

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

EDSON ROBERTO LANZONI

MITODRAMA DO FOGO: O DISCURSO MÍTICO E DUPLICADO EM
NÓRIA E PROMETEU DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA

São Paulo
2010

EDSON ROBERTO LANZONI

MITODRAMA DO FOGO: O DISCURSO MÍTICO E DUPLICADO EM
NÓRIA E PROMETEU DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lílian Lopondo

São Paulo
2010

L297m Lanzoni, Edson Roberto
Mitodrama do fogo : o discurso mítico e duplicado
em Nória e Prometeu de Armando Nascimento Rosa /
São Paulo, 2010
170 f. : 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2008.
Orientador: Prof^a.Dr^a. Lílian Lopondo

1. Teatro. 2. Mito. 3. Duplo. 4. Dialogismo. I. Título.

CDD 371.399

EDSON ROBERTO LANZONI

MITODRAMA DO FOGO: O DISCURSO MÍTICO E DUPLICADO EM
NÓRIA E PROMETEU DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra Lílian Lopondo – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dra Flávia Maria Ferraz Sampaio Corradin
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dra Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

A meus pais e irmãs, pela
confiança incondicional na
realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Dr^a Lílian Lopondo, minha gratidão, por ter sido orientadora de seguras palavras, mostrando acima de tudo “o caminho das pedras”.

À Equipe do Colégio Stella, principalmente ao professor Anderson Saez, à Andréa Moura, à professora Sandra Dourado e à professora Sílvia Camillo pelo suporte no percurso de elaboração deste trabalho.

Ao apoio do MACKPESQUISA. Este trabalho foi financiado em parte pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa.

A bem dizer, na vida, agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim, levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem [...] (BAKHTIN, 2007, p.24)

INSCRIÇÃO PARA UMA LAREIRA

A vida é um incêndio: nela
Dançamos, salamandras mágicas.
Que importa restarem cinzas
Se a chama foi bela e alta?
Em meio aos toros que desabam,
Cantemos a canção das chamas!

Cantemos a canção da vida,
Na própria luz consumida...

(Mário Quintana)

RESUMO

Na *peça Nória e Prometeu* (2005), de autoria do português Nascimento Rosa, surgem, no palco-texto, figuras como Prometeu, Nória, Adão e Eva e elementos da ficção científica. Diante disso, busca-se responder: quem é esse novo Prometeu? Como se reorganizam os elementos arcaicos no discurso contemporâneo? Este trabalho investiga, com base na recontextualização mítica, como é construído o mito de Prometeu na dramaturgia de Nascimento Rosa. Para tanto, examina, comparativamente, os mitos nele presentes no intuito de demonstrar como se aproximam e/ ou se distanciam do paradigma de que se vale. Seu fundamento teórico reside nos estudos discursivos de Mikhail Bakhtin, principalmente nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008a) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008b). Conclui-se que Nascimento Rosa apresenta um texto teatral que amplifica, eleva e rebaixa a significação do roubo do fogo, criando um Prometeu que não é mais titã, não é divino nem humano.

Palavras-chave: Teatro. Mito. Duplo. Dialogismo.

ABSTRACT

In the play *Nória e Prometeu* (2005), by the Portuguese playwright Nascimento Rosa, there are, characters like Prometheus, Noria, Adam and Eve and Science fiction's elements which allow the question: who is this new Prometheus? How are the archaic elements reorganized in the contemporary speech? It is in the mythical recontextualization that this paper finds the playwright's text. It compares the myths in order to demonstrate how they come close and/or they distance from the paradigms by examining the relationships between the self and the other in the play, in order to check how myth is reconstructed today. Its theoretical basis are the discursive studies from Mikhail Bakhtin, specially in the works *The popular culture in the Middle Ages and in the renaissance* (2008a) and *Problems of Dostoevsky's Poetics* (2008b). We can conclude that Nascimento Rosa shows a theatrical text that amplifies, raises and lets down the signification of robbery of the fire and it creates a Prometheus that is not titan anymore, he is neither divine nor human.

Key-words: Theater. Myth. Double. Dialogism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. RELEITURA DO MITO: O FOGO ATUALIZADO	28
1.1. Acréscimos: os novos sentidos do fogo.....	38
1.2. Chama maior, chama menor: o jogo de poder entre Zeus e Prometeu.....	39
1.3. Mistérios do fogo: a previdência de Cassandra.....	41
1.4. Circularidade e historicidade em chamas: o fogo novamente em disputa.....	46
2. AS OPOSIÇÕES DO FOGO: DISTANCIAMENTOS E CONTESTAÇÕES	53
2.1. O oposto no plano da expressão.....	59
2.2. Deslocamentos: o fogo no teatro.....	63
2.3. Supressões: Pandora e Epimeteu.....	67
2.4. Inversões: os não oficiais.....	70
3. O FOGO HUMANIZADO: O REBAIXAMENTO EM NÓRIA E PROMETEU	74
3.1. A imagem grotesca.....	76
3.2. O efeito de estranhamento.....	87
3.2.1. O metateatro.....	91
3.2.2. Os modelos teatrais.....	95
3.3. O corpo bicorporal.....	98
4. O RISO CARNAVALESCO: A PERPETUIDADE DO FOGO	101
4.1. A ironia paródica.....	110
4.2. A ambivalência do riso.....	115
5. PROMETEU DUPLICADO: A RENOVAÇÃO DO FOGO	122
5.1. O duplo exógeno harmonioso.....	125
5.1.1. O duplo exógeno conflituoso.....	131
5.2. O duplo endógeno e a ilusão teatral: os disfarces e o simulacro.....	136
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	149
ANEXO	152

INTRODUÇÃO

Descortina-se o atual, desperta-se o antigo

Abrir a cortina é do ato teatral uma instância primordial, que inclui o espectador-leitor naquilo que se quer mostrar. Rompe-se, de certa forma, uma primeira barreira entre a apresentação-criação e seus espectadores, e estes começam a assistir à proposta do criador-dramaturgo. Neste estudo, o que se descortinará é uma possível leitura da obra *Nória e Prometeu – palavras de fogo* (2005), de Armando Nascimento Rosa, peça que traz à cena atual reflexões sobre o gesto do Prometeu mítico e suas ressonâncias ao longo dos séculos.

O processo de nascimento de *Nória e Prometeu* fornece para o presente trabalho um contexto para as motivações da escritura desse autor e, em geral, representa um pouco de sua trajetória como dramaturgo, produtor e crítico. É também vestígio textual que vai compondo o tema e as intenções de se estudar as relações existentes entre o referido mito, o texto teatral e os mecanismos discursivos que constroem um Prometeu atual.

Esse percurso está constituído em quatro momentos específicos. O primeiro remonta ao ano de 2000, em que Nascimento Rosa - a pedido de seu colega de trabalho João Mota, diretor artístico da companhia Comuna-Teatro de Pesquisa –, começa a escrever um texto com inspiração no teatro antigo, tendo como objetivo um exercício final do curso de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Diante desse embrião da peça, os alunos de teatro preferiram outros escritos para avaliação final, em detrimento de um texto que acreditavam heterodoxo demais: uma leitura muito diferenciada do mito de Prometeu e uma personagem totalmente desconhecida, Nória.

Em um segundo momento, instigado por essa provocação e não-aceitação do próprio texto, o autor continua o trabalho de visitar figuras míticas, criando uma primeira versão provisória, que foi levada a público em Junho de 2003, na

livraria de Lisboa, a Eterno Retorno, numa série de leituras dramatizadas, que incluíam peças inéditas de outros autores portugueses.

Adiante, em um terceiro momento, Nascimento Rosa, após a bem-sucedida encenação da peça na direção de Élvio Camacho, decide criar a última cena, a número sete, dramatizando o evangelho herético de Nória. É a versão integral, com as sete cenas, que constitui o objeto desta investigação de mestrado. Na época da composição da última cena, o jovem dramaturgo solicita apoio do Ministério da Cultura para uma nova encenação; o autor, então, apressa-se a concluir o formato atual e insere-a em um projeto. *Nória e Prometeu*, assim, acaba sendo apadrinhada e torna-se o pilar a partir do qual se funda uma tentativa de estrutura de criação teatral chamada Teatro de Hermes.

O objetivo era formar uma associação cultural de investigação sobre o teatro, que perpassasse a “concretude da cena” e o “pensar sobre ela”. (ROSA, 2003, p. 7). Hermes, o patrono do projeto, sendo a figura decifradora de enigmas e operando, simbolicamente, como mensageiro e incentivador da tessitura dialógica, aproxima-se perfeitamente do movimento discursivo portador das características gerais das obras de Nascimento Rosa (os diálogos diversos, olhares diversos). Segundo Rosa:

Hermes com a sua polimorfia simbólica”/ “deus sábio (...), pai da palavra escrita (identificado com o Toth egípcio dos escribas) e da hermenêutica como arte do sentido; deus alado, viajante, poliglota e diplomata (...). (ROSA, 2003, p.7).

