de Rosa, é a agente de saúde que vai mensalmente ao

encontro de Virgílio para colher amostras de sangue. Ela investiga a contaminação ocorrida na antiga fábrica de ração, Topscows, da qual Virgílio foi funcionário. Selene é quem comenta um cenário infernal contemporâneo, ligado às mazelas ambientais e à interferência humana na construção destas:

Selene: Mas devias sair. Pra veres a miséria que se passa à superfície. A concessionária abandonou as minas depois de esgotar os filões. E deixou os lagos com água de urânio a céu aberto. As crianças da aldeia fazem disso uma piscina nos dias de sol. A água infiltra-se na rega das hortas. As taxas de leucemia e cancro de tiroide são as mais altas do país. Os serviços de saúde deram o alarme. Chamámos as televisões, pra isolar de vez os terrenos radioactivos. Não há meio de vencer a burocracia. Mas quando chegarem os *bulldozers*, ficas fechado pra sempre com os teus ratos (ROSA, 2004, p. 222).

Outra das questões levantadas pela peça, nesse retrato de um grotesco mundo contemporâneo, refere-se, de uma maneira bastante romanceada, aos problemas presentes na indústria alimentar, mais preocupada com os lucros do que com a saúde de seus consumidores. Nesse momento, entra em cena Catherine White, uma americana luso-descendente, representante da empresa alimentícia MakeDollars. Ela pretende fechar um acordo de compra com Virgílio para utilizar a carne dos ratos para a produção de hambúrgueres.

Naquilo, entretanto, que o próprio Rosa chama de “fábula hipertextual”, há uma ramificação de histórias e textos que apresentam uma multiplicidade quase pirotécnica, comentada pelo próprio Virgílio, aqui personagem, como episódios desdobrados, próprios de uma novela popular. Catherine White era, na verdade, apenas Catarina, filha de Virgílio, cuja mãe foi abandonada depois de findo o serviço militar em Angola, do qual ele participara.

Catarina: Chamo-me Catarina. Tu nem o meu nome sabes... Comeste a rata africana até 74, e depois deste à sola com o fim do império. Vieste ver os cravos na espingarda e não quiseste saber da mulata que a Ilda pariu. Não te lembras das cartas que te escrevi, a pedir que me perfilhasses, pra poder vir estudar prá Europa? Eu não te pedi dinheiro, só queria arranjar papéis pra poder legalizar-me. Tinha esse direito (ROSA, 2004, p. 254).

Sabe-se que Angola foi colônia portuguesa até o final da ditadura salazarista e que o processo de descolonização deixou muitas marcas, além daquelas ligadas à exploração da terra e à escravatura.

Depois de iniciado o processo de independência de Angola (em janeiro de 1975), começa uma guerra civil entre os diferentes movimentos angolanos pela libertação. Quando se aproximava a vitória do grupo MPLA, de inclinação socialista, grande número da população branca de Angola abandonou o país, o que agravou de forma dramática a sua situação econômica:

A população branca em Angola, temendo a adoção de um regime de cunho ‘socialista’ que pudesse mexer com seu patrimônio e cercear sua liberdade, vivia sob uma onda de terror provocada de lado a lado. Iniciou, então, um grandioso processo de transferência de bens e recursos para o exterior que, nas vésperas da ‘independência’, revelou-se num dos maiores êxodos da história (MENEZES, 2000, p. 188).

Catarina, no texto da peça de Rosa, é fruto dessa exploração e desse abandono pós 1974. Virgílio ainda se faz de desentendido, procurando explicações pouco plausíveis para o esquecimento de sua filha luso-africana:

Catarina: Sou filha de pai português. Nunca respondeste a nenhuma carta.  
 Virgílio: Devem-se ter extraviado.  
 Catarina: Mentiroso! Um dia consegui o teu número de telefone. Quando te disse quem era, desligaste-mo na cara.  
 Virgílio: É porque caiu a chamada (ROSA, 2004, p. 254).

Aqui, mais uma vez dentro do teatro de Rosa, a intertextualidade e o questionamento das fontes históricas servem para revelar o discurso marginalizado, para desvelar as versões da história oficial e comentar outros vieses de sua constituição. O fato de Catarina ser também portuguesa não lhe garante um lugar, não lhe permite segurança diante de um pai que se enterra vivo nos subterrâneos de uma caverna. *A Divina Comédia*, de Dante, e a *Eneida*, de Virgílio, servem como referência para costurar a história desse novo inferno presente nos subterrâneos da história de Portugal.

As questões referentes à intertextualidade (bastante importantes no teatro de Rosa) são a princípio discutidas por Julia Kristeva, nos anos 1960. Inspirada pelos escritos de Bakhtin acerca do dialogismo, Kristeva fala sobre a incorporação de um elemento discursivo em outro e o intercâmbio existente entre autores e obras. O que engloba, ainda, as relações dos textos com o sujeito, com o inconsciente e com a ideologia, como vimos existir em *O túnel dos ratos* (2004).

Julia Kristeva apoiou-se no dialogismo de Mikhail Bakhtin para formular suas conjecturas. Este teoriza que as formas específicas do discurso trazem para a narrativa uma

série de vozes e pontos de vista que se entrecruzam, aproximam e contradizem. O texto é visto como um diálogo entre diversas escrituras, e nesse jogo entram o escritor, o destinatário e a tensão entre os contextos atual e anterior.

Segundo Jenny (1979):

Fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante (p. 5).

Parece que há um acordo de que as obras artísticas (seja literatura, música, pintura, arquitetura ou teatro) sempre mantenham um diálogo com aquelas precedentes, com o contexto de sua inscrição e com as referências para as quais seus admiradores/leitores/espectadores se voltam no momento em que deparam com o texto, fazendo saltar novos sentidos, revelando a pluralidade que o constitui.

É importante ter em conta que o trabalho de assimilação e de transformação caracteriza todo e qualquer processo intertextual. Os textos literários, assim como os teatrais, como veremos nas peças de Rosa, nunca são simples memória. Quando, por exemplo, revisitamos o mito de Édipo por meio do olhar de Sófocles, Corneille, Racine, Jean Cocteau, ou mesmo do próprio Rosa, temos a memória dessa história reelaborada. Os textos reescrevem as suas lembranças, influenciam seus precursores, como o diria Jorge Luís Borges.<sup>1</sup>

Da mesma maneira, essas histórias, transformadas em texto dramático, situam-se no interior de uma série de recursos dramáticos, cênicos e técnicos, os quais podem ser citados de diversas maneiras na constituição de uma nova proposta teatral.

[...] a busca de um intertexto transforma o texto original tanto no plano dos significados quanto dos significantes; ela faz explodir a *fábula* linear e a ilusão teatral, confronta dois ritmos e duas escrituras, muitas vezes opostas,

---

<sup>1</sup> Em *Kafka e seus precursores. (Obras Completas)*. São Paulo: Globo, 1999), Borges sugere que a boa criação cultural seria não aquela que se rende ao peso da tradição e das influências, mas aquela capaz de abordar a cultura herdada em termos próprios, atualizando-a e reinventando-a. Por meio da apropriação lúdica da tradição e das obras a ela pertencentes é possível abordar as obras, subvertendo-as através da atualização. Para Borges, cada autor cria “seus precursores”, não apenas por escolhê-los dentre outros inúmeros, mas também por reinventar as influências que escolhe. As releituras e atualizações da tradição podem influenciar a maneira como lemos e compreendemos os textos e demais obras pertencentes a essa mesma tradição.

põe o texto original à distância, insistindo na materialidade. [...] A intertextualidade obriga a procurar um vínculo entre os dois textos, a fazer aproximações temáticas, a ampliar o horizonte de leitura (PAVIS, 2008, p. 213).

Nesse processo, também é preciso determinar o grau de explicitação da intertextualidade. Nas realizações mais modernas, autoconscientes e metatextuais, o grau de explicitação da intertextualidade é mais evidente. As criações artísticas têm cada vez mais incorporado o comentário crítico, a análise deliberada e explícita das fontes às quais recorrem e dos processos através dos quais se constroem.

O diálogo com obras precedentes serve, muitas vezes, de suporte para que os textos contemporâneos façam sua autorreflexão, conduzindo um discurso que se constrói como interface transcontextualizada do(s) texto(s) referência. As obras têm criado um espaço de incessante reflexividade que aponta um “virar-se para dentro a fim de refletir sobre a sua própria constituição” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Dentro dessa perspectiva é que por vezes os textos do passado são revisitados a fim de que seu legado seja revisto, atualizado, posto à prova diante da análise do presente, sob sua óptica e ponto de vista.

Intertexto tem, portanto, o poder de afirmar, revogar, ou ao apenas desestabilizar a tradição. Essa relação é eminentemente dialética e pode abrir espaços, ora para um mascaramento do Antigo (normativo, servindo a um determinado discurso ideológico, por exemplo), ora para um desvelamento deste. O intertexto vive então uma relação ambígua, pois ao mesmo tempo em que pode abrir para confirmar, para solidificar a tradição, ele também pode revogá-la ou pelo menos abalá-la. Assim, a sedução do intertexto pode envolver um jogo de poder que reforce a tradição, que reafirme o estado de coisas ou que o conteste, o contradiga e contraponha-se a ele.

Dentro desse caminho e proposta, a paródia ocupa um importante espaço no campo da criação artística e na construção da proposta teatral e dos textos e intertextos utilizados por Rosa em suas produções.

## 2.2 Paródia

A paródia é um dos instrumentos para revisitar o passado, atualizando e reavaliando suas referências. Algumas importantes noções acerca da paródia são relacionadas aos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo, a polifonia, a carnavalização<sup>3</sup>. Quanto à visão carnavalizada do mundo, este a apresenta como uma percepção vasta, que se opõe ao sério, ao monológico, à discriminação, ao oficial imposto pelo medo.

Nas palavras de Bakhtin:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações (1993, p. 8-9).

A carnavalização, tomada em seu sentido baktiniano, dentro das construções artísticas, tem a possibilidade e o poder de transformar e transtornar o discurso oficial. Dialogando com ele, mas subvertendo-o, apresentando uma realidade paralela, um “mundo ao revés”, onde a hierarquia, as regras e os tabus são suplantados. Bakhtin aponta a existência de uma linguagem carnavalesca típica, surgida a partir da festa popular, da qual se encontram

---

<sup>2</sup> É importante ressaltar que, para Bakhtin, todo texto é dialógico. Tanto no texto polifônico (constituído por uma multiplicidade de vozes plenivalentes) quanto no monológico (no qual as vozes presentes funcionam como um uníssono), o diálogo está presente. O que difere o texto monológico do texto polifônico é o conceito de hierarquia e autonomia de vozes. O discurso monológico reproduz a qualidade dos discursos autoritários em que um único sentido sobressai, impedindo que os demais venham à tona. Na prática, percebe-se que o diálogo restringe-se a um plano inferior de detalhamento ou esclarecimento de discursos prontos, oriundos de um único emissor, e a língua passa a ser um instrumento de reprodução do sistema de dominação vigente. Por outro lado, no texto polifônico, as vozes são autônomas, plenivalentes, não hierarquizadas. Assim “todas as vozes que desempenham papel realmente essencial no romance são ‘convicções’ ou ‘pontos de vista’ acerca do mundo” (BAKHTIN, 1990, p. 34).

<sup>3</sup> É preciso ressaltar que o efeito carnavalizador é uma coisa, e a festa instituída como carnaval é outra. Carnaval é o evento e a carnavalização é o procedimento estético. Quando se pensa em carnaval, tem-se a ideia de que ele se resume à festa popular, ao desfile carnavalesco. Certamente, esses elementos fazem parte do carnaval, mas há de se considerar que, enquanto categoria literária, a carnavalização instiga outras possibilidades de significação. Para Bakhtin (1993), carnavalização conjuga uma pluralidade de vozes, a qual relaciona aspectos eruditos e populares e a qual se caracteriza pela celebração do riso, pela subversão da ordem preestabelecida. A paródia compreende justamente esse universo de inversão, de deslocamento, de contradição, de dessacralização, próprio da literatura carnavalizada.

inúmeros exemplos na análise que o autor faz de Rabelais em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Essa linguagem carnavalesca encontra ressonâncias nos discursos paródicos, pois se constituem como um canto paralelo ou um contracanto, invertendo ou reavaliando o canto oficial, canônico. Uma linguagem capaz de transmitir a visão carnavalesca, de transportá-la para a realidade das palavras, dos gestos no teatro, da arte visual.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas. Por isso, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder (BAKHTIN, 1993, p.9-10).

O caráter intertextual e polifônico da atitude e linguagem carnavalescas é o de que essa linguagem ao mesmo tempo ressuscita e renova o discurso oficial, os paradigmas. A negação pura e simples é alheia a sua linguagem, as diversas vozes do discurso estão em tensão. As vozes podem ser dissonantes ou consonantes, mas estão presentes e em constante tensão geradora de sentidos. “Esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (idem, *ibidem*, p. 10).

Bakhtin assinala a diferença entre a paródia carnavalesca e a paródia moderna, que segundo ele estaria centrada em uma atitude puramente negativa e formal. Contudo, é interessante notar que existem verdadeiramente vários *ethos*<sup>4</sup> (vários usos) para a paródia e não pretendemos reduzi-los apenas ao negativo e formal e ao carnavalesco. Aliás, como o afirma Hutcheon (1989):

Não obstante a rejeição de Bakhtin da paródia moderna, existem ligações estreitas entre aquilo a que ele chama de paródia carnavalesca e a

---

<sup>4</sup> *Ethos* é aqui entendido na concepção de Hutcheon (1989). Por *ethos*, Hutcheon entende a principal resposta intencionada, conseguida por um texto literário. Essa resposta pode ser provocada por meio das diversas maneiras de utilizar o discurso paródico. Os usos diferem, pois “a pressuposição quer de uma lei, quer da sua transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária. A sua pulsão potencialmente conservadora pode ser vista em ambos os extremos do âmbito de *ethos*, reverência e escárnio: a paródia pode sugerir uma cumplicidade com a cultura elevada o que não é mais que uma maneira ilusoriamente improvisada de mostrar um profundo respeito por valores clássicos nacionais, como pode surgir como forma parasítica, escarnecendo da novidade na esperança de precipitar a sua destruição (e, implicitamente, a sua própria também). Mas a paródia também pode, como o carnaval, desafiar as normas, com vistas a renovar, a reformar” (HUTCHEON, 1987, p. 98).

transgressão autorizada dos textos paródicos atuais. Em termos foucaultianos, a transgressão torna-se a afirmação do ser limitado (Foucault 1977, 35). A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada (p. 39).

Dentro dessa transgressão construída pela paródia, há nuance na sua utilização, há verdadeiramente um “leque” de *ethos* pragmáticos (orientando os efeitos pretendidos), que podem incluir o reverencial, o lúdico e o desdenhoso. O que verdadeiramente caracteriza a subversão e a transgressão assumidas pela paródia é a repetição com diferença crítica, como o afirma Hutcheon (1989).

A produção literária liga-se a uma corrente ininterrupta de criação do espírito humano, dentro da qual a paródia pretende inserir-se com a consciência de seu próprio lugar, colocando-se no campo da continuidade, da repetição e do dialogismo, ao construir-se a partir da interação com outros discursos e textos pré-existentes e no campo da subversão, no sentido em que postula-se sobre uma atitude eminentemente crítica.

Vale lembrar que a paródia é obtida por meio de mecanismos intertextuais. Assim, nem todo intertexto é paródico, mas toda paródia é intertextual e constrói-se geralmente por uma perspectiva irônica. No discurso paródico, a intertextualidade assume uma função crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar espaços de abertura para novas maneiras de olhar o contexto histórico atual ou anterior reportado pelo texto. Nesse sentido, a apropriação de outros textos se dá pela ampliação e pelo distanciamento, na medida em que o sentido da presença de outros textos, e mesmo das formas de apontar para eles, reside precisamente no conjunto de valores dialógicos assumidos pela repetição.

Com o intuito de entender melhor a relação entre paródia, dialogismo e intertextualidade, Affonso Romano de Sant’Anna (1999) propõe três modelos para explicar a estrutura da paródia. Assim, busca demonstrar que um texto fundador pode produzir diferentes tipos de variantes que se assinalam na proporção em que se afastam do texto original: a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma.

Entendemos que, no trabalho de Rosa, existe também a ideia de “estilização paródica”, a qual recria, recontextualiza e atualiza os textos parodiados, servindo como canto paralelo, enriquecido pelo distanciamento crítico. Em seu teatro, é possível perceber que o dramaturgo português debruça-se sobre os modelos de maneira a explorar suas potencialidades (com um

intuito estilizador), ao mesmo tempo em que se insubordina a eles de forma crítica (criando uma estrutura paródica).

Também segundo Sant’Anna (1999), as noções de paráfrase e paródia têm a intertextualidade e a estilização como ponto de contato:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contraideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças (p. 28).

Com efeito, é possível estudar as potencialidades dessa condição dessacralizadora da paródia e sua relação com alguns aspectos estilizadores, uma vez que, na releitura paródica de *Um Édipo*, por exemplo, não se abandona o modelo, mas se criam possibilidades de leitura ainda não exploradas pelos paradigmas. É preciso entender, pois, que a paródia no teatro de Armando Nascimento Rosa não conduz apenas a uma hostilidade simplista ou mesmo a uma simples resistência em relação ao passado. As reavaliações da mitogênese e dos textos que se tornaram paradigma mostram novos caminhos para a multiplicidade dos mitos e com isso apontam para a multiplicidade de alternativas às situações de conflito, refletidas na metalinguagem da cena dramática e nos intertextos conscientemente citados pelas personagens em sua busca pelo autoconhecimento, que depende da revisitação e reinterpretação do passado.

Segundo Hutcheon (1989), a crítica que envolve a atitude paródica não necessariamente deve estar presente na forma de riso ridicularizador ou na construção formal dos textos. O diálogo “criativo/produtivo” da tradição pode envolver uma recodificação moderna. A condução de uma releitura paródica de *Antígona* realizada por Armando Nascimento Rosa é um ótimo exemplo disso.

Nesta peça, o autor nos apresenta uma nova versão do mito, inspirada em Sófocles e Philip K. Dick, a qual retoma o mito e o instala em um ambiente futurista de ficção científica. A ação, representada em um remoto futuro, passa-se em Tebas 9 (estação espacial de um satélite de Plutão). Sobre a peça, Maria do Céu Fialho comenta:

Como é típico da escrita do dramaturgo, o mito conhece uma multiplicidade de aspectos novos que nele entram e que obrigam o espectador a deslocar-se, nessa floresta de símbolos, em busca do sentido da inovação na leitura da

ancestral narrativa que do arquétipo apenas mantém os traços essenciais que permitam reconhecer o mito como tal. Todavia, sob a superfície daqueles, pouco a pouco se vai redescobrimo a presença de velhos conflitos e tensões, das eternas interrogações que o mito foi deixando, na história da sua recepção, e que à presença das novas e óbvias tensões se vem juntar, unindo em arco passado a futuro, numa Tebas desconcertante, que é o universo das nossas contradições projetadas e ampliadas, *ad absurdum*, para o fim dos tempos. (FIALHO, 2008<sup>5</sup>).

Talvez o distanciamento crítico produzido por uma releitura paródica de Antígona passe exatamente pela projeção dessa história em uma problemática contemporânea, ligada à tecnologia de reprodução, à engenharia genética e à robótica. A história que se constrói como ode ao lado daquela retratada por Sófocles se assume como empreendimento paródico e é assim apresentada por Tirésias, o psicopompo<sup>6</sup> narrador desta “Antígona transgênica”:

Tirésias: Esta história foi contada muitas vezes. Mas nunca como hoje. É uma fábula que arranjei para me distrair da cegueira. A minha mãe pôs-me o nome de Tirésias porque nasci cego. Mas não sou adivinho. Ela era professora de línguas mortas. E adorava ler-me em voz alta os mitos gregos. Quando se cansava deles, alterava-os. Tudo se tornava imprevisível. Deixava-me sem fôlego. Aprendi com ela a fazer o mesmo. Não esperem aqui pelos enredos de costume. Estão bastante modificados. Sou engenheiro genético. Esta é uma Antígona transgênica. Gosto de fabricar monstros. Híbridos reconhecíveis. [...] Estamos em Caronte, a maior das luas de Plutão, planeta despromovido; astro mais longínquo do sistema solar, também o mais frio e inóspito. Caronte está coberto de água gelada. Por isso se instalou aqui uma colônia humana. Os fundadores deram-lhe o nome de Tebas 9. Não deviam tê-lo feito. Isso despertou fantasmas antigos. Caronte e Plutão são nomes que chamam a morte. Nesta Tebas do espaço, regressam no futuro os rostos do passado. Creonte governa. Édipo está em hibernação, numa vida suspensa. Antígona dorme o primeiro sono desde a morte dos irmãos. Precisou de tomar comprimidos. Em Caronte os mortos povoam o sono dos vivos (ROSA, 2008, p. 27).

A verdade é que a mitologia aparece aqui como pertencendo ao código genético de todo ser humano. Assim, Tebas 9 também carrega a problemática já retratada pela história

---

<sup>5</sup> In. ROSA, 2008, p. 10-11

<sup>6</sup> *Os psicopompos*: existem guias ou entidades paranormais que abrem caminho para o além, fazendo este caminho menos angustiante. Esses personagens são conhecidos como psicopompos e dentre eles podemos encontrar Hermes, amo e senhor do limite entre o mundo dos homens e o mundo subterrâneo. Movendo-se constantemente entre o mundo dos espíritos e o dos deuses, Hermes acompanha as almas até deixá-las na barca de Caronte. Tirésias é aqui comparado aos psicopompos, pois leva os espectadores a conhecerem os mitos, as histórias pertencentes ao mundo mítico, tornando-as mais acessíveis e palatáveis ao público contemporâneo.

mítica da Grécia Antiga, acrescida de novos sentidos inspirados pela nossa condição moderna. A trajetória da Antígona grega está ali, de maneira seminal, embora haja uma leitura aberta, a qual permite um processo de distanciamento próprio da atitude paródica. Nesse caso, este distanciamento não se dá pela desconstrução ou pela ridicularização do modelo, mas pela abertura de um novo horizonte para uma história tão conhecida.

Hutcheon (1989) diz que a paródia não é apenas imitação ridicularizadora. Ela diz, por exemplo, que em *Ulisses*, de Joyce, é possível notar essa diferença, com extensos paralelismos entre esta obra e a *Odisséia*, de Homero. Mas trata-se de paralelismos com diferença irônica. O alvo dessa paródia não é o paradigma homérico:

Embora seja evidente que a *Odisséia* é o texto formalmente parodiado ou que serve de fundo, ele não é escarnecido ou ridicularizado; quando muito, deverá ser visto, tal como na epopeia cômica, como um ideal - ou, pelo menos, uma norma - , da qual o moderno se afasta (HUTCHEON, 1989, p. 17).

Para Hutcheon, paródia é antes “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. E esse movimento pode estar composto por diversas atitudes em relação ao momento da escritura, aos textos referência, aos paradigmas, à tradição e à modernidade, à própria constituição da obra, imbuída muitas vezes de autocrítica, de autoparódia, de aspectos de autorreflexividade.

Em seu texto, Rosa utiliza diversas formas de paródia, diversos *ethos* da sua constituição, ora imprimindo-lhe um caráter trágico, ora cômico. Nesse sentido, é muito interessante a rica exploração da paródia que o autor realiza, alargando seus limites e distendendo suas possibilidades.

Misturando elogio e censura, reavaliação e acomodação dos temas e formas da tradição, a paródia é um dos modos mais importantes de construção formal e temática dos textos. É preciso, porém, investigar suas definições e diferentes funções na arte atual, pois a paródia é, por muitos, vista apenas como imitação que incita o riso ridicularizador. Segundo Hutcheon, “a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (1989, p. 16-19).

Dar um contexto novo ou transcontextualizar as referências, citar, alterando o sentido, realizar um confronto estilístico, uma recodificação moderna, apropriar-se das convenções de um período anterior e dar-lhes novo significado, incorporar uma obra, modificando seus sentidos, questionar o ato de produção artística através da própria produção artística. Todas

essas podem ser maneiras de construir um texto paródico, sendo que cada modo ou combinações podem delimitar diversos *ethos*, geralmente perpassados pela ironia que diferencia o texto paródico daquele parodiado.

A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícito um distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (*bouncing*), para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciamento (HUTCHEON, 1989, p. 48).

A função da paródia continua sendo, com frequência, a de ser maliciosa e denegridora. Mas é possível que, para além dos modos acima citados, a paródia também construa diferentes relações entre texto e intertextos, costurando os sentidos e a intenção paródica de maneiras diversas e polivalentes, como o vimos em *Antígona gelada* (2008).

Conquanto a realização e a forma da paródia sejam a incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige distância irônica e crítica (HUTCHEON, 1989, p. 50).

No teatro de Rosa, é possível perceber diversas maneiras de utilizar a paródia com vistas a diferentes fins, dentre eles o de homenagem e transgressão quanto à tradição, como ocorre em *Antígona gelada* (2008), de ironia em relação aos preconceitos e às verdades sedimentadas, de crítica ao discurso dominante e ao *status quo*, de solidariedade em relação às tragédias do cotidiano. Como veremos com mais profundidade na análise de *Um Édipo*, a paródia desdobra-se no teatro do autor, encontrando construções e resultados múltiplos. Diversos *ethos* da paródia são explorados, desde uma atitude elogiosa até o riso derrisório. Com efeito, a análise de seu trabalho estará centrada em questões ligadas à intertextualidade, à paródia, à autorreflexividade, assim como à atualização dos mitos em um novo contexto, para um público que muitas vezes desconhece as referências às quais o autor recorre. É importante também ressaltar os recursos utilizados para fazer os temas míticos e/ou clássicos (que são por muitos desconhecidos) acessíveis a um público médio, exigindo desse público que recupere essas referências, ao mesmo tempo que apresenta o texto semeado de informações.

Para além das diversas funções e diferentes *ethos* da paródia, existe também sua relação com o tempo do passado e o processo de transferência e reorganização desse passado. Em um jogo dialético, é possível trabalhar com as tensões criadas pela consciência histórica, e dessa tensão fazer saltar sentidos, como o fez Rosa, quando em *Um Édipo* mesclou a história de Édipo a alguns códigos muito próprios da contemporaneidade. Assim, da tensão entre as referências do passado, seus preceitos e crenças, e da atualidade, na qual ressoam os temas homoeróticos, feministas e o discurso das demais minorias, Rosa tece a sua crítica, relacionada à ditadura heterossexual, aos preconceitos, à intolerância.

Nos textos de Rosa, essa tensão entre História, Mito e Tradição e o momento hodierno é bastante significativa para a construção de suas formas paródicas. Desse modo, trabalharemos também com questões de mitocrítica, de mitocriação, de atualização dos mitos, da história e dos paradigmas.

É possível entender que o presente examina, reflete, questiona, assevera, critica ou reprovava o passado. De qualquer forma, a nossa adesão ao presente depende da nossa consciência do passado, de seu perpetuar-se e reviver. Bakhtin dirá:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez para todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2003, p. 410).

Assim, passado e presente se interpenetram e se amalgamam. Nada é “definitivamente”. Os sentidos revivem, mantêm-se ou renovam-se. Em *Relação ao diálogo e às vozes presentes nos textos de Dostoiévski*, Bakhtin dirá que “no plano da atualidade confluíam e polemizavam o passado, o presente e o futuro” (BAKHTIN, 1981, p. 75). Arriscamos dizer que, nos textos de Rosa, a confluência e a polemização das vozes do passado e do presente também ocorrem na atualidade da cena, a qual também visa a uma projeção do futuro. Exemplo disso é a construção de *Antígona gelada*, que estabelece o diálogo entre o mito grego e a ficção futurista, em uma realidade distante, vivida no planeta Tebas 9.

A função do mito aqui é a de estruturar e construir a articulação do passado, do presente e do “futuro no presente”. Este pode delinear um grande desejo de mudança na representação de um pensamento português muito voltado ao passado, às narrativas de conquistas, de glórias e de lutas havidas e que talvez ajudem a formular o “mito” da nostalgia do passado, da “alma portuguesa”.

Se o autor não retrata apenas o passado português, talvez ele possa falar muito sobre este por meio do diálogo com os textos míticos. Em seu teatro, o passado pode ter diversas leituras, pode apresentar versões muito diferentes daquelas difundidas pela tradição, pelos mitos e pelas narrativas consideradas paradigma para formação de uma imagem ou verdade acerca do passado.

Parece que o teatro de Rosa justamente não quer apagar ou esquecer o passado, mas quer dialogar com ele com vistas a um presente mais consciente das possibilidades de análise, transformação e expansão para o futuro (futuro este que conta com o reconhecimento dos discursos e personagens marginalizadas, “ex-cêntricas”). Consideramos que essa é a atualização proposta pelo teatro roseano e que se torna possível em função do trânsito de vozes sociais dentro do intertexto e do texto paródico proposto pelo autor.

A consciência alerta, refletida pelos modelos intertextuais e paródicos de realização artística, também pode servir para a construção daquilo que, nos termos de Bakhtin, ficou conhecido como autoconsciência, entendido por nós dentro dos conceitos da autorreflexividade presentes nos textos e realizações mais contemporâneas. É importante notar que a paródia tem sido uma das mais importantes formas de autorreflexividade: “é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13), que acaba por elaborar uma consciência ampliada de sua própria identidade, de suas referências e de seu processo de criação, consciência esta que identificamos com a autoconsciência bakhtiniana.

As personagens de Rosa demonstram ter consciência de sua própria história e das versões sobre elas construídas e não nos deixam esquecer de que elas são projeções teatrais, míticas, históricas ou ficcionais. Não nos deixam esquecer também que de estamos no espaço do teatro, da representação.

As vozes personificadas e conscientes combinam-se dentro da cena numa relação dialógica onde são apresentadas vozes individuais e sociais que se entrecruzam e se cruzam para manifestar diferentes pontos de vista sobre determinada ideia. Diante dessa tensão revelada pelas várias vozes das personagens é possível perceber que não existe uma representação da Realidade ou da Verdade; existem “verdades” possíveis de serem representadas por meio do entrecruzamento e do embate entre diferentes pensamentos,

culturas, classes, credos. É, pois, nessa conflituosa relação com o mundo que emerge a produção de sentidos.

Esse modo de construir as personagens e suas ideias estimula o processo de tomada de consciência de si, dos outros e do mundo, por meio do diálogo de vozes. As figuras dramáticas percebem-se como uma das vozes dialogais em um discurso não finalizado, seja esse o da história, dos mitos, da literatura, do teatro, das artes de modo geral, da vida de um povo.<sup>7</sup>

Entendemos que, na busca de tornar conscientes os intertextos e referências teatrais utilizadas em sua obra, Rosa também acaba incursionando em uma espécie de autoconsciência de seu fazer teatral, que busca, na construção de sua identidade, particularidade e singularidade, completar-se e conviver conscientemente com tendências bastante diversas dos mitos, da história, da literatura e da linguagem teatral. Nesse sentido, a construção paródica, dentro dos limites de seus diversos *ethos*, é importante no que se refere à consciência que a paródia revela de suas referências, de seus intertextos e de seu processo de construção de sentido, no exercício da autorreflexividade. Esse exercício de condução consciente dos sentidos construídos pela paródia passa pela reabsorção dos signos da tradição teatral por uma forma individual e consciente. Impulso que também se projeta no diálogo com um *corpus* literário, histórico e mítico precedente.

No jogo intertextual, a paródia é um dos elementos diferenciadores dentro do trabalho do autor, pois o gesto inaugural da autoria e da individualidade se dá pela busca das diferenças entre os modelos e a paródia. Essa busca sempre é acrescida de uma nova forma de olhar e de uma nova contextualização conduzida, por diversos momentos, de maneira autorreflexiva, a olhar ironicamente para o próprio ato de fazer teatro.

Paródia é uma palavra muito elucidativa a este respeito porque é ode ao lado, a ode que se escreve ao lado, ou seja, ela tem um modelo anterior sobre o qual ela trabalha. E isso interessa-me, porque todos esses meus experimentos

---

<sup>7</sup> Embora essas questões nos aproximem da concepção de polifonia bakhtiniana, entendemos que os textos de Armando Nascimento Rosa não apresentam essa concepção tal qual trabalhada por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010) ou em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais* (1993). O atributo polifônico necessitaria da explicitação de vozes não só imiscíveis, mas também equipolentes, tornadas independentes da consciência do autor. Embora as personagens de Rosa demonstrem na constituição dos diálogos o reconhecimento de não serem vozes de um discurso finalizado sobre a história, os mitos, a literatura, o teatro e/ou sobre as artes, elas se tornam claramente dependentes da consciência do autor, das escolhas e concepções deste.

podem ser vistos como experimentos paródicos, por mais matéria trágica que lá exista. Mas, não será isso também o teatro? A mimese teatral não é por sua natureza paródica? É sempre uma ode ao lado daquilo que é o nosso olhar sobre o real, e a nossa recriação dele enquanto mimese, enquanto representação. Se calhar é isso a própria matéria-prima do teatro. E não estou fazendo mais do que retratar isso e dizer é isto, o teatro é isto (informação pessoal<sup>8</sup>).

Nesse contexto de trabalhos autorreflexivos é possível também falar de autoparódias, na medida em que a arte muitas vezes tem colocado em questão não só a sua relação com outras artes, mas também questionado o próprio ato de produção estética, avaliando a sua própria identidade (HUTCHEON, 1989). No teatro de Rosa, a autorreflexividade se pauta principalmente pela consciência que o palco demonstra de ser palco, de ser versão da história, de ser interpretação e escolha. Ligada a esse processo metadiscursivo, uma das questões passíveis de discussão é a do caráter metateatral de sua proposta dramatúrgica. Desse modo, é importante focar melhor a recorrência dos aspectos metadiscursivos nas poéticas modernas.

---

<sup>8</sup>Entrevista concedida à autora desta dissertação em 29 de outubro de 2009. Ver Apêndice 1.

### 2.3 Metadiscorso, metaficção, metateatro

*All great fiction, to a large extent, is a reflection on itself rather than a reflection of reality. (Raymond Federman)*

Os estudos sobre a metadiscursividade e a metaficcionalidade são convergentes no que diz respeito à consideração de que estas se caracterizam por uma autorreflexividade. Com efeito, existe atualmente um grande interesse pelas modalidades autorreflexivas na arte moderna, e uma ênfase, nos estudos críticos, sobre a intertextualidade.

“O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para referir a si mesmo, num incessante processo de reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 11-12). Esse incessante processo de reflexividade permite ao texto e às artes, de modo geral, olharem para si e comentarem suas estruturas e temas a partir de seu próprio interior. Assim, elas acabam por fazer ensaio e discutem, não apenas sua própria construção, mas também seu diálogo com outras formas literárias e artísticas em sua relação com o contexto de produção e com a recepção.

Em *Isto não é um cachimbo* (2002), Michel Foucault discute o processo autorreflexivo estabelecido pela leitura do conhecido quadro de Magritte, *Les Deux Mixtères* (1966), pintado trinta e oito anos depois de *La Trahison des Images* (1928). Este, conhecido por apresentar um aspecto óbvio, mas por vezes esquecido, de que a pintura de um cachimbo não é um cachimbo, ironiza o hábito de tomar as palavras pelas coisas. Aquele, em diálogo direto com *La Trahison des Images*, representa-o sobre um cavalete acima do qual paira outra imagem do mesmo cachimbo. Nesta o cachimbo parece bem maior que a representação do quadro pintado, ambos alocados em uma sala com parede azul e piso de madeira.

Estabelecamos a série dessas afirmações que recusam a asserção de semelhança, e que se encontram concentradas na proposição: isto não é um cachimbo. É suficiente, para tanto, que se coloque a questão: quem fala nessa enunciação? Ou antes, de fazer falar, cada um por sua vez, os elementos dispostos por Magritte; pois todos, no fundo, podem dizer, seja deles mesmos, seja de seu vizinho: isto não é um cachimbo. O próprio cachimbo, primeiro: ‘O que vocês veem aqui, essas linhas que eu formo ou que me formam, tudo isto não é um cachimbo, como vocês creem, sem dúvida; mas um desejo que está numa relação de similitude vertical com esse outro cachimbo, real ou não, verdadeiro ou não, não tenho ao menos a ideia, que vocês estão vendo lá - olhem, bem em cima desse quadro onde sou, eu, uma simples e solitária similitude’. Ao que o cachimbo de cima responde

(sempre no mesmo enunciado): ‘O que vocês veem flutuar diante de seus olhos, fora de todo espaço, e de todo pedestal fixo, essa bruma que não repousa nem sobre uma tela nem sobre uma página, como poderia ser ela realmente um cachimbo: não se enganem, sou apenas um similar – não alguma coisa semelhante a um cachimbo, mas essa similitude nevoenta que, sem remeter a nada, percorre e faz comunicar textos como este que podem ler e desenhos como aquele que está lá embaixo’. Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes toma a palavra por sua vez para falar de si próprio: ‘Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam? Isso é um grafismo que só se parece consigo e não poderia valer por aquilo do que fala [...]’ E talvez seja necessário supor que além desses três elementos, uma voz sem lugar (a do quadro, talvez, quadro-negro ou simplesmente quadro) fala nesse enunciado; seria falando ao mesmo tempo do cachimbo do quadro e do cachimbo que surge lá em cima que ela diria: ‘Nada de tudo isto é um cachimbo, mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desejo de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como se não fosse um desenho) que é o simulacro de um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria, ele próprio, um desenho)’. Sete discursos num só enunciado (FOUCAUT, 2002, p. 65-68).

É interessante notar como, da interpretação de Foucault sobre o discurso autorreflexivo do quadro de Magritte, saltam diversas vozes polêmicas, dando uma amplitude polifônica à imagem e a suas possíveis interpretações.