De fato, este falar sobre o discurso, a palavra escrita, a cultura e o diálogo (representados na imagem prometeica e também na figura de Hermes) constituem o próprio projeto de Nascimento Rosa –. Se Prometeu se apossa do fogo, para dar uma fagulha desse elemento divino para os humanos, representando o contato, o diálogo com a humanidade, Hermes amplia tal conotação: é a figura do compartilhar, do dividir a palavra, ação tão própria das vozes discursivas: os textos diversos traçam entre si um diálogo, materializam sentidos em comunhão ou em conflito.

Como visto na citação, Hermes também ilumina, coloca em diálogo o paganismo greco-romano com a cultura egípcia tão antiga; a figura de TOT é a primeira representação de Hermes. Para instruir os humanos, Hermes, na condição de alma (a *psykhé*), é enviado pelo senhor “como intendente e administrador da criação dos homens, a tal ponto que podemos ver nele o principal ator do drama antropogônico” (BRUNEL, 2005, p. 450). Já em Virgílio, como quer ainda Pierre Brunel, ele é um mensageiro, que consegue controlar o vento e as nuvens, voando com muita facilidade, uma espécie de pássaro. Além disso, no mesmo texto de Brunel (2005, p.449) encontra-se uma referência a Platão, em que Hermes pode significar intérprete, relacionando-se ao discurso (logos), o que é tão importante neste estudo:

Afinal, trazer à luz tesouros ocultos não é próprio da hermenêutica? Além disso, Hermes só rouba para repor em circulação (...). Pode-se ainda falar de uma ‘circulação’ das almas: psicopompo, Hermes o é nas duas direções, pois não se contenta em conduzir as almas para o reino dos mortos; vai também lá buscá-las (...). (BRUNEL, 2005, pp.448, 449)

Depois desse caminho de formação do texto *Nória e Prometeu* - de recusas textuais, de fundações de projetos, de Nória e Prometeu inaugurando a concepção do Teatro de Hermes como valorização da palavra, do discurso – teve início o quarto momento da concepção da escritura. Ao não ser publicada em livro, a peça foi disponibilizada em edição eletrônica pelo TRIPLOV em 2005, aumentando o alcance de sua história. Um grupo de teatro amador, na Ilha Terceira, dos Açores, escolheu-a para encenar. O autor relata que a companhia foi atraída especialmente pela referência à mítica capital da Atlântida, Posidópolis, à qual Nória alude quando descreve o primeiro dilúvio. Segundo Nascimento Rosa, existe uma lenda apontando os Açores como o local dos vestígios da antiga Atlântida. Em 2006, com essa encenação, consolida-se o percurso de formação e recepção da referida obra. Para ela existir foi preciso despender forças e lidar com o adverso.

Será essa também a temática da obra: resgatar a figura mítica de Prometeu significa lutar com padrões culturais já existentes de modo a estabelecer novos. De modo geral, Armando Nascimento Rosa e a obra *Nória e Prometeu* unem-se

em um mesmo objetivo: dar voz aos antes subjugados, sem a palavra, e fazer nascer um novo olhar para a dramaturgia contemporânea. Para isso, o autor está sempre dialogando com o mito, com o arcaico, com o antigo, com a matriz cultural: o atual acaba revirando o passado e descobrindo as novas raízes de uma cultura consolidada; Prometeu é um dos exemplos.

O jovem dramaturgo eborense (nascido em 31 de setembro de 1966), que se apresenta no atual cenário do teatro como autor e produtor - doutor em Literatura Portuguesa Dramática e representante do Conselho Científico da Escola Superior de Teatro e Cinema em Portugal (onde também leciona) - faz do teatro um presente que atualiza constantemente suas origens e, ao mesmo tempo, é capaz de reorganizá-lo trazendo à tona algo esquecido anteriormente.

A busca pela sobreposição de novos sentidos e o movimento de iluminar o subterrâneo, a margem, aquilo não contado ou a tradição esquecida, constituem seu processo de relativizar modelos e direcionar ao já conhecido diversos olhares e novas perspectivas. Nesses aspectos, a personagem Nória, principal interlocutora de Prometeu nesta peça, é representativa desta concepção do autor. Nória, que se apresenta como refugiada do Médio Oriente, esquecida e apócrifa - vai contracenar com Prometeu, tíã representante da tão conhecida tradição clássica. Contribui o autor para esclarecer esse contato, dizendo:

Em tempo de fanatismos fundamentalistas, conflitos civilizacionais, e terrorismos vários, o encontro entre o rebelde grego prisioneiro no Cáucaso e a radicalista refugiada do Médio Oriente, ocorrido na metafórica arena do teatro, pode detonar múltiplas leituras no olhar decifrador do espectador. (ROSA, 2003, p. 4) Nória e Prometeu (notas)

Aqui está traçado um encontro tão caro ao autor, para não dizer, da humanidade em geral. Colocar em diálogo culturas e personagens tão diferentes é um trabalho textual e axiológico que merece atenção. Revela um movimento de reflexão sobre as relações humanas e outras questões contemporâneas que dialogam com o passado. Desse contexto, Armando Nascimento, no campo simbólico das artes, sugere um outro diálogo das tradições sem deixar de referenciar ideologias diversas e até mesmo o conflito.

Um outro aspecto deste trabalho de Nascimento Rosa - relacionado a sua prática de articular presente e passado, de referenciar textos de outros e, ao mesmo tempo, refletir sobre essa combinação textual - é sua experiência com o fazer teatro e, além disso, sua prática como crítico e professor. Por exemplo, como estudioso, defendeu, em sua dissertação de mestrado, o ensaio *Falar no Deserto*, sobre a estética de Samuel Beckett. Em seu doutorado, *As máscaras Nigromantes*, analisou o teatro de António Patrício. A familiaridade que resultou desses estudos evidencia-se nas referências encontradas em *Nória e Prometeu* (Heráclito, por exemplo, cita Beckett, Nietzsche, Brecht na sua fala e a construção da personagem Águia-abutre, na peça de Nascimento Rosa, evoca a águia do conto de abertura de António Patrício, “Diálogo com uma águia” [PATRÍCIO, ebook, 2010], conto que tem, inclusive, uma epígrafe de Nietzsche).

Ainda acerca desse campo que constrói o olhar do crítico e de suas experiências na área do pensar a dramaturgia, como teórico Nascimento Rosa, discorre sobre a própria constituição do teatro. Em um artigo para a Revista *Verônica* (2006), Nascimento Rosa apresenta sua proposta para o texto teatral que escreve e abre-se em possibilidades, na busca por conteúdos arcaicos para a construção do que ele chamou de *teatro gnóstico*.

Para construir a idéia de gnóstico no ato teatral, Nascimento Rosa apresenta uma taxonomia *tetramórfica*, que relaciona conhecimentos dos estudos junguianos. A primeira é o teatro dramático, que aproxima espectador e ação cênica em uma ligação emocional, numa identificação mimética da vida, que serve como base para todo fazer teatral. A segunda é o teatro crítico, com um enfoque mais cognitivo, de ordem racional, em que estão em jogo as ideologias no distanciamento cênico. A terceira aparece como teatro cenoplástico, um lugar de encantamento dos sentidos. Um envolvimento da linguagem cênica dentro de uma *performance* que explora as sensações diversas e os muitos recursos do espaço teatral. A última é o teatro arquetípico, cuja função é estabelecer relações com o imaginário coletivo: o indivíduo evidencia e apropria-se de formas-matrizes imaginárias da cultura.

(...) uma predisposição inata para a criação de fantasias paralelas, de estruturas idênticas, universais da psique, que mais tarde chamei de inconsciente coletivo. Dei a estas estruturas o nome de arquétipos. (JUNG, 1989, p. 145)

É evidente que, por intermédio de elementos míticos, simbólicos, chega-se à formação de um imaginário que se pode expandir para uma progressão entre consciência e inconsciência, pensamento individual e coletivo, aspectos racionais e irracionais. O processo da imaginação individual aproxima-se do aspecto coletivo do símbolo e, por exemplo, ao ritualizar modelos arcaicos, o autor pretende amplificar a consciência do indivíduo em uma ligação com esse inconsciente coletivo, com o saber acumulado também pela cultura, pelo grupo.

É dessa quarta categoria (a arquetípica) que se desmembra, para Armando Nascimento Rosa, o teatro gnóstico, com a interação de elementos que constituem as funções psicológicas de Jung, *sentimento, razão, sensação e intuição*. “A função psicológica e "transcendente" resulta da união dos conteúdos conscientes e inconscientes.” (JUNG, 1981, p. 69). Nascimento Rosa (2003, p.1) declara ter buscado essa concepção de teatro já nos primórdios de seu trabalho. Segue a explicação do próprio Nascimento Rosa:

(...) num nível mais profundo, representa o equivalente dramático daquilo que Jung, em termos psicológicos, designou por *função transcendente*. O que pretendo dizer com isto é que, embora o Teatro Gnóstico tenha surgido a partir de uma tradição teatral arquetípica e partilhe os objectivos dessa mesma tradição, ele incorpora um amplo conjunto de elementos expressivos solidamente radicados em todas as diversas formas de expressão teatral enunciadas; agregando todas elas num modo a provocar a expansão da consciência por acção da imaginação activa. (ROSA, 2006, p. 19)

Além de sua produção como crítico e pensador do teatro, sua posição como autor se concretiza em um número considerável de peças que dão continuidade à visibilidade de suas obras na cena teatral portuguesa e, de certa forma, continuam seu trabalho de caracterizar o que acredita ser o teatro. Vásques (2005) expressa muito bem a relevância do trabalho de Armando Nascimento Rosa: “um feito que se arrisca a tornar-se uma raridade” o facto de a jovem dramaturgia de um até há

pouco desconhecido autor eborense ter conseguido alcançar a cena teatral e aí se ter mantido durante cinco anos ininterruptos ...”

Desde sua primeira peça, *Goiânia - Uma Nova Caixa de Pandora* (1988), em uma tentativa de trazer à cena tragédias cotidianas, de fatos reais, Rosa desarticula a estrutura tradicional mítica e, cada vez mais, acumula criações que, além de quebrarem os limites das esferas trágicas e cômicas, desmascaram sentidos antigos para falar de assuntos contemporâneos. Há outras linhas que estão em diálogo com as obras de foco mítico. Cruza-se com a história em: *Cabaré de Ofélia* (2005), *Audição com Daisy ao Vivo no Odre Marítimo* (1998). Produz ainda fábulas contemporâneas, como *O túnel dos ratos* (2003) e *Lianor no país sem pilhas* (2000).

É prova da repercussão do teatro de Armando Rosa na atualidade a tradução de muitas de suas peças para vários idiomas e da encenação ou leitura dramática de outras tantas em Madrid, Londres, Nova York, Zurique. Além disso, **Visita na Prisão ou O Último Sermão de António Vieira (2008)** ganha os palcos do Brasil em 2010, na encenação do grupo Sátiros.

De acordo com o discurso de Eugénia Vasques, orientadora e primeira divulgadora do trabalho de Nascimento Rosa, proferido na Sociedade Portuguesa de Autores em 23 de Novembro de 2005 e divulgado em artigo eletrônico, *Armando Nascimento Rosa: 5 anos de Teatro Representado*, há um conjunto de obras centrais que revelam mais efetivamente o trabalho com o mito, que saem do “fabulário mitológico” do qual *Nória e Prometeu* faz parte. Rosa sedimentou esse percurso mítico com a peça *Um Édipo*, em 2003, e sua atuação como autor-produtor levou o texto ao Teatro da Comuna em quatro de julho. Em livro, a peça foi publicada, também em 2003, pela Casa do Sul, de Évora, com o título *Um Édipo – O drama ocultado*. Segue-se sua repercussão: “Posteriormente, (...) fez uma digressão pontual a Évora, apresentando-se em 16 de Janeiro de 2004 numa superlotada sala-estúdio do Teatro Municipal Garcia de Resende (...)”.(ROSA, 2003, p. 1). Seguindo a mesma linha, está *Nória e Prometeu*, que, segundo o autor:

De facto, *Nória e Prometeu* é uma proposta de escrita experimental que encontra especiais afinidades estilísticas, de entre as peças éditas do autor, fundamentalmente com *Um Édipo*, que a antecedeu no palco, por via do imaginário de proveniência helénica, que nos remete para as origens ocidentais da arte teatral. Mas a revisitação de personagens míticas, agora helénicas e hebraicas, como forma de abordar questões em moldes que a polissemia do teatro torna urgentemente actuais, e identificáveis, é mais explícita em *Nória e Prometeu*, em virtude do cultivo intencional do anacronismo que faz desta peça um exercício permanente **de auto-consciência do teatral na própria cena**, não isento de sátira. (ROSA, 2003, p. 3)

A próxima obra de reescrita mítica foi *Maria de Magdala – fábula gnóstica*, que, ainda segundo o autor, “(...) despertou-me a vontade temerária de trazer ao palco um núcleo histórico-mítico fundador do cristianismo como religião instituída” (ROSA, 2004, p. 3). Encenada em Évora, no Teatro Garcia de Resende em vinte de outubro de 2005 por João Mota, a peça envolve em uma lenda provençal figuras como José de Arimateia, Maria Madalena e o mito do Santo Graal.

Além disso, a obra seguinte, até então, de recontextualização mítica, foi *Antígona Gelada* de 2007. “Imaginei o drama de Antígona algures numa sociedade futura, que fosse capaz de projectar suposições e fantasmas de hoje (...)” (ROSA, 2007, p.2). Nesse texto, o espaço é Tebas 9, que se situa em Caronte - um satélite de Plutão. Em princípio, não parece mais ser a Atenas do século V a.C. de Sófocles, pois estamos diante de um futuro em que Antígona é transgênica e Jocasta está clonada. Depois, percebe-se que o enredar dessa tragédia grega é iminente no diálogo com o discurso contemporâneo, que aponta para o jogo político do poder tão explicitado na obra-fonte.

Além da divulgação de Eugénia Vasques para a fortuna crítica do autor, o trabalho de Nascimento Rosa começa a ganhar espaço junto à crítica e aos estudiosos da academia dentro e fora de Portugal. Ainda fora do Brasil, Ana Cristina Oliveira - crítica de teatro do Jornal do Algarve e dramaturga - escreve crônicas sobre os espetáculos que divulgam peças de Nascimento Rosa. Além do jornal, ela publica as considerações em seu blog *Impressos Visuais (OLIVEIRA, 2007, informações eletrônicas)*. Salieta, dessa maneira, a surpresa que é a obra do dramaturgo ao trazer o imaginário cultural europeu apontando para o outro lado, desconhecido ou pouco explorado desses mitos.

Contribuindo também com uma classificação da obra de Nascimento Rosa, o crítico Antônio Mercado, no ensaio *Rosa's gnostic theatre in context* (2006), publicado na obra *Maria de Magdala* (2004), esquematiza obras do autor em duas categorias básicas: obras que dialogam com eventos contemporâneos e obras que conversam com a literatura mítica e eventos históricos de fundo mítico. No primeiro grupo estão: *Goiânia – Uma Nova Caixa de Pandora* (1988), *Lianor no País sem Pilhas* (2000), *Vozes Invasoras – Uma Comédia de horrores sobre os direitos humanos* (2000), *O Túnel dos Ratos* (2003). No segundo grupo estão *Audição - com Daisy ao vivo no Odeon Marítimo* (1998), *Nória e Prometeu – Palavras do Fogo* (2005), *Um Édipo* (2003), *Maria de Magdala – fábula gnóstica* (2004), *Cabaré de Ofélia* (2005), *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos* (2005/2006).

No Brasil, Ana Maria de Bulhões-Carvalho, por exemplo, professora de Teoria do Teatro na graduação do Curso de Teatro da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC, publicou o artigo *O verbo da memória* (CARVALHO, 2010), em que analisa de forma abrangente as obras do dramaturgo, mostrando que o teatro de Nascimento Rosa, ao falar do próprio teatro, traz, paralelamente, o trabalho de resgatar a memória de mitos representativos da cultura universal, colaborando com esse processo de recontextualização mítica.

O texto de Nascimento Rosa também é estudado na Universidade de São Paulo nas pesquisas de pós-graduação em Literatura Portuguesa, do Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra, orientadas pela professora doutora Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin. Sua mestranda Rosana Baú Rabello publicou um artigo chamado *O teatro de Armando Nascimento Rosa* (2009) com uma investigação fundada em arquétipos resgatados pela arte contemporânea diante da peça *Um Édipo* (2003):

Desta maneira, a história de Édipo, recontada por Rosa transita por questões ligadas a psicanálise, a psicologia analítica, a militância homossexual, a defesa das vozes ocultadas pelo discurso dominante: motivos recorrentes na contemporaneidade. (RABELLO, 2009, p. 3)

Esta dissertação possui motivação semelhante: a de integrar esse grupo de estudiosos da escritura de Nascimento Rosa, procedendo à análise do texto dramático *Nória e Prometeu: palavras do fogo* (2005) com o intuito de descobrir, em princípio, qual a importância simbólica resultante deste resgate do passado mítico e histórico para o texto atual. A evidente aparição de Prometeu em um texto teatral contemporâneo já é exemplo disso, assim como as demais figuras caracterizadas na peça.

O tema – tal como visto pelas próprias opções do autor ao trazer para a cena personagens tão contestadoras, que transgridem ordens, culturas consolidadas - é a problemática criada pelo destino oferecido à humanidade por Prometeu. Os caminhos posteriores à entrega do fogo são próprios da própria condição humana, que não é una, mas diversa. Depois dessa ação, do roubo do fogo, neste trabalho procura-se analisar as recorrências ígneas, que são como pistas de um novo texto que vai se formar. Desde que Prometeu, desobedecendo a Zeus, o divino, rouba-lhe uma fagulha de fogo do conhecimento e o entrega aos homens, a condição humana não é mais a mesma. Com essa partilha entre deuses e homens, tal como é referenciada na *Teogonia* de Hesíodo, nasce um homem cultural, que também cria em sociedade e tem habilidade para se diferenciar como criação, sem, entretanto, estar imune a adversidades, desejos e reflexões.