Em seu teatro, Rosa também utiliza artifícios de autorreflexividade que podem ser considerados metadiscursivos, que refletem sobre a narrativa e as construções dramáticas, assim como sobre os intertextos aos quais recorre, analisando de maneira crítica (distanciada, paródica) as linhas que constituem a tessitura de suas obras. Assim, as palavras de ordem são convenção, ilusão e simulação franca e conscientemente assumidas pelo evento teatral.

É importante notar que, no modelo jakobsoniano (composto por emissor, mensagem e receptor), a função metalinguística incide sobre o código. Contudo, a metadiscursividade se coloca sobre o discurso e cria um espaço de reflexividade que engloba o contexto, a recepção e a crítica incorporada aos liames da narrativa.

Nos estudos da teoria da enunciação, o metadiscorso é assim definido por Charaudeau e Maingueneau (2004):

O locutor pode, a qualquer momento, comentar sua própria enunciação no interior mesmo dessa enunciação: seu discurso é recheado de metadiscursos. É uma das manifestações de heterogeneidade enunciativa: ao mesmo tempo em que se realiza, a enunciação avalia-se a si mesma, comenta-se,

solicitando a aprovação do coenunciador (se me permitem dizer, para dizer exatamente, antes de tudo, quer dizer que...) (p.326-7).

Nos textos de Rosa, as personagens comentam seu estatuto de personagem, seu papel de atores representando em um palco. É como se avaliassem o desenrolar da história de dentro da cena, descortinassem a existência do dramaturgo e questionassem o espectador quanto à cena representada. Nesse sentido, o teatro se mostra como processo e pode desvendar uma intenção paródica, desmascarando as convenções ao colocá-las diante do espelho.

O que chama a atenção nas peças de Rosa é a consciência dramática das personagens, ou seja, a percepção de que participam do jogo teatral, de que estão imersas no universo da representação. Por isso, a leitura de diversas de suas peças revela o pendor metateatral (LIONEL, 1968) de sua produção dramática. Isso também faz com que o leitor/espectador perceba que está diante de uma ficção, permitindo que se quebre a ilusão, que se descortine o caráter de representação da cena dramática. Essa é uma das características que, para além da influência de diversos outros modos teatrais, demonstra como o teatro épico participa de maneira importante da construção do teatro de Rosa.

Segundo Anatol Rosenfeld (2008), a definição dos gêneros pode aparecer a partir de significados substantivos, que os apresentam como lírico, épico ou dramático. Podem ser definidos também por significados adjetivos, cujo acento recai nos traços estilísticos. Uma obra, reconhecida dentro da teoria dos gêneros como dramática, pode ser acentuadamente lírica, épica, ou mesmo apresentar forte traço dramático.

A dramática pura é aquela em que os traços dramáticos aparecem firmemente ressaltados. Nela, o mundo se apresenta como autônomo, os acontecimentos por ela representados aparecem para o espectador como se fossem absolutos, livres de qualquer autoria, emancipados de qualquer narrador.

A peça rigorosa [...] pretende criar a ilusão de que ação é fonte de si mesma, de que as personagens inventam os seus diálogos no momento da fala, que não os aprenderam de cor e não querem provar ou demonstrar com eles nada que seja exterior à própria ação em que estão envolvidos (ROSENFELD, 2008, p. 170).

A ação é representada por personagens que atuam diante de nós e aparentemente não é filtrada por nenhum mediador. A ação não deve ser arbitrária, extraída de maneira aleatória dos eventos por ela desenhados. É necessário que exista um encadeamento causal. O

mecanismo teatral deve aparentar mover-se sozinho, cada cena apresentando-se como causa da próxima e consequência da anterior.

O drama rigoroso isola e fecha, como num tubo de ensaio, uma ação única, eliminando o imenso mar aberto das condições universais que abarcam e possibilitam e influenciam essa ação (ROSENFELD, 2008, p. 135)

Os acontecimentos se encadeiam sem notarmos a mão e a intenção do autor ou qualquer voz externa manipulando a história. Segundo Peter Szondi, “o drama não é escrito, mas posto” (2001, p. 30).

O tempo do desenrolar da cena é sempre o presente. O futuro deve nascer do desenvolver atual da ação, não pode ser antecipado, assim como não o é na vida real. O retorno cênico ao passado também não deve ocorrer, pois denotaria a manipulação de um narrador sobre a história e não obedeceria ao encadeamento causal exigido pela peça rigorosa.

“Somente quando, na sequência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) ‘deixemos passar agora três anos’ pressupõe o eu-épico” (SZONDI, 2001, p. 33). Esse pressuposto denunciaria a necessidade da unidade temporal para manter a ilusão de que o drama caminha por si e representa um presente absoluto, sem que haja em sua condução a intervenção de um autor/diretor/encenador/montador.

Os cenários, por sua vez, ‘desaparecem’ no palco, tornando-se ambiente; e da mesma forma desaparecem os atores, metamorfoseados em personagens; não vemos os atores (quando representam bem e quando não os focalizamos especialmente), mas apenas as personagens, na plenitude da sua objetividade fictícia (idem, ibidem, p. 30).

Por outro lado, o gênero dramático pode apresentar fortes traços épicos. Segundo Rosenfeld (ibidem, p. 32), Goethe considera épicos todos os motivos retardantes, aqueles que interrompem o desenrolar da ação e revelam a construção narrativa da história. Algumas características do drama com acento épico são: autonomia das cenas, que não se constroem linearmente através do seu encadeamento causal; clara presença de um narrador, que organiza e comenta a história de maneira distanciada e objetiva; a ruptura da ilusão, que desmascara as convenções teatrais e rompe com a quarta parede a qual separava o espectador e o palco,

dentre outros efeitos criadores de distanciamento crítico em relação à história mostrada no palco.

Com respeito à primeira característica apontada (a autonomia das cenas), a condução da história passa claramente pela organização de um autor, um narrador, um comentador. Como na construção de uma narrativa, na peça de caráter épico a voz do narrador aparece: “O narrador, muito mais que exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’” (ROSENFELD, 2008, p. 24).

Deste modo, em vez da montagem invisível, há uma fricção constante entre diferentes planos da história contada. Em vez de um enredo linear, há uma mistura de quadros apresentados ao sabor da condução do narrador (montador ou autor) e que, pela sua composição, constroem sentidos. Como na Montagem Vertical do cinema de Eisenstein, pode também haver o contraponto entre imagens visuais e auditivas combinadas. É ainda possível manipular espaço e tempo para criar novos significados. O tempo e o espaço da ação são relativizados e é possível perceber o atrito entre as diversas imagens, sons, tempos e espaços ali representados. Esse atrito é gerador de sentidos e constrói um distanciamento. Há também um distanciamento construído pela personagem que sai de seu papel e o comenta de fora:

Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. No teatro da dramática pura, os adeptos da ilusão esperam que a entidade ‘ideal’ de cada espectador se identifique com o espaço e tempo ideais (fictícios), por exemplo, de Fedra, vivendo imaginariamente o destino mítico de Fedra e Hipólito, enquanto os cidadãos empíricos, “materiais”, permaneceriam como que apagados e esquecidos nas poltronas. No momento, porém, em que o ator se retira do papel, ele ocupa tempo e espaço diversos e com isso relativiza o tempo-espaço ideal da ação dramática (idem, ibidem, p. 162).

Essa é uma característica interessante da construção épica, criadora de distanciamento e que aparece no teatro de Rosa. O ator se separa da personagem para narrar ou comentar a ação cênica, abandonando o espaço e o tempo fictícios. Isso acontece em peças como *Cabaré de Ofélia no Odre Marítimo* (2007) e *A Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002), assim como também ocorre em sua primeira peça (ainda não publicada), *Goiânia, uma nova caixa de Pandora*. Nesses casos, é interessante a consciência que as próprias personagens têm de seu caráter teatral. Em diversos momentos, as personagens assumem a função de narrador de suas próprias histórias, conhecem seu passado e seu futuro e por isso apresentam um

horizonte mais vasto do que aquele construído pelo presente absoluto da dramática pura, em que as personagens vivenciam a história como se esta fosse um recorte da realidade.

É importante notar que no teatro épico as personagens não aparentam estar identificadas ou mesmo fundidas à sua própria história. A consciência apresentada se aproxima àquela do próprio narrador épico. Como o comenta Sebastião Uchoa Leite, em seu livro *Jogos e Enganos* (1995, p. 11), algumas dessas questões já haviam sido tratadas bastante tempo antes dos apontamentos feitos por Brecht:

Há três séculos já, quis Diderot destruir o conceito ilusionista de interpretação no seu *Paradoxo do Comediante* no qual se defende a tese de que o ator não deve confundir-se com a personagem, mas vê-la de fora, consciente do artifício da interpretação. Diderot defendia, de fato, a tese moderna do distanciamento do intérprete em relação à personagem. O paradoxo consistia em ser um outro permanecendo em si mesmo. Teoria que corresponde ao sistema de explicitação do artifício, presente em grande parte da arte moderna, tal como ocorreu nas análises literárias do formalismo russo e nas teses brechtianas do teatro épico, por exemplo (p. 11).

No teatro de Rosa, esse recurso de recorrer às próprias personagens como narradoras distanciadas de suas histórias, sem fazer uso propriamente de um narrador que olha e comenta os fatos do exterior, conduz as referências do autor ao teatro dramático e ao teatro épico. Em algumas peças coexistem mecanismos dramáticos e épicos. Os dramáticos envolvem a ação e impõem um encadeamento causal, “cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior” (ROSENFELD, 2008, p. 30), denotando que o mecanismo dramático se move sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. Os mecanismos épicos são desenvolvidos pelas personagens narradoras e comentadoras de suas próprias histórias e diferentes versões dos mitos, fatos e tramas as quais estão ligadas nos diversos paradigmas citados pelo autor. Assim, as personagens, enquanto agem na atualidade, segundo os preceitos fundamentais da dramática, comportam-se de modo contemplativo, contradizendo os traços estilísticos dramáticos. E enquanto narram o passado, segundo preceitos da épica, passam a atuar dramaticamente.

Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para entrar plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator) (idem, ibidem, p. 161).

Quando a personagem do teatro de Rosa comenta sua história e delimita diferentes interpretações sobre os fatos tais como são mostrados pelo paradigma e tais como são conduzidos pela peça, ela expressa sua consciência de estar participando de sua própria história, modificando seus sentidos, comentando-a de fora. Assim é que, dentro do próprio texto teatral, a personagem pode explicitar o diálogo com os mitos e com as criações anteriores, de modo a criar para si uma consciência extraordinária. Por exemplo, em *Um Édipo* (ROSA, 2003, p. 7), Jocasta diz: “Sei o necessário para que Sófocles se interesse por meu testemunho”. Ao ser questionada acerca de quem seria Sófocles, Jocasta diz que é um tragediógrafo que ainda está por nascer e que a morte haveria dado essa consciência a ela:

Não dizes que estou morta? Então já que morri, escapei ao tempo e para mim todas as épocas convivem como se fossem uma só. Acredita que será o palco de Dionísio a dar-me a glória que a vida me negou (idem, ibidem, p. 8).

A fala de Jocasta é bastante interessante no sentido de que nos leva a pensar no diálogo dos mortos, daquilo que já passou pela vida e agora permanece memória, que cria uma interlocução, a qual permite que as épocas convivam e se inter-relacionem. A origem do novo olhar de Jocasta sobre sua própria história é construída a partir dessa consciência ampla da história, dos mitos dos quais ela mesma é personagem, do passado e das diferentes vozes que a respeito dela falaram. Isso também aparece como um fator de distanciamento. Segundo Brecht:

Distanciar é historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos e efêmeros (BRECHT, 1967, p. 138).

Com efeito, quando Jocasta revela os textos e referências com as quais ela dialoga na construção de sua história de personagem, quando ela cita outras vozes que compõem a sua narrativa em tempos, espaços e contextos diversos, ela também historiciza essas relações. Jocasta revela existir um autor por trás da visão que se tem acerca de sua própria narrativa, revela diferentes vozes a conduzirem o seu drama, a sua ficção.

Essa reflexão estende-se desde o modo como é feita a discussão do momento e do mundo representado esteticamente até as relações entre padrões estéticos do passado e do presente (diálogo com a tradição). Para Hutcheon (1991), este também seria um dos traços característicos da poética da pós-modernidade:

Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (p. 43).

Ter a consciência dos contextos que determinam a produção e mesmo a recepção do discurso artístico e evidenciá-los de maneira crítica e irônica dentro da obra caracterizam a metalinguagem, como o vimos na referência de Jocasta a Sófocles. Com efeito, a ironia tem um importante papel, na medida em que rompe com os significados unívocos e propõe um maior e mais livre campo de possibilidades de leitura, com a ampliação dos níveis de significação e o cruzamento de vozes.

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de metareferencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados (BRAIT, 1996, p. 15).

Por meio desse excerto, é possível evidenciar a relação estreita construída entre o intertexto, o discurso irônico, a paródia, a metalinguagem e a polifonia<sup>9</sup>. Em diversas peças de Rosa, essa relação se constrói a partir do momento em que o texto teatral revela e

---

<sup>9</sup> Entendida aqui não no sentido bakhtiniano. Como o refere Brait (1996), a polifonia a qual se refere aqui não significa, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. Polifonia pode ser entendida neste contexto como as várias vozes expressas pela ironia, mesmo que estas estejam submetidas ao valor e à hierarquia impostos pelo autor empírico.

problematiza seus próprios procedimentos com propostas de quebra de ilusão relacionadas ao teatro épico e ao metateatro (LIONEL, 1968). Ela também se constrói quando o autor desestabiliza o discurso proferido pelos paradigmas, apresentando diversas linhas de acesso a essas histórias, e desenvolve diferentes vozes que se cruzam no processo intertextual. Essas vozes são polêmicas, pois se defrontam e se entrecrocavam, manifestando diferentes pontos de vista que não encontram uma superação dialética, uma síntese. Em *Um Édipo* (2003), por exemplo, as diversas versões do mito se entrecruzam nas vozes de Jocasta, Édipo, Tirésias, Crisipo, Laio e mesmo Sófocles, sem que haja a delimitação de uma única alternativa válida, correta ou mais aceitável.

Insistindo ainda no caráter polêmico do texto paródico, é possível lembrar as definições propostas por Hutcheon (1989) para o prefixo *para*: de oposição entre dois textos (contracanto) e de proximidade (canto-paralelo), sugerindo acordo e intimidade tanto quanto o contraste. Deste modo, é possível apontar uma característica do texto paródico que também compete para o seu caráter essencialmente polêmico: sua ambivalência. Nesse sentido, a paródia é subversiva dentro de alguns contornos demarcados. Como o afirma Hutcheon (1989), ela é uma *transgressão autorizada*.

Em outras palavras, e conforme também observam Hutcheon e Martins, a paródia é subversiva, sem dúvida, mas dentro de limites. Está entre suas características ser uma subversão consentida, em certa medida legitimadora do original parodiado, ao tomá-lo como modelo, partilhando seu código. Duchamp haver acrescentado bigodes à Mona Lisa em LHOQQ! é ataque ao quadro de Leonardo da Vinci; mas também é reconhecimento da sua importância. Daí a duplicidade da paródia, o que Martins chama de caráter ambivalente, podendo ser ora acentuadamente conservadora, animada pela intenção de censurar ou refrear certas inovações mais ou menos polêmicas; ou marcadamente revolucionária, sempre que rompe, de um modo provocatório e iconoclasta, com regras, modelos ou códigos literários mais ou menos exaustos numa dada época, visando, dum modo preferencial, manifestações literárias de natureza epigonal ou a corrosão das auréolas mitificadoras de certos escritores e suas obras (WILLER, 2003).

Com efeito, é interessante notar que as obras essencialmente paródicas, além de apresentarem a confluência e o contraste de diversas vozes ambivalentes do texto referência e do texto paródico, também trabalham com a questão metatextual e sua reflexão sobre os mecanismos internos de construção de linguagem:

As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem (BEN-PORAT, 1979 apud HUTCHEON, 1989, p. 67).

Quando, no palco, as peças de Rosa expõem os textos aos quais recorrem como modelo e evocam metafictionalmente sua realidade artística, apontam para a natureza ilusória do teatro, colocando o espectador diante do fato de que teatro é ilusão, é jogo. Entendemos que o metateatro pode ser incluído entre as formas de reflexividade da arte, caracterizando-se prioritariamente por sua vocação crítica. Nesse campo, o teatro lida com a missão de refletir sobre sua configuração, sobre o que é teatro e como ele se produz. Segundo Pavis (2008), metateatro é “o teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘autorrepresenta’” (p. 240). No desenvolvimento dessas questões, algumas estratégias são bastante recorrentes. A peça dentro da peça, a ruptura da ilusão, a construção de personagens com consciência dramática, a inserção do discurso crítico no discurso ficcional, o questionamento das fronteiras entre o real e a sua representação e a quebra da quarta parede são alguns dos elementos metateatrais, utilizados no sentido de mostrar ao espectador que ele está no teatro e que tudo não passa de uma atuação, de construção prevista, calculada, como é possível avaliar pela citação de Pascolati:

O metateatro coloca em cena os bastidores da criação espetacular, resgatando assim a percepção do espetáculo e do texto como construção intencional, reafirmando a teatralidade enfraquecida no final do século XIX. Ao apagar as fronteiras entre público e plateia, lembrar constantemente o espectador que ele está no teatro, interpor um narrador entre a ação representada e aquele que a assiste, criar personagens autônomas em relação a seu criador e àqueles que tentam representá-las no palco, perverter a configuração tradicional de categorias dramáticas como tempo, espaço, ação e diálogo, os dramaturgos modernos abrem caminho para que o metateatro seja uma nova matriz de teatralidade (PASCOLATI, 2008).

E as peças de Rosa estão repletas de recursos metateatrais. Como já dissemos, outro de seus trabalhos que se vale desse procedimento é *Audição com Daisy ao vivo no Odra Marítimo* (2002). Esta é uma peça cabaréica, um exercício de dramatização em que diversos planos da existência do ator na solidão do palco e das personagens encarnadas por ele são representados, desvendando a construção múltipla, caleidoscópica do ator e das suas

máscaras. Definida como uma ‘sonata cênica e xamânica’ (ROSA, 2002), a peça apresenta um ator/candidato que pretende participar de uma audição:

Actor Candidato: Querem que eu fale de mim? Acham que ajuda à seleção dos candidatos? Eu não faço ideia para que diabo de função fui chamado. No jornal um quadradinho em letras gordas dizia apenas isto: Precisa-se de alguém que saiba representar (p. 14).

Esse é, pois, o mote para que o ator fale de si, do palco, do ofício de ator e do espetáculo que ele criou:

Podiam estar a querer alguém para digressões no estrangeiro e eu trouxe a referência portuguesa mais famosa no universo, a seguir ao fado e ao vinho do Porto: o nosso querido Fernando Pessoa. Depois, lembrei-me de mostrar toda a minha versatilidade, a abertura do espírito e de corpo exigida a um ator. Construí por isso uma personagem em travesti, uma *drag queen* irresistível na figura da amiga inglesa de Álvaro de Campos, a *glamurosa* Daisy Waterfields (ROSA, 2002, p. 21).

Mesmo só, em cena o ator desdobra-se em apresentador do espaço cabarético por ele criado (o Odre Marítimo), para em seguida voltar travestido de Daisy. Nesse entremeio deixa a assistência ao som do piano e de uma *jazz singer* cantando “Ma Blonde”, uma *chanson française* com poesia de Fernando Pessoa.

Também o público, há pouco invisível, inexistente na audição do ator, passa a participar da cena e é assimilado pelo jogo ficcional:

Daisy: [...] *Cumprimenta uma ou outra pessoa com um aceno e um trejeito facial; manda beijinhos com a mão. Fixa os olhos em alguém do público. E você devia ser condecorado com a medalha da fidelidade. Todas as semanas ao meu espetáculo. Não se farta de mim, nem por nada. A sério? (idem, ibidem, p. 30-31).*

Por fim, Daisy tece uma história ficcional sobre a suposta moça que teria inspirado “Ma Blonde”, o poema francês de Fernando Pessoa, já apresentado ao público pela *jazz singer*. Essa nova personagem desdobrada das várias vozes ficcionais construídas pelo teatro de Rosa é Mary Burns, a cantora negra albina de Durban, que será novamente personagem de *Cabaré de Ofélia no Odre Marítimo* (2007), outra peça que constrói várias camadas sobrepostas de ficção.

Daisy: [...] Mary Burns era cantora num clube noturno do bairro negro de Durban. Sempre fora uma proscrita, uma mulher maldita. Hostilizada pelos seus irmãos negros e mestiços, desprezada pelos brancos. Mary pertencia a essa raça trágica dos albinos negroides. Quando ela nasceu, a mãe cuspiu-lhe na cara ao vê-la tão diferente dos pais. A pele ruiva e delicada, uma cabeleira loira em carapinha, os olhos azuis e frágeis, inimigos do sol. Mary só saía à noite para ganhar a vida a cantar. E como ela cantava. Com uma túnica traçada no ombro e uma flor do deserto na palha cintilante dos cabelos. Seaway to Índia, assim se chamava o bar porque o dono era um luso-indiano emigrado de Goa. Ela começou lá a cantar depois dos seus princípios no coro da igreja. Abandonara há muito os cultos, mas forjou uma fé forte só pra si, nutrida pelas humilhações sofridas como branca negra (ROSA, 2002, p. 45).

E Daisy ainda diz: (...) “o Fernando era como eu, amigo das ficções” (idem, ibidem, p. 45). De certa forma, informando o público sobre o caráter ficcional de suas próprias histórias.

Depois de contada a trajetória de Mary Burns no Seaway to India e a trágica morte de seu amante, Daisy finalmente se despede da plateia dizendo:

Daisy: (...) Só o afeto do público me faz atravessar o tempo e as idades com um sopro de juventude. Sou uma alma vagabunda e enquanto houver atores que me incorporem, eu virei para neles encarnar na hora e no lugar do espetáculo. Adeus! (idem, ibidem, p. 48).

Assim Daisy despede-se de seu papel, voltando a encarnar o Ator Candidato que se descobre 24 horas atrasado para a audição.

Em *Cabaré de Ofélia no Odro Marítimo* (2007), o jogo metateatral continua, enquanto a cena é invadida por personagens à margem da cultura dominante, ocultados ou calados - como o foi literalmente a cantora negra albina Mary Burns, tendo a língua cortada por brancos racistas, incomodados com a relação entre a artista e um branco francês.

Quem nos apresenta a história de Mary é Cecily (filha adotiva da *drag queen* Daisy Waterfields), na tentativa de reinventar o que teria sido uma peça teatral supostamente escrita por Judith Teixeira, poetisa sáfica, contemporânea à geração de Orpheu. Mary Burns é a grande atração do *night club* de Durban, o Seaway to India. Depois da morte de seu amante Pierre Du Lac, desolada, Mary anuncia que viajará sozinha para França. Contudo, não realiza a viagem. Depois de ter a língua cortada, Mary afoga-se junto ao corpo do amante.

Mary Burns, a negra albina de Durban, é personagem posta à margem do sistema e renegada pelos seus próprios pares, pois, apesar de negra, tem a pele despigmentada. É, assim, estranha também aos de sua etnia.

Como dissemos, a história de Mary também aparece como teatro dentro do teatro, como um interlúdio metateatral criado por Cecily, na tentativa de reinventar *Labareda*, a peça teatral, nunca encontrada, escrita pela poetisa Judith Teixeira. Mais do que isso, é como se houvesse ainda outro desdobramento metateatral, uma vez que a atriz que interpreta Cecily foi, ao princípio do espetáculo, arregimentada para o papel por Ofélia, a namorada vitalícia de Fernando Pessoa. A figura de Cecily é, pois, assumidamente metateatral: uma atriz que, por convite de uma personagem, assume o papel e encarna-o como se fosse ela própria, apesar de estar desde o princípio muito claro o caráter teatral, ficcional, de suas cenas.

Apenas algumas poucas peças dizem-nos desde logo que os acontecimentos e personagens que nelas existem são da invenção do dramaturgo, e que na medida em que foram descobertos – onde existe a invenção também pode estar a descoberta – eles foram encontrados pela imaginação do autor mais do que por sua observação do mundo. Tais peças trazem em si a verdade, não por convencer-nos de ocorrências ou de pessoas existentes, mas por mostrarem a realidade da imaginação dramática, exemplificada não só pela do autor, mas também pelas de seus personagens. De tais peças pode ser realmente dito: ‘A peça é que é a coisa’. Peças desse tipo, parece-me, pertencem a um gênero especial e merecem um nome que as distinga (LIONEL, 1968, p. 86).

É notável que a grande maioria das peças de Armando Nascimento Rosa diz desde logo que seus acontecimentos e personagens são invenção do dramaturgo. Como o diz Lionel, “A peça é que é a coisa”. Essas obras dizem sobre o teatro, sobre a história como teatro de invenções e sobre o mito como teatro da imaginação e expansão da consciência humana. As personagens, munidas com a consciência de sua própria teatralidade, não desmentem seu estatuto de personagens, de mito. Deixam entrever o ator, o autor e o palco por entre o tecido da cena, assim como a construção da personagem e a caracterização cenográfica. “(...) tais peças fazem que nos ocupemos com personagens que nos dizem francamente que foram inventados para nos fazer ficar preocupados com eles.” (idem, *ibidem*, p.87), tais personagens destelham a sua casa (o palco) e apontam para o demiurgo (dramaturgo) que paira sobre suas cabeças. Eles podem até tentar rebelar-se contra o seu criador, mas essa também é uma escolha dramática do autor. As personagens estão presas e o debate sobre sua própria constituição é o que em alguns momentos dá-nos a impressão de que estão libertas.

Em *O eunuco de Inês de Castro* (2006), as personagens representam estar criando uma peça de teatro que terá fomento da empresa Caronte S/A, que atua no espaço do além-túmulo. Do lado de lá do fosso cênico, a morte também se teatraliza, transforma-se em encenação, e a história é recontada de maneiras diversas, construindo-se e desconstruindo-se sobre as versões oficiais, reconhecidas.

Inês de Castro é uma das personagens mais representadas. Nas versões mais conhecidas de sua história, Inês torna-se dama de companhia de dona Constança, quando esta se casa com Pedro, o príncipe herdeiro do reinado de Afonso IV. Logo, Inês se tornaria a amante predileta de Pedro. Depois da morte de dona Constança, Pedro nega-se a realizar novas bodas, pois teria se casado em segredo com Inês. D. Afonso IV não aprova essa relação e promove, junto aos seus conselheiros, a execução da amante de seu filho.

Depois de uma guerra civil instaurada por Pedro, em resposta ao assassinato de sua amada, este parece acalmar-se. Porém, ao assumir o trono, depois da morte de seu pai, Pedro faz rainha sua amante morta. Nessa ocasião ocorre a famosa história da coroação de Inês de Castro, do traslado de seu corpo de Coimbra para Alcobça. Há também um famoso episódio sobre a captura e o cruel assassinio de Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, dois dos responsáveis pela morte da amante favorita do rei.

Por sua sede de justiça e punição severa aos crimes, principalmente aqueles ligados à infidelidade matrimonial, Pedro é cognominado como “O Justiceiro”, ou mesmo “O Cruel”. Há também uma peça de António Patrício que representa Pedro com a alcunha de “Cru” (*Pedro, “o Cru”*).

Dentro de sua lógica de punições, o rei manda executar sentenças bastante duras. O episódio ocorrido com Afonso Madeira é destas punições um caso bastante exemplar. Este era um fiel escudeiro do rei, companhia frequente em suas caçadas e momentos de lazer. Contudo, Afonso Madeira envolve-se com uma mulher casada com um senhor nobre, a sra. Catarina de Tosse. Pedro, quando descobre essa relação, manda castrar Afonso Madeira. Da citação “E como quer que o el-rei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer”<sup>1</sup>, Rosa tece uma história de drama e conflitos ligados ao ciúme e a uma possível relação homoerótica entre Pedro e Afonso Madeira. Na representação proposta pelo autor, esse conflito é desenvolvido no psicodrama *post mortem* criado por Inês de Castro, Pedro, Afonso Madeira, dona Constança, Fernão Lopes e Afonso IV.

---

<sup>1</sup> LOPES, Fernão (s/d)

Ao contrário dos outros mortos, Pedro e Inês não conseguem “reencarnar”, como o fizeram Afonso Madeira, na pele de Farinelli, ou Fernão Lopes, como jornalista americano morto em um conflito no Líbano. O casal está preso à sua história e à não cumprida promessa inscrita no túmulo de Inês: “Até a eternidade”. Na representação que Rosa leva aos palcos, os dois não realizam o encontro eterno, pois Inês nega-se a estar com Pedro, ressentida da crueldade deste para com seu escudeiro.

Quando se depara com a informação de que a ação se passa na atualidade, o leitor deve considerar que essa peculiaridade da natureza do além talvez inviabilize o ‘felizes para sempre’ que, por ingenuidade, ele poderia acalentar. Neste país dos mortos o não-tempo que é a eternidade está contaminado de temporalidade, leva a marca da história, o que pode ser um empecilho para o acerto de contas que levaria os amantes à definitiva superação das contrariedades enfrentadas no aquém-túmulo (CARDOSO, p. 19 In. ROSA, 2006).

Há então esse encontro, essa tensão entre a História e a atualidade. A temporalidade e a mentalidade contemporânea são marcadas no texto e nas atitudes das personagens. A promoção do teatro no país dos mortos é, segundo um dos funcionários da Caronte e Filhos Ltda., uma iniciativa civilizatória, didática, algo que nos lembra a proposta garrettiana: “Primeiro Funcionário: Precisas de ver muito teatro para te cultivares” (ROSA, 2006, p. 35). Contudo, essa fala pode demonstrar alguma ironia, se pensarmos nos fantasmas sebastiânicos e no teatro “garrettiano” sendo promovido pela empresa do país dos mortos, no espaço da eternidade onde as promessas de amor e glória também não foram cumpridas.

Talvez seja possível aqui falar de uma interessante crítica à situação portuguesa pós-colonial e ao processo de construção da identidade nacional. A mitificação da história é questionada e a sua atualização e reavaliação são processadas no momento em que a promessa de amor de Inês e Pedro, possível de se realizar no espaço do eterno, é frustrada. O leitor/espectador é então incitado a reler e reavaliar a história portuguesa e a mitificação do passado, responsável pela fixação melancólica do imaginário nacional na grandeza perdida do passado, pela incapacidade de autoavaliação e renovação.

Outra importante crítica estaria ligada à ironia da história como ficção e do historiador como aquele que escolhe e organiza os fatos, muitas vezes substituindo o que foi pelo que poderia ter sido. É interessante notar que a ironia na ficção construída por Armando Nascimento Rosa contamina as versões anteriores sem reclamar seu próprio reconhecimento como verdade absoluta. O que ele faz é distanciar o narrador de sua própria narração,

desvelando o caráter ficcionalizado da história, e distanciar o espectador de sua percepção histórica habitual.

Com essa consciência expandida sobre o caráter ficcional romanceado da relação entre Pedro e Inês é que é proposto o teatro que leva ao palco a história ocultada, a relação entre Pedro e Antônio Madeira. As personagens então agem como se fossem autores dramáticos ou como se estivessem em um processo colaborativo, psicodramático, encontrando a melhor maneira de representar seus papéis. Como no quadro de Magritte, a representação teatral, por momentos, tenta assumir o discurso de que é espontânea, real. Contudo, os diálogos são escritos e delimitados por Rosa e os atores fingem estar inventando as melhores soluções dramáticas e os melhores discursos. As personagens representam estar representando; agem, portanto, dentro de uma proposta metateatral.

No sentido de construir um teatro dentro do teatro, ou de apresentar as personagens agindo como autores dramáticos, o metateatro:

[...] transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana [...], glorifica a falta de vontade da imaginação para considerar qualquer imagem do mundo como final. [...] pressupõe que não existe mundo senão aquele criado pela luta humana, pela imaginação humana. [...] [e que] a ordem é alguma coisa que está sempre a ser improvisada pelos homens (LIONEL, 1968, p. 149-150).

De maneira a criar aquilo que Brecht entendia como distanciamento crítico, a realidade das peças é a realidade do teatro e não da vida, a não ser quando acontece de a vida tornar-se teatral.

O lógico do metateatro foi Bertolt Brecht. Ele tomou providências para ordenar não só suas peças, mas também seus cenários e o estilo de interpretação a elas necessários. Introduziu uma lógica antinaturalista na interpretação e no desenho cênico, bem como em sua própria construção dramática. Seus personagens são títeres seus, sem dúvida, porém ele insiste no fato de serem eles títeres, e não tenta fazer que ninguém acredite que sejam pessoas reais. Muito pelo contrário, ele se diverte em exibir seus mecanismos (idem, ibidem, p. 148).

O teatro passa a ser objeto de discussão do teatro, a linguagem teatral passa a dobrar-se sobre si mesma, em um jogo de espelhos. O teatro parodia suas estruturas intratextualmente

e parodia a história intertextualmente. E nessa proposta metaficcional e paródica é que se constroem a reflexividade e o distanciamento crítico do texto:

A moderna metaficção é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica [...] a ficção autorreferencial de hoje tem o potencial para ser uma autocrítica do discurso na sua relação com a realidade (HUTCHEON, 1989, p. 105).

Também em *Goiânia, uma nova caixa de Pandora* (inédita), primeira peça de Rosa, a realidade do acidente com o césio 137 ocorrido em Goiânia é reinventada ficcionalmente. As várias narrativas que constituem a peça se sucedem por encaixe e o jogo metateatral também é construído de maneira a fazer pensar que os fatos são manipulados e que somos apenas capazes de captar algumas versões e lampejos de verdade, enviesados pelo nosso olhar, pelas informações transmitidas pela mídia, pela ideologia, pelo contexto social.

Inspirada nos acontecimentos descritos pela imprensa, acerca de um acidente nuclear ocorrido no Brasil, em Goiânia, no outono de 1987, esta peça está longe de constituir um testemunho realista estritamente documental, até porque nunca foi esse o objetivo do autor. À necessidade de oferecer uma efabulação dramática para as informações recebidas, juntou-se a imaginação simbólica e a leitura distanciada de um conjunto de fenômenos que, uma vez transportados para o estrado da escrita, ganharam a capacidade autônoma de se tornar motivos de reflexão teatral sobre uma visão contemporânea do trágico; na procura por formas de empatia e de meditação para com realidades que se sucedem, não meramente na virtualidade dos ecrãs, mas antes na concreta dor daquilo que por humano se nomeia (ROSA, inédita).

E muitas vezes “a concreta dor daquilo que por humano se nomeia” é justamente mais bem representada pela construção não realista, erigida sobre as virtualidades de uma narrativa que passa mais por uma visão fantástica do que pelo realismo documental das matérias jornalísticas, detentoras de “verdades” enviesadas.

Neste primeiro trabalho do autor, temos uma peça tripartida em episódios dialogantes, mas não estritamente interdependentes. A primeira parte é *A rosa de pó*, no qual temos a representação de Nara, Saúdio e Teodora, comentada por Anhanguera, personagem espectral que presencia as cenas do *post mortem*. Saúdio é um comerciante de ferro-velho e ele encontra o material radioativo em uma cápsula, rompe seu invólucro com muita dificuldade e presenteia a pequena sobrinha com o material desconhecido (esta, órfã de pai que faz muitos anos deixou a cidade em busca de ouro e da mãe que se suicidou na ausência do marido). O

material, um pó reluzente, de cor azulada, leva Anhanguera a comentar o perigo de manusear aquilo que, apesar de curiosas, as personagens desconheciam:

Anhanguera - (*De pé, pega na caixa e observa-lhe o interior.*) Grudado havia o quê dentro da caixa que Pandora sem cautela destapara ? Espalhados os males pelo mundo, uma candeia para os olhos postos noutra tempo. Por mais que espreite não avisto nesta uma torcida acesa. Talvez haja uma centelha que me escape para além deste césio que à solta é assassino e na gaiola hermética animava cancerosos. Quem poderá fazer prisões para um monstro invisível? (*Lança a caixa ao chão e começa a dançar pateticamente em torno dela, trauteando a canção das meninas.*) (ROSA, inédita).

As três personagens morrem e são guiadas ao outro mundo por um coro de índios mortos. Entremeando a primeira e a segunda partes, há um *Interlúdio Tragicômico*, que comenta a concepção da peça por meio do diálogo entre suas personagens e a máscara-do-autor. Este é questionado pelas personagens sobre suas escolhas e pontos de vista e defende-se, introduzindo na cena o comentário sobre a sua criação e a representação cênica distanciada exigida por esta:

Máscara-do-autor: O acidente vai ser apresentado pelo ponto de vista de outras pessoas que também o viveram. Pessoas que eu inventei, é certo, mas que nem por isso deixaram de ser vítimas mortais da pedra radioativa. (idem, *ibidem*)

Na segunda parte, como já indicado pela máscara-do-autor, a peça realmente mostra outro possível episódio para o acidente com o césio 137. Em *A rosa de Leonora*, Anhanguera ainda é o comentador da cena. O material radioativo é agora representado por uma pedra azulada, muito brilhante, “uma forma de giz muito duro”.

O enfrentamento entre as versões d’*A rosa em pó* e d’*A rosa de Leonora* nos faz pensar nos discursos formulados, nas versões às quais temos acesso, na ficcionalização da própria realidade. Cada cena e personagem apresentam diferentes versões dos fatos, ou a vontade de contá-los de determinada maneira. Desse modo, apresenta-se o esforço em discutir por meio do teatro as diversas formas de representação da realidade e as convenções da linguagem que as representam. A articulação das cenas no palco, assim como as versões divulgadas sobre os fatos, são questionadas como instrumento seguro para um testemunho que ateste com precisão a veracidade dos acontecimentos.