Em princípio, a *Teogonia* (HESÍODO, 2007) apresenta uma organização cosmogônica, reconstruindo, dentro da mitologia clássica, as origens do mundo e narrando, na continuidade, a aparição dos deuses, tal como está inscrito na própria etimologia do título da obra: “Teogonia: *théos*, deus, e *gignesthai*, nascer, significa nascimento” (BRANDÃO, 1988, p. 153). A eleição da obra de Hesíodo como referência para o mito antigo é pertinente, pois coloca, de forma didática, a formação do mito de Prometeu. A segunda obra de Hesíodo - *Os trabalhos e os dias* (2006) - também se refere ao mesmo mito, complementando a história do titã, mas enfatiza a participação de Pandora, figura não aludida em *Nória e Prometeu*.

“(...) nos *Ergas*¹, a presença de Pandora é muito mais enfática, ela não apenas aparece como primeira mulher, mas vem nomeada e é um dos protagonistas do episódio” (HESÍODO, 2006, p. 57, 58)

É certamente o Prometeu da *Teogonia* (2007) que está pressuposto nas cenas de Nascimento Rosa: na obra teatral, a figura mítica já está acorrentada. Na *Teogonia*, o titã aparece na segunda parte, em um momento específico, considerado de partilha entre deuses e homens. Prometeu enganou Zeus duas vezes. Na primeira, como castigo, os homens perderam o fogo, já que, na repartição da carne de um boi entre deuses e homens, Prometeu envolveu os ossos do animal em banha apetitosa e separou a carne no ventre e vísceras do animal. Zeus escolheu, para os deuses, essa primeira parte envolta em gordura desprovida de carne. Furioso com o engano, esconde o fogo. Na segunda, já que o titã roubou uma centelha de fogo celeste para a humanidade, uma mulher sedutora é enviada aos homens e Prometeu fica acorrentado em uma coluna diante de uma águia que devora seu fígado, sendo que este sempre se regenera. Segue o texto da *Teogonia*::

Filho de Jáspeto, insigne dentre todos os reis, ó doce, dividiste as partes zeloso de um só!./Assim falou a zombar Zeus de imperecíveis desígnios./E disse-lhe Prometeu de curvo pensar /Sorrindo leve, não esqueceu a dolosa arte:“Zeus, o de maior glória e poder dos Deuses perenes,/toma qual dos dois nas entranhas te exorta o ânimo”./Falou por astúcia. Zeus de imperecíveis desígnios/Soube, não ignorou a astúcia: nas entranhas previu/Males que aos homens mortais deviam cumprir-se./Com as duas mãos ergueu a alva gordura,/Raivou nas entranhas, o rancor veio ao seu ânimo,/Quando viu alvos ossos do boi sob dolosa arte./Por isso aos imortais sobre a terra a grei humana/ Queima os alvos ossos em altares turiais. (HESÍODO, 2007, p. 131)

Em todas as referências a esse mito encontra-se a idéia do cindir: (...) no filósofo (Platão), vemos o verbo némeio (distribuir); na tragédia de Ésquilo, a palavra que a designa é moira (parte, partilha, destino); e, nos poemas hesiódicos, é dasmós (partilha). Essa noção, tanto na *Teogonia* quanto nos *Ergas*, liga-se estreitamente à necessidade de ordem, organização (...)” (HESÍODO, 2006, p. 57)

¹ Termo utilizado nos comentários de Mary Lafer para nomear a obra *Os trabalhos e os dias* (HESÍODO, 2006), do grego: “Εργα καὶ Ἡμέραι” (Erga kaí Hemérai).

Essa organização simbólica é pilar deste trabalho. Para iniciar a peça, esse universo de duas vozes nitidamente separadas e marcadas no texto configura o pano de fundo do atual teatro: o divino, com seu lugar de poder, e os humanos, tentando o reconhecimento. Na peça de Nascimento Rosa é possível constatar a referência e essa ordem da partição entre deuses e homens e com tal pressuposição se tece, mais uma vez, o tema da condição humana. O que se vai buscar, nesta dissertação, é como se configura a humanidade após esse *dasmós*. A separação entre os deuses e homens é claramente verificada na existência de mundos que são constituídos lado a lado, mas com distintas características: os superiores com seus castigos e ira (principalmente figuras do mito clássico: Zeus, Dioniso), e os inferiores com suas recusas (Heráclito, Cassandra, Nória e Prometeu em suas defesas). O mundo está dividido e agora interessa elucidar os sentidos da nova constituição textual que dialoga com esse texto-fonte.

Para a presente dissertação, cabe, em princípio, a busca desses sentidos, analisar textos em diálogo, elucidar vários discursos que o teatro de Nascimento Rosa possa apresentar de acordo com as vozes que ele coloca em ação na construção das personagens e no encontro do mito: “característica essencial da linguagem e princípio constitutivo (...) O dialogismo é a condição do sentido do discurso” (Barros, 2003, p.2). Essas vozes, constitutivas do estudo comparativo das origens do mito e das figuras do teatro de Nascimento Rosa são o ponto de partida dessa análise: a proposta é estudar o diálogo com o mito para desvendar como se constitui o texto atual, abarcando os aspectos desse signo complexo e plural que compõe o corpus desta dissertação.

Esse recorte teórico-crítico que se fundamenta nos estudos dialógicos justifica e torna possível o processo de interação entre o antigo e o atual. Mas, ao declarar que o dialogismo elucidar os sentidos do discurso, é preciso esclarecer a aplicação do termo, que vai muito além do simples dialogar, das significações do ato da conversação.

Apesar de o dialogismo remeter à palavra diálogo, não é puramente esse significado que se procura. “Como nota Faraco, um dos significados da palavra diálogo é o que remete à “solução de conflitos”, “entendimento”, “promoção de

consenso” (FARACO apud BRAIT, 2006, p. 66). Porém, o que importa aqui é uma outra apreensão: do entrecruzamento das múltiplas vozes que compõem o discurso e manifesta-se em texto.

As propriedades que vão constituindo as noções de dialogismo tornaram-se, posteriormente, focos de estudos para pesquisadores cujos estudos fundamentam esta dissertação, como Beth Brait, Diana da Luz e José L. Fiorin, culminando, aos poucos, na denominação de intertextualidade. As bases teóricas dessas reflexões dialógicas sobre as vozes do mito e as vozes contemporâneas do teatro fundam-se, então, nos postulados de Mikhail Bakhtin, especificamente na noção de que essas vozes de outros discursos se materializam, incorporam-se como texto, produto textual. Fiorin (BARROS, 2003, p. 52) resgata essa concepção de texto consolidado por Bakhtin como concretização de enunciado: “O enunciado é uma posição assumida pelo enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos.” Assim, ao utilizar esse tipo de dialogismo na análise da peça de Nascimento Rosa, mais do que investigar vozes constitutivas do discurso, procura-se mostrar que seu teatro é calcado sobretudo em uma recontextualização mítica em forma de texto, com vozes simbolizadas em suas personagens e suas relações com outras.

Beth Brait, em *Bakhtin outros conceitos-chave* (2006), procura respostas para o que seriam efetivamente esses apontamentos do dialogismo por Bakhtin: “Interessam-nos dois sentidos: a) é o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo; b) é uma forma particular de composição do discurso.” (BRAIT, 2006, p.167)

O primeiro, que faz referência à constituição da própria linguagem, o plurilinguismo, aponta para a semiotização do mundo pela palavra. Já que aquilo que se conhece da realidade perpassa pelo filtro formador do encontro de vozes, de textos diversos. Acrescenta assim:

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem(...) Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos,

que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. (...) (BRAIT, 2006, p. 167)

Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras. (Bakhtin, 1992, p.319)” (BAKHTIN apud BRAIT, ibidem , p. 167)

O segundo, que se constitui, mais ainda, como especificidade para este trabalho, é o dialogismo composicional. Trata-se de um procedimento que materializa no texto instrumentos de reconhecimento explícito das vozes textuais postas em diálogo, formando um novo texto. Beth Brait, então, chama para seu texto mais uma categorização bakhtiniana que irá fundamentar este trabalho de *Nória e Prometeu*: as formas composicionais do dialogismo. Há duas formas básicas de incorporar vozes ao enunciado:

É aquilo a que Bakhtin chamará “concepção estreita do dialogismo” ou “formas externas, visíveis”, do dialogismo (Bakhtin, 2007, p. 350). (...) essas formas de incorporação do discurso do outro são a própria maneira de tornar visível esse princípio de funcionamento das unidades reais de comunicação, os enunciados. São modos pelos quais o princípio real de funcionamento da linguagem é enunciado (...) Há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: a) aquela em que o discurso do outro é “abertamente citado e nitidamente separado” (Idem, p.318); b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado (Idem, p. 348 e pp. 337-8; 1970, pp. 248-58). Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto (Bakhtin, 1979, pp. 141-59), as aspas (...), a negação (...); na segunda, aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara (...). (BRAIT, 2006, pp. 173-74)