Ocorre como no filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, que foi inspirado em um dos contos do livro homônimo, de Ryûnosuke Akutagawa. Neste, o episódio de um assassinato é contado sob pontos de vistas distintos, cada qual defendendo uma versão diferente, e sem que o autor demonstre se alguma destas versões é a verdadeira. Assim como o texto de Akutagawa e o filme de Kurosawa, a peça de Rosa sugere a impossibilidade de obter a verdade sobre um evento quando há conflitos de pontos de vista.

A peça fecha-se com a terceira parte, intitulada *A Rosa Invisível*, em que três personagens, que representam a plateia, invadem o palco enquanto ocorre a reprodução de um vídeo. Durante sua atuação, apresentam ao espectador a reflexividade sobre o fazer teatral, sobre as motivações que conduzem a cena e a sua atuação dirigida pelo autor/diretor:

2ª MULHER - Merda p'ro autor ! Não me compôs uma personagem de jeito, o que é que esperavam? Quis pôr nas nossas bocas as manias que o abalaram quando soube do acidente no Brasil. Uma atitude simpática que não dá resultado artístico. Estamos submersos em notícias tele-guiadas. Fatos cruéis não são cruéis à força de serem difundidos como sobremesas sintéticas. Olhem para o público, os resistentes que não saíram bocejam enjoados (ROSA, inédita)

Diante desses desdobramentos, a discussão dos aspectos múltiplos e fragmentados das “verdades” permite um espaço de criticidade, de análise e questionamento das informações, aspectos esses tão importantes para a metadiscursividade, para o discurso paródico, para a construção do metateatro nas peças do autor. Esses aspectos são recorrentes e ganham contornos específicos em *Um Édipo*.

### 3 As mitologias

#### 3.1 O mito como paradigma

*O passado é uma planície.  
 Onde correm dois rios.  
 Um tem margens precisas.  
 É o rio da História.  
 Outro não tem margens.  
 É o rio do mito.  
 Nós fazemos com que estes dois rios se encontrem  
 (Joel Rufino).*

Em *Um Édipo*, Rosa realiza uma apropriação do mito, de maneira a criar um distanciamento por meio da releitura paródica. Esse distanciamento também é explicitado de maneira metadiscursiva pelas personagens, conscientes de seu papel na história. Diante disso, faz-se necessário entender o mito, considerando sua realidade. A princípio, é importante que se chame a atenção para a definição do mito de acordo com o tratamento tradicional, já que Rosa se utiliza de personagens e narrativas míticas na elaboração de seus intertextos paródica e metadiscursivamente trabalhados.

Mircea Eliade (2004), em seu livro *Mito e realidade*, aponta para a importância de se considerar a presença do “mito vivo”, de reavaliar a acepção do termo como “fábula”, “invenção”, “ficção”, e compreendê-lo como era vivenciado pelas sociedades arcaicas, como “história verdadeira” e preciosa por seu caráter religioso, sagrado, exemplar. Segundo o estudioso,

Seria difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não especialistas. [...] O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (ELIADE, 2004, p. 11).

Contudo, quando pensamos não somente a mitologia primitiva, mas também a mitologia grega, tal qual nos chega aos dias de hoje e é, pelo homem contemporâneo, reinterpretada, há algumas questões que precisam ser mais bem avaliadas. A maior parte dos mitos gregos foi modificada, recontada e articulada pelos rapsodos, tragediógrafos e mitógrafos e chega a nós destituída de seu contexto religioso ou ritualístico. Grimal (1987) entende que, diante da mitologia “clássica”, em sua forma “canônica”, nem todos os mitos têm o mesmo alcance ou a mesma forma. Há aqueles que ele entende serem “mitos teogônicos” ou “cosmogônicos”, os quais são relatos concernentes à formação do mundo e ao “nascimento” dos deuses. “É a eles, e somente a eles, que se deveria atribuir a qualificação de “mitos” em seu sentido mais estrito” (1987, p. 20).

Segundo o autor, há ainda aqueles que não possuem nenhuma significação cósmica, nenhuma dimensão teológica. Estes seriam os “ciclos divinos e heróicos”, os quais apresentam a identidade da personagem que é seu herói. Nesses casos, mesmo que o herói representado seja um deus (Hermes, Afrodite, Zeus) ou um semideus (Hércules), não apresentam nenhuma significação religiosa particular. Grimal o exemplifica da seguinte forma: “Quando Hércules sustenta o céu sobre os ombros, prova com isso apenas sua força física. Nem o céu nem o universo ficam “marcados por essa façanha” (1987, p. 20). Assim:

O caráter essencial do ciclo é sua fragmentação. O ciclo não nasce inteiramente formado: é o resultado de uma longa evolução, no curso da qual episódios originalmente independentes se justapõem, de um modo mais ou menos articulado, e se integram em um todo (GRIMAL, 1987, p. 21).

Para Grimal, após o período de sua formação, a mitologia grega apresenta três grandes momentos que podem ser denominados de era épica, era trágica e era filosófica (idem, *ibidem*, p. 97), sendo que em nenhum desses momentos é possível apreender aquilo que se tentou definir como forma primitiva dos mitos e sobre a qual Eliade se debruça com mais atenção. As reflexões sobre o mito, impostas pelos diversos tratamentos que sobre ele se construíram, tenderam incessantemente a modificá-lo, incutindo uma elaboração complexa e não facilmente identificável. Dados históricos, dados geográficos e particularidades culturais são consideradas por Grimal algumas das fontes que alimentaram as variações e diversas interpretações dos mitos.

O sentido dos mitos, principalmente daqueles ligados aos ciclos divinos e heroicos, passa a ser construído por meio das diversas utilizações que deles se fazem. O desenvolvimento do mito em epopeia “carregava-se de uma reflexão sobre o mundo e constituía uma forma privilegiada de experiência” (GRIMAL, 1987, p. 101). Personagens como Aquiles, Agamênon e Helena são, muito provavelmente, anteriores às suas representações em epopeia. Contudo, suas imagens foram se delineando a partir do momento em que passaram a participar nas suas grandes aventuras. “Um dos méritos de Homero, por exemplo, é ter dotado Aquiles de um caráter que se impôs para sempre. Aquiles é essencialmente um guerreiro” (idem, *ibidem*, p. 101).

Ocorre que, nas epopeias homéricas, o poeta não julga moralmente a atitude das personagens, assim como nos mitos, de maneira geral, nos quais o comportamento não é julgado, é apenas narrado. Na estrutura do mito, assim como na estrutura da epopeia, inexistente o narrador que condena, que coloca marcas textuais. Ulisses é um herói guerreiro que mente, trai, é astuto e, por vezes, desleal. De qualquer modo, não há sobre ele nenhuma espécie de juízo condenatório, não é lançada sobre ele reprovação ou censura. O mito e a epopeia apresentam-se, assim, como essencialistas. Neles não existe distinção entre aparência e essência, não há diferença entre público e privado. Aquiles é representado como herói guerreiro, e ele é o que aparenta ser.

Não existe nesse momento, no mundo grego, espaço para uma Jocasta como a de Rosa, a qual quando Laio volta a Tebas, depois de cometer o crime de desrespeito à sagrada hospitalidade, no reino de Pélops, justifica o perdão concedido a Laio dizendo que não era na verdade uma boa esposa. Não havia espaço para Jocasta dizer que o ela queria era não perder o posto de rainha:

Tirésias: Foste uma boa esposa. Talvez Laio não merecesse tanto.

Jocasta: Fiz apenas o papel da rainha que não quer perder o trono. A nobreza do caráter confunde-se tantas vezes com o cinismo... (ROSA, 2001, p. 31).

Essa tensão não acontece no mito ou na epopeia porque ambos são essencialistas. O teatro de Rosa joga muito bem com isso. Ele cria brechas no mito para que se coloque enfim essa discussão entre aparência e essência. Ele faz isso várias vezes durante a peça. A mais evidente, como veremos, é a questão do homoerotismo, vivenciado por Laio, Tirésias, Manto, Crisipo e também por Édipo, na tentativa de negar essa pluralidade e ocultar a “verdadeira” história de sua progênie.

Depois da época das grandes epopeias, é somente com o aparecimento da sofística (século VI a.C.) que os heróis lendários passam a ser submetidos a uma “crítica moral”. Assim, “os mitos irão se tornar uma imensa reserva de exemplos” (GRIMAL, 1987, p. 103).

Com o surgimento da tragédia, há o desenvolvimento de episódios isolados sobre os quais é preciso trabalhar para construir a verossimilhança e conduzir uma história coerente diante das várias versões apresentadas por um mesmo mito. Esse trabalho teve como resultado a modificação profunda das lendas, uma vez que os tragediógrafos impunham a sua interpretação e diferentes inflexões a uma mesma história. Ésquilo e Hesíodo, por exemplo, desenvolveram tragédias sobre o mesmo episódio mítico: o roubo do fogo sagrado cometido por Prometeu. Cada um deles, contudo, constrói uma tragédia mediante a sua interpretação:

O mito se torna, em Ésquilo (mas também em Píndaro), a poderosa expressão da esperança e do ideal. Não há porque indagar se Ésquilo acreditava na divindade de Zeus, em suas lutas, em sua própria existência. A questão não tem sentido. O mito fornece um universo poético, um dado que se modela à vontade, à imagem da própria verdade interior. Hesíodo, com o mesmo ciclo de Prometeu, havia elaborado uma história desesperada. Para ele, Prometeu havia separado para sempre o homem da divindade. Introduzira no universo uma espécie de ‘pecado original’ e corrompera profundamente a condição humana. Para Ésquilo, ao contrário, Prometeu é o redentor universal: e a trilogia que lhe é consagrada soa como um Evangelho (GRIMAL, 1987, p. 104).

Entendemos que o mito, tal qual foi trabalhado pelas materializações literárias e pelas representações plásticas que dele foram feitas, não é uma realidade independente, mas algo que evoluiu de acordo com especificidades e condições históricas e sociais, assim como de acordo com o veículo artístico pelo qual o mito é trabalhado, relido e reinterpretado. O fato de ele ser desenvolvido em epopeia, ser discutido pela sofística e pela filosofia estoica ou ser trabalhado em tragédia modifica profundamente sua constituição e suas atribuições. Segundo Barthes, em *Mitologias* (1978), “não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente” (p. 142).

Os mitos também podem ser criados por meio de narrativas que se tornaram exemplares. É possível depreender isso diante do fato de que, por exemplo, a narrativa de *Dom Quixote* é, por vezes, avaliada como mito. Isso pode ser definido mesmo em relação aos heróis produzidos pela indústria americana do cinema, os quais, por diversos momentos, assumem o estatuto de mitos daquela nação, exportados para o restante do mundo ocidental.

Com efeito, o mito é representado em materializações literárias, plásticas e, mais recentemente, cinematográficas ligadas a contingências limitadas, relativas a um momento histórico específico. A cada nova discussão do mito há uma nova organização do tético e o movimento da História, do contexto de produção e dos limites técnicos apresentados pela materialização do mito em diferentes projetos artísticos acaba aparecendo em sua produção.

Homero, Hesíodo, Píndaro, Ésquilo, na verdade, dão a impressão de se referirem a um sistema mítico bem definido, no qual deuses e heróis apresentam caracteres fixos de uma vez para sempre e parecem possuir uma lenda de episódios conhecidos. Mas trata-se de uma impressão enganadora; ela resulta, sobretudo, do fato de esses poetas (Hesíodo, enquanto autor da *Teogonia*, é um caso à parte) se expressarem quase só alusivamente, não expondo de modo didático as genealogias divinas ou os relatos aos quais se referem. Mas, inclusive nessas condições, uma análise um pouco mais atenta é suficiente para revelar diferenças ou contradições entre os autores, algumas vezes até no interior de um mesmo autor. A unidade só é introduzida de modo artificial e secundário. Os mitos não nascem como um conjunto organizado, ao modo de um sistema filosófico, teológico ou científico. Crescem ao acaso, como as plantas; e cabe ao mitólogo descobrir famílias, espécies e variedades (GRIMAL, 1987, p. 13).

Cabe também ao poeta, ao filósofo, ao tragediógrafo selecionar e organizar os episódios, manipulando cada uma das versões, realizando um trabalho secundário de montagem das histórias por eles tratadas. Os autores também atualizam os mitos, fazendo-os dialogar com o momento hodierno, inserindo novos significados para as antigas histórias.

Rosa, em *Um Édipo*, embasa-se nas versões existentes da mitologia e nas possibilidades de interpretação erigidas a partir da psicanálise e da psicologia analítica de Jung. *Um Édipo* é também assim grafado, com artigo indefinido, por apresentar algumas versões pouco conhecidas, talhadas no texto com o relevo da imaginação, da criatividade e da livre interpretação. O autor toma por base as versões existentes da mitologia e, ao retomar mitos, trabalha com modelos, com as imagens universais. Essas imagens permanecem no imaginário comum em decorrência de sua plasticidade, de sua mutabilidade, da característica proteiforme do mito de poder ser relido e adaptado. Em sua releitura de Édipo, Rosa empresta justamente essas imagens, para a utilização da imaginação ativa, para a leitura consciente desses conteúdos e de sua adaptabilidade plástica. Ao lidar com um conjunto de mitos relidos e atualizados, *Um Édipo* convida a analisá-los de forma consciente, através de uma compreensão crítica, confrontando e discutindo a mitogênese e suas imagens no espaço da cena dramática.

Em seu processo criativo, muitos são os intertextos utilizados na escritura desse novo Édipo. Faz-se necessário, contudo, entender um pouco mais da história de maldições e erros trágicos que dão início ao infortúnio tantas vezes representado desse infeliz descendente dos labdácidas. Uma das maneiras de entender melhor as relações vividas por Édipo é procurar recorrer à sua ascendência, iniciando com a formação do reino de Tebas e as ações que deram início aos erros trágicos que marcaram a descendência dos cadmeus.

Algumas versões apontam para o rapto de Europa, por Zeus-Touro, como um ponto crucial para a história da construção de Tebas. Sem saber do paradeiro da filha, Agenor, pai de Europa, impele seus três filhos mais velhos a procurarem-na. Dentre estes estava Cadmo, que percebe que sua busca é infrutífera e desiste de encontrar sua irmã. Não podendo retornar ao reino do pai sem Europa, fixa-se na Trácia. Contudo, o Oráculo ordena a Cadmo que este siga uma vaca com a marca da lua crescente até que ela caia de cansaço. Neste lugar, Cadmo deveria fundar uma cidade, a qual se denominaria Tebas. Porém, antes de estabelecer-se, Cadmo teria de matar um dragão que se encontrava nas terras onde seria a nova cidade.

Aconselhado pela deusa Atena, após matar o dragão, o herói semeia seus dentes e destes nascem gigantes ameaçadores, os *spartói* (semeados). Arditosamente, Cadmo atira uma pedra em meio aos gigantes a fim de que estes, sem saberem de onde foi lançada, acusem-se mutuamente, desentendam-se e matem-se. Estabelecida a discórdia e depois de uma briga de morte, sobram apenas os gigantes Equino, Uteu, Ctônio, Hiperos e Peloro.

Como o dragão era criatura pertencente ao deus Ares, Cadmo teve de purgar sua morte, servindo a esse deus por alguns anos. Esta seria a primeira *hamartia*, o primeiro erro a manchar a descendência de Cadmo. Depois de cumprida a sentença, Cadmo casa-se com Harmonia (filha de Ares). Desse casamento nasce Polidoro, e da união de Polidoro com Nictéis (ou Antíope) nasce Lábdaco (avô de Édipo e pai de Laio). Nictéis era filha de Nicteu e neta de Ctônio, um dos gigantes semeados.

Lábdaco ainda é muito pequeno quando seu pai, Polidoro, morre. Assim, devido à sucessão matrilinear, o trono volta para o pai da esposa: Nicteu. Este também morreu e o trono deve ser assumido por Lico, seu irmão, até que Lábdaco tenha idade para reinar. Contudo, outros dois filhos de Nictéis, chamados Zeto e Anfião e nascidos de seu casamento

---

<sup>1</sup> Na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância provocam a catástrofe. O herói não comete uma falha por causa de “sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu” (PAVIS, 2008, p. 191). É importante ressaltar que o herói não sabe que está errando, que está se encaminhando para o abismo. Aqui, mais uma vez não existe julgamento sobre a atitude do herói. Quando erra, o herói não está sendo mal, perverso. Ele apenas está se encaminhando a um mau que ele não controla absolutamente.

anterior com Zeus, disputam com o tio o trono de Tebas (BRANDÃO, 1991). Em uma das versões do mito (GRIMAL, 2005), depois dessa disputa, quem emerge como regente é Penteu, neto de Cadmo. Este seria o responsável pela segunda *hamartia* cometida agora por um dos descendentes de Cadmo. Penteu se insurge contra o culto a Dionísio e é, por isso, castigado. Eurípedes apresenta esse episódio em *As Bacantes*, tragédia a qual retrata o retorno de Dionísio a Tebas, o delírio e enlouquecimento das mulheres tebanas, dentre elas o de Ágave, mãe de Penteu. Enlouquecida, ela o mata e o despedaça.

Nesse momento Lábdaco já havia atingido a idade em que poderia reinar. Depois de muitos anos no controle do reino de Tebas, morre em meio a uma guerra sangrenta travada entre Atenas e Tebas. Segundo Brandão (1991), ele também teria sido despedaçado pelas bacantes por se opor ao culto de Dionísio. Quando isso ocorre, seu filho Laio é ainda muito novo para assumir o trono. Assim, mais uma vez Lico assume a direção da cidade como regente, mas é morto por seus sobrinhos Anfião e Zeto. A fim de conseguir asilo, Laio foge para a corte de Pélops. Aqui a história de Édipo começa a ser tecida, sob o peso inexorável do destino e do erro trágico, antes mesmo de seu nascimento.

Hospedado no reino de Pélops, Laio teria visto o filho do soberano, o jovem Crisipo, e imediatamente apaixonou-se por este. A fim de conseguir consumir seu amor, Laio rapta Crisipo, incorrendo em um erro trágico. Ser raptado por um homem mais velho era comum nas sociedades gregas, sendo autorizado pela lei. A mitologia grega relata diversas histórias que contam o amor entre homens, algo comum daquela civilização. A história do rapto de Ganimedes por Zeus é um exemplo.

Ao contrário dos ensinamentos judaico-cristãos, que veem nas relações entre duas pessoas do mesmo sexo um crime contra a natureza, a iniciação sexual na Grécia antiga por meio da pederastia era uma forma de elevação social, na qual homens aristocratas mais velhos passavam os seus conhecimentos culturais, militares e religiosos aos mais jovens, usando para esse fim o amor através do sexo. No caso de Laio, a *hamartia* ocorre porque ele desrespeita a sagrada hospitalidade, desagradando seu anfitrião Pélops, e insulta a deusa Hera, guardiã dos amores legítimos.

Segundo uma variante do mito, Édipo matara conscientemente o próprio pai, pois ambos disputavam o amor de Crisipo. Rosa, conhecendo essas duas versões, cria o episódio do parricídio de maneira inusitada. Ele inventa um espectro encarnado de Crisipo, que, na encruzilhada do caminho de Delfos, encontra com Laio e consente os seus amores. Édipo, uma espécie de sujeito homofóbico, irrita-se com a cena e mata o pai, sem sabê-lo. Nesse episódio, Rosa se utiliza de uma grande liberdade poética, ressignificando o parricídio,

inserindo nesta cena novos sentidos e interpretações. Nesse ponto, a atenção sobre o incesto é transferida para outra relação: o amor homossexual. Esse é o ponto fulcral que desencadeia toda a sucessão de maldições que pontuam a trajetória de Édipo, Laio e Jocasta. Cada um tem participação no desenrolar das ações em torno dessa relação homoerótica.

Parece que quando Rosa reconta a história do assassinato de Laio, movido pela reação homofóbica de Édipo, a peça não chega a realizar, mas existem indícios de que aquele poderia ter sido o momento da quebra da maldição, o momento em que o fantasma de Crisipo perdoa Laio e se entrega amorosamente a ele. E por que a maldição não se quebra? Porque entra Édipo e interrompe. Ele não deixa o perdão se efetivar, este que se daria por meio de uma relação homoerótica. Dentro desse contexto é interessante pensar em uma visão cristã do perdão, uma vez que o homoerotismo é condenado pela igreja, para a qual o modelo heterossexual é visto como lei e as relações entre pessoas do mesmo sexo são tidas como imorais.

O Vaticano editou nos primeiros dias de abril/2003 um polêmico glossário de termos sexuais. Trata-se do *‘Léxico para termos ambíguos e coloquiais sobre vida familiar e questões éticas’*. O capítulo sobre homossexualidade e homofobia afirma que a homossexualidade deriva de um conflito psicológico não resolvido, afirma ainda que os homossexuais não são normais e que os países que permitem os casamentos unissexuais são habitados por pessoas com mentes profundamente perturbadas. Oficialmente, portanto, a posição da Igreja Católica continua sendo homofóbica e gerando polêmica (JURKEWICZ, 2010).

Na leitura de Rosa, Édipo obstrui o perdão justamente por não aceitar o outro e por isso é que a maldição dos labdácidas tem continuidade. O próprio Crisipo se dá conta disso e comenta o fato:

Crisipo: Pus-me a falar para a sombra que sou: - Parvo que tu foste, Crisipo. Em vez de fazeres o papel de virgem assustada, porque não correspondeste com prazer às carícias de Laio? Afinal de contas tu estavas vaidoso por seduzires um rei desterrado. Podias ter tido uma noite de amor diferente daquelas que costumavas gozar com as escravas. Quantos jovens na Grécia não invejariam a sorte de ser raptados como tu, num cavalo negro? E hoje em vez de andares a assombrar os caminhos, vestias a capa púrpura de favorito do rei na corte de Tebas. Quem sabe até se ele não iria aborrecer os beijos de Jocasta, tendo-te por perto? Ocuparias o leito real e Édipo nem teria oportunidade de nascer (*Ri-se*) (ROSA, 2001, p. 42-3).

Com efeito, é possível dizer que para atingir o perdão e a quebra da maldição propostos pela nova leitura de Édipo é preciso libertar-se das velhas estruturas e do pesado dogmatismo imposto pelo espírito católico.

De qualquer modo o mito se desenrola depois da morte de Crisipo, com Laio sendo expulso do reino de Pélops sob a maldição de que haveria de morrer pelas mãos do próprio filho.

Laio volta, enfim, para ocupar o trono de Tebas. A partir daí temos ao menos três versões. Na *Odisseia* de Homero, Laio casa-se com Epicasta, que viria a ser mãe e esposa de Édipo. Contudo, este continua a reinar após o reconhecimento do parricídio e do incesto:

Vi também a mãe de Édipo, a bela Epicasta, a qual, em sua ignorância, praticou um crime horroroso: casou-se com seu filho. Este, depois de ter assassinado o pai tornou-se o marido de sua mãe. Não tardou, porém, que os deuses revelassem o crime aos homens. Ele, Édipo, continuava reinando, na amada Tebas, sobre os filhos de Cadmo, não obstante os males cruéis que sofreu por determinação dos deuses. A rainha, essa baixou à morada de Hades, de portas solidamente fechadas, depois de, no paroxismo da dor, ter atado um laço a uma elevada trave de seu palácio, deixando em herança a seu filho os inúmeros tormentos que as Erínias de uma mãe são capazes de suscitar (HOMERO, 2003, p. 148).

Em *Édipo Rei*, de Sófocles (a versão canonizada do mito), Jocasta, viúva de Laio e mãe de Édipo, torna-se também esposa deste. Depois de descoberta a tragédia, Jocasta enforca-se e Édipo cega-se, exilando-se de Tebas na companhia de sua filha Antígona. Em outra versão do mito, Laio casa-se com Euricleia, mãe de Édipo. Em segundas núpcias, casa-se com Epicasta, que se tornaria madrasta e esposa de Édipo. Nesta versão, não existe o incesto entre mãe e filho. Para a peça *Um Édipo*, Rosa pauta-se no mito de Édipo, filho de Jocasta (aquele definido por Sófocles).

Em algumas versões, Laio sabe da maldição lançada por Pélops, em outras, Laio somente passa a saber da maldição de que seria morto por seu próprio filho por meio de um oráculo. A princípio, o casamento de Laio e Jocasta seria estéril e Laio vai a Delfos saber o que fazer para ter um filho; o Oráculo lhe prediz o seu infortúnio.

Apavorado, Laio volta a Tebas, suas relações com a mulher são tais que ele tem certeza de que não engravidará. No entanto, a história conta que, um dia em que estava bêbado, Laio se entusiasma e, para falar como os gregos, planta no campo de sua esposa uma semente que vai germinar (VERNANT, 2000, p. 165).

Nasce Édipo e, a fim de evitar a predição da pítia, este deveria ser exposto. Jocasta concorda com a exposição do recém-nascido. Fura-lhe o calcanhar e manda que um dos pastores do reino o deixe perecer no Monte Citerão (ou Citeron). Segundo esta variante do mito, do inchaço provocado pelo ferimento adveio o nome Édipo (“pés inchados”). Segundo Brandão (1991), somente a partir de Sófocles as cicatrizes surgem como sinal de identificação e de justificativa etimológica.

Curioso é que Sófocles não menciona o motivo da exposição, mas Êsquilo e Eurípides o explicitam. O autor de *Os sete contra Tebas* fala da falta antiga e Eurípides diz ainda com mais clareza que se trata do amor criminoso de Laio por Crisipo. Em Sófocles, *Édipo Rei*, Laio amarrou o menino pelos tornozelos antes de mandar expô-lo. Em outras versões a criança tem os calcanhares perfurados por um gancho e os pés atados por uma correia. De qualquer forma, seguindo ainda o raciocínio de Marie Delcourt, ‘os pés inchados se constituem num absurdo, qualquer que seja o ângulo de análise. Um recém-nascido abandonado no mar ou num monte está sujeito à morte, com os pés amarrados ou livres. Vários gramáticos antigos pressentiram o problema e tentaram solucioná-lo: um escólio ao v. 26 das *Fenícias* explica que os pais de Édipo o mutilaram, a fim de que o menino não fosse recolhido e educado. Com efeito, na época histórica, pessoas às quais não se podia atribuir qualquer intenção filantrópica recolhiam entre meninos abandonados os que lhes pareciam perfeitos e robustos, e entre as meninas as que prometiam ser belas’ (BRANDÃO, 1991, p. 306).

De todo modo, Sófocles seleciona esta versão dentre aquelas que diziam que Édipo havia sido colocado num cesto e lançado no mar ou exposto em uma vasilha em pleno inverno. Ainda na versão seguida por Sófocles, o pastor ao qual se confiara o sacrifício entrega a criança a um estrangeiro. Este o leva aos reis de Corinto, Pólibo e Mérope, que, impossibilitados de ter filhos, adotam Édipo.

Cerca de vinte anos depois, o Oráculo vai predizer a Édipo a mesma maldição lançada a Laio. Édipo procura o Oráculo (versão utilizada por Sófocles) porque um bêbado o teria chamado de *plastós* (filho postiço). Previstos o parricídio e o incesto, Édipo foge do reino de Pólibo e Mérope (ou Peribeia) a fim de evitar tal desgraça. Ao fugir de seu destino, Édipo encontra Laio. Aqui a história se divide novamente em pelo menos três versões.

Na versão de Sófocles, Laio estaria com sua comitiva composta por cinco pessoas quando se encontra com Édipo na encruzilhada. Este se zangara por algum motivo e matara o soberano e sua comitiva, sendo que lhe escapara um dos escravos. Em outra versão, Laio estaria na companhia de apenas um arauto, que também fora morto por Édipo. Em uma terceira versão, Laio estaria na companhia de Epicasta, que enterra os mortos e retorna a

Tebas. Como já vimos, Rosa trabalha, no limite, com as variantes do mito, inserindo na cena o espectro encarnado de Crisipo e uma cena de amor homoerótico.

Depois do assassinato de Laio, Édipo vence a Esfinge, respondendo à pergunta: “Qual é o animal que, possuindo voz, anda pela manhã em quatro pés, ao meio-dia, com dois e, à tarde, com três?” Em uma das versões, Édipo teria apenas colocado a mão sobre a testa, o que indicaria a resposta esperada pela Esfinge. Na versão de Jean Cocteau, em sua *Máquina infernal* (1967), a Esfinge aparece na estrada aos viajantes como uma bela mulher. Cansada de violência e assassinatos, ela sopra a resposta do enigma a Édipo, que enfim entra na cidade para desposar a própria mãe.

Na versão mais difundida, aquela dramatizada por Sófocles, a história desenrola-se com Édipo a cegar-se quando descobre o parricídio e o incesto, enquanto sua mãe, que também é esposa, enforca-se.

A história de maldições dos labdácidas continuaria com Édipo em Colono, que parece ser uma livre criação de Sófocles (não há registro sobre tal passagem na mitogênese). Na versão sofocliana, Édipo e Jocasta tiveram quatro filhos (Antígona, Ismene, Polínicos e Etéocles). Antígona seria, pois, a filha que guia Édipo em sua vida de cego errante, até este chegar a Colono, nas proximidades de Atenas. Ali, ele se prepara para a morte. Nessa peça de Sófocles, Édipo defende sua inocência e sua ignorância frente aos maus desígnios do destino. O que se vê é uma espécie de tribunal em que Édipo sente-se absolvido pela própria consciência: “Os atos padeci, não cometi” (SÓFOCLES, 1996).

O que vemos, no desenvolvimento da história de Cadmo e de sua descendência, até a condução da história de Édipo, são diversas variantes do mito, as quais são utilizadas pelos poetas, tragediógrafos e artistas plásticos de acordo com a condução proposta para cada uma das materializações que do mito são feitas. Dessa maneira, é importante avaliarmos algumas relações construídas entre o mito e sua atualização no espaço da obra de arte, transformando-o e inserindo novos significados.

### 3.2 O mito como matéria de arte

Ao nos depararmos com os textos de Rosa, que retomam o diálogo com os mitos gregos e com a tradição clássica, faz-se necessário perguntar sobre as possibilidades de estudar as atuais interpretações do mito e sua transposição para as expressões de arte contemporâneas. Questionamo-nos também sobre a maneira como o mito continua reverberando no século XXI e como ele é atualizado. Os sentidos permanecem os mesmos ou são acrescidos novos significados e diferentes problemáticas nas diversas representações contemporâneas das histórias e dos mitos que compõem o imaginário coletivo?

Já discutimos algumas questões relacionadas à interpretação do sentido de mito e mitologia, dentro do que se enquadra no estudo dos mitos tal como eram vivenciados pelas sociedades arcaicas e tal como foram elaborados e reelaborados pelos gregos e foram difundidos no espaço da cultura ocidental. Falta-nos, contudo, observar como o mito se mantém como referência, atravessando séculos de história e de evolução. Com efeito, é importante traçar algumas definições que venham ao encontro da nossa proposta de discutir a valoração e a utilização do mito na arte contemporânea.

Segundo Victor Jabouille,

mito é a palavra-chave, o traço de união que, tentacularmente, aproxima e que, numa distância sem espaço e numa cronologia sem tempo, permite falar de Teseu e pensar em Zorro ou relembrar Édipo e divagar até Rômulo e Remo, Gilgamés, Moisés, Judas e Amadis ou o *self-made-man* (1986, p. 13).

Apenas através da mitologia é que os conceitos eternos podem ganhar expressão, ela é “um modo de vida e de um caos pleno de maravilhas na divina criação de imagens, caos esse que em si mesmo já é poesia” (MELIETINSKI, 1987, p. 17).

Mito está, pois, ligado a um imaginário simbólico comum, rico de significados traduzidos por narrativas religiosas, fantásticas e/ou heroicas. “Partindo da premissa de que a mitologia simboliza os princípios eternos e é matéria de toda arte, Schelling acha que a mitocriação tem continuidade na arte e pode assumir a forma de mitologia criativa individual” (MELIETINSKI, 1987, p. 19).

Quando Schelling fala desses princípios, é possível pensar, em certo sentido, na busca dos eternos modelos mitológicos da literatura ficcional e em sua relação com o que Kristeva, em sua análise da intertextualidade, chama de transposição:

O termo 'intertextualidade' designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de 'crítica das fontes' dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa (KRISTEVA, 1974 In. JENNY, 1979, p.13).

Falar da permanência e da releitura dos mitos supõe falar em atualização, em intertextualidade, ou mesmo, como designado por Kristeva, em transposição. Um mito é uma construção anônima e coletivamente aceita que, em determinado momento, é transformado em matéria de arte, em materialização literária. Quando um autor se apossa das versões de um mito para, de sua organização e comentário, fazer sua obra, ele cria um novo sentido, ainda não presente naquelas versões por ele utilizadas e também ainda não explorado pelas materializações literárias anteriores, utilizadas muitas vezes como paradigma.

Contudo, aqueles sentidos, existentes a princípio nas referências sobre as quais esse último autor se embasou para criar sua versão, continuam ressoando em seu texto, como diálogo, e participam desses outros sentidos por ele criados. O desdobramento dos sentidos do mito e das criações artísticas anteriores em uma obra nova rediscute aquela história, a reinterpreta e a questiona. Os sentidos se desdobram em consonância com a época, seus questionamentos e necessidades. Quando Pasolini, por exemplo, em seu filme *Édipo Rei* (1954), claramente inspirado na versão sofocliana sobre o mito grego, retrata na fala de Tirésias - pinçada da peça de Sófocles, a independência deste em relação ao rei e sua subordinação exclusiva aos deuses, não está apenas reverberando os sentidos que essa fala refletia na tragédia clássica, mas faz ressoar outros sentidos, referentes à contemporaneidade e à Itália dos anos 1960 e 1970, ainda vivenciando as marcas do pós-guerra.

Enfim, os significados do mito relido e reescrito pelos diversos autores que dele se utilizaram constroem-se por meio do contraste entre os significados originalmente carregados e aqueles erigidos de sua nova escritura.

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (JENNY, 1979, p. 21).

É, pois, nesse espaço, *semeado de bifurcações*, que lhe permite uma nova abertura e novos significados, que a intertextualidade amplifica as possibilidades do texto, enriquecendo-o e construindo novas leituras para histórias conhecidas. O ponto de partida pode ser o mito grego ou obras amplamente conhecidas, mas estes prosseguem renovando-se, agregando novos significados, referências e funções. O mito, utilizado e atualizado pela literatura contemporânea, não deixa de registrar o reflexo de cada época, recriando e ampliando o alcance do mito original. As atualizações fazem a manutenção daqueles sentidos primeiramente veiculados pelo mito, mas, sobre esses, impõem uma leitura da época em que foram escritos e da época em que são lidos.

Dessa forma, a estética da recepção também é uma possível ferramenta de análise para a interpretação das produções contemporâneas que têm como referência os mitos conhecidos e difundidos no ocidente. Contudo, não nos ocuparemos dessa discussão e nos concentraremos nas questões referentes à atualização, à intertextualidade e à criação literária.

De que maneira, pois, é utilizada a mitologia nas criações contemporâneas? Segundo Victor Jabouille (1986, p. 15), “a nossa sociedade aproveita todas as oportunidades para tentar criar e afirmar uma mitologia que pensa adequada à sua realidade”. Existe, pois, uma tendência a considerar nossa sociedade como “mitofágica”, por apossar-se dos mitos, transformando-os dentro das materializações artísticas. Jabouille, contudo, se furta a afirmar essa mitofagia e conclui dizendo da natureza múltipla e ambígua do mito:

Realidade cultural extremamente rica, o mito participa em naturezas várias, subentende funções diversas e pode apresentar-se sob uma infinidade de materializações e de aspectos, constituindo uma linguagem particular do homem (idem, *ibidem*, p.15-16).

Mas de que maneira esses mitos chegam até o homem contemporâneo e continuam a fazer parte de sua linguagem particular? Como já dissemos, eles chegam até nós por meio da literatura, das alusões, das referências e recriações ou mesmo por meio da persistência de uma memória coletiva. Assim, as referências universalmente patentes na cultura ocidental – ou em outras culturas – impõem o diálogo e o reencontro com temas e imagens recorrentes. Entendemos que essas imagens estão relacionadas com aquilo que Jung definiu como Arquétipo, e que tão bem foi explicado por Gilbert Durand:

O inconsciente é que fornece a 'forma arquetípica', em si mesma 'vazia', que, para tornar-se sensível à consciência, 'é preenchida imediatamente pelo consciente, com o auxílio de elementos de representação, conexos ou análogos'. O arquétipo é, portanto, uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens (1988, p.60).

Assim, entendemos que essa formação das imagens, que torna a forma arquetípica sensível à consciência, tende a, necessariamente, passar por essas concretudes apontadas por Durand. Embora o arquétipo as ultrapasse e mantenha sua universalidade, sua imutabilidade e sua atemporalidade, as formas de expressão ou manifestação conscientes evoluem de acordo com o desenvolvimento da humanidade e com a cultura com a qual se relacionam.

Essas imagens arquetípicas, traduzidas nos mitos e na literatura, estão à disposição do nosso pensamento como fonte e referência, e a elas os escritores, poetas, dramaturgos e pintores retornam algumas vezes ultrapassando-as. Enfim, as imagens se repetem, os temas também, mas as problemáticas discutidas podem diferenciar-se, podem responder ao momento hodierno, impondo uma leitura que comporta o mito, mas que não se submete apenas aos sentidos pré-delimitados por ele: exige, pois, uma atualização, um movimento que se refere ao momento da escritura, ao público leitor ou à plateia e ao diálogo intertextual entre o passado e o presente, o qual pode apresentar, em cada ocasião, diferentes verdades e diferentes pontos de vista.

Toda vez que se aborda o estudo de um mito grego, percebe-se que os textos que os narram apresentam um número infinito de variantes e que, de acordo com as épocas, o mito não é exatamente o mesmo. É que, desde as origens, os mitos foram objeto de um incessante trabalho. Eles *viveram* – e, por conseguinte, se transformaram – através de todo pensamento antigo, por vezes até os nossos dias; e as gerações não solicitaram que eles expressassem, em cada ocasião, a mesma verdade (GRIMAL, 1987, 97).

Cada materialização, tradução e nova composição dos mitos tende a apresentar novas seleções, organizações e intenções acerca das histórias tantas vezes contadas e que fazem parte de um imaginário comum, ligado aos arquétipos, aos paradigmas e aos exemplos.

Quando falamos em uma recriação artística dos mitos, devemos atentar para o fato de que a estrutura do texto, as escolhas cênicas (no caso específico do texto teatral) e o diálogo, assim como a estrutura narrativa, impõem montagens e perspectivas que selecionam ou descartam versões do mito, conforme as intenções do autor e conforme sua visão de mundo, suas opções estéticas e ideológicas e seu momento histórico. As diferentes versões de um mesmo mito, ainda que embasadas em um mesmo referencial mítico, podem levar a caminhos e realizações que construam sentidos bastante diversos. A maneira como a história é conduzida e as escolhas narrativas pelas quais o autor opta também têm um papel importante na construção de sentidos resultantes da obra.

Com efeito, é importante investigar com mais calma os sentidos construídos pelas escolhas de Sófocles, que serviram de referencial não só para Rosa como também para a maior parte dos autores que lidaram com o mito tantas vezes representado de Édipo.

Pensando na narrativa grega dos mitos, quando um autor como Sófocles debruça-se sobre um mito como o de Édipo, encara o mito de maneira a não apenas recitá-lo, mas a refletir a seu respeito. Assim, Vernant (1973) diz que o mito, na Grécia, tomou a forma de um problema explicitamente formulado, de uma teoria, pois, desta maneira, assume-se que o modo como o mito é trabalhado nas materializações que dele são feitas no teatro e na literatura e na maneira como são combinados os acontecimentos dentro da estrutura cênica ou narrativa influem sobremaneira nos temas e discussões sobre o mito. É pelo recorte, por fazer do mito de Édipo uma história que começa com uma investigação acerca do assassinato de Laio, que Sófocles carrega essa história das significações mais usualmente ligadas à ideia que temos do mito de Édipo: àquela que fala da busca do autoconhecimento e ao mesmo tempo da sua ignorância; àquela em que o homem, ao fugir de seu destino, encontra-se com ele; àquela que aponta para o perigo em desafiar a verdade dos Oráculos e dos deuses gregos, acreditando que a argúcia humana é capaz de vencer os desígnios divinos.

O argumento mítico básico do Édipo, cujo sentido profundo consiste na troca de gerações dos poderosos, à medida que a maturação do jovem herói se manifesta no incesto, é deixado por Sófocles à margem da ação e é levado para o passado. Dele é conservado e realçado apenas o matiz fatalista. Édipo realizou seu feito fatídico como personagem heroica e ‘épica’, que reage à

situação imediatamente, agindo por impulso, sem reflexão alguma. É por isso que ele reflete depois, explicando o verdadeiro significado dos acontecimentos já sucedidos. Sua conduta naturalmente épica no passado é decifrada agora como uma série involuntária de crimes. E Édipo responde pela força impessoal do destino cegando a si próprio (o suicídio de Ajax). A purificação de Édipo e sua pacificação com os deuses em *Édipo em Colono* dão-se em bases completamente diferentes (tal como na tragédia *Libertação de Prometeu*, de Ésquilo) (MELETINSKI, 2002, p. 89).

Assim, a história da maldição familiar, patente na trajetória dos labdácidas, fica ocultada sob esses temas mais evidentes da tragédia sofocleana. Com efeito, as escolhas e soluções adotadas pelo texto de Sófocles se distinguem bastante das versões anteriores do mito de Édipo:

A mudança principal diz respeito ao deslocamento dos dois episódios causadores da ruína do herói: a tragédia inicia depois da ocorrência do parricídio e do incesto. A investigação do assassinato de Laio e, num segundo momento, a indagação sobre a própria identidade, por parte de Édipo, ocupam lugar central na peça. A questão de não ser quem se pensa que é e o poder de forças enigmáticas na constituição do destino substituem o tema da maldição familiar, presente em obras anteriores. (VIEIRA, 2004, p. 18)

É, pois, a utilização que o autor faz das diversas versões da história de Édipo que faz dessa tragédia exemplar e torna sua personagem inesquecível. Como o afirma Grimal (1987), Sófocles modela um Édipo imortal:

Édipo é o drama da vontade impotente diante de uma Ordem do mundo que a esmaga. Mas é ao mesmo tempo, o exemplo das possibilidades do despojamento interior: quando abandona voluntariamente o poder, o amor dos seus, a própria visão, e deixa sua pátria, encontra – em sua solidão – a presença de Antígona e, no fundo de sua noite, a paz com os deuses. Ele, o maldito, o flagelo de Tebas, torna-se em Colono um herói protetor e benfazejo: virtude do sofrimento, da aquiescência à vontade divina, mais fecundos do que qualquer revolta. Para expressar isso, Sófocles teve de transformar os dados lendários, afastar um ou outro episódio, essa ou aquela versão incompatível com essa experiência única por ele instituída. Em suas mãos, o mito tomou forma: e, da argila imprecisa que lhe era fornecida pelas tradições, modelou um Édipo imortal (p. 107).

Começando *in media res*, a tragédia de Sófocles inicia-se no momento em que a Peste dizimava a população de Tebas, e Édipo, rei daquele povoado, tentava descobrir a causa da

fúria e do castigo dos deuses. A sucessão de acontecimentos estará, pois, relacionada com o encadeamento que responderá às ações referentes à investigação sobre o mal da cidade e sobre o assassinato de Laio. As falas e os movimentos que se constroem a partir daí, serão sempre relacionados à lógica interna dessa motivação. Antes, porém, de qualquer ação no sentido de desvendar o crime que assola a cidade, Édipo determina a sentença daquele que se descobrir culpado.

Sendo Édipo uma figura mítica conhecida, apenas a alusão poderia bastar para saber do desfecho da história. Contudo, o que a criação literária e dramática proposta por Sófocles privilegia é o processo progressivo de tomada de consciência de Édipo e o fato de a investigação que ele empreende ir apontado gradualmente para ele mesmo, respondendo a inscrição do Templo de Delfos: “Conheça-te a ti mesmo”.

A força trágica dessa história vai se delineando pela ironia das revelações, que apontam para o fato de que o sábio que resolvera o enigma da esfinge ignora seu próprio ser; que o parricida, culpado pelas mazelas e pela peste que ataca seu povo, promete vingar Laio, “como se fosse seu pai”; que o responsável pela contaminação de Tebas é também o seu protetor.

É interessante também notar que Tirésias revela a verdade sobre a história e o crime de Édipo logo nas primeiras cenas; no entanto, suas revelações não recebem o devido crédito, sendo que apenas a comprovação dos fatos construída por meio do desenrolar da narrativa é que permite o reconhecimento (*anagnorisis*) e a mudança de fortuna (*peripécia*). Se, pois, algum crédito fosse dado ao adivinho e a descrença de Édipo não tivesse obliterado a clareza das revelações de Tirésias, seria possível de pronto saber da terrível trajetória de Édipo: “Tirésias: Digo que o assassino do rei, aquele que busca, és tu.” (SÓFOCLES, 1996, p. 136). E ainda revela mais: “Tirésias: Pois digo-te que, sem o saberes, vives em vergonhosas relações com aqueles que mais amas; e que não te apercebes da degradação a que chegaste.” (Sófocles, 1996, p. 137). A revelação do crime realizada por Tirésias e o descrédito dado àquela podem revelar uma intencional crítica de Sófocles ao pensamento sofista. A verdade contida nas palavras de Tirésias é tomada por Édipo como a tentativa de um golpe para derrubá-lo do poder. Contudo, o que se revela ao final é a validade das revelações da Pítia e do adivinho, ressaltando a força das entidades religiosas e a supremacia da vontade dos deuses sobre a razão dos sofistas.

Segundo Rollin (1977), o contexto histórico e cultural de *Édipo Rei*, de Sófocles, influenciou na criação da obra tida hoje como paradigma. As escolhas e o descaso que Édipo

demonstra pela força oracular apontam para a crítica ao reinado de Péricles e ao pensamento sofista.

Quando pensamos no mito, sem que haja sobre ele um trabalho de materialização literária, dentro daquilo que se definiu como uma estrutura trágica, temos uma narrativa que não utiliza uma articulação muito bem estruturada com relação de causa e efeito. A narrativa dos mitos vem antes. Quando Sófocles trabalha o mito e articula a ação dentro de um esquema dramático, é possível notar a adoção de regras de tempo, espaço e ação, que constituem aquilo que vamos conhecer na *Poética* aristotélica como a regra das três unidades.

Segundo Aristóteles, a mais importante das partes que constituem a tragédia é a disposição das ações, a fábula, dentro da qual se constroem todas as outras estratégias. A peripécia, o reconhecimento, a catarse, assim como ocorrem em *Édipo Rei*, de Sófocles, deveriam, pois, proceder do arranjo das ações.

Esses preceitos aristotélicos para a construção da tragédia perfeita ainda foram por muito tempo seguidos e aprimorados, desde a era helênica até o Renascimento. Contudo, outros arranjos narrativos e outras concepções de tempo foram ao longo da história criando novos sentidos para histórias e mitos conhecidos, gerando uma multiplicidade de sentidos, uma plurivocidade, como explicita Martinon (1977):

A plurivocidade que faz dele [o mito] uma fênix que pode se inscrever, além da situação social na qual apareceu, em outras épocas cuja cultura pode por sua vez exprimir de novo o conteúdo de um antigo mito, a fim de que seja reconhecido como sendo compreensível e aceito como necessário por todos os que, ao mesmo tempo, conhecem e podem interpretar o texto original (p.122).

O *Édipo* de Corneille, por exemplo, apresenta uma leitura do mito grego sob uma visão melodramática. Adepto dos “golpes de teatro”, Corneille apresenta um enredo dobrado no qual se inscreve, além do drama do parricídio e do incesto, também o problema da legitimidade ao trono.

---

<sup>2</sup> “Peripécia é uma reviravolta das ações em sentido contrário” (ARISTÓTELES, 1997, p. 30), ou seja, é a mudança da boa para a má fortuna, ou vice-versa. “O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu no *Édipo*”. (p. 30). Catarse é o sentimento de pena e terror suscitado pelos incidentes vividos pelo herói.

<sup>3</sup> Segundo Pavis (2008), “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. (...) Recurso dramático por excelência, o golpe ou lance de teatro especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um conflito graças a uma intervenção externa (p. 187).

Nas primeiras cenas da peça, vemos Dirce, filha de Laio e Jocasta, discutir com Teseu questões relacionadas ao direito de sucessão ao trono, ligados à descendência:

Dirce: O Rei, por muito rei que seja, não é meu senhor;  
 E o sangue de Laio, por quem tive a honra de nascer,  
 Liberta o meu coração da obediência à lei  
 Deu um trono que a sua morte só a mim deveria ter deixado.  
 Mas, enfim, como o povo e o matrimônio de minha mãe  
 Depuseram nas mãos de Édipo o cetro de meu pai,  
 E como ele detém, neste reino, toda a autoridade  
 Nada posso, em vosso favor, contra o seu desejo. (CORNEILLE, s/d, p. 40).

No enredo de Corneille, enquanto o reino passa pelo momento de flagelo, para o qual ainda não foi revelada a causa, Teseu tenta convencer Édipo a dar-lhe a mão de Dirce em casamento, permitindo assim que ela reine em Atenas. Dirce, porém, já era prometida de Hémon, filho de Creonte, e Édipo não estaria disposto a mudar sua palavra.

A essa questão impõem-se, então, o drama da liberdade e do triunfo da vontade *versus* o destino imposto pelos deuses ao desfecho do drama edipiano.

Há algum cartesianismo aqui. Se o herói luta e vence, sabe também que casos há em que os dados estão lançados. E aí a sua grandeza está em suportar. Deste uso da razão resulta o recurso a uma nova inspiração: a estoica. O triunfo de si próprio, das próprias paixões, e mesmo o triunfo sobre o destino é um elemento a não descurar. (CUNHA, s/d, p. 20).

Assim, chega-se também a uma nova interpretação do mito, escrito como melodrama burguês em Corneille.

A história segue então com o espectro de Laio e o adivinho Tirésias a revelarem haver um filho do antigo rei que deve morrer em sacrifício pelo povo de Tebas. Dirce se oferece à morte para salvar a cidade. Contudo, sendo de conhecimento público a exposição de um dos filhos do casal soberano, Teseu, no ímpeto de salvar sua amada, forja uma mentira, dizendo-se o filho exposto que teria se salvado. Questionado por Jocasta, ele se justifica da seguinte maneira:

Jocasta: Quem vo-lo revelou?  
 Teseu: Uma testemunha que já não existe,

---

·CUNHA, Paulo Ferreira, In. **Édipo Moderno**, Porto: Rês, s/d.

Fédimo, que ante meus olhos a peste acaba de arrebatat:  
 É certo que me não deu uma prova insofismável;  
 Mas Forbas, o ancião que outrora me expôs,  
 Melhor do que ele responderá por quanto vos digo,  
 E esclarecer-vos-á que respeita uma aventura  
 De que só pude obter imperfeito conhecimento.  
 O pouco que me contaram os suspiros dum agonizante  
 Mau penhor seria para o grande direito de reinar.  
 Porém não permitais que o Rei me olhe, suspeito,  
 Temendo que o meu nascimento ameace a sua coroa;  
 Por maiores honras, por maiores direitos que ele me outorgue,  
 Um único disputo: o direito de morrer. (CORNEILLE, s/d, p. 76)

Essa passagem, porém, não convence Jocasta. Forbas (o pastor tebano responsável pela exposição da criança) deverá ser chamado e, enfim, revelará a verdadeira identidade de Édipo. Esse é um dos diversos lances e reviravoltas do enredo dobrado, representando o drama do parricídio e do incesto, assim como as questões de sucessão ao trono e do amor entre Dirce e Teseu.

Segundo Pavis (2008), esses “golpes de teatro” são típicos do melodrama, do qual a peça de Corneille apresenta diversas características. Ainda segundo Pavis, o melodrama desfecha uma forma paródica da tragédia:

O melodrama é a finalização, a forma paródica sem o saber, da tragédia clássica, cujo lado heroico, sentimental e trágico teria sido sublinhado ao máximo, ao multiplicar os *golpes de teatro*, os reconhecimentos e comentários trágicos dos heróis (PAVIS, 2008, p. 238).

Como sabemos, o *Édipo* de Sófocles tinha sido considerado, pelo próprio Aristóteles, como o mais perfeito exemplo da tragédia grega. Contudo, Corneille vivencia a necessidade de renovar o mito edipiano, obedecendo ao gosto de sua audiência:

O hábil Corneille, perante a necessidade de renovar o mito sofocleano, constatou que a obra-prima da Antiguidade nunca seria entusiasmaticamente aplaudida pelo público francês. Logo lhe introduziu um algo artificial par amoroso que julgou suficiente para satisfazer a curiosidade por Eros de um público mais interessado pelas emoções individuais que pela *polis* ou pelos aborrecidos paradoxos da Moira. (CUNHA, s/d, p. 272).

Sobre a liberdade criativa dos dramaturgos em relação à mitogênese, Brandão em seu *Dicionário mítico-etimológico* (1991) tem uma passagem que a define de maneira bastante interessante:

Ao plasmar o material mítico, o poeta ou artista não se pautava unicamente por critérios religiosos, mas obedecia também, e isso é fácil compreender, a ditames estéticos. As obras de arte, e entre elas as obras literárias, impõem exigências específicas. Muitas vezes, entre narrar o mito, que é uma práxis sagrada, e compor uma obra de arte, ainda que alicerçada no mito, vai uma enorme distância (BRANDÃO, 1991, p. 238).

Sem a devoção aos sentidos sagrados subjacentes ao mito, as releituras mais modernas expressam ainda maior liberdade criativa, e deliberadamente optam por vieses diversos, inusitados, capazes de inserir sentidos nunca previstos pelo mito original. Esse é o caso da motivação homofóbica do parricídio no texto de Rosa. É também o caso da paródia de Woody Allen em seu *Oedipus Wrecks*, um dos três filmes que compõem *Os Contos de Nova York*. Em seu filme, Allen encarna um advogado que se sente oprimido e envergonhado pela mãe. Ao tentar decifrar o mistério sobre a enorme imagem de sua mãe que se desenhava no céu de Nova York, imagem essa que conversava com a população e revelava intimidades da vida da personagem, o filho procura ajuda de uma médium farsante, indicada pelo seu psicanalista, e que desde o princípio repete algumas atitudes típicas da mãe. Sem demora, a personagem inicia um relacionamento com a médium. A partir daí, a imagem de sua mãe desaparece do céu da cidade e presentifica-se no sofá da sala a conversar com a nova namorada.

Também em *A máquina infernal* (1967), de Jean Cocteau, existe uma referência ao *Hamlet*, de Shakespeare, com a aparição do fantasma de Laio para dois soldados que faziam a ronda noturna no castelo real. Aqui, a história de Édipo se apresenta como paródia, na qual o distanciamento crítico se constrói por meio da utilização de uma linguagem modernista. Na adaptação do *Édipo Rei*, de Sófocles, Cocteau não se utiliza da presença do coro. Por outro lado, substitui-o por uma voz *over*, representante da máquina infernal que governa o destino dos homens e abre a peça, apresentando o enredo que compõe o mito edipiano, constituído pelo parricídio e pelo incesto. Essa voz também comenta e reinterpreta o desenvolvimento do drama do herói: “Depois das falsas felicidades, vai o rei conhecer a verdadeira infelicidade, a verdadeira sagração, que faz desse rei de baralho entre as mãos dos deuses cruéis, enfim, um homem” (COCTEAU, 1967, p. 112).

É interessante notar que, na construção de uma veia paródica para a reescritura do mito de Édipo, Cocteau promove uma série de dessacralizações. Jocasta é apresentada como uma mulher cheia de caprichos e Tirésias aparece como seu servo/confidente a tratá-la de modo bastante íntimo (“minha cordeirinha”) e a ser por ela maltratado. Laio é retratado como um fantasma frustrado por não conseguir comunicar-se de maneira eficiente e por perder a oportunidade de evitar o incesto que se aproximava com a chegada de Édipo a Tebas.

É possível localizar aqui uma referência que vai se mostrar importante no Édipo, de Armando Nascimento Rosa. Como vemos repetido na peça de Rosa, em Cocteau são criados fantasmas que o espectador ouve e vê, que comentam por fora a ação, que tentam impedir infortúnios ou desvendar os véus que encobrem os fatos e os vivos não ouvem.

Por fim, em Cocteau, Édipo se apresenta como um jovem inconsequente e vaidoso, contando seus dezenove anos, preocupado com as glórias futuras e os louros da vitória.

Édipo: Não sei se amo a glória; amo as multidões em alvoroço, os clarins, as bandeiras que tatalam, as palmas agitadas, o sol, o ouro, a púrpura, a felicidade, a aventura – viver enfim! (idem, *ibidem*, p. 59).

A Esfinge aparece em cena e é representada como uma donzela vestida de branco. “Nos seus joelhos repousa a cabeça de um chacal, cujo corpo permanece invisível atrás dela” (idem, *ibidem*, p. 46). Aquela dialoga com o chacal (Anúbis) e diz que está farta de matar. Questiona também a representação da cultura egípcia na figura de Anúbis: “Por que na Grécia um deus do Egito? Por que um deus com cabeça de cão?” (idem, *ibidem*, p. 47), o qual, de certa forma, explicita uma questão bastante interessante sobre a atualização dos mitos e a sua utilização por diversas culturas e sociedades:

Anúbis: Responderei que a lógica nos obriga, para aparecer aos homens, a assumir o aspecto sob o qual eles nos representam, de outro modo, não veriam senão o vazio. E mais: que o Egito, a Grécia, a morte, o passado, o futuro não têm sentido para nós; que você sabe muito bem a que tarefa a minha queixada de chacal está destinada; que os nossos senhores provam a sua sabedoria encarnando-me sob uma forma inumana que me impede de perder a cabeça, ainda que seja uma cabeça de cão; pois estou incumbido de guardá-la e adivinho que, se eles não lhe tivessem dado senão um cão de guarda, estaríamos neste momento em Tebas, eu preso por uma coleira e você sentada no meio de um grupo de rapazes (COCTEAU, 1967, p. 47-48).

Anúbis provoca a Esfinge no sentido de que ela anseia a vinda de um herói que possa desposá-la. Édipo então aparece e ela, apaixonada, entrega-lhe o segredo do enigma: “Esfinge: o animal é o homem, que anda de quatro pés quando é criança, em dois quando adulto e válido, e quando chega à velhice, com a terceira pata de um bastão” (idem, *ibidem*, p. 68). Depois de vencida, Édipo despreza a esfinge. Então ela transforma-se em Nêmesis e abandona o mundo à própria sorte. Sente-se vingada de Édipo ao saber, pelas palavras de Anúbis, sobre o destino incestuoso do herói.

E dezessete anos se passaram desde a assunção de Édipo ao trono de Tebas e de seu casamento com Jocasta, sua mãe, até que ao herói seja revelada sua origem. Durante o desenrolar das cenas, em vários momentos, Édipo se convence de deter o conhecimento de sua história e a melhor interpretação para o Oráculo, o qual o declarava incestuoso e parricida:

Édipo: [...] A princípio, esse oráculo sufoca, mas eu tenho a cabeça forte. Refleti no absurdo da coisa, levei em conta o interesse dos deuses e dos sacerdotes e cheguei à seguinte conclusão: ou o oráculo ocultava um sentido menos grave que importava descobrir; ou os sacerdotes, que se correspondem de templo em templo pelas aves, tinham vantagem em pôr esse oráculo na boca dos deuses e me afastar do poder. Em suma, esqueci depressa os meus temores, e, confesso, aproveitei aquela ameaça de parricídio e de incesto para escapar-me da corte e satisfazer a minha sede do desconhecido (COCTEAU, 1967, p. 61).

Contudo, o conhecimento verdadeiro parece impossível para os vivos. Com efeito, é emblemático o fato de que o fantasma de Jocasta volte para comunicar-se com Édipo após a cegueira. Assim como veremos na condução do “mitodrama fantasmático”, de Rosa, a relação entre passado e presente desenvolve-se nesse diálogo bastante significativo entre vivos e mortos.

Esse diálogo implica uma mudança de perspectiva a respeito da temporalidade e da História como uma continuidade cumulativa. O diálogo com os mortos e a recuperação das diversas vozes interrompidas ausentes ou esquecidas rasga a perspectiva de uma temporalidade unificada e revela os lapsos, descontinuidades, simultaneidades e até anacronismos os quais constituem o desenvolvimento da história e dos próprios mitos. Assim, o diálogo com os mortos vem interromper a percepção do tempo como um fluxo contínuo linear, e do passado como uma massa uniforme de fatos, disponível ao indivíduo a partir de uma perspectiva cognoscível e transparente, alcançável por meio de uma transposição clara e direta dos fatos. A voz dos mortos, tanto na peça de Cocteau, como na reescrita de Édipo, proposta

por Rosa, retiram os acontecimentos do magma do passado para inseri-los, por meio do seu resgate, na esfera do aqui e agora, da atualidade.

O olhar retrospectivo para o passado e a recuperação da voz dos mortos e das gerações passadas pode levar-nos a atender os apelos daqueles que foram vencidos ou mesmo entender melhor o presente. A voz de Jocasta, em Cocteau, e a voz dos mortos silenciados, na peça de Rosa, compreendem os ecos importantes para a compreensão dos fatos, sejam eles parte da história, ou dos mitos que retratam o homem como “reis de baralho” nas mãos dos deuses ou da historiografia.

Assim como o rearranjo da história mítica e da percepção do tempo realizado por Cocteau, em *Édipo Rei*, filme de Pasolini, a montagem e a proposta de condução da história do herói grego, também inserem novos sentidos à trama e à percepção de temporalidade. No filme, a ação mimética se constrói significativamente sobre duas prerrogativas temporais: um tempo da narrativa linear e uma perspectiva da circularidade do tempo. A narrativa começa com o nascimento de Édipo, na Itália dos anos 1940. A partir de um corte no momento em que o pai de Édipo amarra os pés deste, as imagens se transferem para outro local, não definido em tempo e espaço, mas que, em nosso entender, caracterizaria um tempo mítico. Nessa atmosfera, acompanhamos o desenrolar da história de Édipo até a sua queda, quando novamente nos deparamos com cenas do herói na Itália dos anos 1960.

Na estrutura escolhida por Pasolini, a linearidade da narrativa se constrói no sentido de que o mito de Édipo é mostrado desde o nascimento até a queda do herói. Em Sófocles, como vimos, o passado é narrado conforme prossegue a investigação sobre o assassinato de Laio, sendo que a narrativa se inicia, *in media res*, no momento em que a peste assola a cidade. Na narrativa sofocliana, tudo ocorre em apenas um dia, enquanto, na adaptação de Pasolini para o cinema a diegese estende-se por anos, do nascimento à maturidade do herói, seguindo uma progressão contínua no tempo de desenrolar das ações.

Também é interessante notar que o espaço da representação em Sófocles é uno, apenas as escadarias do palácio de Tebas, enquanto na narrativa fílmica os espaços são múltiplos, carregando de realismo a narrativa das cenas. A caracterização do tempo mítico foi recriada em locações no Marrocos, em uma terra bastante árida e montanhosa, com construções rústicas em meio ao deserto e criações de cabras. Os reinos de Tebas e Corinto são locais com pequenas populações de pastores e lavadeiras e o Templo de Delfos é um descampado com uma única árvore, debaixo da qual se encontra a Pítia, que aparece como uma mulher cercada de alimentos, com uma grande máscara rústica de duas cabeças sobrepostas.

Daquelas cenas iniciais na Itália, onde se passa o nascimento de Édipo, passamos ao tempo mítico, com a representação do Monte Citeron, local inabitável onde um senhor carrega uma criança, a chorar desesperadamente, amarrada pelos pés. Ele hesita em matar a criança e foge. Logo vemos outro homem a se aproximar. Ele recolhe a criança e a leva até a cidade de Corinto, dando-a ao rei. Neste momento, diferentemente da narrativa de Sófocles, em que vamos descobrindo junto ao rei tebano, e através das palavras deste, sua origem e caminhos percorridos até chegar a Tebas, em Pasolini já sabemos que Édipo não é filho legítimo de Políbio e Mérope.

Em Sófocles, esta é a peça-chave que falta para descobrir o enigma de Édipo, ele não é filho dos reis, mas o presente de um mensageiro, que o encontra no Monte Citeron, deixado pelas mãos de um pastor tebano. Contudo, faltava ainda saber de quem o pastor recebeu a criança: esse mistério Pasolini mantém até o final da narrativa, assim como ocorre em Sófocles. É interessante notar que Pasolini representa a ação que em *Édipo Rei*, de Sófocles, é apenas narrada. Tanto que, a partir da terceira parte do filme, Pasolini segue a mesma estrutura da narrativa sofocliana, mostrando os fatos desde o flagelo da peste até o deciframento da origem e dos crimes de Édipo, inclusive inserindo diálogos em tudo semelhantes aos do paradigma trágico.

No entanto, se considerarmos o tempo cíclico e a identidade dos atores que representam os pais da criança nascida na Itália da década de 1940 (os mesmos que representam Laio, morto na encruzilhada, e Jocasta, rainha de Tebas), podemos dizer que o espectador do filme de Pasolini tem mais elementos para decifrar o enigma.

A forma pela qual se obtém a transformação da história em representação cênica enuncia as suas leis. A primeira delas, a tensão, decorrente da desigual distribuição de informação entre personagens; entre estas e o público; ou ainda entre o conhecimento de saída por parte dos espectadores e a consciência limitada das personagens à mercê da ironia dramática (NUNES; PEREIRA, 1999, p. 90).

Se consideramos, pois, a circularidade do tempo proposta por Pasolini, temos então outra estratégia de informação do autor aos espectadores.

Essa circularidade apresenta-se sob a perspectiva de que a narrativa de Édipo inicia-se na Bolonha da década de 1940, retorna a um tempo, que podemos considerar um tempo mítico, e volta a representar Bolonha com Édipo já cego e sendo conduzido pelo mesmo menino guia de Tirésias. O herói reaparece, na Itália contemporânea à produção do filme, nos

anos 1960. Cego, é visto a percorrer o centro da cidade e a zona industrial, com trabalhadores a sair das fábricas e meninos brincando entre seus muros e portões. O comportamento das pessoas nas ruas, os carros e as vestes denunciam a época, diferente daquela representada no início do filme. Os olhares dos passantes para a câmera denunciam sua presença.

O filme começa com um portal onde se lê “Tebas”. Do lado de fora de uma janela fechada, vemos a cena de um parto, sem que haja sonorização. Segue-se um passeio em um campo verde, com árvores enfileiradas. Temos, então, a subjetiva do bebê, que olha para a copa das árvores, para o céu, imagem apreendida com um movimento circular da câmera. Ao fim do filme, o herói, agora vestindo um casaco marrom, depois de percorrer a cidade, aparece em frente ao mesmo casarão onde se deu o parto e caminha até o mesmo campo verde, com árvores enfileiradas, onde ao princípio acompanhamos a subjetiva do bebê. A mesma imagem do céu e da copa das árvores se repete e o homem cego diz: “Cheguei. A vida termina onde começa.”

Assim, a narrativa proposta por Pasolini recobre o tempo do mito e da História, inter-relacionando-os de modo a fazer o mito de Édipo passar da Itália dos anos 1940 para um tempo mítico e depois para a década de 1960. Diante dessa questão, é possível identificar no filme aquilo que Mircea Eliade reconheceu como a repetição do mito (1992), caracterizado pela ideia de ciclos e de retorno. O mitólogo e historiador se refere ao fato de que os mitos e sua reencenação preservam e transmitem os paradigmas e os arquétipos. Aqueles seriam responsáveis por vincular o homem ao Cosmo e aos ritmos cósmicos, inserindo-o nos importantes eventos ocorridos no início dos tempos. A reatualização dos acontecimentos míticos passa-se, dessa maneira, em um presente atemporal que: “muito embora aconteça no tempo, não carrega o peso do tempo, não registra a irreversibilidade do tempo; em outras palavras, ignora por completo aquilo que é especialmente característico e decisivo numa consciência do tempo” (ELIADE, 1992, p. 84). Desse modo, o tempo é abolido, por meio da imitação e da repetição dos gestos paradigmáticos.

Um sacrifício, por exemplo, não só reproduz com exatidão o sacrifício original, revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também é realizado naquele mesmo momento mítico primordial; em outras palavras, cada sacrifício realizado repete o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são levados a cabo no mesmo instante mítico do princípio; por meio do paradoxo do rito, ficam suspensos o tempo e a duração profanos. E isso também vale para todas as repetições, isto é, todas as limitações dos arquétipos; por meio de uma tal imitação, o homem é projetado para a época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. Assim, descobrimos um segundo aspecto da ontologia primitiva: até o ponto em que um ato (ou um objeto) adquire uma determinada

realidade, por intermédio da repetição de certos gestos paradigmáticos, e só assim consegue adquiri-la, verifica-se uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da "história"; e aquele que reproduz o gesto exemplar vê-se desse modo transportado para a época mítica em que sua revelação teve lugar. (ELIADE, 1992, p. 37)

Deslocando o nascimento de Édipo e seu calvário para a Itália, Pasolini parece cumprir a função essencial do mito, pois busca primórdios que se realizam no agora: representa as cenas de maneira a conectar o arcabouço mítico e a Itália do pós-guerra. Nesse sentido, é bastante relevante o fato de o diretor apresentar no prólogo um menino nascido em meados de 1940, filho de um militar, em pleno fascismo, e no epílogo, Édipo cego, a percorrer as ruas de Bolonha, o pátio e os jardins onde inicialmente vimos as cenas com a criança.

Na reencenação da história de Édipo proposta por Pasolini é possível entender que ele discute a repetição cíclica das mesmas narrativas míticas por meio da construção desse presente atemporal, com a abolição da duração e com a relativização da História. Relacionada a isso, fala também a respeito da recusa do homem em aceitar-se como ser histórico, da renúncia em valorizar a memória e os acontecimentos inscritos no tempo, pois eles acabam sendo mera repetição daquilo que já foi vivido em tempos imemoriais.

Segundo Eliade (1992), é muito difícil para memória coletiva preservar a lembrança de um evento histórico, por mais importante que seja, salvo se esse episódio histórico particular estiver próximo de um modelo mítico. Para o autor, uma personagem real mantém-se como imagem bastante viva na memória popular durante, no máximo, dois ou três séculos. Contudo, um personagem pode se confundir com o modelo mítico e, assim, inscrever-se na história de um tempo intangível. Isso nos coloca diante do fato de que o homem antigo procurava colocar-se em oposição à história, vista como irreversível e imprevisível. Ele carregava os fatos e os heróis de um sentido mítico e assim podia participar daqueles episódios em que os heróis repetiam os gestos arquetípicos. A participação do homem na reencenação dos atos e gestos primordiais era uma maneira de o homem suportar e aceitar os acontecimentos. Assim:

A humanidade, para garantir sua própria sobrevivência, ver-se-á reduzida a desistir de qualquer nova tentativa de "fazer" a história, no sentido em que a começou a fazer a partir da criação dos primeiros impérios, limitar-se-á a repetir gestos arquetípicos prescritos, esforçando-se no sentido de esquecer, por serem insignificativos e até perigosos, determinados gestos espontâneos que poderiam trazer consigo algumas consequências "históricas" (ELIADE, 1992, p. 147)

Ao colocar a narrativa de Édipo nessa construção circular, em que o tempo do mito e a contemporaneidade da Itália se assemelham, Pasolini compõe seu diálogo entre a circularidade dos mitos, relacionada à repetição, e a linearidade da narrativa, ligada à condução cronológica e ordenada da história. Esta última permite ao sujeito reconhecer-se como ‘homem histórico’, como consciência histórica.

De qualquer modo, embora Pasolini inscreva as personagens míticas no espaço da história, coloca em dúvida a capacidade de o homem moderno fazer história. Novamente, é Mircea Eliade (1992) que traz luz a essa proposição:

Está ficando cada vez mais em dúvida se o homem moderno pode fazer história. Pelo contrário, quanto mais moderno ele se torna - isto é, sem defesas contra o terror da história - menos chance tem de fazer história ele próprio. Porque ou a história se faz (como resultado da semente lançada pelos atos ocorridos no passado, vários séculos ou até mesmo diversos milênios antes; vamos citar as consequências da descoberta da agricultura ou da metalurgia, da revolução industrial no século XVIII, e assim por diante), ou terá a tendência de deixar-se fazer por um número cada vez menor de homens, que não só proibem a massa de seus contemporâneos de intervir de modo direto ou indireto sobre a história. A ‘liberdade’ que a existência histórica implica era possível - e mesmo então dentro de determinados limites - no princípio do período moderno, mas a tendência que demonstra é de tornar-se inacessível, ao mesmo tempo em que o período vai-se tornando mais histórico (p. 149)

Em *Édipo Rei*, de Pasolini, a incapacidade de o homem ser agente da história aparece ligada ao herói e à Itália do século XX. Segundo Miguel Pereira (2004), o mito de Édipo dialoga com o momento da produção do filme de Pasolini, no sentido de que “estar em Bolonha é chegar à realidade do tempo presente com o estigma da cegueira. É retornar ao ventre materno, ou ainda, ao isolamento reflexivo”.

Se concentrarmos a atenção na linearidade da narrativa, podemos dizer que Pasolini não se distancia tanto da construção sofocliana. Contudo, quando pensamos na circularidade do tempo, notamos que o espectador tem elementos para decifrar o enigma do nascimento de Édipo antes, ainda no prólogo, quando o pai o repreende (“Tu estás aqui para ocupar meu lugar no mundo, enviar-me ao nada e... a primeira coisa que me roubarás será ela, a mulher que amo... Pois já roubas meu amor”) e depois, ata-lhe os pés, antes de passarmos às imagens do Monte Citeron, onde a criança deveria ser morta. Parece-nos, pois, que a imagem transportada para a Itália dos anos 1960 é de que o pai fascista tentou matar a nova geração, a possibilidade de esperança, e que a ignorância da própria origem causou uma terrível cegueira, que percorre o centro, o parque industrial e as antigas instalações da guerra em um

novo momento de angústia e desesperança. Nesse sentido, é bastante significativo o fato de Édipo, ao enfrentar a Esfinge, negar-se a responder à questão: “Há um enigma em tua vida. Qual é?” Parece que o grande erro de Édipo foi o de não conhecer a si próprio, de não querer esforçar-se a fazê-lo, o que talvez, para Pasolini, reflita a condição da Itália pós-guerra. É interessante pensar que o país da época de Pasolini era aquele que tentava desesperadamente ser a nação da resistência à ocupação nazista e negar que foi a Itália de Mussolini. A apropriação da ideia de resistência favorece a indiferença e evita dolorosos exames de consciência, os quais tentam engastar o esquecimento da História. Contudo, como o refere Albert Camus (2008), “no momento em que o crime se ornamenta com os despojos da inocência, por uma curiosa inversão peculiar ao nosso tempo, a própria inocência é intimada a justificar-se” (p. 14).