Essas formas composicionais de segunda classificação encaminham a abordagem da obra de Nascimento Rosa para um tipo específico de dialogismo, o qual se pretende seguir. Como parâmetro para o estudo entre o mito original e suas atualizações, apresentam-se mais claramente ainda, quanto a sua composição dialógica, os apontamentos da intertextualidade. Sobre o conceito, B. Brait contribui com considerações sobre a palavra inicialmente divulgada nas análises da búlgara Júlia Kristeva, que foi a primeira a usar o termo implicando os estudos bakhtinianos:

Segundo ela (Kristeva), para Bakhtin, o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (...). Em sua leitura da obra de Bakhtin, Kristeva identifica discurso e texto: “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto) (Idem, p.84). Afirma ainda que a noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, porque considera que o “diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem”(Idem, p. 444). Está aí entronizada a noção de intertextualidade como procedimento real de constituição do texto. (BRAIT, 2006, p. 163)

Então, é a partir desse campo de cruzamento de discursos, de textos, que se pretende construir a análise da peça. Nesse texto teatral, composto de várias vozes textuais, fazem-se presentes ferramentas de formação do intertexto, que materializam um novo discurso, a partir do encontro de outros textos e contribuições de um hipotexto. B. Brait (2006), adiante, especifica a noção de intertextualidade. “O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos.” (Ibidem, p.181).

Essa intertextualidade como materialidade textual, ganha aspectos procedimentais e classificatórios com a obra *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* (BARROS, 2003), em que José Luiz Fiorin discorre sobre as relações intertextuais implícitas e explícitas. A interna refere-se à heterogeneidade constitutiva do discurso, conforme a noção primeira apresentada de dialogismo. Já a intertextualidade explícita aponta para a absorção de um texto por outro, reproduzindo-o, transformando-o ou subvertendo-o. Esse procedimento pode ser de natureza alusiva (na medida em que “reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras” (Ibidem, 1994, p. 31); ou de citação, “(...) quando um texto cita outro, quer confirmando ou alterando o sentido do texto citado” (Ibidem, 1994, p. 30). Desse modo, neste trabalho está presente o estudo da intertextualidade explícita, capaz de trazer ao texto de Nascimento Rosa os caracteres simbólicos das personagens que compõem seu teatro, as quais, por sua vez, são incorporadas de outros textos, de outras culturas. Em geral, essa ferramenta permitirá a verificação de como se formam esses sentidos por meio de acréscimos, deslocamentos, inversões e supressões de elementos dos hipotextos. Tais mecanismos estão fundamentados no estudo sobre a “parodie de la fiction” de Claude Bouché (1974) com os procedimentos de: “adjonction, déplacement,

inversion, suppression” (BOUCHÉ, 1974, p. 50 e 51) que se pretende aplicar neste trabalho.

Então, o fato de se estudar e escolher textos citacionais levará a um procedimento metodológico de análise-crítico-interpretativa que permitirá demonstrar esta articulação da linguagem: um movimento de aproximação e afastamento que possa responder de que maneira assimilam-se caracteres do pré-texto e, ao mesmo tempo, como se constrói uma reformulação dessas significações em função de novos sentidos trazidos para o texto atual. Parte-se, desse modo, do texto teatral para a teoria, analisa-se a composição dos elementos simbólicos em diálogo e finaliza-se com uma interpretação que faça uso e justifique os subsídios teórico-críticos.

Em um primeiro momento, utilizando-se como parâmetro a intertextualidade explícita, analisam-se as relações simbólicas das personagens no contato com os textos-fonte básicos: a referida *Teogonia* de Hesíodo, em que está o mito de Prometeu, como exemplificação do mito clássico e suas referências diversas - Zeus, Dioniso, Águia; a Bíblia cristã para referenciar aqueles envolvidos com a figura de Nória e do divino, neste texto Javé, Noé. Além desses, são chamados textos que guiam as questões do Gnosticismo neste teatro e todas as referências ao não-oficial das escrituras gnósticas encontradas em *A Biblioteca de Nag Hammadí* (2006) organizadas e traduzidas por James M. Robinson e do artigo de Stephan A. Hoeller *The Gênesis Factor* (HOELLER, 2010), em que se encontram, por exemplo, o discurso da personagem Cassandra e os próprios apontamentos da história de Nória.

Nessa primeira investigação, as personagens acabam se cruzando no texto de Nascimento Rosa em um ponto comum: na semântica do fogo, uma releitura do mito de Prometeu. Essa releitura do mito de Prometeu é um lugar simbólico em que todas as figuras teatrais do autor irão se encontrar, não pela unicidade de um único fogo, mas pelo diverso, acrescentando àquela fagulha que Prometeu roubou um importante conjunto de significações; é essa a análise do segundo capítulo. De maneira geral, este segundo momento da dissertação culmina nos apontamentos dos processos de destruição e ampliação (reconstrução simbólica) textual que as

personagens possam representar ao trabalhar e formar os intertextos mediante a temática da entrega do fogo para a humanidade. Em suma, o recurso intertextual demonstrará a organização do teatro de Nascimento Rosa, ao mesmo tempo em que se abre a cena para novas concepções.

No terceiro capítulo, procede-se ao estudo, trazendo o conflito entre o sagrado e o profano, ainda compondo a busca de uma metodologia que auxilie os objetivos propostos com a intertextualidade, encontra-se inegavelmente a ferramenta do rebaixamento. Desdobra-se, assim, da simbólica origem ígnea, um rebaixar que perpassa toda a obra e pretende-se traçar - do celeste para o terreno, do modelo clássico e cristão ao teatro de Nascimento Rosa. Novamente em Bakhtin (2008, p.324) apoia-se essa dissertação: da “descentralização do universo”; do “transportar o centro relativo do céu para debaixo da terra”. Cabe aqui também a aproximação com os textos da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin (2008), para explorar essa ação de rebaixar e deixar circular novos modelos, no ir e vir dos contextos. A partir daí, após ter explorado elementos estruturais deste teatro, insere-se como quarto capítulo uma análise temática pautada na construção do riso e no mito carnavalizado de Nascimento Rosa.

O quinto e último capítulo interpretativo é destinado às relações do duplo nesta peça como continuidade e ferramenta da referida releitura do mito. O trabalho intertextual examina de que modo, na recontextualização do mito, estão postas as relações entre as vozes simbólicas no texto. A partir daí, as personagens deixam no texto, vestígios de suas identidades que só são reconhecidas pelo parecer do outro, ganhando uma concepção de coletividade, de relação, por isso serão importantes tais questões de duplicidade. Aqui, o diálogo com os caracteres das personagens amplia-se em significações: é notável, que ao colocar uma diversidade de figuras em interação, a análise só se define no trânsito significativo de uma a outra personagem. Por isso, é patente o estudo dos desdobramentos simbólicos no teatro de Nascimento Rosa que correspondem, de modo geral, a relações duplicadas.

Aqui está o ato que precede o movimento de fechar a cortina desta dissertação: o estudo do duplo. Esse desfecho da análise constitui a relação dos diálogos do mito com as projeções de sentido que a esfera da personagem-mito vai concretizar, marcadamente simbólica no trabalho literário, verificando, dessa forma, a proximidade ou afastamento que seu eu (self) estabelece com o outro. Merece em especial análise, neste campo simbólico, um estudo sobre as duplicações das personagens em Nória e Prometeu, às vezes semelhantes a sua representação como um outro sujeito; em outros momentos, identificando-se na outra figura criada ou, por outras vias, substituindo seu “eu” pela própria representação que está posta no fazer cênico, apontamentos esses referenciados por Carla Cunha no artigo “Duplo” do E - dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. da Universidade Nova de Lisboa (CUNHA, 2009). Dentro do jogo de cena, já que se analisam diálogos, tem-se claramente essa relação do “eu” e do “outro”: “[...] *de modo a sentirmo-nos, em simultâneo, distantes e cúmplices, em face do que a ficção da cena nos devolve de nós mesmos [...]*” (ROSA, 2007, p.2). Assim, ao colocar em ação máscaras dramáticas que compõem a personagem e sua alteridade encontram-se novos sujeitos, o que tanto se busca neste trabalho.

Esse movimento de reconhecimento ou estranhamento do “eu” no outro promove considerações a respeito do espelhamento e, dessa forma, traz para a análise mais apontamentos bakhtinianos. Neste caso, a obra de M. Bakhtin, *Estética da Criação Verbal* (1992), auxilia na explanação de pontos em que se estuda a alteridade como espelho. Aquela imagem que se verá é inversão do aparente conhecido, destrói aquilo consolidado e é momento de virada para um novo conhecimento que começa a se construir diante de uma figura estranha, mas familiar: como se dá um novo encontro entre Zeus e Prometeu? Como se constitui a ligação entre Nória e Prometeu? O que quer a figura de Cassandra nesta peça? Encontros que acabam espelhando a própria imagem de Prometeu. Não será esse o movimento do teatro gnóstico? Repensar para renovar. De não reconhecer a posteriori as imagens da mesma maneira como antes eram conhecidas?