No sentido de que Rosa trabalha com a releitura do mito edípiano que desvela a tentativa de ocultamento da história ou de suas várias versões, é possível pensar nesse Portugal pós anos 1980, querendo negar o passado colonialista, querendo entrar no mercado comum europeu e, ao mesmo tempo, mantendo uma forte tradição. A obra de Rosa, muito sutilmente, metaforiza essa tensão violenta entre a voz dos mortos que guiam os vivos e estes que não ouvem, entre a voz do passado que grita por mudança e o ensurdecer para essas vozes, para esses retrospectos.

A tentativa de apagar a imagem do “pai”, de ocultar os elementos formadores da imagem daquilo que se entende por história, de esquecer-los ou falseá-los, também pode representar algo nocivo, algo que impeça a construção de uma realidade mais justa, consciente e pluralista. A revisão do passado, dos erros que o constituíram e das vozes que pela consagração de uma “história oficial” foram caladas também deve contribuir para a construção do presente e para a projeção do futuro.

Como o entende Eduardo Lourenço, em *Portugal como destino* (1999), o que mais importa sobre o passado é a leitura que fazemos dele (p. 11). Isso é extremamente definidor da maneira como encaramos o presente e projetamos o porvir. Uma mudança de perspectiva sobre histórias já contadas pode alterar projetos, sonhos, injunções e lembranças que condicionam “o destino”. A maneira como lembramos o passado define o que somos ou desejamos ser.

Como pudemos ver, o mito edípiano se apresenta como um desafio para diversos artistas. Mas importa notar que cada um dos textos carrega sua marca específica, originária dos diversos elementos que trabalham interdiscursiva e intertextualmente para a condução de novos sentidos. Assim, mesmo do paradigma sofocliano não deixam de participar alguns

elementos da sociedade e política grega vividas pelos contemporâneos de Sófocles. Isso não é diferente na leitura fílmica realizada por Pasolini ou na visão melodramática elaborada por Corneille. Assim como também não é diferente nas atualizações do teatro português, que explora o mito a partir de diversos enfoques.

### 3.3 Releituras de Édipo no contexto do teatro português

O drama de Édipo passa a ser recriado no contexto do teatro português muito provavelmente a partir da peça *Édipo*, de Manuel de Figueiredo, escrita em meados de 1750 e vetada pela censura inquisitorial.

Manuel de Figueiredo é um dos representantes do teatro neoclássico em Portugal. Em 1756 entra para a Arcádia Lusitana convidado por Correia Garção e adota o pseudônimo árcade de Lucíadas Cíntio. Apesar do volumoso teatro do autor, é pouco conhecido, talvez pela dificuldade apresentada pela leitura de sua obra, considerada pela crítica como enfadonha e falha no estilo e na originalidade.

De qualquer forma, com a escritura desse novo Édipo português, o autor levanta uma questão patente do seu momento, atualizando a questão entre Antigos e Modernos. Serão os próprios neoclássicos a dividirem-se entre o ideal estético como paradigma invariável e a transformação do conceito de belo, sujeito às mudanças impostas por espaço e tempo distintos. Já na apresentação do *Édipo* à Arcádia, Manuel de Figueiredo demonstra defender a segunda concepção:

[...] suposto não devo dar aos Tebanos o caráter de Portugueses, não devia esquecer-me que escrevi esta tragédia para ser lida por eles e não por Gregos (FIGUEIREDO, s/d, p. 270).

Na Arcádia, da qual o autor fazia parte, mesmo que se pregasse a necessidade de imitação dos clássicos antigos, havia também o preceito de que tal imitação não deveria reduzir-se ao servilismo. Contudo, certas polêmicas, como a que é estabelecida a partir da censura de Valadares e Sousa à tragédia *Édipo*, e por meio da resposta do autor, parecem extensas discussões jurídicas, cheias de referências às instruções e autoridades do classicismo. Assim, diante das críticas de Valadares e Sousa à falta de fidelidade ao paradigma sofocliano ou corneilleano, Figueiredo responde:

Assim como de um texto sagrado ou de um sucesso político se tiram diferentes moralidades, assim é livre a um Poeta tirar também diferentes máximas do mesmo caso histórico, e principalmente para a Tragédia, porque devem ser autorizadas com feitos de grandes personagens como todos sabem; e desta diferença é que eu assento que também procede a que têm as Tragédias entre si, ainda que nelas se veja a mesma história, quero dizer, o

mesmo ponto de história; por onde ainda que seja a fábula de Sófocles para mostrar o horror do incesto e do parricídio (que bem desnecessário é que um Poeta se aplique a mostrá-lo, pois é o primeiro que em nós imprime a natureza, que nos ensina a Religião, por que ela nos pune, e a Justiça) eu tenho a liberdade de aproveitar-me desta mesma catástrofe para exemplos mais precisos no mundo (FIGUEIREDO, s/d, p. 270).

E talvez um desses exemplos ao qual o autor se refere seja justamente o terremoto que destruiu a cidade de Lisboa no ano de 1755, ocorrido dois anos antes da apresentação de sua tragédia *Édipo* na Arcádia Lusitana. Incutindo em sua peça um caráter algo moralizante, o autor dá maior relevo à peste, fazendo dela o verdadeiro motor da história.

A peste que ameaça Tebas é, na verdade, considerada, desde o início, um castigo divino e não uma vingança. Aquele, diferentemente desta, pressupõe uma justiça dos deuses: mesmo que pareça aos mortais incompreensível, sempre terá uma razão de ser. [...] Com certeza que, para um contemporâneo de Manuel de Figueiredo tais palavras lhe não deixariam de recordar os terríveis tempos que se sucederam ao terremoto de 1 de novembro de 1755, cerca de dois anos antes da redação de *Édipo*. Como a peste, também o terremoto tinha atingido, sem distinção, o palácio e o casebre, o honrado e o parasita, o casto e o licencioso. Como a peste, logo inspirou inflamadas preces de místicos que nele viam a punição de Deus. Também ele fez procurar culpados. E perante o caos se pediu uma iniciativa do rei, o exercício de seu poder regulador (MALATO, s/d, p. 274).

O paradigma sofocliano continua profundamente enraizado na civilização ocidental do século XX, e não é diferente no contexto do teatro português. Nesse sentido, temos como exemplo as peças *O progresso de Édipo*, de Natália Correia, com primeira edição em 1957 e *Antônio Marinheiro, o Édipo de Alfama*, de Bernardo Santareno, que, assim como Sófocles, serviram de referência para a escritura de *Um Édipo*, de Nascimento Rosa.

Em Natália Correia, o mito do infeliz descendente dos labdácidas é representado e relacionado a uma leitura psicanalítica das relações incestuosas. Na peça, a sequência dos acontecimentos mostrados pelo paradigma sofocliano do mito de Édipo é subvertida. Depois de um prólogo bastante provocador, a cena se abre com Tirésias a recepcionar Édipo no reino de Tebas. Édipo chega à cidade com a cabeça coroada pela “auréola da glória”, condição atingida pelo deciframento do enigma da Esfinge.

---

<sup>1</sup> In. *Édipo Moderno*, s/d.

Tirésias o reconhece, sabe quem ele é, pois já o esperava: “a cidade identifica através dos meus olhos o herói da lenda dilecta dos aedos” (CORREIA, 2009, p. 21). E a leitura freudiana vai se tecendo na medida em que o reconhecimento não deve partir da razão e sabedoria racional e sim da alma, dos aspectos primordiais que a ela pertencem:

Tirésias: Dificil é esgrimar contigo usando estas palavras que os mortais fabricam para comunicarem. Porque tu decifraste o enigma da esfinge e por isso é conhecido como sábio. Mas se queres o conselho dum pobre homem que só tem o dom da vidência quando os deuses se lembram dele, escuta: se quiseres que as tuas razões prevaleçam sobre a razão dos aedos não empregues a sabedoria. São as suas almas que comunicam com os deuses. Por isso sempre dizemos deles que são homens sem cabeça. (CORREIA, 2009, p. 23)

E é pelas teias de um discurso mais poético do que dramático que a lenda de Édipo se desenvolve sob o signo de uma leitura psicanalítica, que explora o deciframento da alma, com um foco bastante voltado para a relação incestuosa e para a figura materna como origem, fonte primordial, como arquétipo da Grande Mãe. Nesse sentido, é bastante interessante a escolha de Natália Correia em apresentar primeiro a resolução do enigma da Esfinge e seu aniquilamento e depois trazer à tona o parricídio, como desígnio ainda a ser cumprido.

Tirésias: O Rei Laio espezinhou a alma dos tebanos. A cidade pediu ao deus que nomeasse a mão indicada para lavar a afronta de que Tebas se envergonha. Apolo propôs a resposta neste enigma: “aquele que vingar Tebas descerá aos infernos pelo corredor das próprias veias e quando vier ao cimo será inocente como um deus”. Os sacerdotes deram a chave do enigma: é o teu nome [Édipo]. (grifo nosso, CORREIA, 2009, p.24).

Só então Édipo mata o rei e assume o seu lugar no trono e no leito de Jocasta. Contudo, no combate travado, ele perde a visão, apresentando no lugar dos olhos apenas duas chagas abertas. É interessante notar que na leitura realizada por Natália Correia o elemento motivador para o reconhecimento não se relaciona às razões da *polis*, mas à individualidade do herói, à busca do conhecimento profundo de si, às suas relações afetivas. A restituição da visão de Édipo e sua convivência com Jocasta passam assim a ser o cerne do desenvolvimento da ação.

No seio de Jocasta, Édipo passa a procurar “o sabor da primeira água que nos alimenta” (CORREIA, 2009, p. 29), o sabor que “faz acelerar em nossas veias a seiva da virilidade” (idem, ibidem, p. 28). Assim como o inferno no qual Édipo irá mergulhar é

individual e é atingido por meio “do corredor de suas próprias veias”, ele diz que a imagem de sua amante e mãe está impressa no seu próprio sangue. Tanto que Jocasta se assusta ao dizer: “Será que fora de ti eu realmente não exista?” (CORREIA, 2009, p. 32).

Jocasta passa então a pedir insistentemente ao deus Apolo que seja restituída a visão a Édipo, para que ela possa saber o que realmente representa. Enfim suas preces são atendidas e Édipo se reconhece de repente parricida, incestuoso, irmão e pai dos seus filhos e exige que Jocasta o assassine. Contudo, em vez de fazer isso, ela mais uma vez fere os olhos de Édipo, tornando-o novamente cego. Assim, impõe-se uma questão que fica ressonando na voz do coro ao final da peça: “poderão os dois pôr uma pedra sobre o pecado e regressarem depois à inocência? E se regressarem? Terá o mundo de inventar outro nome para a castidade?” (idem, *ibidem*, p. 43).

Segundo Maria do Céu Fialho,

(...) esta é a questão que fica em aberto no desfecho deste poema dramático: pode haver um regresso do pecado à inocência — uma inocência primordial, como a do homem no paraíso, antes da queda, entregue ao seio da natureza, antes de provar o fruto da sabedoria? (In. ROSA, 2008, p. 255)

No texto de Natália Correia essa questão também atinge uma dimensão política. Ao tempo da escritura de *O progresso de Édipo*, Portugal vivenciava um período repressivo, no qual vigorava a ditadura salazarista. Nesse sentido, a morte de Laio, considerado o déspota que “espezinhou a alma dos tebanos”, e a perda de inocência vivida por meio da restituição da visão de Édipo são bastante significativas. Em determinado momento da peça, Édipo diz ser pesada a coroa, pois ele nunca poderá ver a face do seu povo. Ele faz sua leitura dessa situação e entende que “um trono não se obtém de graça. Para chegar a ele quase todos contraem a cegueira da alma. É uma cegueira que eles provocam para que o coração não seja um hóspede demasiado importuno no peito dum monarca” (CORREIA, 2009, p. 26). Segundo as falas de Tirésias, a cegueira de Édipo também pode servir para que o rei justifique sua impotência diante das coisas que não distingue e que é compreensível que não se faça parar aquilo que não se pode ver.

De qualquer forma, o governo de si é o mote principal dessa história edípiana reelaborada e atualizada por Natália Correia. A visão restituída passa a ser símbolo da consciência individual, que impede o relacionamento entre Jocasta e Édipo. O tabu

relacionado ao incesto é agora vivenciado conscientemente, o que parece justificar a presença constante da psicanálise nas leituras modernas que se faz do mito de Édipo. Na verdade, é bastante difícil hoje em dia lidar com a leitura desse mito sem relacioná-lo a Freud e aos complexos por ele referidos. Desse modo, a psicanálise também passou a ser um paradigma para a releitura e reinterpretação do mito. Rosa também não deixa de reconhecer essa grande influência relacionada a essa história tantas vezes relida:

Como hermeneuta e encenador mental de Édipo, Freud investiu o seu personagem com um papel de destaque dentro do palco psicomítico da cultura; e assim como já não vemos Dioniso desprovido da máscara de Nietzsche, também é impossível observarmos o drama de Édipo sem a neurose familiar freudiana. Mesmo para um pós-junguiano como Hillman, isto parece inevitável; porque as ficções arquetípicas (como Aristóteles o disse a seu modo na *Poética*, ao falar da superioridade gnoseológica da Poesia face à História) estão dotadas de um poder que advém de serem ‘acontecimentos míticos’, que nunca tiveram concretização histórico-factual, mas que, não obstante isso, *são* intemporalmente, porque interpelam aquilo que somos. ‘Pela mesma razão, a teoria básica de Freud domina ainda - e continuará a fazê-lo. Ela é também mito, envergando o figurino apropriado à consciência *nigredo* do materialismo científico. Aquilo que nos atém a Freud, provocando inúmeros comentários e reescritas como esta, não é a ciência na teoria, mas o mito na ciência’ (ROSA, 2003, p.61).

Diante disso é possível notar que não só as materializações artísticas influenciam as novas leituras e os novos sentidos que são incutidos em um determinado mito. Também são relevantes as ciências psicológicas, o desenvolvimento de novas tecnologias, a mudança de culturas e modos de vivenciar a *polis* e a individualidade.

E, como dissemos, outra construção bastante interessante realizada em solo português é a peça *António Marinheiro, o Édipo de Alfama* (1966), de Santareno. Esta é uma peça que apresenta o mito edípiano transposto para a atualidade. Dialogando com Sófocles, o autor português apresenta em um texto moderno a mesma situação representada pela tragédia antiga: o crime de parricídio e o incesto, cometidos sem que houvesse a consciência desses atos. Contudo, cada um dos textos reflete escolhas relacionadas ao momento histórico e às crenças vivenciadas pelos seus autores.

Enquanto Sófocles representa a nobreza de Tebas e Corinto, Bernardo Santareno apresenta um bairro pobre de Lisboa e personagens de origem bastante humilde, vivenciando as agruras e dificuldades de uma vida miserável. O drama de Jocasta é vivido por Amália, que mora com sua mãe, Bernarda, em uma casa bastante simples de Alfama. Elas sobrevivem

como costureiras depois que o marido de Amália foi morto em uma briga de bar por um jovem forasteiro chamado António, o qual foi absolvido pelo tribunal por ter agido em legítima defesa.

Depois do julgamento, António sente a necessidade de encontrar Amália, pedir-lhe desculpas, oferecer-lhe uma compensação e falar acerca da briga e do incidente ocorrido no bar. Acontece que entre os dois desenvolve-se uma grande atração. É interessante notar que o que move a relação entre o Édipo sofocliano e sua mãe é uma razão de estado (a sucessão do trono é oferecida àquele que vencer a Esfinge), enquanto o que ocorre entre Amália e António é um estranho fascínio, empatia e afeto maternal, enleado também de um ruim pressentimento expresso pelos sonhos de Amália:

António: Ora, sonhos!...

Amália: Todas as noites, António, todas as noites! Uma vez estava numa casa muito grande, bonita... Um palácio. Como os reis! Com os tetos todos de ouro e as paredes de espelho. Tinha mais de mil salas, umas a comunicar com as outras, cada qual a mais rica... Mas, por mais que procurasse, não achava a porta da rua; andei assim, perdida naquela casa, um dia e uma noite inteira... E cada vez que me chegava às paredes – todas de espelho – para ver se dava com a porta, queres saber? Queres saber o que eu via?! Não, não era eu que aparecia no espelho: eras tu, António! Tu inteiro, assim como agora te vejo! Eras tu, mais de cem, mais de mil vezes, em cada parede, em cada canto, em cada um daqueles malditos espelhos! (*Lágrimas, transida, a suar de angústia*). A certa altura, eu já não via nada – cega, ceguinha de todo! – sentia o meu juízo a correr, como o fio dum novelo que a gente desenrola no chão; e, com todas as minhas forças, bati com as duas mãos naquela parede, a ver se ela se abria, se me deixava fugir dali para fora!... (*aproxima-se de António: ternura e pavor*). Quando olhei pro espelho quebrado aos meus pés... não era eu, eras tu que lá estavas! (*Acarinhando, com as mãos, o rosto de António*). Tinhas um grande golpe aqui... este olho vazado... e o pescoço cortado, separado da cabeça!... Jesus, nem me quero lembrar! (*Tapa os olhos com ambas as mãos*) (SANTARENO, 1966, p. 55).

Nessa passagem faz-se bastante presente o paradigma sofocleano, surgido no imaginário de Amália através da representação do palácio e da imagem de António com os olhos vazados. Contudo, as relações entre as personagens e o seu destino terrível diferem bastante daquelas representadas por Sófocles. No texto de Santareno, a figura de Amália/Jocasta é colocada em relevo. O que motiva o abandono da criança que viria a se tornar um homem parricida e incestuoso é uma questão social. Como Édipo, António foi abandonado ao nascer, levado a um barco pelas mãos da avó. Recolhido por um pescador, António, alcunhado de Marinheiro, torna-se aventureiro, sempre na companhia de Rui, seu

amigo de viagens e de crimes de tráfico. Entretanto, não foi abandonado por medo de uma maldição, mas por ser o filho bastardo de um homem casado e de uma mãe adolescente.

Na condução do destino desgraçado de António e Amália, a figura da avó Bernarda tem grande relevância. Ela representa uma cultura retrógrada, que não aceita a morte do genro e mantém-se fiel à imagem dele. É a personagem que, em diversos momentos, impõe a manutenção do estado de coisas opressor e conservador. Ela exige o abandono de António e, nesse sentido, é em parte responsável pela promoção dos crimes de parricídio e incesto cometidos. Depois do assassinio, Bernarda lembra o tempo todo à filha o seu papel de viúva e a necessidade de manter-se fiel à sombra do marido.

Contudo, ao final, temos uma reação surpreendente de Amália, a qual reflete uma grande transformação e inovação acerca da figura e da força femininas.

Mantendo a estrutura tradicional do mito, acentuando determinados elementos simbólicos que remetem para a matriz trágica – o coro (povo, Bernarda), destino (fado), mensageiros e presságios (Bernarda, almur, Louca) – e enriquecendo a intriga com uma ação secundária (Rosa) e uma personagem paralela muito forte (Rui), *Antonio Marinheiro* concretiza um final original. Todos exigem a morte da mãe incestuosa (a imagem da força é explicitamente referida), mas, ao sobreviver à catástrofe e perante a fraqueza de António/Édipo, que foge na companhia de Rui (o estranho companheiro, elemento satânico de uma *philia* perturbadora), Amália/Jocasta escolhe a vida e afirma o primado da sua condição de mulher sobre a de mãe (Jabouille, 1993, p. 31).

A surpresa e a inovação de Santareno estariam, além da contextualização de Édipo na Lisboa Alfama do século XX, na reação de Amália/Jocasta, que afirma sua condição de mulher/sujeito, percorrendo os caminhos da libertação.

Como vimos, o mito apresenta um manancial de temas que alimentam a inspiração de poetas, dramaturgos, cineastas. Diante da infinidade de representações que dos mitos foram feitas, também é possível dizer que estas influenciam a nossa percepção de seu alcance e de sua significação. Como observamos nos exemplos referidos, a montagem proposta, a sua relação com a sociedade na qual a obra está inserida e os modos de representação das personagens podem conduzir diversas interpretações para um mesmo repertório mítico.

Segundo Ken Dowden,

A Mitologia Grega é um “intertexto”, porque se constitui de todas as representações de mitos já experimentadas por seu auditório e porque cada nova representação ganha seu sentido a partir de como está posicionada em relação a esta totalidade de apresentações prévias (1994, p. 19-20).

Contextualização e estrutura narrativa, momento histórico e escolhas ideológicas, diferentes versões dos mitos e diálogo com as obras antecedentes, estes são alguns dos aspectos que competem para a organização dos sentidos em toda obra construída a partir do diálogo intertextual.

Cada um dos autores citados, dentre outros possíveis, trouxe novas luzes ao mito com suas leituras. Arelados a essas mesmas interpretações, instalaram dúvidas e questionamentos permanentes. O que se pretende dizer com isso é que as lacunas estão sempre abertas quando se trata de ler e retrabalhar a narrativa dos mitos. Em *Um Édipo: o drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto* (2003), Rosa lida de maneira consciente com essas questões. Sua peça é produzida a partir das leituras e interpretações encontradas nos textos teóricos sobre o mito de Édipo e nas materializações que dele foram feitas, tentando oferecer uma leitura distinta do mito e de sua transposição para o teatro moderno.

#### **4 O mito de Édipo sob a perspectiva intertextual do teatro de Armando Nascimento Rosa**

Entendemos que a literatura pode servir para impor formas secundárias do mito ou para possibilitar a sua renovação. Esse é o trabalho que, conscientemente, Rosa tenta executar. Sua compreensão dos mitos parte do desvendar das versões ocultadas pelo discurso dominante, que dialogam com o presente, de maneira a refletir uma nova mentalidade e uma posição crítica perante os valores tradicionais, além da procura de uma nova estética. O autor estabelece um diálogo bastante amplo com o mito, com as materializações artísticas anteriores, com Freud e com a psicologia analítica de Jung, assim como com diferentes expressões do teatro ocidental. Em seu rearranjo das formas secundárias do mito, Rosa cria uma tensão dialógica entre o mito original e sua releitura por meio do teatro, gerando sentidos e proposições novas.

Como já apontado, em *Um Édipo*, o mito é rediscutido, incidindo sobre ele as luzes da intertextualidade e da autorreferencialidade, ou seja, da reflexão sobre a estrutura que conduz a discussão dos motivos e temas apontados pela peça. Essa estrutura, diferente de Sófocles ou Pasolini, não se pauta pela linearidade da narrativa ou pela circularidade na representação do tempo. É possível dizer que é realizado um movimento pendular, em que o tempo narrado é o presente do palco, mas há movimentos de retorno ao passado e de projeção do futuro. Entendemos que as referências explícitas aos intertextos nos quais a peça se inspira remetem a esse movimento de retorno ao passado. Ao mesmo tempo, as projeções do futuro se constroem sobre as remissões ao pensamento de Jung e de Freud.

Sem uma rigorosa continuidade, causalidade e unidade, a narrativa é, a princípio, conduzida por Jocasta e Tirésias. Aquela, um espírito que ainda não se convenceu da morte; este, o velho sábio que se encontra em um retiro na ravina, junto a sua filha Manto, aprendiz de pitonisa e guia de seu pai cego. Juntos, eles vão revisitar o passado de seus mitos e discutir o futuro de suas representações.

Também em um movimento pendular, a narração será ora conduzida por Jocasta, ora por Tirésias. Assim, Jocasta inicia o jogo rememorando a história de Tirésias, que foi homem e mulher em uma mesma vida, por força da magia de Zeus. Nesse caminho, as personagens Tirésias e Jocasta terão maior destaque e farão ressoar as vozes abafadas pelo discurso dominante e pelas versões canonizadas do mito edipiano.

A peça inicia com Édipo a procurar Tirésias para que este possa decifrar os enigmas que moram dentro de nós, para que faça falar a Esfinge que aquele não soube vencer e que o levou ao caminho da perdição, da cegueira e da ignorância. Contudo, é Jocasta quem primeiro consegue encontrar Tirésias e desvendar, no jogo, teatral novas interpretações para a história da maldição dos labdácidas, não sem antes conduzir uma discussão a respeito da história da transformação sexual de Tirésias.

Jocasta: Depois de tudo que fui forçada a viver, não admito que uses contra mim o argumento da fraqueza. A célebre e falsa fraqueza das mulheres. Tu bem o sabes. Tu que já foste mulher como eu e deste à luz então a tua filha Manto; porque não confessas ao mundo a verdade da tua transformação? Essa história de bater nas serpentes está muito mal contada. Nenhum poeta escreveu sobre ti o drama que mereces, e olha que há um belo enredo de paixão e desvario no teu passado (ROSA, 2003, p. 7).

A peça de Rosa questiona a versão de que Tirésias havia matado as serpentes e por isso passou pelo período de transformação. Com efeito, dá a entender que houve uma espécie de censura, a qual impediu que a verdadeira história fosse revelada. Em diversos momentos de seu trabalho, Rosa se propõe a desvendar algumas faces censuradas do mito, suas contradições e incoerências, mesmo que, para isso, tenha que usar de criatividade para indicar elementos que preencham as lacunas ainda não esclarecidas pela história do mito e pelas materializações artísticas que dele foram feitas.

Nesse sentido, é muito eficaz o esforço do dramaturgo em revelar e reinventar a cena mítica. Existem alguns sentidos que, mesmo no mito original, são censurados e não aparecem com clareza. Jabouille (1993, p. 16) aponta para alguns episódios míticos que são esclarecidos apenas nas artes plásticas e cujo sentido primeiro fora ocultado:

Na mitologia grega muitas alusões pouco evidentes a episódios míticos são esclarecidas pelas materializações plásticas em pinturas de cerâmica, por exemplo. Recorde-se, e para não perder de vista o exemplo maior que é o mito de Édipo, o modo como a análise das representações plásticas da Esfinge e do episódio do seu encontro com o herói na encruzilhada esclarece o caráter primeiro do monstro como incubadora. No caso de Édipo, a representação clássica de uma prova intelectual é, possivelmente, o resultado “censurado” de outra prova mais antiga de caráter sexual.

Enfim, a história mitológica da transformação de Tirésias tem como uma de suas versões mais conhecidas o fato de ele ter encontrado, no Monte Citeron, duas serpentes a copular. Ele as separou e matou a serpente fêmea, transformando-se em mulher. Sete anos depois o episódio do encontro com as serpentes se repete e Tirésias mata a serpente macho, voltando a ser homem. Como Tirésias tinha a experiência dos dois sexos em uma única vida, ele é chamado para responder à questão calorosamente discutida por Zeus e Hera: “Quem teria maior prazer no sexo, o homem ou a mulher?”. Tirésias teria dito que se o ato de amor pudesse ser dividido em dez partes, caberia ao homem apenas uma delas, sendo que nove dessas partes seriam da mulher. Hera teria ficado furiosa por ver o segredo das mulheres revelado e como vingança teria cegado Tirésias.

No mitodrama de Rosa, o questionamento de Jocasta quanto à história de transformação de Tirésias, colocado assim no centro da cena, vem seguido de uma livre interpretação do mito explicitado pela fala subsequente de Jocasta, que, apesar de longa, entendemos ser necessária como exemplo:

Jocasta: [...] Tu não prestavas culto a Afrodite e ela vingou-se do teu desprezo. [...] Afrodite planeou uma armadilha para te castigar. Foi pedir a Zeus que te iniciasse nos mistérios do trovão, dizendo que tu eras o mais sábio dos homens. Entretanto, enquanto dormias, ela verteu no teu leito os perfumes que possuem o seu nome, e que despertam a fúria nos órgãos do prazer. Acordaste a meio da noite com Zeus a agarrar-te como se fosses a mais apetecível das fêmeas da Grécia. Fugiste desse abraço que achaste repulsivo. [...] Pegaste num estilete agudo e feriste a serpente erguida de Zeus. Contorcido de dor, o deus perdia sangue e invocou Asclépio para tratar a ferida. Depois, virou-se irado para ti e amaldiçoou-te. – Tu, mortal mesquinho, que ousaste emascular-me, hás de ser punido neste instante! Vais perder a tua serpente assim como quiseste cortar a minha. O teu corpo mudará em mulher e então os instintos do sangue não vão deixar-te indiferente aos meus abraços. Assim aconteceu e Tirésias tornou-se na amante favorita que Zeus visitava em noites sem lua, para que o escuro da noite os protegesse do ciúme de Hera. E Tirésias revelou-se uma mulher fecunda. [...] Engravidou de Zeus e deu à luz uma menina. [...] Mas esse choro sadio chegou aos ouvidos de Hera, que nele reconheceu a divina herança do marido. Com a ajuda de Zeus, Tirésias fugiu com a filha para Creta. Acolheu-as o rei de Cnossos e esconderam-se no labirinto, onde outrora vagueou o bravo Minotauro. [...] Mas a manhosa Hera acabou por descobri-las. Trouxe com ela um par de serpentes venenosas para matar Manto e Tirésias. E quando as encontrou, atirou-lhes as cobras para cima, gritando de júbilo: - Com a serpente de Zeus te saciaste, bruxa, gerando esta bastarda! Com o veneno das serpentes as duas tombarão na minha frente! Estas cobras só mordem as mulheres e uma vez chegando ao sexo, depositam nele a peçonha mortífera. Tirésias ocupou-se de matar a cobra que atacava a filha, enquanto a outra cobra procurava no seu corpo a boca vertical. A mãe salvou a garota, mas percebeu que era já tarde para arrancar o animal da sua própria virilha, e invocou Afrodite (ROSA, 2003, p. 13).

Afrodite então transformou Tirésias novamente em homem. Nesse momento, o réptil nada mais podia contra Tirésias, pois não mais achara ninho para o seu veneno. A partir da fala de Jocasta, Tirésias lembra o que soube, mas esquecera (em suas próprias palavras) “por culpa da idade e do orgulho” (idem, *ibidem*, p. 8).

Jocasta, no pós-tumulo, demonstra ter uma consciência superior, capaz de apreender as diversas referências e contradições ligadas às histórias mitológicas, das quais ela mesma fez parte e que agora, em sua condição de fantasma, discute como personagem, narradora e comentadora. A lucidez de Jocasta o faz repensar sua história e redescobrir a multiplicidade da vida:

Jocasta: Somos todos deuses e demônios, bem o sabes, mas são raros os mortais que conseguem invocar a força sepultada no útero da alma. Tu soubeste fazê-lo, Tirésias. Por isso foste punido. Nunca se sai ileso de um combate cósmico (idem, *ibidem*, p. 8).

Parece-nos que a força sepultada no útero da alma é a consciência dos dois sexos em uma mesma vida e a possibilidade de harmonizar essa experiência. Jocasta parece sensível a essa questão. Com essa consciência, faz a revisão do passado de uma perspectiva privilegiada. Do outro lado do fosso cênico, transitando entre mortos e vivos, para ela, passado e presente convivem como se fossem um só tempo:

Jocasta: Não dizes que estou morta? Então já que morri, escapei ao tempo e para mim todas as épocas convivem como se fossem uma só. Acredita que será o palco de Dioniso a dar-me a glória que a vida me negou. E tu hás-de ficar em cena igual a ti mesmo. Sábio e grave como convém a um ancião (ROSA, 2003, p. 6).

Depois, é Tirésias quem vai conduzir a narrativa e rediscutir os motivos que levaram à tragédia edípica, que se tornara também a tragédia de Jocasta e de todos os descendentes dos Labdácidas, de Édipo aos seus filhos Etéocles e Polínices. Antes, prediz, sob a perspectiva privilegiada dos xamãs, o futuro do mito de Édipo nos palcos:

Tirésias: As pessoas tagarelam dias a fio sobre o teu romance com Édipo. Identificam-se convosco como se estivessem no teatro. Não-de fazer do

vosso incesto o mito de eros mais famoso da História. Muitas atrizes viverão na cena o teu papel; muitos actores hão-de esmagar morangos sobre os olhos para fingirem o suplício desse marido que tu deste à luz. Até quando os velhos deuses se apagarem dos altares, o vosso amor continuará a inquietar o coração dos mortais. (ROSA, 2003, p.9)

E é sobre o amor incestuoso, iluminado pelo pensamento de Jung, que Jocasta vai relatar o amor como incesto universal. Jung falava da vontade de retorno à segurança e ao aconchego do ventre materno e Jocasta dirá em cena:

Jocasta: Não sei, Tirésias. Depois de me enforcar, extinguiu-se a agonia e a culpa. Como quando se sai vivo de uma peste mortal, olhamos as coisas com um deslumbramento virgem. Tudo me parece agora tão simples. Os homens amam as mulheres porque desejam mergulhar de novo no mar das delícias que os trouxe para o mundo. Mesmo que as sintam suas filhas, elas são extensões vivas de si próprio e por isso mães na mesma, promessas de futuro. As mulheres jogam o mesmo jogo e no corpo do amante juntam o pai ao filho imaginado. O amor é um incesto universal. Não valia a pena ter-me enforcado por uma causa tão vulgar como esta (idem, ibidem, p. 9).

Esse olhar sobre o incesto desvenda uma psicologia jungiana. Diferente de Freud, Jung não dá uma significação muito grande ao incesto como tal. Assim Brandão (1991) se refere ao incesto jungiano, bastante próximo desse definido por Rosa:

A base mesma do desejo incestuoso tem sua origem no anelo de regressar à infância, ou seja, de retornar ao aconchego da proteção paterna e confundir-se com o organismo materno para voltar a nascer (p. 252).

Em sua peça *Jocasta Tirana* (2006), segunda colocada no 5º Concurso Nacional de Dramaturgia, Prêmio Carlos Carvalho, o autor Edmundo de Novaes Gomes também retrata uma Jocasta que desmistifica o incesto e suas referências. Nessa leitura, as imagens de mãe e amante misturam-se de maneira ambígua e polivalente: “Vem cá, filhinho, mama na mamãe. Mama na tua mulherzinha.” Ou ainda: “Bobagem, meu filho, bobagem. Todos os homens sonham pelo menos uma vez na vida que dormem com a própria mãe” (p. 4).

Em Cocteau (1967), as referências ao incesto também são reinterpretadas por Jocasta, que racionaliza e ameniza o peso das relações incestuosas:

Jocasta: Todos os meninos dizem ‘Quero ficar homem para casar com mamãe.’ [...] Haverá casal mais amorável e mais cruel, casal mais orgulhoso de si que o de um filho e de uma mãe ainda moça? (p. 39)

No *António marinheiro, o Édipo de Alfama* (1966), de Santareno, Amália/Jocasta inconscientemente refere-se à confusão entre proteção materna e a relação dos amantes:

Amália (*muito suave, maternal*): Quem me dera que tu fosses pequenino, António! Queria poder pegar-te ao colo, esconder-te todo nos meus braços... E sofro... Ai, sofro muito! Porque já não posso fazê-lo (*com um quase espanto sincero*) Que crescido... Que grande, que alto estás, António! (SANTARENO, 1966, p. 64)

Ou ainda: Amália: *Quem me dera que tu te fizesses pequeno, pequenino, até caberes todo aqui, no meu ventre!...* (p. 85)

O incesto aparece novamente como o desejo de retornar ao ventre materno, à proteção e ao aconchego do útero. António/Édipo também tem memória desse estado de bem-estar e lembra-o através da voz de sua mãe/esposa:

António: Queres saber? Parece-me que tua voz não é nova – coisa mais esquisita! – que é antiga, antiga... Que sempre a ouvi, sempre! [...] É tão bom escutar as tuas palavras... Tão bom... (SANTARENO, 1966, p. 64)

No texto de Rosa, a consciência privilegiada de Jocasta permite a ela conjugar referências do século XX ao seu papel de personagem mitológica, em um tempo ficcional ainda anterior às representações de Sófocles e de outros tragediógrafos gregos. Com efeito, há uma mistura entre o tempo e espaço do palco com o tempo e espaço da plateia. Freud e Jung são referências modernas na voz da personagem mítica, possíveis dentro da proposta narrativa de Rosa, que permite desvios e rupturas que trazem à tona as incongruências do real e discutem os conflitos existentes entre as várias versões da história. E como Rosa resolve essa equação? Rompendo a barreira da coerência, da unidade narrativa, da fidelidade ao mito ou às versões oficiais.

Assim, além do mito de Tirésias recontado por Jocasta, que alegava que a história das serpentes estava “muito mal contada”, o mito da maldição dos labdácidas também é recontado

---

¹ Essa voz “antiga, antiga”, que parece vir de tempos imemoriais, a qual escuta António Marinheiro, remete também à *lalia*, à linguagem materna primordial, que embala, protege, acalanta.

por Tirésias, com algumas liberdades interpretativas do autor. Tirésias narra a história de Laio e da descendência da família dos labdácidas, assim como Jocasta narrou sua história, apontando alguns possíveis “dramas ocultados”, que nunca vieram à luz dos palcos.

As versões do mito de Édipo que possibilitam um novo olhar sobre a maldição dos labdácidas, sobre o incesto e sobre o parricídio são confrontadas com a versão canônica e no espaço da cena dramática o diálogo intertextual faz-se ouvir por meio da voz das personagens.

Assim, Tirésias chama atenção de Jocasta para que esta não atribua todo o peso da maldição que acometeu o reino de Tebas à sua relação incestuosa com Édipo e ao parricídio:

Tirésias: Foram outros os amores malditos que fizeram a perdição da tua casa. Tu bem o sabes... [...] Mas todos querem esquecer a fonte da maldição dos labdácidas. A vergonha original será censurada (ROSA, 2003, p. 20).

Nessa ocasião, Tirésias fala da relação existente entre Laio e Crisipo. Na versão mais conhecida do mito de Laio, este ainda era muito criança quando Lábdaco (seu pai) faleceu. O reino deveria ser conduzido por seu tio, até que Laio tivesse idade para assumir o trono. Contudo, seus primos derrubaram-no com um golpe de Estado e Laio teve de fugir para o reino de Pélops, até que tivesse idade para lutar pelos seus direitos. Contudo, na versão que Tirésias agora conta, Laio já era rei e tinha como esposa Jocasta quando um golpe de Estado em Tebas lhe roubou o poder. Ele então teve de pedir asilo político em Pisa, reino de Pélops, enquanto Jocasta dava assistência à mãe doente, em Samos: “Jocasta: Tive de viajar para Samos. A minha mãe moribunda esperava o calor da minha mão para morrer tranquila” (ROSA, 2003, p. 26).

Em Pisa, Laio teria se apaixonado pelo filho de Pélops, o jovem Crisipo, e, desrespeitando a sagrada hospitalidade, teria sequestrado o rapaz e tentado abusar dele. Na tentativa de fuga, Crisipo teria caído em um abismo. Esse incidente motiva Pélops a lançar a terrível maldição contra a descendência de Laio, interpretada por Tirésias ao assumir a voz do rei de Pisa:

Pélops/Tirésias: (*ajoelhado em pietá, com o corpo morto de Crisipo no colo*): Que tu, Laio, jamais concebas filhos; que o ventre das mulheres fique seco ao contato do teu sêmen! E se algum dia não for isto cumprido, que o filho que te nasça seja o assassino de seu pai, assim como tu, Laio, foste o assassino do meu filho. Que esse teu filho, ó Laio, seja a desgraça da mãe que o gerou, regressando ao leito dela para cumprir o teu papel de macho inacabado (idem, ibidem, p. 10).

É interessante notar que, à medida que as personagens vão sendo referenciadas por Tirésias e Jocasta, o fantasma delas vai se materializando no palco, tomando corpo e dispondo da voz dos vivos, para contar a própria história. E Pélops fala pela voz de Tirésias, assim como Crisipo o fará pela voz de Manto.

Enfim, Jocasta fala do retorno de Laio ao reino de Tebas. Nesse momento os usurpadores do trono de Tebas haviam desertado e Laio poderia reassumir o controle. Contudo, as fechaduras estavam trancadas e, por força da vontade dos deuses, contrariados com o crime cometido, não havia jeito de liberar a passagem ao soberano. Jocasta teria, então, pedido a ajuda de Orfeu, pois este era um deus pederasta.

Tirésias parabeniza Jocasta por ter sido tão boa esposa. No entanto, esta desvela os motivos que conduziram sua ação: “Fiz apenas o papel da rainha que não quer perder o trono. A nobreza de caráter confunde-se tantas vezes com cinismo...” (ROSA, 2003, p. 10). Jocasta segue dizendo que o flagelo da Esfinge foi castigo de Hera pelo fato de a rainha ter admitido o retorno de Laio, sem que este fosse punido, e que as circunstâncias em que Édipo matou o pai ainda são mal esclarecidas. Aqui, Rosa opta por não seguir as soluções do paradigma sofocliano, que aponta para um desentendimento em uma encruzilhada no caminho de Delfos. Segundo a versão de Sófocles, haveria apenas um sobrevivente na escolta de Laio, o servo que desvenda o mistério da identidade de Édipo ao final da tragédia. Na adaptação de Rosa, no entanto, parece não bastar saber a origem de Édipo, era preciso chegar a um autoconhecimento mais profundo. Este vai se construindo a partir de um novo eixo dramático, conduzido agora por Édipo e Crisipo; aquele, cego, à procura de Tirésias, para que ele faça falar a esfinge, o enigma, que ainda mora dentro de si, para que ele ajude a matá-la.

Desse modo, Édipo, assim como Jocasta, procurava Tirésias para que conseguisse atingir um conhecimento mais profundo de si e da grande tragédia que foi a sua vida.

Édipo: Preciso que me ouças, Tirésias. Tu és o médico das almas. E foi a minha alma doente que lançou a peste sobre Tebas. Por isso mutilei os olhos. Deixei de ver o cenário do corpo para dar atenção ao meu vazio interior (ROSA, 2003, p. 16).

Segundo a versão de Rosa, Édipo estaria se enganando e, ao contar sua história, repetia a versão mais conhecida a respeito da morte de seu pai. Édipo começa falando sobre um sonho que o atormenta. Sonha com o cadáver de um homem ensanguentado, seu pai,

morto pelo seu próprio punhal. Ele não se lembra da motivação do crime, apenas da sensação da lâmina rasgando a carne.

Édipo: [...] Senti prazer no deslizar suave da lâmina afiada. Rasguei-lhe a barriga como se faz às grávidas que morrem de parto com o bebê ainda vivo. Mas nada havia a retirar deste homem a não ser as vísceras fumegantes. Seria preciso um adivinho como tu para ler o que elas dizem. Matei-o sem saber que é. Se o não matasse era ele que me matava. É esta a lei dos machos solitários que se enfrentam numa estrada deserta. Apenas um deles poderá seguir caminho. A voz da raiva é superior à da razão. Está caído a meus pés e saboreio na boca o cuspo grosso da vitória. Que animais nós somos, Tirésias, por ficarmos satisfeitos com a morte dos outros? [...] (ROSA, 2003, p. 36-37).

Crisipo irrita-se com o esquecimento de Édipo e reaparece na cena, tentando fazer-se ouvir do além-túmulo. Manto, a aprendiz de pitonisa que deseja ser atriz é a máscara que amplia a voz dos mortos. Seria esse mesmo o ofício do ator e do palco? O ofício de trazer à vida os mitos e histórias, renovando-os sempre? Enfim, Manto afirma sua vontade: “Se dou a vista a cegos, também posso dar voz a mortos censurados” (ROSA, 2003, p. 15). E se a história de amor entre Laio e Crisipo foi mesmo censurada, este pode agora desvendar o “drama ocultado”, não publicado nas versões conhecidas do mito.

Assim, o fantasma de Crisipo, que atingiu maior clareza e compreensão depois da morte, aparece para alguns esclarecimentos. Nessa versão “mitocriativa”, Édipo teria encontrado na encruzilhada Laio e o fantasma encarnado de Crisipo, que teria se entregado ao amor do rei de Tebas. Édipo teve, pois, uma reação homofóbica e, por isso, assassinara o próprio pai, sem o saber.

Crisipo (narra para o público): Édipo não esperou que Laio lhe respondesse e deu-lhe um primeiro golpe no pescoço. O pai não ofereceu resistência. Tinha abraçado o meu fantasma e percebeu que a morte me enviara como mensageiro. Édipo rasgou-lhe o peito e o ventre à punhalada. Laio despediu-se da vida como quem despe um traje sórdido. Édipo virou-se para mim mas já não me encontrou. Voltei a tornar-me invisível (...) (ROSA, 2003, p.21)

Para Sófocles, a híbris de Édipo foi provocada pela soberba demonstrada por Laio, que o queria fazer sair do caminho à força. Em Rosa, o motivo para o parricídio é reinventado: uma reação homofóbica de Édipo, incapaz de aceitar a multiplicidade da vida.

Depois da fala de Crisipo, a pitonisa Manto, filha de Tirésias, sai do transe que a fazia dar voz ao fantasma de Crisipo. Contudo, Crisipo ainda tinha o que dizer para Édipo, que não mais o poderia ouvir. Nesse caso, a mensagem que segue é muito mais direcionada ao público:

Crisipo: Mas eu não vou calar o que trago para dizer-lhe. (*Retoma o seu discurso severo, dirigido a Édipo, embora este não dê sinais de ouvi-lo, junto ao corpo inanimado de Laio/Tirésias.*) Agora sei porque procuraste o suplício da cegueira retalhando os olhos. Tu já eras cego por dentro, ao alimentares a raiva homicida. São muitos os deuses a que devemos prestar culto. Foi o que eu aprendi deste lado. Dias virão em que os mortais vão querer fazer reinar um deus absoluto, e mais sangue correrá por causa disso. A vida não é una, é múltipla, é ambígua, e acabaste por sabê-lo de trágica maneira. Tu, Édipo, filho de dois pais, marido de tua mãe, irmão de sangue dos filhos que geraste. És uma e outra coisa ao mesmo tempo. Tiveste de o aprender à custa da tua dor. E poderias não ter matado Laio. Tu, que havias de destroçar a Esfinge, não escapaste à maldição do meu pai. Ah, Édipo... Se em vez da fúria de Ares, te tivesse possuído a argúcia de Hermes, esse deus alado havia de ensinar-te que a explicação de tudo mora no mais fundo de ti. Decifra-te e descobrirás! (ROSA, 2003, p.21-22).

Essas foram as últimas palavras de Crisipo, que, embora direcionadas a Édipo, não foram ouvidas por este, incapaz de captar a voz dos mortos sem a interlocução da pitonisa Manto ou do “xamã” Tirésias, que a esta altura da peça, já estava morto, consumido pela energia de dar voz ao fantasma de Laio.

É interessante notar que, sob essa interpretação das palavras de Crisipo, Édipo seria aquele que não entende e não aceita a multiplicidade da vida e que, sob o signo de Ares (deus da guerra selvagem), age despropositadamente.

Contudo, é Jocasta quem chama a atenção para o fato de que o filicídio antecede o parricídio: “Jocasta (...): O parricídio que Édipo cometeu foi só um elo na longa cadeia de chacinas.” (idem, *ibidem*, p. 25). Para a personagem, o segredo encontra-se na disposição de asfixiar a geração seguinte, no desejo de matar a descendência, para que esta não assuma o poder e oblitere a imagem do pai. Muitos foram os mitos que retrataram esse temor em relação à força e à juventude da descendência: Urano, que tentou conservar seus filhos eternamente enterrados no ventre de Gaia, Terra-mãe; Cronos, na tentativa de engolir seus filhos para que estes não lhe tomassem o poder, conduzindo a metáfora do tempo a consumir os homens; por fim, a tentativa de Laio sobreviver ao seu filho Édipo.

O que o próprio Rosa afirma no prefácio da primeira edição de *Um Édipo* (2003) é que lhe pareceu sugestivo levar ao palco, “sob vestes antigas, este fulcro de ação recalcado, que é afinal a origem primeira para que Édipo um dia mate o pai e despose a mãe, conforme o programou a maldição de Pélops” (p. 25).

Nesse enredo parricida e filicida, o homoerotismo parece desenvolver também um importante papel, pois, como nota o próprio Crisipo, se este houvesse permitido o amor de Laio, poderia ter sido o “favorito do rei na corte de Tebas”, poderia ter ocupado o leito real, impedindo o nascimento de Édipo: “Ocuparias o leito real e Édipo nem teria oportunidade de nascer” (Rosa, 2003, p. 19). A abertura de Crisipo para a vivência e/ou aceitação desse amor interdito romperia a cadeia de maldições que persegue a família de Laio desde a fundação de Tebas, com o assassinato do dragão pertencente ao deus Ares, que se encontrava nas terras sobre as quais a cidade fora erguida. Contudo, apenas a consciência depois da morte foi capaz de abrir os olhos de Crisipo, Laio e Jocasta para as possibilidades de romper ou burlar as maldições; ao final, Édipo, ainda vivo, parece incapaz de decifrar os enigmas para os quais buscava respostas com Tirésias. Ele segue seu caminho, cego e ignorante a respeito dos ensinamentos que a consciência dos mortos foi capaz de levantar.

E quando parece que as vozes não mais se harmonizam e os mortos não têm mais a máscara de Manto ou de Tirésias para se fazerem ouvir pelos vivos, Jocasta dá o fecho da ação, libertando Manto para seguir sozinha à ilha de Lesbos, onde poderá enfim dedicar-se ao teatro. “No palco encontrarás a harmonia”, é o conselho da fantasma.

Em *Um Édipo*, com uma construção que privilegia a metalinguagem, o diálogo intertextual e a paródia, o espaço da representação, o palco de Dionísio, parece o único capaz de conciliar as ambiguidades do humano e dar espaço para as diversas vozes que perfazem a História e os mitos.

Parece que somente nas materializações que são feitas do mito é que as vozes se harmonizam. É preciso escolher lidar com esta ou aquela versão do mito, e Rosa expõe em cena a dificuldade desse processo de escolha, pois, se confrontadas as versões, sempre vai haver algum aspecto “mal contado”, como o afirma Jocasta sobre a história das serpentes. De qualquer forma, é a voz dos vivos que cria novos significados para as histórias recontadas e recriadas.

## 5 Édipo e a voz dos vivos

*“Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não existem fronteiras para um contexto dialógico. [...] Em qualquer momento do diálogo existem as massas enormes e ilimitadas de sentidos esquecidos que serão recordados e reviverão em um contexto e num aspecto novo” (BAKHTIN, 2003).*

Como já vimos, o Édipo de Rosa representa o mito grego em um contexto localizado entre o *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles. Não há, como em *Antígona gelada* (2009), um retrabalhar a história em um contexto contemporâneo ou futurista. A história de *Um Édipo*, de Rosa, localiza-se temporalmente na antiguidade clássica, embora as questões levantadas nessa nova versão não se resumam à representação desse tempo. Podemos dizer que há um trabalho de reestruturação/reinvenção do mito que o coloca diante de questões contemporâneas. A própria revisão paródica da história desse rei tebano nos posiciona diante de pontos muito caros à contemporaneidade, diante de questões estéticas e ideológicas levantadas pelo novo olhar sobre a história e os mitos produzidos pelo discurso dominante.

Antes de iniciar o texto de *Um Édipo*, Rosa coloca, na folha de rosto do livro, duas passagens as quais podemos dizer que dialogam entre si. De *Édipo Rei*, de Sófocles, é ressaltada uma fala de Jocasta: “Que pode um homem temer, se está sujeito à lei do acaso e em nada lhe é possível uma presciência clara?”. De *Édipo*, de Sêneca, é apresentado o seguinte texto, atribuído à personagem homônima: “O mal não pode ser curado pela ignorância”.

O deslocamento das falas ao frontispício da peça contemporânea, a qual trabalha com aspectos do mito “ignorados” (censurados ou esquecidos) pela tradição, comenta o desvendar dos erros e do mal que circunda a história da descendência dos labdácidas. Podemos dizer que comenta também a tendência que a maioria dos estados modernos tem de renegar alguma parte obscura de sua história e relegar ao esquecimento o que não é considerado oficial, hegemônico ou paradigmático. Aqui, a citação não é monológica, uníssona, corroborando e reforçando o texto do qual ela provém, sem nenhuma outra nuance. Na verdade, a citação é deslocada, encaixada em um contexto que a comenta, que cria um atrito entre o seu significado no contexto original e no contexto em que aparece como citação. Como o refere Pavis, “citar, efetivamente, é retirar um fragmento de texto e inseri-lo num tecido estranho. A citação está ligada ao mesmo tempo ao seu contexto original, e ao texto que a recebe. O

‘atrito’ desses dois discursos produz um efeito de estranhamento” (2008, p. 48). Se considerarmos também a acepção etimológica do verbo citar, há uma significado bastante interessante. Considerando a raiz latina da palavra (*cito*), temos o sentido de pôr em movimento, provocar (BUSSARELLO, 1998, 44), o que se adéqua muito bem aquilo que Pavis considera como atrito, ou seja, colocar em movimento e ressignificar sentidos antes congelados em seu espaço original.

Bakhtin também comenta essa questão de maneira bastante pertinente:

É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. (1990, p. 141)

Dessa maneira, nas citações deslocadas para a peça de Rosa, à fala de Jocasta, de Sófocles, temos a resposta de Édipo, de Sêneca. À fala de Édipo, temos como resposta a peça de Rosa, que desvela aquilo que poderia estar oculto sob o véu da ignorância. A ignorância é muitas vezes escolha na condução de uma única perspectiva para a interpretação dos acontecimentos míticos ou históricos. Jocasta, de Rosa, responderá a isso dentro da própria peça, demonstrando que a ignorância é uma escolha má, perniciosa, uma doença. Assim, “Os maiores doentes são aqueles que não se conhecem como tal”. (p. 17) Nessa chave, a consciência é um dos caminhos para a cura. Para atingir a consciência, Jocasta aposta no desvencilhar entre vida e espírito; espírito e corpo: “A vida é doença para o espírito, assim como o espírito é doença para o corpo. Se acaso morri como dizes, foi há bem pouco tempo e por isso a minha cura está em curso” (ROSA, 2003, p. 17). A revisão do passado, o recontar algo sob uma perspectiva privilegiada (de fora) ou sob a abrangência de perspectivas múltiplas pode ser uma das chaves para afastar ou encontrar fendas no véu da ignorância.

Tirésias comenta a dificuldade em encontrar ou criar essas fendas: “Longo é o caminho dos mortais até a idade de poderem errar em consciência” (ROSA, 2003, p. 21). Ao mesmo tempo, a personagem aponta também para possibilidades: “[para Jocasta] A dor ensina melhor do que o prazer, porque temos vontade de sair dela. Já o prazer é uma prisão de veludo que nos consome, e devora-nos vivos como a Esfinge que o teu filho derrotou, pra se casar contigo” (ROSA, 2003, p.21). O prazer, o comodismo, a repetição do mesmo podem ser fonte

de tranquilidade, aparente concórdia e paz. Contudo, dissimulam o erro, a injustiça; ocultam o que é marginal, excêntrico.

Em parte, respondendo a essa questão, a obra de arte contemporânea, da qual é representativo o trabalho de Rosa, munida muitas vezes com sua palavra e imagem polissêmica, leva ao reexame crítico das fontes, à expressão da diversidade daquilo que é não oficial, à representação do mundo em devir. Essas são características que podemos entender serem relativas ao caráter estético e ideológico da paródia contemporânea, a qual se pretende estilizadora:

[...] Escolhemos a paródia como um dos traços significativos da arte atual: é uma das linguagens da modernidade, que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização que se manifesta no dialogismo essencial do carnaval, através do discurso descentralizado. O autor introduz uma significação contraditória contrária à palavra da sociedade. Ela só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema (JOZEF, 1980, p. 54).

Em *Um Édipo*, é recorrente a investigação e o questionamento das fontes. Ocorre também que as peças de Armando Nascimento Rosa são bastante autoexplicativas. Elas esclarecem ao leitor/espectador as várias versões das histórias e dos mitos. Explicitam haver versões canônicas e outras que podem ter sido ocultadas por culpa do esquecimento, da censura, da preterição. As personagens referem a si mesmas como personagens e autodenominam suas ações e falas como teatrais, ficcionalizadas. A peça dobra-se sobre si e sobre os autodeclarados intertextos. Estes são muitas vezes questionados a fim de que se afirme uma nova realidade textual. Assim, Jocasta nega a versão paradigmática para a história de transformação de Tirésias. Crisipo nega a explicação de Sófocles para as causas do parricídio cometido por Édipo. Manto renega a versão de Sêneca quanto ao seu talento para pitonisa (Sêneca, em seu Édipo, apresenta Manto como leal e competente seguidora dos dons divinatórios do pai).

É interessante notar que todas as personagens sabem o que as moveu em seus caminhos e erros, sabem das histórias encobertas por trás dos mitos difundidos pela cultura ocidental, apenas esqueceram por momentos para reavivar na cena a memória do passado. Assim, esquecimento, censura, passado, ficção e memória são palavras-chave na condução da releitura do mito de Édipo, na construção dos diálogos das personagens, que lidam com essas questões de maneira metadiscursiva, metaficcional.

Dessa maneira, é revelada a ficcionalidade do texto, é colocada em evidência a literariedade das histórias e das versões do mito (preocupadas com a verossimilhança), é exposta a teatralidade das relações entre as personagens. Tanto que elas, muitas vezes, partem em defesa do teatro. Manto se refere a ele pela suas faculdades didáticas, lúdicas e curativas:

Manto: O meu sonho era representar em Atenas. Decorar o papéis de Dioniso e sentir que a possessão do palco é somente uma fábula, uma ficção que ensina, que diverte, e também cura as dores da alma. E acima de tudo, curava-me eu a mim. Os atores são filhos dos xamãs [...]. (ROSA, 2003, p. 33)

Jocasta também se refere a ele pelo seu poder de ensinar: “Tirésias mentia à vida porque para ele a vida era essencialmente uma mentira. Como o teatro. É por isso que aprendemos tanto com o teatro” (ROSA, 2003, p. 19).

Uma das características da paródia exploradas por Rosa em seu *Um Édipo* é o fato de a peça constituir-se por um procedimento fortemente marcado, revelador da ficcionalidade do texto, anti-ilusionista, provocador de distanciamento. Esses artifícios também se relacionam ao caráter social e ideológico do texto parodístico. Nos termos de Bella Josef:

Através dela [da paródia] cria-se um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de uma outra verdade. Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto. Como escrita de ruptura, procura um corte com os modelos anteriores, realizando uma inversão e um deslocamento. Ela retoma a linguagem anterior, de maneira invertida, revelando a ideologia subjacente, destruindo para construir. (1980, p. 54)

Como vimos, essas questões são referidas pelas próprias personagens. Contestadoras da cultura hegemônica, elas revelam o processo de recolha e codificação dos mitos, das regras de composição ou dos modelos impostos como fontes exclusivas, suficientes e definitivas de beleza e valor artístico. Elas retomam essa linguagem, revelando a ideologia subjacente ao discurso dominante. Desse modo as personagens retomam, revelam e contestam os paradigmas, deslindando uma relação que, para além da menção a Édipo, pode ser referência para leitura de qualquer fonte histórica ou mítica.

A ideologia dominante repete sempre “o mesmo” de maneira tautológica, imaginando-se proprietária da verdade e buscando ampliar seu ilusório domínio. Como o diz Aragão, “a ideologia, pois, neste sentido, é uma falsa consciência da História, porque se situa nos limites de uma verdade parcial, e a verdade é dinâmica no seu processar-se” (ARAGÃO, p.18-19).

Essa dinamicidade a encontramos no texto paródico, que dá lugar à manifestação da dúvida sobre os valores tradicionais e desmistifica o sistema sobre o qual a tradição se apoia.

Como Sófocles ou Sêneca, Rosa está trabalhando com a seleção de alguns aspectos do mito. O nome Édipo está ligado a uma grande variedade de histórias, com diversas possibilidades de narrativas que podem ser encontradas dispersas em cada uma das releituras do mito edípiano. Diante dessa variedade que o compõe, qualquer releitura apresenta e representa “UM” Édipo. Em sua construção de Édipo, Rosa deixa claro que não existe nenhuma versão original, mais correta, verdadeira. Ele assevera uma narrativa plural, assim como identifica a existência de cada sujeito vivente: “A vida não é una, é múltipla, é ambígua” (ROSA, 2003, p. 48). Com essa proposta, Rosa apresenta o mito como um espaço para condução e interação de múltiplas vozes e perspectivas. Ele abre questões sobre sexualidade, sobre gêneros, dentre outros temas, para invocar possibilidades, mais do que exclusão.

No sentido de discutir a releitura paródica construída por Rosa é interessante falar sobre o engajamento entre o mito de Édipo e os fantasmas, as almas, de outros mortos de longa data, participantes de sua história. Não só Édipo, mas as demais personagens da tragédia envolvendo os labdácidas estão enredadas na busca por algumas verdades ocultas, profundamente enraizadas na censura que muitas vezes permeia os acontecimentos, versões ou mesmo o cânone. No confronto com os fantasmas é que é possível cavar cada vez mais fundo os sombrios e terríveis segredos reprimidos do passado. E essa influência inevitável das ações, decisões, erros e crimes do passado é fundamental para a condução dos sentidos em uma chave crítica, reflexiva e responsiva.

Dar voz aos mortos, ao mesmo tempo em que se questiona, relê e atualiza o passado, pode ser uma das grandes contribuições do texto paródico proposto por Rosa em seu mitodrama fantasmático. Na trama desenvolvida na peça, há personagens vivas, mortas que ainda estão conscientes e personagens videntes, suspensas entre a vida e a morte. Talvez essa seja a imagem da confluência dos textos na rede intertextual proposta pela paródia da História, dos mitos e das versões que sobre as vozes do passado e do presente se constroem: “vivos” e “mortos” se misturam, questionam, reinventam. A lembrança e a discussão do passado fazem recircular os sentidos ao invés de imortalizá-los. Essa parece ser a grande contribuição do texto paródico, que, segundo Hutcheon (1989), realiza uma repetição com distanciamento crítico.

É interessante que a peça se inicie com uma contradição entre vida e morte na consciência de Jocasta. Ao encontrar Tirésias, a personagem assume que precisa aprender a

viver a morte e com essa postura deixa claro que tem a consciência de estar morta. Contudo, logo em seguida diz: “Mas eu não estou morta! Eu não morri, Tirésias!” (ROSA, 2003, p. 13). Jocasta é também bastante contraditória quando conversa com o fantasma de Crisipo e tenta calá-lo, mesmo sendo ela um fantasma que pretende conseguir espaço para conquistar o direito de falar.

Jocasta: [...] Se já não tens poder de falar aos vivos, então o teu lugar é na poeira do Hades. Vai-te daqui, Crisipo. O teu papel terminou quando o rio Cérbero te engoliu o corpo (ROSA, 2003, p.22).

Essa contradição entre a consciência e a negação da morte, essa tensão existente entre as duas realidades é bastante pertinente. Isso ocorre porque é a insistência em reconhecer-se voz viva e atuante que faz com que deem novas luzes à história de Édipo e das demais personagens. Ao mesmo tempo, o seu posterior reconhecimento como fantasma é bastante coerente, uma vez que o eco da voz dos mortos é apenas reflexo na construção da realidade atual. Com efeito, é bastante interessante o fato de as personagens fantasmáticas precisarem das vozes dos vivos, dos xamãs Tirésias e Manto, para se fazerem ouvir.

Para compensar a cegueira de Tirésias, Zeus concedeu-lhe o dom divinatório, o privilégio de viver sete gerações humanas e guardar, após a morte, as faculdades intelectuais (BRANDÃO, 1991, p. 452). Rosa soube aproveitar muito bem essas qualidades ao transformar Tirésias em intermediador entre a voz dos vivos e dos mortos. Como vimos, Tirésias é quem recebe Jocasta e a conduz à consciência da morte e de sua verdadeira história, é quem amplia a voz de Laio e o permite conduzir a sua versão dos fatos, é também aquele que prediz o futuro e liberta Manto para o ofício de atriz.

A capacidade de pressagiar, o privilégio da longevidade que ultrapassa o tempo de vida de várias gerações e a competência de lembrar, rememorar, ter memória mesmo depois da morte é extremamente interessante na condução dos textos em diálogo, das histórias que se confrontam para delas emergir novos significados. O legado da memória é essencial para a construção do intertexto e da paródia, convocando o tempo a multiplicar-se ou fragmentar-se em imagens virtuais, convidando a tradição a reinventar-se em paródia. E a memória necessária ou conveniente a esse movimento deve ser múltipla, em muitas camadas e tons, deve ser aquela que tira partido das dissonâncias. Estas aparecem no confronto entre as várias versões da história, as quais permitem o distanciamento crítico e irônico, no sentido de demonstrar que não se pode aceitar apenas uma versão dos fatos ou entender que há uma

única versão verdadeira. O contraste e a tensão entre as diversas versões é que apresentam o distanciamento crítico necessário para a construção da paródia.

Em *Um Édipo*, Tirésias, apesar de carregar e conhecer a força de *Mnemosine*, quando incitado por Jocasta a rememorar, ironiza a tentativa desta de relembrar histórias que ele já conhecia: Tirésias – “Por que essa atenção súbita na minha pessoa? Pensei que viesses para me fazer perguntas e não para me dar *lições que eu já conheço*” (ROSA, 2003, p. 16, grifo nosso).

O que se mostra, entretanto, é que relembrar o já dito e reavaliá-lo por meio de certo distanciamento, reconhecer o diálogo com os mortos e seu poder de reavaliar o presente em sua “transcontextualização” paródica é um expediente bastante válido para a construção de “sentidos múltiplos”, inovadores, polifônicos, críticos. É também importante para reavaliar o presente e segundo Walter Benjamin, capaz de levar à redenção:

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu o que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. (BENJAMIN, In. LÖWY, 2005, p. 48)

O que Benjamin entende aqui por redenção encontra-se, sobretudo, na rememoração histórica das vítimas do passado. Ele entende que o futuro não repara os sofrimentos infringidos. Segundo ele, as injustiças somente podem ser ultrapassadas por meio da consciência humana. Com efeito, existe também grande importância nas palavras que reencenam a memória e que podem conduzir à redenção ou apresentar um lenitivo. Quando se encontra com Tirésias, Jocasta diz que a solidão transtorna o espírito e as palavras apresentam um lenitivo para o regresso a si mesmo, para olhar para si.

Jocasta: A solidão que buscas transtornou-te o espírito e nada melhor que o fármaco das palavras para regressares a ti mesmo. Os xamãs são humanos e também eles precisam de gente capaz de curá-los (ROSA, 2003, p. 17).

O diálogo, o rememorar e a vivência do passado sob novas luzes dialógicas apresentam-se como uma possibilidade de cura:

Tirésias (*demovido pelas palavras de Jocasta*): A tua lucidez é um bálsamo na minha velhice infinita. A aluna morta ultrapassou o mestre ainda vivo. Fala-me então de mim, para que eu possa lembrar o que já soube e já esqueci ou não recorde mais por culpa da idade e do orgulho (ROSA, 2003, p. 18).

O entrecruzar de vozes é que permite criar interlocuções entre textos, mitos e suas versões e a voz dos vivos. Essa questão é antiga. Borges também se ocupou dela em um de seus contos famosos, “Pierre Menard, autor do Quixote”. Nele, a personagem quer reescrever a história de um clássico da literatura para os leitores hodiernos. Para tanto, ela precisa realizar profundas alterações no texto, de maneira a torná-lo completamente diferente do original. O livro é o *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. E a reescrita de Pierre Menard é exatamente igual à de Cervantes. Aquele reescreve toda a obra, repetindo as mesmas linhas, parágrafos, episódios, vírgulas e erros da primeira edição. Não foi necessário modificar o texto original para que outro aparecesse em seu lugar. Apenas foi necessário que o tempo corresse e surgissem novas questões, estruturas sociais e econômicas – enfim, que surgisse um novo leitor.

É claro que a reescrita proposta por Pierre Menard participa de uma crítica de Borges a certa tendência filosófica que supervaloriza a recepção. É certo que a obra é que estabelece os limites de sua leitura. Contudo, é indiscutível que o contexto da escritura de um determinado texto é extremamente importante para a construção dos sentidos.

Em seu texto, Rosa trabalha justamente com o comentário acerca das alterações que um texto pode sofrer em decorrência do contexto de sua escritura, fazendo com que o comentário crítico apareça dentro da própria obra. Algumas falas de Jocasta estão bastante relacionadas a isso. Ela parece ter lido Ovídio, quando comenta a metamorfose de Tirésias, o qual passou pela condição de ser homem e mulher na mesma vida.

Um e outro prazer ele conhecia.  
 Pois, em verdejante mata, violentara com um golpe de bastão  
 Os corpos unidos de duas grandes serpentes  
 E, mudado de homem (admirável!) em mulher, sete  
 Outonos permaneceu; no oitavo, de novo as viu,  
 E ‘se têm vossas chagas tamanho poder’  
 Disse, ‘para que inverta a sorte do autor delas, agora  
 Também vou ferir-vos’. Golpeadas as mesmas cobras, tornou à forma  
 primeira, e veio a imagem de nascença (p. 121).

Conhecedora da versão mais difundida da história de Tirésias, Jocasta diz que o acerto de contas apresentado por Ovídio não consegue representar o que houve com Tirésias. Para Jocasta, “essa história de bater nas serpentes está mesmo muito mal contada” (ROSA, 2003,

p. 15). Segundo a personagem, o encontro das serpentes teria um cunho homossexual censurado pela tradição.

Como já vimos, na peça de Rosa, Tirésias teria se negado a cumprir os votos a Afrodite, deusa do Amor. Como lição, a deusa teria lançado no leito de Tirésias os perfumes que “inflamam os órgãos dos sentidos”. Zeus teria sido levado ao seu encontro e, sentindo tais perfumes, lançou-se sobre Tirésias, cheio de desejo. Mas este fugiu ao abraço de Zeus e para defender-se feriu sua “serpente erguida” com um “estilete agudo”. Zeus então amaldiçoara Tirésias e o transformara em mulher. Os corpos unidos de duas grandes serpentes, assim representados por Ovídio, foram trocados por imagens de conotação sexual muito mais evidente. Essa sequência é bastante importante para a reorientação que posteriormente Rosa dará para a relação entre Crisipo e Laio, encontrados na encruzilhada por Édipo, a entregarem-se amorosamente.

Mas Édipo ignora a importância da multiplicidade, desconhece a compreensão e a aceitação do diverso e por isso mata o pai, enquanto Tirésias, a partir da fala de Jocasta, lembra o que soube, mas esquecera. A respeito da figura de Tirésias e de sua história de transformações há um filme de Bertrand Bonello (2004), chamado *Tiresia*, que tenta atualizar o mito, aproximando a figura mítica e a personagem de uma transexual brasileira que vive com o irmão, na clandestinidade na periferia de Paris. É bastante interessante a maneira como o filme se inicia, com uma imagem de larva incandescente, como se fosse o magma inicial, anterior à distinção dos sexos.

No filme, a transexual Tiresia chama a atenção de um padre chamado Terranova. Homem bastante perturbado, para quem a beleza de Tiresia é um misto de perfeição e terror, Terranova resolve sequestrar Tiresia, observá-la e aproximar-se dos mistérios daquele corpo, de sua admiração e repulsa por aquela figura. Sem que possa tomar os hormônios que mantêm seu corpo de mulher, Tiresia começa a se transformar pouco a pouco: a voz muda, a barba começa a crescer, o rosto de homem começa a se evidenciar. Contrariado e inquieto com as transformações, Terranova cega Tiresia e abandona-a em um campo, longe da cidade.

---

<sup>1</sup> A figura da serpente pode apresentar diversas simbologias. Na mitologia grega, a serpente aparece como símbolo da sabedoria e inspiração nos mitos e ritos de Apolo e Dionísio (CHEVALIER, 2008, p.820). Como símbolo da medicina, é ligada ao mito de Asclépio, o qual teria devolvido a vida a Glauco, filho de Minos, utilizando uma erva que lhe havia sido mostrada por uma serpente (GRAVES, 2008, p.212). Não encontramos, contudo, o encontro das serpentes relacionado a um cunho homossexual censurado pela tradição, como o explicita Armando Nascimento Rosa na releitura que faz do mito de Tirésias e na imagem de Laio e Crisipo como “duas serpentes enroscadas na estrada”. A tradição, da qual fala a personagem, parece-nos ligada muito mais ao momento de criação da peça do dramaturgo português, em um contexto católico e pós-freudiano.

Recolhida por uma garota de dezessete anos (personagem a quem podemos aproximar a ninfa da Arcádia, com quem Tirésias teria tido sua filha Manto), Tiresia é cuidada e passa a manifestar dons de premonição. Ao final do filme, reencontrando Terranova e sem saber que ele fora seu algoz, Tiresia é atropelada e morta.

Esse filme tenta trabalhar as referências do mito de Tirésias, trazendo o tema da transexualidade como uma questão atual. Para os brasileiros, o filme levanta uma questão local forte, mas que é muitas vezes ignorada: a emigração dos travestis para a Europa. No entanto, mais do que retratar o universo do travesti, o filme trabalha com a relação entre sagrado e profano. Com a igreja a participar da história, através da figura do padre Terranova, é possível dizer que uma interpretação para a morte de Tiresia seria a de que a igreja tenta obliterar o mito, tenta apagar as marcas daquilo que antecedeu sua história, daquilo que veio antes da distinção dos sexos, da criação do mundo (interpretada sob o viés do Cristianismo).

Neste filme, como no texto de Rosa, a história “original” do mito de Tirésias convive com vários outros significados ligados a temas atuais, conscientemente propostos pelos autores (diferentemente de Pierre Menard, no conto de Borges, que apostava apenas no contexto de leitura e nas interpretações advindas daí).

Em *Um Édipo*, a revelação das relações homoeróticas na releitura dos mitos apresenta um confronto entre a memória reprimida e as “verdades ocultadas” pela tradição. “Cada uma das repressões prévias está ligada à homossexualidade masculina” (CARLSON, 2010, p. 53). É como se a narrativa tradicional do mito procurasse impedir a leitura da diversidade humana, das fugas à norma estabelecida, das contradições, fraquezas, singularidades e dos temores vivenciados por cada um. Com efeito, Rosa dá uma dimensão mais humana e menos heroica às suas personagens e também permite revelar a ambiguidade e o desconforto cultural que causam as revelações de determinadas ações e opções individuais, seja pela vontade de manter o estado de coisas, seja por ignorância.

Revelando um grande desejo de mudança, Rosa apresenta Manto como a aprendiz de pitonisa que demonstra uma enorme vontade de ser atriz:

Em Manto, os elementos metateatrais da peça de Rosa estão casados com o tema fundamental da ambiguidade sexual. Ela se ressentida da tentativa humana de separar a celebração daquele que, de todos os deuses, é o mais sexualmente ambíguo, Dioniso, em práticas masculinas e femininas distintas: as emotivas, até mesmo históricas, entregues aos cuidados das mulheres, e as intelectuais, aos cuidados dos homens. Manto, que prefere o

aspecto ‘masculino’ do deus, é então excluída, por causa de seu gênero, da relação com este aspecto do deus (CARLSON, 2010, p. 55).

E Manto acredita que seja o palco o responsável por conciliar as contradições humanas, por desestabilizar as expectativas de que há papéis tradicionais para cada gênero e por reavaliar a imposição de um único destino possível para cada personagem. Manto também é aquela que dá maior espaço para ouvir a voz dos mortos, que tenta conciliá-la à vivência do presente. Diferente de Tirésias, que a princípio recusa a presença de Jocasta morta e tenta negar espaço à voz dos mortos, a jovem Manto é quem indica os caminhos ao fantasma de Jocasta para que esta possa falar e para que possa revelar as histórias por trás das versões mais difundidas do mito. A jovem com aspirações a atriz é mais sensível à voz dos mortos.