Nessa concepção ampliada, encontra-se no resgate mítico um espelhamento também com a contemporaneidade – é no teatro atual que se vão

reconhecendo imagens do passado - e, dessa forma, já se tem como requisito o disforme, o conflito, não a homogeneidade e a oportunidade de verificar aspectos antes esquecidos nesse universo mítico. Neste jogo cênico, por exemplo, entre o divino e o humano o limite de poder é quebrado: quem é o superior? Esses elementos completam-se, mas não se configuram mais por si sós. O que se ainda continua vendo nessas duplicidades são recriações contextuais, em diálogo com o diverso; entre o que pode ser considerado sagrado, consagrado e o profano, dessacralizado como quer ELIADE (2008).

Depois, com o estudo do duplo, levantam-se as relações espelhadas, as misturas dos caracteres das personagens com a intenção de desconstruir as posições de autoridade que tinham algumas personagens no mito-fonte, desta forma, rebaixando-as. A partir daí, começa-se - com as novas identidades criadas por esse diálogo - um processo de renovação do mito de Prometeu e, principalmente, do próprio teatro, entendido como força-motriz dessa mudança de perspectiva. Movimento muito próprio do teatro gnóstico de Nascimento Rosa que se vai investigar, capaz de definir pela criação textual uma possível construção: o discurso teatral considerado gnóstico. Seguiu-se, assim, Nória e Prometeu em um germinal de novos sentidos atribuídos por estas representações: antigas e atuais. Diante disso, pede-se, no palco-dissertação, que entre o fogo, o primórdio deste teatro.

1. RELEITURA DO MITO: O FOGO ATUALIZADO

“Filho de Jápeto, o mais hábil em seus desígnios,
 ó doce, ainda não esqueceste a dolosa arte!”
 Assim falou irado Zeus de imperecíveis desígnios,
 depois sempre deste ardil lembrado
 negou nos freixos a força do fogo infatigável
 aos homens mortais que sobre a terra habitam.
 Porém o enganou o bravo filho de Jápeto:
 furtou o brilho longevisível do infatigável fogo
 em oca férula; mordeu fundo o ânimo
 a Zeus tonítro e enraivou seu coração
 ver entre homens o brilho longevisível do fogo.
 (HESÍODO, p. 133, 2007)

O texto teatral *Nória e Prometeu – Palavras do fogo*, de Armando Nascimento Rosa (2005), como o título antecipa, põe em diálogo um casal de proscritos, Prometeu e Nória, ícones, respectivamente, das mitologias grega e judaico-cristã. Embora desempenhem papel hegemônico, não são as únicas personagens em cena. Figuram na peça, também de modo frequente, personagens da Antiguidade grega (o Rapsodo, Zeus, Heráclito, Cassandra), com o foco recaindo sempre sobre Prometeu, visto, neste contexto, como o responsável pelo processo de desenvolvimento da humanidade, graças ao gesto heroico de roubar o fogo de Zeus e entregá-lo aos seres humanos. Quanto à mitologia judaico-cristã, a personagem que a representa é Nória, filha de Adão e Eva e esposa de Noé, referida apenas nos textos apócrifos da história do Cristianismo. É por meio de seu discurso que vão se apresentando ao público alguns dos principais atores do Velho e do Novo Testamentos: Javé (o deus de Jonas e de Job), Adão e Eva, Noé e seus filhos, os quais ajudaram o pai na construção da arca.

O texto dramático inicia-se quando Nória entra em cena em busca de Prometeu. Contudo, até seu encontro com ele (na cena de número cinco), diversas outras figuras míticas vão sendo citadas e vão interagindo com Prometeu, tecendo reflexões acerca da criação da humanidade e do gesto que deflagrou, de um lado, o desenvolvimento da espécie humana e, de outro, a

condenação imposta por Zeus ao filho de Jápeto. Assim, surgem no palco Heráclito, Zeus e Cassandra, cada um em uma cena à parte, mas todos partilhando, em seu discurso, a referência à concepção de fogo divino e às alterações ocorridas no seu sentido ao longo dos séculos.

Além das já mencionadas, há uma personagem que atua como organizadora desse teatro, recepcionando os futuros interlocutores de Prometeu, levando-os, inclusive, até a presença do herói. Trata-se do Guarda, que incorpora um antepassado clássico na figura do Rapsodo, num procedimento intertextual que traz para o presente da enunciação a evocação da figura dos primeiros poetas da Antiguidade grega. No texto de Armando Rosa, chama a atenção o seu nível de consciência, mais apurado que o de Prometeu, como se pode ver, por exemplo, na cena cinco, em que ambos discorrem sobre as quatro estações e é o Rapsodo que alerta o herói para a degeneração ocorrida na natureza:

Rapsodo: É um **discurso antiquado!** As estações do ano sofrem da doença do papa. **O clima está decadente**, anda com **febres altas**. Já não se sabe quando chove em excesso ou se espera o deserto (ROSA, 2005, p. 23, grifo nosso).

E há a Águia-abutre, cuja função, designada por Zeus, lhe limita totalmente a liberdade. No monólogo de abertura da terceira cena, é assim que ela se expressa acerca do destino que lhe foi imposto por Zeus:

Se Prometeu está agrilhado, pois eu não o estou menos. E se há uma razão que o levou à tortura – justa ou injusta não o sei, não sou juíza –, razão não tenho pra Zeus ter feito de mim a **esponja de penas**, que **absorve inchada o sangue** da sua vingança [...]

E a minha tragédia é de todas a mais repugnante, porque nada nela tem grandeza, apenas cheiro a **carne gangrenada** numa loucura viva de vísceras. É uma tragédia fétida de indigestões e diarreias. Uma tragédia alimentar: NUNCA NINGUÉM ME PERGUNTOU SE EU GOSTAVA DE FÍGADO! (Ibidem, p. 14, grifo nosso)

A Águia é assim identificada: “uma esponja de penas”, absorvendo sangue de “carne gangrenada”. Com isso, ligada a Prometeu, também é alvo da

ira de Zeus. Assim, na cena, resta a ela uma vã recusa em forma de lamentação: reclamar de uma prisão torturante por se tornar o carrasco do titã.

Zeus, o deus supremo da mitologia clássica pagã, faz sua aparição na terceira cena, sendo a primeira personagem a manter um diálogo com Prometeu. Aqui ocorre o primeiro confronto de Titãs, no qual Zeus questiona o gesto primordial de Prometeu e interpreta-o como manifestação do desejo de disputa do herói pelo poder. Assim diz Zeus a respeito da desobediência de Prometeu: “Tu afrontaste a minha autoridade como se quisesses substituir-me no lugar que ocupo. **SERVISTE-TE DOS HUMANOS COMO UM PRETEXTO PARA A TUA AMBIÇÃO DE GLÓRIA!**” (Ibidem, p. 15).

Na continuidade do enfrentamento, Zeus valoriza o jovem herói, afirmando ver nele a projeção de si mesmo quando jovem, (“como se me visse refletido num espelho jovem”). O grande deus reforça ainda que, de modo semelhante, o jovem poderia ver nele a imagem futura de si mesmo. Mas não, Prometeu rejeita essa hipótese e acusa o grande deus de inimigo e déspota. Segue-se a isso uma briga verbal sobre o poder, em que Zeus desiste de conquistar o prisioneiro e parte para novos destinos no universo, ordenando, novamente, a prisão do titã:

Zeus: Perco o tempo contigo. **Vou viajar pra outros astros** hoje mesmo e não posso esbanjar horas em oratória fútil. [...] Se eu te levasse nas nossas naves espaciais, depressa farias sabotagem, e roubavas os segredos da tecnologia dos deuses [...]. Vais voltar com os ossos pró teu rochedo (Ibidem, p. 16, grifo nosso).

Para encerrar esta cena, surge o coro dos deuses astronautas, confirmando as ideias de Zeus, julgando e condenando Prometeu.

Cassandra e Nória são as duas únicas personagens femininas. Identificam-se por serem ambas dotadas da ousadia e da coragem de lutarem contra o que lhes é imposto pelas contingências históricas. Cassandra consegue fugir da sua condição de prisioneira de Agamenon e Clitemnestra, mesmo que, para isso, tenha tido de ser internada como louca. Nória também é acometida pela loucura e é internada no mesmo hospício que Cassandra. O

destaque na história de vida de Nória é sua condição de autora proibida e perseguida e o gesto revolucionário que praticou ao pôr fogo na arca de Noé, seu marido, para impedir que se realizassem os desígnios divinos e que fossem criados novos seres imperfeitos. De acordo com sua concepção, os humanos são “[...] criação falhada” (Ibidem, p. 29), criaturas de um mau deus que não estava satisfeito com sua obra: “Javé desgostara-se da criação que fizera e resolveu destruí-la com água [...], arrependeu-se da decisão radical. E resolveu escolher à sorte os sobreviventes [...]” (Ibidem, p.29). As pessoas são obra desse “[...] demiurgo cheio de mau caráter [...]” (Ibidem, p. 29). Com a arca, então, tais seres sobreviveriam ao dilúvio, ocasionando a preservação e procriação da espécie.