Ela é também bastante combativa e questionadora de seu próprio destino e dos paradigmas em torno de seu mito. Segundo Carlson (2010, p.55), quando Manto diz que “competir com as loucas sagradas de Delfos não está nos seus planos”, Rosa faz uma piada interna para o espectador que sabe que, nas versões mais difundidas, Manto efetivamente fica em Tebas e que é de fato enviada para Delfos para se tornar sacerdotisa do local.

Essa seria novamente uma questão de autorreflexividade que se utiliza da paródia ao apresentar outros textos contra os quais este é medido a partir de uma distância crítica autoconsciente de seu papel ficcional, mutável, contextual. Isso também ocorre quando Jocasta comenta a sua condição como personagem trágica: “Acredita que será o palco de Dioniso a dar-me glória que a vida me negou. E tu hás de ficar em cena igual a ti mesmo. Sábio e grave como convém a um ancião” (ROSA, 2003, p. 16). Comenta também o potencial da trama de amores e brigas vividos por Tirésias: “Nenhum poeta escreveu sobre ti o drama que mereces, e olha que há um belo enredo de paixão e desvario no teu passado” (idem, ibidem, p.15-16). Numa interessante construção metateatral, Jocasta fala sobre a confluência entre glória e sofrimento que ela vivencia como personagem principal dos mitos e tragédias, enquanto Tirésias é um mero coadjuvante por não ter sido descoberto por nenhum tragediógrafo o potencial dramático de sua história. Aqui, Jocasta faz paródia da condição de personagem vivenciada por Tirésias, chamando a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a natureza ficcionalizada de suas vidas como personagens que não “de habitar na eternidade dos mitos” (ROSA, 2003, p. 16).

Como referido por Abel Lionel, a autoconsciência é figura dominante do metateatro ocidental (1968, p. 108). Com efeito, esse teatro se afasta definitivamente das estruturas e

sentidos produzidos pela tragédia. A autoconsciência que o dramaturgo ocidental atribui às suas personagens impede a construção da tragédia. Como vimos, na tragédia Jocasta não teria espaço para dizer que havia consciência de que, aceitando Laio de volta ao reino de Tebas, ela passaria por esposa exemplar, apesar de ocultamente alimentar o desejo de manter-se rainha e sobrepor-se ao poder do consorte. A revelação dos desejos e vontades ocultas por trás das aparências não era possível na construção da tragédia sofocleana, mas é plenamente possível na condução da história de *Um Édipo*, autoconsciente e metateatral.

Outro fator bastante importante na condução de sentidos desse Édipo “contemporâneo”, apesar do claro diálogo com a tragédia grega, é o de que não existem valores absolutos e implacáveis na condução do texto de Rosa. Na sua releitura de Édipo, a História é passível de questionamento e o destino dos homens é passível de mudança. Édipo poderia escolher não matar o pai, bastava para isso aceitar o amor em suas diversas formas. Jocasta poderia optar por não se martirizar pelo incesto cometido e, ao dar nova interpretação à união entre mãe e filho, não se suicidar por uma causa tão comum, tão vulgar (ROSA, 2003, p. 24). Crisipo poderia escolher provar do amor de Laio e, quem sabe, evitar o nascimento de Édipo, ao tornar-se preferido no leito real. Manto também poderia escolher não se tornar pitonisa e entrar para a vida dos palcos, na ilha de Lesbos, local que poderia acolher a jovem atriz e transformar sua história. Desse modo, Rosa apresenta um passado que permanece aberto, que demonstra que a variante histórica ou mítica que triunfou não era a única possível.

Comentando as *Teses sobre o conceito de história*, de Benjamin, Löwy fala sobre a interpretação benjaminiana acerca do materialismo histórico, a qual pode ser aproximada da releitura dos mitos realizada por Rosa:

Diante da história dos vencedores, da celebração do fato consumado, das rotas históricas de mão única, da inevitabilidade da vitória dos que triunfaram, é preciso retomar essa constatação essencial: cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis. Em cada conjuntura histórica existiam alternativas que *a priori* não eram destinadas a fracassar: a exclusão das mulheres da cidadania durante a Revolução Francesa não era inevitável; a ascensão ao poder de um Stálin ou de um Hitler não era fatal – como a de Arturo Ui, de Brecht; a decisão de lançar a bomba atômica sobre Hiroshima não era nada inevitável. Poderíamos multiplicar os exemplos (LÖWY, 2005, p. 157-158).

Assim como nos fatos apontados por Löwy, na narrativa de *Um Édipo*, não há uma única possibilidade ou interpretação para a história dos descendentes de Lábdaco. A realidade

dos mitos é construída a partir de múltiplos discursos e linguagens que dialogam entre si. Essa é uma questão que se aplica muito bem seja à narrativa de ficção, seja à da história ou dos mitos para revelar a parcialidade e a instabilidade destas. Esse convite para a não sujeição a uma única versão faz parte do distanciamento crítico proposto pela paródia roseana e apresenta o passado como algo passível de ser reinventado. Essa reinvenção aparece no texto de Rosa no sentido em que recordar surge como um processo produtivo/criativo e pode ser uma chave para a interpretação do presente – e, porque não, do futuro. Assim como os personagens fantasmáticos do texto roseano, Benjamin também atesta a importância do recordar:

[. . .] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Essa chave, dentro da concepção de historicismo de Benjamin, não se refere à lembrança do passado “tal como ele propriamente foi” (BENJAMIN, In. LÖWY, 2005, p. 65). Essa representação pretensamente “precisa” apenas reforça a tradição, os paradigmas, o estado de coisas no qual sobressai a versão dos vencedores de todas as épocas. A história e a lembrança às quais Benjamin se refere são aquelas “escovadas a contrapelo”, a fim de que as narrativas do passado reinventem o futuro:

Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores de turno. Isso diz o suficiente para o materialismo histórico. Todo aquele que, até hoje, obteve vitória, marcha junto do cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão de contar, no materialismo histórico, com o observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialismo histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, In. LÖWY, 2005, p. 70).

O que Benjamin propõe é uma história outra, escrita “a contrapelo” da visão oficial e a qual interfira no modo como lidamos com o presente e com as suas histórias. Nessa chave, podemos pensar a interessante reinterpretação que Millôr Fernandes faz da história da roda. Para muitos cientistas, a roda é o maior invento de todos os tempos, representou a evolução humana e revolucionou a sociedade, pois é o princípio básico de todos os dispositivos mecânicos. Contudo, de maneira a ressignificar esse grande feito histórico, Millôr Fernandes o reinterpreta, fazendo incidir novas luzes à sua importância:

Ator 1: Com o passar dos séculos – o homem sempre foi muito lento – tendo desgastado um quadrado de pedra e desenvolvido uma coisa que acabou chamando de roda, o homem chegou, porém, a uma conclusão decepcionante – a roda só servia para rodar. Portanto, deixemos claro que a roda não teve a menor importância na História. Que interessa uma roda rodando? A ideia verdadeiramente genial foi a de colocar uma carga em cima da roda e, na frente, puxando a carga, um homem pobre. Pois uma coisa é definitiva: a maior conquista do homem foi outro homem. O outro homem virou escravo e, durante séculos, foi usado como transporte (liteira), ar refrigerado (abano), lavanderia, e até esgoto, carregando os tonéis de cocô da gente fina (FERNANDES, 1978).

Com efeito, é importante redimensionar os fatos e permitir que dados antes incontestáveis sejam relativizados de acordo com uma óptica que busca “recontar” o já conhecido a partir de novas fontes, que nem sempre são muito ortodoxas. Assim, aquilo que é conhecido e aceito pela história oficial pode ser encerrado no passado como um dado possível, não mais como uma verdade incontestável, afinal, o que permanece da história é o que dela se narra, reproduz e fixa como verdadeiro. Com essa consciência, a leitura de determinado fato histórico pode agora aparecer permeada por uma multiplicidade de interpretações que apresentam variadas faces desse mesmo fato.

No *Édipo* de Rosa, o modo de tratar os mitos e os temas que através deles se desenvolvem não é o da reprodução dos paradigmas, das narrativas que se tornaram centrais, “oficiais”, mas o da recuperação daquilo que ficou à margem e que pode ser explorado de maneira a ressaltar temas importantes para a contemporaneidade. Um dos efeitos dessa pluralização do discurso é que o excêntrico passa a receber atenção. Aquilo que é diferente passa a ser valorizado em oposição ao impulso uniformizador dos discursos oficiais, paradigmáticos. Em Rosa, essa atenção ao excêntrico pode ser identificada às questões de nacionalidade, etnicismo, gênero e escolha sexual. Esses temas, possíveis de serem explorados no teatro de Rosa, podem nos dar espaço para arriscar algumas interpretações do papel e importância de seu trabalho na cena portuguesa contemporânea. Talvez esta esteja

ligada ao reconhecimento de que Portugal contemporâneo é uma sociedade multicultural, feita também de outras histórias, que não apenas aquelas do país velha nação, étnica, linguística e culturalmente homogênea. O reconhecimento da multiplicidade de vozes, desejos e destinos que compõem a história e seus ecos talvez nos faça então construir a memória como um processo, do qual participam continuamente essas múltiplas vozes, e não como um produto acabado, espaço apenas para saudade, nostalgia ou repetição.

Como vimos, em algumas das releituras de Édipo os autores conduzem como elemento central da intriga os pecados do herói, ou seja, o parricídio e o incesto. Jocasta, em *Um Édipo* (2003), também tenta rememorar o mito edípico por meio da repetição do paradigma, mas Tirésias a repreende:

Agora estás tu a falsear a história do teu drama... [...] Mentas a ti mesma, Jocasta. Mas se a mentira te é útil, usa-a como unguento para as tuas feridas. Foram outros os amores malditos que fizeram a perdição da tua casa. Tu bem o sabes... (ROSA, 2003, p. 23-24).

Tirésias está se referindo ao pecado anterior de Laio, ou seja, a violação homossexual do filho de Pélops, seu anfitrião. Assim, Rosa dá à história de Édipo um foco completamente novo no que diz respeito ao tema. Ele desloca a atenção de um amor culturalmente proibido, o incesto, tabu até os dias atuais, para um amor homoerótico, problemático para a sociedade contemporânea, católica e conservadora. Faz isso não sem antes comentar o discurso oficial, transformado em paradigma, em modelo, em monólito.

Tirésias: As pessoas tagarelam dias a fio sobre o teu romance com Édipo. Identificam-se convosco como se estivessem no teatro. Não de fazer do vosso incesto o mito de Eros mais famoso da História. Muitas atrizes viverão na cena o teu papel; muitos atores não de esmagar morangos sobre os olhos pra fingirem o suplício desse marido que tu destes à luz. Até quando os velhos deuses se apagarem dos altares, o vosso amor continuará a inquietar o coração dos mortais (idem, ibidem, p. 25).

Tirésias, aqui, comenta, mas não repete o discurso dominante. Ele se apropria paródica e dialogicamente do passado para trazer à baila, juntamente com as outras personagens, os temas que margeiam a história de Édipo, deslocando e reformulando a linguagem da cultura dominante heterossexual e masculina com mudanças significativas expressas nas lições que cada personagem carrega ao final do drama. Para Crisipo é a de que nem a vida nem os deuses são unívocos, mas multifacetados e ambíguos:

Crisipo [*para Édipo*]: Agora sei porque procuraste o suplício da cegueira, retalhando os olhos. Tu já eras antes cego por dentro, ao alimentares a raiva homicida. São muitos os deuses a que devemos prestar culto. Foi o que eu aprendi deste lado. Dias virão em que os mortais vão querer fazer reinar um deus absoluto, e mais sangue correrá por causa disso (*idem, ibidem, p. 48*).

Para Jocasta, a lição é a de que sempre existirá tensão e rivalidade entre pais e filhos, assim como a tentativa de sufocar a geração seguinte. Mais do que pelo incesto, Jocasta sente o peso da culpa por também um dia ter tentado asfixiar seu filho.

Jocasta: [...] Também eu fui cúmplice de Laio. E sabes, Crisipo? Acho que não me enforquei por ter desposado o meu filho. Enforquei-me, sim, de remorso, porque um dia o tentei matar (*ROSA, 2003, p. 49*).

Enquanto isso, Édipo insiste na resolução da maldição de Pélops sobre todos eles e afirma que desconhecia quem era o sujeito a quem assassinara na encruzilhada. Ele ainda apela para a palavra final de Laio, pois para Édipo a lição ainda não é tão clara. Este continua cego e insensível aos fantasmas, enquanto seu pai retorna ao Hades e Tirésias também o vai seguir: “Tirésias: [...] É Tirésias agora que morre. Laio esgotou-me o coração” (*ROSA, 2003, p. 49*).

Tirésias não responde ao questionamento de Édipo, mas antes de partir diz a Manto que siga para Lesbos, para realizar seu sonho de ser atriz. Já que as mulheres não podem subir ao palco de Dionísio, Manto poderia encontrar espaço na ilha governada por mulheres. Sua clara relação com a homossexualidade feminina poderia representar a Manto que o espaço para a diversidade também é o espaço para a sua plena realização como sujeito.

Manto: [...] Amanhã embarco para Lesbos.

Édipo: Para Lesbos? Dizem que é uma ilha governada por mulheres.

Manto: Não sei ao certo. Eu nunca lá estive. São outros os poderes que me seduzem. O meu trono está nas máscaras. É para Lesbos que o futuro me empurra (*ROSA, 2003, p. 52*).

O que temos, ao final, não é uma afirmação monocórdia de alguma verdade ou lição. Temos um final aberto, não resolutivo, como o são a história e os mitos.

## Considerações Finais

### Ulisses

O mito é o nada que é tudo,  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade.  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.  
(Fernando Pessoa)

Do que foi estudado, pode-se aqui dizer que, em *Um Édipo: o drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto* (2003), Armando Nascimento Rosa tenta revelar várias possíveis versões dos mitos e, em suas releituras, procura mostrar a influência das ideias formadoras desse nosso mundo contemporâneo, a partir de um ideário mitológico que não se esgota, que é proteiforme, plástico, mutável. Ele revela que os mitos, trabalhados não como narrativas religiosas, mas sob o signo da racionalidade, podem servir a diversos interesses distintos e, quando lidos e ressignificados nas materializações que deles são feitas, servem inclusive para reavaliar a maneira de olhar para as verdades, para a história e para as relações de poder que se perpetuaram.

As narrativas (históricas, lendárias ou míticas) “fecundam a realidade”, mantendo as estruturas determinadas por aqueles que detêm seu controle e a interpretação dos fatos transformados em história, mito ou “verdade”. Fernando Pessoa faz um comentário interessante sobre a força e influência dos mitos na construção da realidade na primeira parte do *Mensagem* (1998), em seu poema *Primeiro/Ulisses*: “Assim a lenda se escorre/a entrar na realidade”(p.21), a fecundá-la. Com efeito, a figura de Ulisses aparece como fundadora de Lisboa, o qual inaugura a galeria de figuras heróicas e simbólicas da História de Portugal. Sabe-se que esse mito foi muito utilizado por motivos políticos para afirmar a existência de Portugal como país independente e autônomo quanto às ambições de Castela. De qualquer maneira, como mito, ele influenciou a maneira de pensar e vivenciar a história e a realidade.

É possível pensar isso em relação à história portuguesa, quando entendemos que a imagem de grandeza da época dos descobrimentos e a perda progressiva dessa imagem, e sempre com a esperança de regressar a ela, proporcionaram sonhos, lembranças, projetos e injunções que condicionaram o destino português, como o diz Eduardo Lourenço (1999). São as histórias sem fim, destinadas a esquecer a história, sobretudo aquela que incomoda, a que não celebra o esplendor de Portugal. Na memória portuguesa, Portugal é por vezes marcado pela saudade da pequena nação grande Império que se fez ilha dentro da Europa. Esse estatuto defendido com orgulho na época dos descobrimentos continua muitas vezes condicionando a imagem de Portugal.

As convenções que costuram essas e outras histórias correspondem, em grande parte, a um sistema social e político imposto de maneira vertical. Como discutimos, por meio do trabalho de Rosa, a cultura, a ideologia e a própria construção e aceitação dos paradigmas condicionam uma visão de mundo, geralmente ligada aos valores instituídos pelo sistema dominante.

Como vimos, na contemporaneidade, a tendência é acreditar que o mito é um produto cultural, mais do que um fenômeno religioso/ritualístico. A experiência do mito vivo se perdeu no mundo ocidental depois desse processo de desmitologização que os próprios gregos fizeram. As tragédias gregas já trabalhavam o mito de maneira a recortá-lo, organizá-lo e recriá-lo para responder às necessidades de criação artística e, como discutido a respeito do *Édipo Rei*, de Sófocles, também ideológicas. Lembramos aqui a leitura de Vernant (1973), o qual diz que já na Grécia o mito tornou-se um problema explicitamente formulado, e de Rollin (1977), que aproxima a tragédia sofocliana a uma crítica dirigida ao reinado de Péricles e aos sofistas. Nessas representações, o mito está vinculado a aspectos literários, artísticos, plásticos, os quais são, muitas vezes, até confundidos com o mito original.

A história das relações entre o mito de Édipo e a literatura é provavelmente singular. Mais que qualquer outro, com efeito, o mito de Édipo se confunde de tal forma com a obra literária que para muitas gerações ocidentais a figura foi confundida com *Édipo Rei* (cerca de 430 a.C.) ou *Édipo em Colono* (cerca de 406) e o próprio mito com a tragédia (COLETTE, p. 307).

Hoje, é possível entender que o mito define singularidades, justifica padrões, conduz ideias, impõe condutas ou sustêm valores. Na medida em que se percebe que esses valores são

políticos, abre-se também um caminho para as leituras em que o mito se atualiza com base em novas concepções simbólicas as quais apontam para outras formas de representação social.

Assim, no Édipo de Rosa torna-se evidente o questionamento da hegemonia heterossexual e masculina. Vista sob essa perspectiva, a releitura dos mitos pode ajudar os grupos minoritários como veículo para expressar a realidade social por meio de analogias, ou seja, pela aproximação entre aquilo que triunfou como paradigma e aquilo que ficou oculto, abafado pelo discurso dominante.

Com efeito, a pesquisa hermenêutica aprofundada, como a que vimos existir na construção de *Um Édipo*, torna-se fundamental para mostrar que, ao fazer uso do mito, a releitura o transforma ou o recobre com capas significativas distintas daquela dos paradigmas. Isso fica bastante patente à medida que as personagens assumem posicionamentos transgressores, como ocorre na releitura “mitocrítica” que Rosa realiza sobre a história de maldições que assolaram os heróis tebanos.

E nessa história, os procedimentos dramáticos apontam, por meio da paródia e da ironia, para a transcontextualização e transsignificação do mito, ou seja, para a construção de outros significados que fazem parte do diálogo histórico-cultural e estético entre obras, temas, cânones. No caso de *Um Édipo*, a reprodução do antigo mito grego se apresenta como repetição com distância crítica, como paródia estilizadora. Assim, ela recria, recontextualiza e atualiza o texto parodiado, servindo como canto paralelo, enriquecido pelo alargamento crítico.

É importante lembrar que a paródia aqui não é vista apenas como veículo para o riso ridicularizador. Ela pode, em tom de homenagem, resgatar o “texto fonte”, ressignificando-o e dotando-o de nova roupagem. A paródia, portanto,

[...] é hoje dotada do poder de renovar. Não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. Não nos devemos esquecer da natureza híbrida da conexão da paródia com o ‘mundo’, da mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais. O que tem sido tradicionalmente chamado paródia privilegia o impulso normativo, mas a arte de hoje abunda igualmente em exemplos do poder da paródia em revitalizar (HUTCHEON, 1989, p. 146).

Com efeito, o que discutimos acerca do trabalho de Rosa e as considerações às quais ele nos leva por meio de suas peças, em especial em *Um Édipo*, é de que, aqui, o papel da paródia seria então dialogar de maneira crítica com essas verdades estabelecidas, sejam elas

textuais, históricas ou literário/mitológicas. A paródia viria justamente questionar a interpretação única dos fatos e mitos narrados pelos detentores do poder, abrindo a possibilidade de que as “verdades” sejam revistas. Desse modo, a ideia de que existe uma imagem “eterna” do passado e uma experiência deste que se firma como única aparece colocada em cheque na peça de Rosa, seja quando falamos de história, seja quando falamos das leituras de versões canonizadas dos mitos, pois há várias versões possíveis e nenhuma pode atingir o estatuto de “Verdade Absoluta”.

Como o refere Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão*: “Somente uma perspectiva distanciada, disposta, inicialmente, a abrir mão da visão da totalidade, pode ensinar o espírito, num processo de aprendizagem ascética, a adquirir a força necessária para ver o panorama, sem perder o domínio de si mesmo.” (1984, p. 79) Nessa chave, é possível dizer que uma mudança de perspectiva sobre aquilo que já foi contado e a negação de uma única verdade possível pode alterar a nossa relação com a História e com o presente, assim como pode transformar o futuro. Atacar superstições e desvendar supostas censuras, expondo conflitos sexuais, ideológicos e sociais por meio da paródia da História e dos mitos é também uma maneira de fazer política. Fazer política no sentido do adjetivo derivado de *polis*, “(*politikós*), que significa tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público e até mesmo sociável e social” (Bobbio, Matteucci e Pasquino, 1999, p. 954).

O próprio Armando Nascimento Rosa, em entrevista concedida à autora desta dissertação, reivindica a qualidade de “político” para seu teatro apenas no sentido de que há nele elementos que se destinam à *polis*, no seu sentido mais lato:

O que direi é que aquilo que faço não se esgota numa espécie de militância ao modo que se entenderia nos anos 1940, quando falávamos relativamente ao teatro de Brecht, ou anteriormente ainda em relação ao Piscator. Porque também os contextos sociopolíticos são inteiramente outros. Talvez haja hoje, como muitas vezes eu brinco, uma espécie de psicopolítica, como é o caso da última fase do Boal [Augusto Boal] e sua aproximação do teatro do oprimido às psicoterapias. Porque ele percebe que o oprimido está na *psique*. Eu encontro muitas afinidades com essa reflexão e esse caminho dele também é uma indicação relativamente a aquilo que são os percursos, aquilo que de repente surpreende como caminho possível, ou algo familiar, o impacto das coisas que vou fazendo. Porque é sempre essa situação: o teatro não tem hoje a centralidade, do ponto de vista cultural, que já teve no passado, mas continua a ter a sua pertinência e há um lugar insubstituível, neste sentido. Há coisas que acontecem no teatro que não acontecem em lugar nenhum mais. Não tenho preconceitos em falar da política porque o teatro na sua origem era da e para a *polis* e conforme as modalidades mais complexas e mais ‘pós-modernas’ que temos hoje da vivência do político, o

certo é que continuamos a ter um espaço público e o teatro é uma arte pública por excelência. E nesse sentido eu reivindico essa qualidade do político para o teatro (Informação pessoal<sup>2</sup>).

Desse modo, nas peças de Rosa, a relação entre o estético e o ideológico é marcada pela assimilação sistemática, por parte do texto ficcional, do discurso crítico e autorreflexivo. Este permite um diálogo entre a história, o mito e suas representações. Inserida na ficção, a crítica ganha novo alcance e novos sentidos, desvenda os procedimentos de sua construção, revelando os “bastidores” da composição da história e dos mitos. Este caminho é certamente enriquecedor, tanto para a crítica social quanto para a historiografia literária ou para a análise do mito na contemporaneidade.

Nessa perspectiva, vimos ser importante a encenação dos mitos e da história sob o signo da intertextualidade, da pluralidade, do anacronismo e da reconstrução de materiais já existentes, a partir dos quais é plasmada a imagem do passado, de suas narrativas e das ressonâncias que ela vem a ter no presente. Essa imagem do passado e dos mitos que o construíram e o perpetuaram pode ser reelaborada de maneira crítica, de modo a fazer emergir as esperanças não realizadas, inscritas no presente como apelo por um futuro diverso, o qual respeite as diferenças e comemore as diversidades.

Assim, nos textos de Rosa, a reconstituição arqueológica da História e dos mitos cedeu lugar à adaptação criativa. A história de *Um Édipo*, cuja grande referência é *Édipo Rei*, de Sófocles, comenta a elaboração do material mítico difuso e complexo que foi realizada por meio do processo de modificação, apropriação, adaptação e introdução de inovações realizadas por materializações literárias, dramáticas e plásticas. Esse procedimento altera o sentido atribuído ao mito e historiciza sua função. Desse modo, o movimento de descontextualização do mito e sua recontextualização no palco português contemporâneo geram discursos políticos alternativos que implicam o questionamento e a descentralização do legado da cultura hegemônica no contexto de produção da peça. Podemos dizer que *Um Édipo* apresenta-se como uma reescritura atualizada desse legado que comenta a voz, a história e a identidade daqueles que foram marginalizados por interesses e ideologias dominantes.

Aspecto importante, a metateatralidade entra também no jogo da cena, fazendo cruzar o discurso ficcional e o crítico. Como analisamos, as personagens de *Um Édipo* assumem a função crítica em relação aos discursos anteriores ou mesmo em relação ao seu próprio discurso, à sua realidade de personagem dramática representativa de certo tempo ou contexto.

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida à autora desta dissertação em 16/06/2009. Ver apêndice 1.

Dessa forma, questionam o teatro como forma de representação do real e rompem com a ilusão dramática.

Essa consciência autorreflexiva é ainda utilizada pelo autor como uma aliada na condução das informações e referências míticas que escapam ao leitor médio. Contornando um pouco o elitismo provocado pelo discurso paródico, quanto à necessidade de reconhecer os textos parodiados, as personagens disseminam informações de maneira a facilitar a compreensão do leitor ou espectador, mesmo que a este escapem as referências do mito.

Os recursos utilizados por Rosa para criar um texto autorreflexivo, que dramatiza o próprio teatro e teoriza sobre ele não são novos, mas apresentam de maneira interessante e muito coerente as suas propostas. Entendemos que a responsável por amalgamar os recursos e estratégias de construção dramática do autor, tanto em *Um Édipo*, como em outros seus diversos trabalhos, é a paródia. Esta, que cria um espaço não para a ocultação do passado, mas para a sua reelaboração crítica, interessada e responsiva.

## Bibliografia

ARAGÃO, M. L. P. de. **Sobre a Paródia**. In: *Revista tempo brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, n. 62, jul. a set. de 1980.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: BRANDÃO, R. O.; BRUNA, J. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética** (A teoria do romance). 2.ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro e São Paulo: Difel, 1978.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, J. L. **Kafka e seus precursores**. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BISCARO, R. **Incesto, um fenômeno arquetípico**. São Paulo: Zouk, 2003.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

BRANDÃO, J. **Dicionário mítico etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRECHT, B. **Teatro dialético** (ensaios). Seleção e Introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRILHANTE, M. J. Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX. **Revista Centro de Estudos de Teatro. Lisboa.** Disponível em: [http://www.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/MJB\\_caminhos\\_da\\_escrita\\_dramatica\\_em.htm](http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/MJB_caminhos_da_escrita_dramatica_em.htm). Acesso em: 21 nov. 2010.

BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de Mitos Literários.** Trad. de Carlos Sussekin. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BULHÕES-CARVALHO, A. M. O verbo da memória, reflexões sobre o teatro de Armando Nascimento Rosa. **Sala preta, revista de artes cênicas.** São Paulo: USP, n 9, p. 49-57, 2009.

BUSSARELLO, R. **Dicionário básico latino-português.** 4.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

CAMUS, A. **O homem revoltado.** Tradução Valerie Rumjanek. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARLSON, M. Serpentes copulantes: Um Édipo, de Armando Nascimento Rosa – Uma história que não foi contada: um mitodrama fantasmático em um ato. Tradução Celina Lage. **Sala preta, revista de artes cênicas.** São Paulo: USP, n. 9, p. 49-57, 2009.

CÂMARA, C. **Contos tradicionais do Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1997

CEIA, Carlos: “**Metáfora**”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN 989-20-0088-9, Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, Acesso em 01 dez. 2009

CHARAUDEAU, P. MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COCTEAU, J. **A máquina infernal.** Tradução Manuel Bandeira. Petrópolis: Vozes, 1967.

COLETTE, A. p. 307 In: **Dicionário de Mitos Literários**. Organização: Pierre Brunel 2.ed. UNB, José Olympio s/d.

CORNEILLE, P. **Édipo**. In: **Édipo moderno**. Notas introdutórias Paulo Ferreira da Cunha [et al.]. Édipo / Corneille. Tebaida / Racine. Édipo / Voltaire. Édipo / Manuel de Figueiredo. Antígona / Jean Anouilh. Porto: Rés, s/d.

CORRADIN, F. M. F. S. **Antônio José da Silva, o judeu: textos versus (com)textos**. Cotia, SP: Íbis, 1998.

\_\_\_\_\_. **A paródia a sério da História: O Eunuco de Inês de Castro**. **Forma Breve**, v. 5, p. 77-91, 2007.

CORREIA, N. **O progresso de Édipo**. Lisboa: CIAC/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009.

DOWDEN, K. **Os usos da mitologia grega**. Tradução Cidi Knipel Moreira. São Paulo: Papyrus Editora, s/d.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. de Eliane Fitipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**, trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, M. **A história é uma história**. Porto Alegre: LP&M, 1978.

FIALHO, M. C. **O progresso de Édipo de Natália Correia: Uma reescrita feminina do mito**. Disponível em [http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15\\_241.pdf](http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_241.pdf). Acesso em 10 out. 2010.

FIGUEIREDO, M. **Édipo**. In: **Édipo moderno**. Notas introdutórias Paulo Ferreira da Cunha [et al.]. Édipo / Corneille. Tebaida / Racine. Édipo / Voltaire. Édipo / Manuel de Figueiredo. Antígona / Jean Anouilh. Porto: Rés, s/d.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. 3.ed. Tradução Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FRYE, N. **O código dos códigos**. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOMES, E. N. **Jocasta Tirana**. In. **Concurso Nacional de Dramaturgia: Prêmio Carlos Carvalho**: [textos premiados]. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2006. p. 117-175.

GRAVES, R. **O grande livro dos mitos**. Tradução Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

GRIMAL, P. **A mitologia grega**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative, the metafictional paradox**. Nova York e Londres: Methuen, 1984.

\_\_\_\_\_. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JABOUILLE, V. (org.). **Mito e literatura**. Mira-Sintra: Inquérito, 1993.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à ciência dos mitos**. Lisboa: Inquérito, 1986.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. In. JENNY, Laurent *et. al.* *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOZEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: *Revista tempo brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 53-70, jul. a set. de 1980.

JUNG, C. G. (1950). **Aion**. Obras Completas. São Paulo: Ed. Vozes, vol. 9, Parte II, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Estudos de psicologia analítica**. Tradução Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 1978.

JURKEWICZ, R. S. Cristianismo e Homossexualidade. In. II Semanário Internacional, Educação Intercultural, Gênero e Movimentos Sociais: **Identidade, Diferença e Mediações**. Disponível em <http://www.rizoma.ufsc.br/pdfs/regina.pdf>. Acesso em 17 dez. 2010.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANZONI, E. R. **Mitodrama do fogo: o discurso mítico e duplicado em *Nória e Prometeu*, de Armando Nascimento Rosa**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.

LEITE, S. U. **Jogos e enganos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LIONEL, A. **Metateatro**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

LOPES, F. **Crónica de D. Pedro, oitavo rei destes regnos**. Porto: Livraria Civilização, 1979, p. 37-39.

LOURENÇO, E. **Portugal como destino: seguido de mitologia da saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2006.

MALATO, L. **Manuel de Figueiredo, a escrita de Sísifo**, In: **Édipo Moderno**. Porto: Rés Editora, s/d.

MELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MELIETINSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 2002.

MENEZES, S. **Mama Angola: sociedade e economia de um país nascente**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

PEREIRA, V. H. A.; NUNES, C. F. P. **O teatro e o gênero dramático**. In: JOBIM, JL **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 69 - 134.

PAGELS, E. **Los evangelios gnósticos**. Tradução para espanhol Jordi Beltran. Barcelona: Editora Crítica, 1990.

PASCOLATTI, S. A. V. **Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático**. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. Tessituras, interações, convergências. USP – São Paulo, Brasil, 2008. Disponível em [http://andrelg.pro.br/simp%F3sios/SONIA\\_PASCOLATTI.pdf](http://andrelg.pro.br/simp%F3sios/SONIA_PASCOLATTI.pdf). Acesso em 30 jun. 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENA, F. **Biografia em fractais**. Revista fronteira – estudos midiáticos VI(1):79-89, janeiro/junho 2004. Disponível em <http://www.felipepena.com/download/fractal.pdf>, Acesso em 21 dez. 2009.

PASOLINI, P.P. **ÉDIPO REI**. (Edipo Re) [Filme-vídeo]. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Marrocos/Itália: Arco Filme, 1967. DVD, 104min. cor. Dolby Digital 2.0 (Italiano).

PEREIRA, M. **Um olhar sobre o cinema de Pasolini**. ALCEU, v.5, n.9, p. 14 a 26, jul./dez. 2004. Disponível em [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n9\\_pereira.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf). Acesso em 20 nov. 2010.

PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.371, 372.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. Tradução Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rê, 1983.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e ideologias**. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves Editora, 1988.

ROLLIN, J. **Civilização Medusa**. In: **Atualidade do Mito**. Tradução de Nascimento, Carlos Arthur. R. do. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p 135-151.

ROSA, Armando. **Goiânia - uma nova caixa de pandora**. Peça tripartida, inédita, Menção Honrosa do Prêmio Alves Redol de Teatro – 1988, de Instituição Única pela Comuna-Teatro de Pesquisa (inédita).

\_\_\_\_\_. **Falar no deserto: estética e psicologia em Samuel Beckett (teatro, 1958-61)**. Lisboa: Cosmos, 2000.

\_\_\_\_\_. **Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo**. Évora: Casa do Sul, 2002.

\_\_\_\_\_, **Um Édipo: o drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto**. Évora: Casa do Sul, 2003.

\_\_\_\_\_. **As máscaras nigromantes. Uma leitura do teatro escrito de António Patrício**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.

\_\_\_\_\_. **A última lição de Hipátia e O túnel dos ratos**. Porto: Campo das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Maria de Magdala, fábula gnóstica**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.

\_\_\_\_\_. **A ilusão cósmica: viagem ao futuro no palco**. [on line] 2005. Disponível em <http://www.triplov.com>.

\_\_\_\_\_. **O eunuco de Inês de Castro. Teatro no país dos mortos**. Prefácio Patrícia da Silva Cardoso. Évora: Casa do Sul, 2006.

\_\_\_\_\_. **An Oedipus - the untold story**. Translated by Luis Toledo, foreword by Susan Rowland with essays by Marvin Carlson & Christine Downing, New Orleans: Spring Journal Books, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Antígona gelada**. Prefácio de Maria do Céu Fialho. Coimbra: Fluir Perene/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é teatro gnóstico.** Revista Véronica on line [On Line]. 2006. Disponível em <http://veronica.estc.ipl.pt/numero>. Acesso em 19 out. 2009

\_\_\_\_\_. **Escrever teatro. Uma mensagem no dia mundial do teatro de 2007.** Revista Triplov [on-line]. Disponível em [http://www.triplov.com/teatro/armando\\_nascimento\\_rosa/2007/escrever-teatro.htm](http://www.triplov.com/teatro/armando_nascimento_rosa/2007/escrever-teatro.htm). Acesso em 21 out. 2009.

\_\_\_\_\_. **Não és Beckett, não és nada. Uma paródia beckettiana.** Lisboa: Apenas Livros, 2009.

\_\_\_\_\_. **Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira. Ficção histórico-cénica.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2009b.

ROSENFELD, A. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANT'ANNA, A. F. **Paródia, paráfrase & Cia.** São Paulo: Ática, 1999.

SANTARENO, B. **António Marinheiro (Édipo de Alfama).** Lisboa: Edições Ática, 1966.

SILVEIRA, N. da **Jung: vida e obra.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono.** In. **Trilogia Tebana.** Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950].** Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TSCHERNE, M. O teatro político e suas repercussões na forma dramática do século xx. **Revista Letras e Linguagens.** ISSN: 1517-7238 vol. 6, nº 10, 1º sem. 2005, p. 101-114.

VASQUES, E. **Armando Nascimento Rosa: 5 anos de teatro representado** (discurso proferido na sociedade portuguesa de autores, 23 de novembro de 2005). [www.triplov.org/teatro/eugenia\\_vasques/armando\\_rosa.htm](http://www.triplov.org/teatro/eugenia_vasques/armando_rosa.htm). Acesso em 30 de julh. de 2011.

VERNANT, J. P. **Mito e Pensamento entre os Gregos:** Estudos de Psicologia Histórica: Trad. Haiganuch Sarian. SP: DIFEL/EDUSP, 1973.

VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução Anna Lia de Almeida Prado e Filomena Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção estudos)

\_\_\_\_\_. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, T. **Édipo Rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WILLER, C. **Alguns comentários sobre O Virgem Negra**: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras. Revista de Cultura # 36 - Fortaleza, São Paulo - outubro de 2003. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag36willer.htm>. Acesso em 30 jun. 2010.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A - Entrevista com o dramaturgo português Armando Nascimento Rosa<sup>1</sup>

Armando Nascimento Rosa (ANR) é uma das mais novas vozes do teatro português. Dentre as suas peças encenadas e/ou publicadas, contam-se títulos como: *Antígona gelada* (2008); *Cabaré de Ofélia* (2007); *O eunuco de Inês de Castro* (2006); *Maria de Magdala* (2005); *O túnel dos ratos* (2004); *Um Édipo* (2003); *Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002); e *Espera Apócrifa* (2000). Várias das suas peças estão traduzidas e publicadas em livro em inglês e em castelhano e tiveram sua encenação e/ou leituras dramáticas realizadas em Madri, Londres, Nova Iorque e Zurique.