A peça estrutura-se em sete cenas e, como salienta o autor, “[...] as cenas estão divididas de acordo com unidades de sentido dramático, pelo que a sua divisão não depende do critério único da entrada e/ou saída de personagens” (ROSA, 2005, p. 9). De fato, em cada cena, há uma personagem nova a se apresentar como portadora do assunto principal, porém algumas continuam no palco para “dar a deixa” à próxima personagem. Por exemplo, da cena um para a cena dois, o Rapsodo e Nória mantêm-se no palco e a personagem a entrar é Heráclito; depois, ao terminar seu discurso, voltam a dialogar na mesma cena Nória e Rapsodo com considerações sobre essa nova personagem. A Águia, que aparece pela primeira vez na cena três, continua no palco nas cenas quatro e cinco, desempenhando outras funções e contribuindo para o discurso das personagens que entram em cena.

A pequena extensão da peça (que tem só um ato) não prejudica a complexidade do texto de Armando Rosa, que chama a atenção não pela intensidade da ação, mas pela sua densidade. O fato de as personagens serem figuras míticas já indicia a necessidade de o leitor/espectador mergulhar no tempo-espaço arcaico, a-histórico, que é o do mito, para reconhecer certa caracterização destas personagens: Prometeu, Águia, Zeus. Esse mergulho temporal passa ainda pelo tempo-espaço da cultura grega, berço cultural da civilização ocidental (que é referido, no texto teatral, pelas figuras de Dioniso e

das bacantes). E, contribuindo para o adensamento do texto e para sua complexidade, há o fato de essas personagens míticas serem atualizadas. Portanto, a a-historicidade do mito caminha lado a lado com a historicidade. Essas atualizações podem também ser compreendidas como rebaixamentos dessas figuras míticas para o teatro de Nascimento Rosa. A figura de Zeus, por exemplo, aparece em cena usando um capacete de astronauta: “Zeus e o seu séquito de deuses astronautas: todos eles usam um capacete espacial, fatos coleantes com cintos largos, e uma capa comprida de super-heróis da bd” (Ibidem, p.13).

Nória, por sua vez, carrega uma mochila; a Águia está usando um guardanapo todo sujo de molho de tomate; o Rapsodo traveste-se de guarda. Com isso, ocorre uma religação entre o passado mítico, o presente (da enunciação) e o futuro, representado pela ficção científica implícita na cena sete, quando é encenado o episódio do Gênesis, na concepção de Nória.

Ainda sobre essa correlação de tempos, pode-se notar que o presente, a obra *Nória e Prometeu*, que imerge no passado (figuras do mito), a todo tempo converge para um futuro próximo que começa a ser introduzido, adiantado, pela figura avisada de Prometeu: “Vou abrir uma escola agrária pra corrigir a indústria alimentar. **Hei-de ensinar aos humanos** os segredos da agricultura biológica! Eu sou **um semi-deus avisado**, como indica o sentido do meu nome” (Ibidem, p. 24, grifo nosso).

Pauta-se isso pelo que também diz a etimologia da palavra Prometeu: “[...] proviria de *pró*, antes, e *manthánein*, aprender, saber, perceber, “ver”, significa exatamente o que o latim denomina *prudens*, de *prouidens*, o prudente, o ‘pré-vidente’, o que percebe de antemão” (BRANDÃO, 1988, p. 166).

Assim se segue. Em cada personagem que vai entrando em cena, percebe-se certa previdência. Nória quer falar com Prometeu, diz que sabe sobre o novo fim do mundo e, pelo que se observa dessa figura, ela tem mesmo a intenção de dar um novo final apocalíptico à peça, representante esse do futuro da humanidade que ela também quer adiantar em sua fala:

[...] Mas **da próxima vez**, Ele **há-de queimar-nos** a todos. A **morte virá** pelo teu fogo. [...] Prometeu, deixa-me pôr em teatro o **meu Apocalipse** segundo Nória (ROSA, 2005, p. 27, grifo nosso).

Heráclito é um filósofo que acredita no fogo da palavra, o verbo como ativador de ideias que, de certa forma, chega aos vindouros estudiosos da filosofia mesmo que fragmentadas. Em seu discurso é possível notar uma projeção da filosofia que defendia no passado. Segue a personagem da seguinte maneira:

Tinha de ser eu para falar-vos do fogo. [...] chamado de obscuro plos meus contemporâneos, por me exprimir com a linguagem dos enigmas. **Adorado plos vindouros**, desconhecido deles, por de mim terem chegado só fragmentos do que eu disse. **Faúlhas de palavras**, cinzas das idéias, rastilhos prá imaginação de muitos. (...) O **Samuel Beckett inspirou-se em mim** de certeza [...] (Ibidem, p. 10, grifo nosso).

Heráclito parece desejar e prever que seus questionamentos filosóficos alcancem o mundo mais à frente, além de sua época, como fagulhas de palavras do passado atingindo um futuro discurso, servindo, dessa forma, de inspiração para alguém, como, por exemplo, para Samuel Beckett.

Cassandra, por sua vez, também é previdente e segue em busca de uma verdade divina, representada no texto pelos deuses em que acredita, e não pode se calar. Parece conhecer mistérios que espalhará pela humanidade, no futuro, como diz a Prometeu na cena quatro:

Não me importa correr riscos. **Não posso é calar o fogo** que me anima. **Espalharei** esta verdade mesmo que a tomem por mentira. Antes louca que muda. Seguirei o teu exemplo (Ibidem, 2005, p. 21, grifo nosso).

Materializa-se, então, em cada figura, esse discurso previdente, prometeico, com a apresentação de personagens no palco do teatro de Nascimento Rosa, resgatadas do passado e modificadas no presente. A partir daí, essas figuras, na atualidade – ou seja, em Nória e Prometeu (2005) –,

arriscam trazer ao presente informações de um discurso do futuro e até para o leitor se oferece um pouco desse movimento: a cada pista que as personagens vão dando em relação à suas características e aos seus desejos, ele (aquele que lê a peça) pode predizer ou tecer ponderações acerca do futuro, sobre quem são as personagens, o que elas querem ao falar do fogo, quais são as novas acepções do fogo criadas por Nascimento Rosa.

Dadas a apresentação das personagens principais e as considerações gerais da obra, percebe-se a relação fortemente apontada em toda peça: entre essas personagens e o fogo. No decorrer das sete cenas que compõem o único ato deste “mitodrama paródico”, a imagem do fogo é recorrente e vai ganhando novas nuances, em uma intertextualidade explícita que resgata o fogo prometeico (o fogo físico, a fagulha roubada) e modifica-o, dando à palavra fogo novos sentidos, simbologia que se vai analisar à frente: para Cassandra, que nutre verdadeira admiração por Prometeu e pelo teatro, o fogo é o “fogo da paixão”; para Heráclito, o fogo é a alma, a filosofia, a força motriz do universo, o elemento que habita “o pequeno cosmos que somos”; Prometeu, além de ser o ladrão do fogo, acaba transformando-se na própria corporificação do fogo (seu corpo torna-se uma tocha):

Ao centro da cena, Prometeu está acorrentado de pé a **um rochedo-archote** com altura superior à humana. Tem o tronco nu, de modo a que se veja **uma mancha vermelho-negra** em toda a região da pele correspondente ao fígado; cintura e pernas estão polvilhadas de sangue coalhado (Rosa, 2005, p. 13, grifo nosso).

Ele está aprisionado a um rochedo que já é um archote e, além disso, a imagem dominante que o público tem dele é a de um corpo dilacerado, queimado e com um enorme fígado exposto. A seu lado, quase que compondo uma extensão dele, a Águia-abutre, de asas também aprisionadas, é uma mancha só, mas de molho de tomate (neste caso, a cena é representada por meio de um duplo recurso que se analisará no capítulo dois: do grotesco que produz o efeito de rebaixamento; e do distanciamento brechtiano, que evita que o público sofra o efeito catártico).

O que se aponta nesses diálogos de textos a respeito desses novos arranjos da simbologia do fogo é fundamental para o estudo das relações intertextuais. Para isso, o termo diálogo, proveniente de conceitos como dialogismo e intertextualidade, torna-se primordial para que se possam analisar com clareza os apontamentos existentes entre o fogo de Prometeu, tema mítico, arcaico, e seus desdobramentos no texto de Nascimento Rosa. Segundo Bakhtin (1992, p. 123):

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.

Mais do que apontar, então, o discurso direto posto pelas personagens deste teatro, faz-se necessário o entendimento desse dialogar entre textos através da relação das vozes discursivas. No texto teatral de Nascimento Rosa, o mais importante é a relação que vai se formando entre as esferas da personagem mítica e seus caracteres que se atualizam, observando, dessa maneira, a recontextualização mítica.