O processo criativo do teatro do autor trabalha com aspectos ligados à tradição do teatro ocidental, de maneira a revisitar modos e temas importantes para o teatro, a literatura, a psicanálise e a mitocrítica.

Para o autor, o teatro se escreve sempre que “para ele se inventem veículos verbais que a imaginação destinou a ser ação na voz e no corpo dos atores, no espaço e no tempo de um espetáculo que o é por ser partilhado com o público”. (In Diário do Sul, Évora, 27 mar. 2005). Sua busca é sempre a de fazer o texto dialogar com a cena e respirar dentro da estrutura de uma encenação possível e por vezes inovadora. É por isso que o autor não se furta a mobilizar diversas linguagens teatrais, de Aristóteles a Brecht, de Stanislavski a Artaud.

Em sua última visita ao Brasil, com o intuito de participar de um Seminário Internacional, ofereceu gentilmente a entrevista que segue:

*R: Armando, você faz essa distinção entre escrever teatro e escrever para teatro. Gostaria que você falasse um pouco a respeito.*

ANR: Eu digo isso e tenho essa convicção, porque penso que há uma especificidade da escrita para a cena que nos autoriza, ao contrário de muitos autores, a falar de teatro escrito. Aliás, eu uso desse conceito na leitura que faço do António Patrício. Quando falo de

---

<sup>1</sup>Entrevista realizada por Rosana Baú Rabello (R), mestranda na área de Literatura Portuguesa, cujo projeto de pesquisa envolve a análise da obra de Armando Nascimento Rosa, em especial, a releitura do mito realizada em sua peça teatral *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto* (2003).

teatro escrito é porque há realmente uma especificidade do texto que é escrito para a cena que nos autoriza a dizer isso. É evidente que não estamos a falar de teatro que seja representado. Uma coisa é a performatividade desse texto em cena, outra coisa é a sua qualidade cênica que nos permite dizer que é um texto escrito para a cena. Daí eu usar esse jogo de palavras. Porque aquilo que eu persigo é a escrita de textos que tenham sua eficácia cênica no momento próprio que os abordamos na leitura. Outra coisa é dizer que encontramos textos que tem uma pertinência cênica. Por exemplo, há contos de Marguerite Yourcenar que tenham sido encenados vezes sem conta, porque são textos que tem qualidades cênicas e dramáticas. Mas ela os escreveu como contos. Eu não diria que era um teatro escrito, mas colhemos o teatro implícito neles. Não é meu caso, eu escrevo deliberadamente para a cena. Então digo que escrevo teatro.

*R: Você também fala sobre a construção dos textos que passa por uma pesquisa e por um processo criativo. Gostaria que você contasse sobre como você encontra esse equilíbrio entre a pesquisa e as liberdades tomadas, por exemplo, em “Um Édipo”, quanto reinventa a cena do parricídio, com a presença de Crisipo como fantasma encarnado.*

ANR: Vou tomar como exemplo o caso que tu enuncias de *Um Édipo*. Talvez seja um exemplo dessas liberdades e ao mesmo tempo do que eu faço com os materiais com que me confronto. Eu gosto de me documentar na medida do possível. Quando estou a trabalhar um tema, personagem, enredo que já foi trabalhado vezes sem conta no passado e sobre o qual há muita bibliografia, do ponto de vista da criação dramaturgica, ou do ponto de vista do ensaio crítico acerca, procuro me documentar. Às vezes até é muito engraçado porque as informações vêm parar às minhas mãos no momento em que estou a trabalhá-las. Às vezes não preciso procurar muito. Com minha peça *A última lição de Hipátia* (2004) eu tenho histórias absolutamente fabulosas de eu estar em sebos e vir me parar as mãos uma tradução de um Paladas de Alexandria, que era amigo de Hipátia, e encontro num sebo uma tradução feita aqui no Brasil dos *Epigramas*, um deles dedicado à Hipátia. Eu jamais sabia que havia um indivíduo chamado Paladas e que era amigo de Hipátia.

No caso do parricídio, do Édipo, eu tinha ali duas referências. Uma que é a versão mais corrente do mito, a que aparece na versão do *Édipo* de Sófocles, precisamente aquela que apresenta o encontro de Édipo e daquele desconhecido que ele não faz a mínima ideia que é seu pai biológico. Por outro, há uma situação que eu chamo de a versão “*queer*”, relacionada ao Crisipo. Porque há duas versões. Uma que diz que Laio teria raptado Crisipo e assediado

sexualmente e na qual Crisipo se suicida. Mas há outra versão, muito mais escabrosa, em que ele não se suicidou coisa nenhuma. Ele sobreviveu feliz da vida, e mais, há um momento em que Édipo cruza com Laio e disputa aquele jovem, os dois disputam Crisipo. Então, pensei em utilizar a versão mais dominante e também aquela que melhor me serviria dramaticamente em relação à morte de Crisipo, para a questão da maldição, (porque essa versão alternativa deixa a maldição sem efeito). E o que fiz foi utilizar elementos das duas sem ser fiel a nenhuma delas.

Na peça, eles se encontram naquela encruzilhada, não se conhecem, não sabem quem são. Laio está acompanhado do jovem Crisipo, mas não é Crisipo vivo, é o fantasma de Crisipo, que por uma razão, que os deuses desejaram, torna-se visível aos olhos de Édipo. Torna-se visível não só aos olhos de Laio como também aos olhos de Édipo e, por isso, Édipo mata o pai numa manifestação da homofobia, por estarem aqueles dois enrolados no meio da via.

Há um elemento do tal drama satírico que a peça tem, mas, ao mesmo tempo, a criação de sentidos novos, porque faz de Édipo um agente dessa violência homofóbica. Quando isso me surgiu, pensei que havia ali uma via interessante para explorar a situação, introduzindo um elemento mais perturbador ainda. Portanto, regra geral do que eu dizia é que eu gosto de me documentar para me sentir com segurança para inventar. E, depois, sendo assim, me sinto com muito mais liberdade. Posso dizer, eu inventei assim, porque fui por esse caminho. E depois, é claro, há certo momento em que não sei dizer de onde aquilo surge, mas funciona assim. E, é claro – o António Patrício dizia isso – que não éramos nós que escolhíamos os temas, os temas é que nos escolhiam.

É evidente que há sempre uma espécie de mapa consciente que se possa associar a cada uma dessas peças, mas depois há outras matérias que já transcendem relativamente a possibilidade de escrever detalhadamente porque elas vêm a ser assim deste modo. Às vezes há também cumplicidades. Eu posso dizer que eu não teria escrito *Um Édipo* como o escrevi se não houvesse aquela conversa que tive com Miguel Loureiro, o jovem encenador que pela primeira vez levou-a a cena. Se eu não tivesse percebido que ele estava muito motivado por este tema.

Por outro lado, embora eu já tivesse tido vontade de escrever essa peça, eu sabia: quem é que em Portugal vai encenar uma peça destas? Que traz esta situação incômoda sobre Édipo? Ou seja, não é simples, não é por acaso que foi um encenador da geração dos 30 anos e não um diretor mais velho que o trouxe à cena. Isso falando do panorama do teatro em Portugal; em outra latitude poderia ser de outro modo.

Assim também ocorre com minha outra peça, *Audição com Daisy ao vivo no Odra Marítimo* (2002). Eugênia Vasques me dizia que ninguém da geração “sênior” encenaria essa peça. Eles têm um pudor específico em de repente colocar um ator que faz uma personagem como essa da Daisy (uma *drag queen*) e que nos confunde, e que não é propriamente um confundir, mas explicitar o próprio universo pessoano da máscara. Ao mesmo tempo, é interessante estes testes, como a questão do silêncio da imprensa em relação à *Maria de Magdala* (2005). Em relação a isto, eu penso que esta peça funciona como uma pedrada no charco, porque leva à cena matérias que normalmente as pessoas não estão à espera de ver, matérias de natureza religiosa, cristianismo primitivo, mulheres na igreja, e isso tudo no teatro. E depois, o fato de ficarem um bocado confusos, e pensarem: e agora, onde encaixamos esta peça, como a classificamos? Eu sinto isso com minha dramaturgia: onde nós encaixamos a dramaturgia de Nascimento Rosa? Porque não é fácil “catalogá-la”. Mas isso também me diverte, dá-me uma grande motivação, porque no fundo nós estamos aí para descobrir e não para engavetar, nem para etiquetar as dramaturgias.

*R: Você trabalha sempre com temas digamos ocultados, recalcados pela História e pelos paradigmas. Nesse sentido, você vê seu teatro como um teatro político?*

ANR: Eu diria que há sempre essa situação. Eu penso que meu teatro tem essa natureza múltipla. Assim como nessas minhas especulações em que eu falo do teatro Dramático, Arquetípico, Cenoplástico, Crítico e, depois, Gnóstico que reúne isso tudo.

Eu creio que há elementos que me motivam e que tem a ver com essa destinação para a *polis*, no seu sentido mais lato. E aí eu diria que há uma dimensão política no meu teatro, sem dúvida. Porque ao trazer o mito de Inês de Castro em *O Eunuco de Castro* (2005), que é uma espécie de mito paradigmático da identidade portuguesa, e dar-lhe este tratamento: isto é um gesto político. Assim como em *Antígona gelada* (2008). Antígona é uma fábula política, passada numa sociedade inventada, mas de repente nós encontramos vias de comunicação e identificação com a nossa, ainda que nessa transfiguração e nessa efabulação de ficção científica.

Eu não rejeito essa caracterização. O que direi é que aquilo que faço não se esgota numa espécie de militância ao modo que se entenderia nos anos 1940, quando falávamos relativamente ao teatro de Brecht, ou anteriormente ainda em relação ao Piscator. Porque também os contextos sociopolíticos são inteiramente outros. Talvez haja hoje, como muitas vezes eu brinco, uma espécie de “psicopolítica”, como, por exemplo, é o caso da última fase

do Augusto Boal e sua aproximação do teatro do oprimido às psicoterapias. Porque ele percebe que o oprimido está na psique. Eu encontro muitas afinidades com essa reflexão, e esse caminho dele também é uma indicação relativamente àquilo que são os percursos, àquilo que de repente surpreende como caminho possível ou algo familiar, com o impacto das coisas que vou fazendo. Porque é sempre essa situação: o teatro não tem hoje a centralidade, do ponto de vista cultural, que já teve no passado, mas continua a ter a sua pertinência e há um lugar insubstituível, neste sentido. Há coisas que acontecem no teatro que não acontecem em lugar nenhum mais.

Não tenho preconceitos em falar da política, porque o teatro na sua origem era da e para *polis* e conforme as modalidades mais complexas e mais pós-modernas que temos hoje da vivência do político, o certo é que continuamos a ter um espaço público e o teatro é uma arte pública por excelência. E nesse sentido eu reivindico essa qualidade do político para o teatro.

*R: Eugênia Vasques escreve uma crítica muito elogiosa a respeito de seu teatro e fala de uma identidade poética encontrada no conjunto de sua obra. Gostaria que você comentasse um pouco sobre a multiplicidade de seu trabalho, com temas e modos de construção teatral diversos, ao mesmo tempo em que você constrói essa identidade reconhecida por Eugênia Vasques.*

ANR: Eu identifico linhas condutoras que tem a ver com essa identidade de que falas e que Eugênia Vasques encontrou. Penso também que cada uma dessas aventuras, dessas experiências estão muito relacionadas àquilo sobre o que eu me interrogo. Pegando do ponto de vista dessa abordagem, como traduzi-la do ponto de vista dramático?

Eu penso que cada uma de minhas peças vai encontrando as suas linhas de solução. E essas linhas de solução por vezes podem divergir bastante. Se compararmos *Um Édipo* e *Antígona Gelada*, são modos de abordar completamente diferentes, a partir de materiais que são muito próximos. É evidente que, ao lê-los, sentimos afinidades. Há modos de ver, embora em termos de forma dramática eles se distanciem.

Eu penso que existe essa multiplicidade no modo como essas experiências se desenvolvem, ainda que existam “núcleos duros” que permanecem comuns e que estão presentes na *Antígona Gelada*, no *Túnel dos Ratos* ou no *Lianor no País sem Pilhas*. Eu penso que Eugênia tem uma intuição profunda em relação a isso porque ela começou a ler minhas peças muito cedo, ainda em um momento no qual meu teatro não era nem sequer

representado. E ela, quando foi o lançamento em livro da *Lianor no país sem pilhas*, disse-me algo muito engraçado, disse: “Armando escreveu na *Lianor* uma síntese do teatro que escreveu até agora. Ou seja, compor uma fábula infanto-juvenil com linhas do que ele tinha já desde a primeira peça”. Isso se deve ao fato de ela ser uma leitora muito atenta, por isso, identifica esses nexos.

Agora, é evidente que essa linha encontra situações diversas, e ela própria diz que gosta mais de *Um Édipo* do que de outras peças. É evidente que depois os leitores reagem. A Hipátia é, por exemplo, uma peça interessante que tem experiência apenas como leitura. Como é uma peça muito diversa, há pessoas que ficam fascinadas, que querem ver na cena, mas há outros que se sentem incomodados com ela, incomodados no sentido de achar que há uma dimensão de violência, a qual se torna um bocado irrespirável. E reconheço que há uma dimensão de crueldade que ali está. A história tem realmente ingredientes de grande crueldade. Estamos a falar de alguém que foi barbaramente assassinada. Nesse sentido não posso dizer que haja uma espécie de uniformidade em relação a esse processo de recepção.

E desse ponto de vista da multiplicidade e da identidade é uma dialética que está aí. Mas de qualquer forma afirmo que cada peça vai, dentro de seu núcleo temático, em busca da forma em que se manifesta.

Por exemplo, em *Visita na Prisão*, eu tento mimetizar de uma forma muito livre uma espécie de texto que não é um texto contemporâneo, mas estou consciente que não é nenhuma arqueologia do dizer português. Há “pinceladas” de uma época, mas essas pinceladas de época estão em um texto que pretende estabelecer uma comunicação com os dias de hoje. Por isso, cada obra vai me ditando sua forma. Eu no início costumava dizer que escrevia para o teatro as peças que eu gostasse de ver encenadas.

*R: O metateatro, por exemplo, é um recurso bastante recorrente em suas peças e pode denotar algo sobre essa identidade poética e dramática de sua obra. Fale um pouco a respeito desse recurso.*

ANR: Costumo dizer que há elementos que entraram na gramática do teatral e que vêm fazer parte da nossa familiaridade. Eu já não digo mais aqui está o Brecht, ali está o Artaud, ali está o Pirandello. Aquilo já está integrado, já está na epiderme.

Como eu tenho realmente essa paixão pelo teatral, tanto me empolga uma boa peça do Pirandello, como Tchecov, como de Shakespeare, de Beckett. Mas não é a toa que digo esses nomes. Pois são aqueles que constituíram novos acréscimos, novas visões, novas formas de

fazer teatro, e de escrever, e por isso, eu penso que de fato essa herança viva, que fala em nós. Isso depois se projeta nessa situação do teatro que reflete ironicamente sobre si mesmo. Eu penso que aquilo que há de metateatro no meu teatro tem sempre a ver com isso. Um pouco como Humberto Eco quando explica a diferença entre o moderno e o pós-moderno, da questão de haver essa consciência “acrescida de”. Sem querer dizer agora que isso é tudo pós-moderno. Mas é essa situação de que temos consciência, de que esse legado trabalha em nós.

Eu penso que o teatro deve sempre jogar com o que é seu, com o que ele já se apropriou. Não digo que estarei a criar, a inventar formas novas. Se elas surgirem tanto melhor, não é? Se as pessoas reconhecerem como qualquer coisa de inovação, tanto melhor. Mas eu creio que cada uma das obras tem tido essa procura. E esses “metateatros” têm manifestado formas diferentes em cada uma dessas peças. Agora é evidente, para meu gosto, na reflexão sobre o teatro, acho que o metadiscorso é inerente ao próprio texto, porque o texto escrito está a olhar ironicamente sobre si mesmo e daí eu gostar muito desse jogo que o teatro faz consigo mesmo, divertir-me com isso. E não é só uma questão de diversão; é porque isso produz sentidos que vão a diversos quadrantes. Isso é também algo que dinamiza o meu processo de criação. É quase como se dissesse: e agora, como jogar com a perda da inocência?

Na *Visita na Prisão*, os espectadores são levados a pensar se era possível que uma mulher, no século XVIII, se comportava como a Madre Paula retratada na peça, se diria aquelas coisas. Isso é interessante. De repente, o espectador fica incomodado. Gosto disso, porque o teatro não é arqueologia. Mas agrada-me o processo do próprio teatro ser, a própria escrita dramática ser ela própria um veículo de reflexão sobre si própria, um metadiscorso, sem uma situação de um hermetismo, de um círculo fechado. Isso também não me interessa. Gosto que seja realmente essa leitura aberta, que permite um processo de ironização, de paródia.

Paródia é uma palavra muito elucidativa a este respeito porque é ode ao lado, a ode que se escreve ao lado, ou seja, ela tem um modelo anterior sobre o qual ela trabalha. E isso me interessa, porque todos esses meus experimentos podem ser vistos como experimentos paródicos, por mais matéria trágica que lá exista. Mas, não será isso também o teatro? A *mimesis* teatral não é, por sua natureza, paródica? É sempre uma ode ao lado daquilo que é o nosso olhar sobre o real, e a nossa recriação dele enquanto mimese, enquanto representação. Se calhar é isso a própria matéria prima do teatro. E não estou fazendo mais do que retratar isso e dizer é isto, o teatro é isto.

*R: A paródia, tal como a entende Linda Hutcheon, não é apenas um processo cômico. A “tragédia”, em um sentido moderno, também poderia estar caracterizada como uma leitura paródica, uma recriação com distanciamento crítico e irônico. Você acredita que isto está presente em seu trabalho?*

ANR: A *Antígona Gelada* (2008), independentemente de elementos estritamente cômicos que ela possa ter pontuais, eu penso que pode entrar em diálogo com essa situação que você está a dizer. De fato, há matriz trágica nesta história que é terrível. O que eu faço a esta minha personagem! Pobre da Antígona! Há uma dimensão trágica. Chega um ponto em que ela [Antígona] não tem saída, dentro do retrato humano que eu faço dela. Mas não deixa de ter a paródia, porque é uma “ode ao lado”, é a Tebas 9. Aliás, aquela fala do Creonte que diz: “já houve muitas Antígonas, muitos Creontes antes de nós...”. Então o texto, a partir da fala dessa personagem, torna-se eminentemente consciente e afirmativo disso. Mas, a despeito disso, em vez de a história se desconstruir, ainda abre para outro horizonte, porque, de repente, saímos dali, e aí o incomodo do espectador, essa situação de tirar um tapete previsível para se abrir um rasgão. Eu penso que faz sentido e creio que, naquilo que me é dado ver, as leituras, as teorizações em torno do paródico certamente encontrarão muita ressonância em relação aquilo que escrevo. Porque isso são realmente odes ao lado.

*R: Você tem esse trabalho múltiplo e, apesar disso, tem também uma identidade bem marcada. Existe essa questão dual no seu trabalho. Você é autor que participa da concepção cênica de suas peças e, ao mesmo tempo, como teórico, como pensador do seu próprio trabalho, você recorre a algumas categorizações como mitodrama paródico, drama satírico, mitodrama fantasmático, fabula gnóstica. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o porquê dessas escolhas de categorização?*

ANR: Cada categorização emerge do universo, do tom, do imaginário de cada uma das peças. Eu reconheço que há algumas que partilham mais afinidades do que outras. Não é por acaso que, por exemplo, eu chamo *Um Édipo* de “mitodrama fantasmático em um acto” e *ao Nória e Prometeu*, “mitodrama paródico em sete cenas”. Há elementos de afinidade da matéria prima com que trabalham as duas peças, mas o modo como trabalho é diferente. O fantasmático ali me surgiu da insistência daquele confronto entre os que estão vivos e os que estão mortos e esse diálogo que é mantido (e que, se calhar, se podia nomear de “fantasmáticos” muitos outros textos). O haver essas designações, às vezes, são espécies de

pistas. Não sei se são apenas para os destinatários como para mim próprio. Mas o meu objetivo é de que em vez de dar trabalho para os leitores/espectadores, eu possa dotá-los de algum instrumento de leitura. Esse é um objetivo. Não é para complicar, mas para simplificar compreendendo.

Por exemplo, *Maria de Magdala, fábula gnóstica* (2005). Porque eu senti a necessidade de fazer isso? Porque eu quis sublinhar que aquilo é uma fábula e a fábula remete logo para a questão imaginária, inventada. Então, para deixar a coisa inequívoca: isto é uma fábula e gnóstica, porque há muitos elementos do imaginário que se fiam à filosofia gnóstica, que “enformam” aquela fábula, lidando com o cristianismo primitivo, que era gnóstico. Por isso, ao dizer aquilo, eu dou uma pista ao leitor/espectador de que aquilo é uma fábula gnóstica.

Em relação ao *Túnel dos Ratos* (2004), a edição portuguesa ainda não tem isso, mas na edição inglesa houve a necessidade de colocar “*dark comedie*”. Se calhar, faz sentido em relação à edição portuguesa, uma vez que ela volte a ser editada, colocar “comédia sombria”. Esta peça é isso. Essa tradução foi sugerida por um amigo, leitor e tradutor. Ele despertou-me para essa designação. Eu devo a ele a patente de comédia sombria usando-a hoje aqui e quando a colocar relativamente ao *Túnel dos Ratos*.

Em *A Visita na Prisão*, há a designação *ficção histórico-cênica*. Aqui a mesma coisa. Olha-se aqui o último sermão de António Vieira: é ficção. Histórico-cênica porque jogo com o histórico e jogo com a cena. Como disse há pouco, tento ser súdito das duas dimensões; ou das três: da ficção, da história e da cena. Por exemplo, em relação à linguagem, eu tenho intenção de estar a fazer jus a essa destinação cênica. Por isso, aquilo que posso dizer é que a categorização diz respeito sempre a uma espécie de identidade de cada uma das obras. Ainda que possa haver obras que tem afinidades, o que leva a que algumas categorizações transitem.

No posfácio à *Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* coloquei um título que soa algo pomposo: “*sonata cênica e xamânica*”. Teço então umas conjecturas em relação ao xamanismo e sobre a própria transição entre o sexo do xamã ou da xamã atestado pela literatura antropológica e que ali me servia muito bem com Daisy, por ser ela uma figura, uma xamã do *music hall*. Às vezes essas coisas criam sinergias de sentido. É por aí que eu vejo essas possíveis categorizações.

Eu penso que o fato também de gostar muito de fazer o trabalho hermenêutico de decifração acaba por contagiar as minhas obras também com matéria para isso. Mas não tenho a realidade de dizer aquelas coisas que o Joyce e o Beckett diziam de dar trabalho aos

acadêmicos. Agora, se vocês (estudiosos) se sentem motivados para trabalhar com isso, tanto melhor, vão em frente.

**APÊNDICE B** - Projeto “autor por autor: a literatura portuguesa à luz do teatro”, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Entrevista com o dramaturgo português Armando Nascimento Rosa.

**Autor:**

**A) Nascimento (data, local, filiação)**

Armando Nascimento Rosa

(nome completo: Armando Rodrigues do Nascimento Correia Rosa)

Nascido na cidade de Évora (capital da província do Alto Alentejo), em 31/07/1966,

filho de Manuel Rodrigues Milheiras Rosa

e de Maria Gertrudes do Nascimento Correia Rosa

**B) Formação/Atividade**

Doutorado em Literatura Dramática Portuguesa- séc. XX (2001); Mestre em Estudos Literários Comparados (1994); e Licenciado em Filosofia (1988), pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

É atualmente Professor adjunto do quadro na área de Dramaturgia (Departamento de Teatro) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (escola herdeira do antigo Conservatório Nacional, fundado por Almeida Garrett), onde leciona desde 1998. Antes desta data foi docente no ensino secundário público, nas disciplinas de Filosofia e Psicologia, em escolas de Lisboa, Montemor-o-Novo, e Évora, entre 1989 e 1998.

**C) Qual (quais) julga ser(em) a(s) força(s)-motriz(es) de sua obra?**

ANR: Costumo dizer que uma das constantes na minha obra consiste em trazer à cena enredos, personagens e/ou temáticas que, de algum modo, aparecem recalcados, subterrâneos, ou ignorados na tradição cultural dominante. Agrade-me pensar o teatro como um espaço de psicanálise coletiva, capaz de representar as metamorfoses sofridas por conteúdos arquetípicos no tempo histórico que vivemos. Daí a minha predileção pelo exercício de curto-

---

· Entrevista recebida por [rosanabau@yahoo.com.br](mailto:rosanabau@yahoo.com.br) e realizada pelos profs. drs. Flavia Maria Corradin e Francisco Maciel Silveira e pela aluna de mestrado Rosana Baú Rabello.

circuito teatral entre tempos diversos, bem como também uma atenção aos eventos do aqui e agora que contemporaneamente atravessamos. O teatro integra também um diagnóstico da sociedade e da psique, do indivíduo e da comunidade, da geografia e cronologia humanas. Enquanto alguém que investiga e ensina as matérias de que o teatro é feito, a minha dramaturgia reflete essas aventuras e dialoga (criativamente, assim o julgo) com elas. Permito-me citar o final de um ensaio meu onde discorro sobre este assunto, da escrita para teatro (publicado em 2007 na revista *Adágio*, Évora: Cendrev), que vai de encontro ao que a questão coloca:

“Gosto de comparar o texto dramático com a lâmpada de Aladino, se descontarmos a servidão decepcionante do poderoso gênio, habitante dessa fábula oriental - nascida em território hoje pasto de bélicas razias. Olhamos para o texto e temos de afagá-lo, isto é, formular as palavras do entendimento hermenêutico, para que o gênio se manifeste, escapando do seu sono virtual. Mas para isso é necessário que o texto se mostre habitável pela voz dos atores, pela sua presença vivente; é necessário que essa habitabilidade se demonstre comunicável, que não seja uma casa sem portas, sem frestas nem janelas, onde apenas o espectador adivinhe a possibilidade do que não há diante de si, e se frustre com o poder ser sem o haver sido. Nem o entretenimento mecânico e previsível de um teatro inócuo, mesmo que finja em não sê-lo, nem um teatro tão esotérico que impeça alguém de construir um discurso plausível sobre ele, e apenas masturbe os seus elocutores. O teatro é aposta ousada de comunicação, ao tornar comum e partilhada uma mensagem lançada pelo coletivo que conspirou para a colocar em cena; e para que algo se torne comunicável é preciso que os seus códigos de sentido sejam navegáveis, dialogantes. Códigos que passam por opções de natureza teatrológica, filosofias do olhar sobre a cena. Nesse aspecto, confesso-me um sincrético, e não posso excluir inteiramente uma coordenada em favor de outra (uma atitude que detecto também, por exemplo, nas reflexões de Peter Brook). Busco antes uma escrita onde a coexistência de traços delas se resolva em fusão orgânica: animado por uma mundividência gnóstica que encontrou no séc. XX sintonias e afinidades mitopoéticas na psicologia do inconsciente de Jung, não abduco do humanismo patocêntrico de Stanislavski, do racionalismo crítico de Brecht, nem da loucura luminosa (e numinosa) de Artaud - porque, como faz dizer Natália Correia ao seu coro de camponesas (na última peça que escreveu: *Auto do Solstício do Inverno*, 1989): ‘Cada homem é o cão de si mesmo/Guardando o portal da sua loucura’. A escrita intensa do drama, tal como a visiono, passará também por auscultar a pulsação desta quádrupla herança, no seu processo de reflexão e reinvenção cênicas do universo plural da nossa experiência.”

D) Como se dá seu processo de criação?

ANR: As motivações são múltiplas e ocorrem a partir das coordenadas que tracei na resposta anterior. Uma peça pode nascer do impacto colhido ao ler notícias de jornal (assim nasceu a minha primeira peça, *Goiânia – Uma nova caixa de Pandora*, cuja primeira versão data de 1988, e, mais recentemente, *O Túnel dos Ratos*, estreada e publicada em 2004); pode gerar-se a partir do confronto com um dado que me surge de novo e permite uma interpretação diferente de um enredo histórico e/ou mítico sobejamente conhecido (é o caso de *Um Édipo*, de *O Eunuco de Inês de Castro*, ou de *Maria de Magdala*); pode ser motivado pelo meu desejo de reinventar radicalmente personagens e enredos conhecidos, de modo a fazê-los dizer algo que, de forma latente, eu já descortinava neles (casos de *Audição- Com Daisy ao vivo no Odra Marítimo*, em relação ao universo pessoano e modernista, e do seu sucedâneo *Cabaré de Ofélia*, ou ainda do mais recente *Antígona gelada*, com estreia prevista para Dezembro de 2008); pode configurar-se num ímpeto em que o elemento didático se conjuga com a imaginação lúdica, num exercício de efabulação teatral (é o caso de *Lianor no país sem pilhas*, mas também, num outro quadrante de públicos-alvo, *A última lição de Hipátia*, *A ilha de Colombo*, entre outros títulos).

## ENTREVISTA

1) Concorda com o diagnóstico de Eça de Queiroz, em páginas de *Uma campanha alegre*, que “o português não tem gênio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*”?

ANR: Trata-se claramente de uma afirmação bombástica e provocatória do grande romancista, que não tinha, aliás, vocação de dramaturgo. Não creio que se trate propriamente de uma *falta de gênio dramático*, se pensarmos no arranque pujante e ‘experimentalista’ da dramaturgia portuguesa com Gil Vicente, que não conhece continuidade numa sociedade que viu morrer o seu Renascimento à nascença por obra da Inquisição importada de Roma por D. João III, no ano mesmo em que Vicente faleceu. Deve ser alvo, isso sim, da nossa reflexão o fato de a ação dos três séculos de Inquisição em Portugal ter sido muito mais mortífera, no que ao teatro diz respeito, se compararmos com a vizinha Espanha no mesmo extenso período. É certo que Portugal não conheceu século de ouro teatral, mas Eça esquece, na sua verve de feroz ironista, além de Vicente (que tanta importância teve para o ulterior

desenvolvimento do teatro espanhol), o teatro de António Ferreira, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e de Camões e, obviamente, a meio caminho antes de Garrett, do malogrado António José da Silva, expoente maior do teatro barroco de língua portuguesa. E, claro está que, se bem que seja unânime considerarmos o *Frei Luís de Sousa* a obra prima dramática de Garrett, não é justo subestimar outras obras suas de mérito e vocação cênicos, como sejam, por exemplo, *Um Auto de Gil Vicente* e *A Sobrinha do Marquês*. No meu entender, a posteridade de Eça, no que diz respeito à criação dramática e teatral em Portugal, viria igualmente a contrariar essa *fatalidade lusa* que ele diagnostica.

2) A narrativa-dramática, posta em voga por Cardoso Pires com *O render dos heróis* e levada às últimas consequências pelo ciclo épico-social de Bernardo Santareno, teria, através da simples leitura, a mesma eficácia interveniente do discurso veiculado no palco?

ANR: Uma obra dramática tem a sua destinação última na realização cênica, independentemente de poder ser fruída no ato da leitura. O poder comunicante e interventivo do evento cênico, partilhado por um coletivo de espectadores (que, muitos deles, por hábitos culturais ou de literatura, jamais acederiam a estes textos pela via da leitura), é incomparavelmente superior ao produzido pela simples leitura. Isto foi particularmente explícito para o dispositivo da censura no regime salazarista em Portugal. As obras referidas na pergunta foram proibidas de subir à cena, se bem que pudessem circular sob a forma de livro. O mesmo acontece, nesses mesmos anos sessenta do século passado, com o próprio teatro de Brecht. A ditadura de Salazar permitia que as traduções fossem impressas e publicadas, mas interditava a sua encenação (o perigo subversor do *status quo* viria da sua realização e difusão cênicas e não de uma “elite de letrados” que consumia esses textos, potencialmente subversivos, no silêncio da leitura a que eram remetidos pelas autoridades).

3) Em sua opinião, o que levaria um Autor a manter diálogo intertextual com a obra de outrem? No seu caso, mais especificamente, o que o motivou a reler personagens como Inês de Castro e Édipo?

ANR: O diálogo intertextual é uma característica da criação dramática no Ocidente, desde os seus primórdios. Não afasto a eventual importância que o legado mítico-literário e teatral grego, que nos é comum, exerce sobre o imaginário que preside à escrita das minhas peças. De qualquer modo, mesmo que tal não seja conscientemente manifesto, toda a escrita

representa sempre um confronto com aquilo que precedeu e comunicou com o autor dessa mesma escrita; o diálogo intertextual é uma constante que nos leva a ler, num permanente jogo de transfigurações, o Édipo de Sófocles e de Freud no Hamlet de Shakespeare, o Hamlet de Shakespeare no Treplev d'*A Gaivota* de Tchekov, a peça de Treplev na Winnie de *Dias Felizes*, etc. Todo o discurso dramático é um discurso que dialoga com motivos, formas e modalidades de comunicação teatral preexistentes, por entre as quais cada autor procura laborar uma voz identitária.

*Um Édipo e O Eunuco de Inês de Castro*, dentro da minha criação dramatúrgica, possuem em comum o fato de constituírem desafios temerários, ao procederem a um descentramento dos núcleos de enredo e de tratamento convencional das personagens que os integram, de modo a produzirem sentidos e leituras bastantes diversas das que são tradicionalmente dominantes. Ambos estes descentramentos não foram, porém despoletados de ordem arbitrariamente subjetiva; em vez disso, encontrei para eles focos de motivação temática que estavam presentes desde as origens do estabelecimento de tais narrativas: a origem da maldição de Édipo, de acordo com as fontes mitográficas da Antiguidade, por um lado; o episódio relativo a Afonso Madeira, relatado por Fernão Lopes, nas suas crônicas, por outro. Posso por isso dizer que foram precisamente estes aspectos, recalcados e/ou ignorados pela tradição literária hegemônica, que me motivaram a trazer à cena novos olhares em torno de tais enredos mitopoéticos. Como já referi antes, este gesto de chamar à luz do palco o inconsciente (incômodo?) de uma cultura de que somos depositários dialogantes é uma constante que atravessa o meu teatro escrito.

4) Como explica a tendência de a dramaturgia portuguesa vir desde o Romantismo repensando a História, dramatizando vida e obra de autores, figuras ou lances fundamentais do passado? Por acaso essa releitura do passado em busca de uma identidade nacional seria, como diz Eduardo Lourenço em *Labirinto da Saudade*, a propósito de *Frei Luís de Sousa*, “a teatralização de um Portugal como povo que só já tem ser imaginário”?

ANR: Reconheço que existe uma tendência muito portuguesa para a revisitação do passado, que vai a par, numa espécie de paradoxo, com outro movimento contrário que consiste numa amnésia deliberada e nociva do nosso próprio património cultural, vivencial e simbólico, de quase nove séculos de existência enquanto país. Mas o peso desse passado pode também ser paralisante para o olhar criativo (como quem canta um fado sem sair dos mesmos acordes previsíveis). Para mim só faz sentido trazer à cena figuras e enredos de um passado comum se

isso servir para iluminar a consciência dos tempos presentes. O teatro histórico não deve ser um exercício de arqueologia (no sentido mais museológico do termo), mas, em vez disso, falar-nos ao nosso presente a partir de um passado cuja abordagem na cena seja capaz de interpelar, de surpreender e de provocar. Foi o que tentei fazer, por exemplo, na minha mais recente peça, distinguida com o Prêmio Albufeira de Literatura 2008 [*Visita na Prisão*]. Por outro lado, agrada-me propiciar o exorcismo, na cena, desse lusitano complexo de Alcácer Quibir, deceptivo e pessimista, que Eduardo Lourenço diagnosticou como ninguém na obra citada na pergunta, que marcou uma geração, e cujo subtítulo é, muito significativamente: *Psicanálise mítica do destino português*.

5) Sem dúvida o drama histórico (de matiz romântico e patrioteiro) se diferencia daquilo que, se não me engano, José Oliveira Barata chama de *teatro da História* (de matriz piscatoriana e brechtiana). No caso do *teatro da História*, o distanciamento, o estranhamento pretérito serve para revelar as mazelas do presente. Ou seja, perspectiva-se o passado como história do presente. Tal óptica — cremos — implica que o espectador ou o leitor esteja devidamente informado acerca do fato pretérito, que está sendo tratado como alegoria ou símbolo do presente, para que possa fazer as ilações e paralelismos devidos. No caso de o público não ter tais informações históricas, como estrategicamente se lhe desperta essa consciência? Através do didatismo de um narrador-comentador? Considera que o didatismo do narrador-comentador à Brecht possa prejudicar a ação, o conflito, mola-mestre de um texto dramático?

ANR: É sempre difícil empreender esse equilíbrio, entre as informações que a cena produz, e as que o espectador eventualmente possui para poder desenvolver uma leitura crítica do que presencia no pacto da ficção teatral. As estratégias oriundas de um teatro épico-narrativo de raiz brechtiana fazem hoje parte da gramática do fazer teatral contemporâneo; não as esconjuro de modo algum. Pois como já antes o afirmei, o didatismo não é para mim um termo temível, mas antes uma função do teatro, desde as suas origens; entendido, porém num processo de criação em que os destinatários da lição cênica sejam dramaturgo e espectadores, e demais fazedores da cena. Na construção do texto dramático, prefiro por isso o desafio de integrar esse gesto didático no interior da própria polifonia da ação. Veja-se o caso de *Maria de Magdala* que será, porventura, das peças mais didática que já escrevi e que, no entanto, pode ser vista à luz da mais aristotélica organicidade da ação e do jogo dramático das personagens.