Assim, parece bem apropriado o estudo do dialogismo como um lugar de vozes que permite a mistura de textos. De acordo com Brait (2000), para discorrer sobre o conceito bakhtiniano de dialogismo, é importante que se atente ao princípio da heterogeneidade, à ideia de que a linguagem é heterogênea, isto é, de que o discurso é construído a partir do discurso do outro que é o “já dito” sobre o qual qualquer discurso se constrói. Essa heterogeneidade pode ser constitutiva ou mostrada.

A heterogeneidade mostrada é a inscrição do outro na cadeia textual, aspecto que mais interessa a esta análise. Sobre esse caráter explícito, pode-se apontar a materialidade textual dada por uma faceta do dialogismo: a intertextualidade, o diálogo entre textos. Especificamente as relações citacionais determinadas no texto são ferramentas de análise das relações intertextuais, já que a intertextualidade também acontece através da citação

(BARROS et al., 2006, p. 30). A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente (basicamente um elemento dentro de outro), pode confirmar ou alterar o sentido do discurso mencionado e se faz presente em textos diversos, neste caso, um teatro que cita personagens de textos cosmogônicos clássicos e judaico-cristãos. São nítidas, por exemplo, as referências em Nascimento Rosa a elementos da *Teogonia* (2007):

Nória: Eu quero falar com **Prometeu** [...]. Rapsodo: Mas tem que esperar pla sua vez. (Consulta uma lista). Antes de si temos a **Águia, o Zeus** [...]. Ao centro da cena, **Prometeu está acorrentado** de pé a um rochedo-archote [...] (ROSA, 2005, p. 8; 13, grifo nosso).

Dito isso, as personagens – que vão compondo os caracteres de um novo Prometeu na obra de Nascimento Rosa – são foco, em um primeiro momento, dessa relação entre textos. Como problematização do estudo da personagem, no prefácio da obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), Paulo Bezerra expõe considerações sobre Bakhtin e as vozes simbolizadas em suas personagens:

Ora, o fundamento do processo dialógico é a interação entre as vozes que povoam a obra literária. O objeto imediato e fonte do dialogismo bakhtiniano é a obra de Dostoiévski, na qual o diálogo entre as personagens é uma luta entre pontos de vista e juízos de valor, na qual cada personagem-voz ora mira em torno em uma polêmica velada com outra ou outras personagens-vozes, ora as enfrenta no diálogo direto, e em ambos os processos cada uma procura fazer prevalecer seus pontos de vista sobre si mesma e **sobre o mundo, externados por suas vozes** (BAKHTIN, 2008, XVIII, grifo nosso).

Essa personagem-voz deve ser considerada também na peça de Nascimento Rosa, pois através da palavra construída em torno das personagens, no cruzamento de mito e atualidade, diz-se muito sobre o universo simbólico representado por Prometeu, Nória, Zeus, Heráclito, Cassandra, entre outras, além do conhecimento de si que as personagens possam ganhar no decorrer deste texto teatral. Ao focar a construção da personagem na obra de Dostoiévski, Bakhtin aponta duas caracterizações específicas para o estudo da percepção de personagem:

A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma enquanto posição racional e valorativa do homem em **relação a si mesmo** e à **realidade circundante** (BAKHTIN, 2008, p. 52, grifo nosso).

Sendo assim, o diálogo entre textos e personagens que se analisa em Nascimento Rosa apresenta pistas fundamentais para esse conhecimento da realidade circundante que é investigada: as recorrências ígneas (que dizem sobre as posições das personagens sobre o mundo e sobre o teatro gnóstico que aponta Nascimento Rosa). Em conjunto (entre textos), forma-se um todo de sentidos capaz de esclarecer o modo como aquele fogo, entregue à humanidade por Prometeu, está configurado simbolicamente na peça. Após analisarem-se os novos sentidos da realidade representada pelas personagens, segue-se com os estudos da obra em relação à consciência que elas possuem com relação a si mesmas e ao outro como apresenta a citação referida.

Tomadas, então, as relações intertextuais como foco, em que um texto se inscreve no texto do outro (na peça, o texto clássico, judaico-cristão, e as referências sobre o próprio teatro atualizam-se no texto de Nascimento Rosa) e as evidências da importância das personagens nesta análise, cabe refletir até que ponto há aproximações ou distanciamentos entre elas: as figuras míticas, judaico-cristãs e as novas configurações das personagens neste atual teatro. Como estratégias para constituição da intertextualidade analisam-se, nos segmentos que se seguem, os acréscimos, deslocamentos, supressões e inversões com relação a elementos-personagens do texto-fonte de Hesíodo – *Teogonia* (2007), especificamente do Mito de Prometeu (para as personagens Prometeu, Zeus e Águia) –, de textos clássicos-históricos (para Heráclito e Cassandra) e de escrituras judaico-cristãs e apócrifas (para Nória, Noé e Javé). Buscam-se, assim, os novos sentidos do fogo prometeico e das possíveis características que definam o teatro gnóstico de Nascimento Rosa, as quais se pretendem examinar a partir de agora.

1.1. Acréscimos: os novos sentidos do fogo

O primeiro acréscimo que se pode notar ao mito de Prometeu na *Teogonia* de Hesíodo (2007) é a personagem Nória referida no texto de Nascimento Rosa, ela não existe no hipotexto. Nória, na primeira cena, sentada, esperando, “a comer um sanduíche” é uma figura, desde do início, inusitada. Contudo, Nória está ali porque deseja falar com Prometeu e, neste ponto da história, o texto atual e o antigo começam a se cruzar: o nome do titã verbalizado pela personagem feminina é para o leitor, pelo menos, uma mínima referência ao mito.

Essa exposição (designação da primeira cena da peça, segundo os princípios da dramaturgia clássica), constitui a etapa da apresentação de personagens, do assunto e da ação:

Para os clássicos, a **exposição** deve “instruir o espectador sobre o assunto e as circunstâncias principais, o lugar da cena e mesmo a hora em que a ação principia, o nome, o estado, o caráter e os interesses das personagens principais” (RYNGAERT, 1996, p. 65, grifo nosso).

De um lado, na primeira cena que constitui a introdução, cumpre-se a finalidade apontada por Ryngaert: ocorre a identificação da personagem Nória, que declara querer conhecer Prometeu. Além dela, está no palco uma personagem de nome Rapsodo, responsável por organizar o espaço, a ordem de entrada das personagens. Entretanto, esta exposição não revela os traços das personagens principais, seus interesses, suas relações. Nória sequer é conhecida, está de passagem, carrega uma mochila de viagem, assume-se como “mestra de improviso”, “habituada ao anonimato” e quer falar com Prometeu, que até este momento não está em cena. O Rapsodo ainda insiste em que aquele não é lugar para Nória estar “refastelada”, pois se trata de um espaço “sacralizado” e há uma lista de personagens para falar com Prometeu antes dela. De modo geral, a cena se apresenta em um instante de trânsito, uma preparação do palco do teatro, nos bastidores, por trás das cortinas,

momentos antes do espetáculo propriamente dito (representação teatral dos atores), fato que acaba simbolicamente deixando Nória deslocada, às margens da cena e pouco diz de suas características, mantendo-a, assim, como personagem indefinida até para o teatro, sem história, clandestina.

Rapsodo: A senhora tem de ir lanchar **pra outro sítio**. Os actores estão prestes a entrar em cena [...] Nória: [...] Posso esperar o tempo que for necessário. Estou **clandestina** e não tenho horários a cumprir (ROSA, 2005, p. 8, grifo nosso).

Contribuindo para essa ambientação de clandestinidade, fora de lugar que está Nória, a primeira rubrica apresenta o espaço do teatro como uma pequena parada de viagem, um lugar transitório das muitas passagens que serão postas em análise: “Uma mulher entra no palco, carregando nas costas uma mochila de viagem. Visivelmente cansada [...] Aparece o Rapsodo, preocupado com a presença da intrusa”. (ROSA, 2005, p.8)

1.2. Chama maior, chama menor: o jogo de poder entre Zeus e Prometeu

Ao começar a cena do embate entre o titã e o grande deus, o texto-fonte está explícito já na rubrica: “Prometeu está acorrentado de pé a um rochedo-archote com altura superior à humana. Tem o tronco nu, de modo a que se veja uma mancha vermelho-negra em toda a região da pele correspondente ao fígado [...]” (Ibidem, p.13). Assim, encontram-se personagens já conhecidas do mito antigo: a Águia, Prometeu e Zeus que logo aparecerá. Como se constituem agora essas figuras no novo mito? Em princípio, o acréscimo está na conversa que vão realizar.

A primeira fala é da Águia, que abre a cena, como visto, lamentando sua condição: “[...] eu fui atirada ao lixo como personagem de terceira ordem” (ROSA, 2005, p. 13). Em todo seu discurso, ela opõe sua característica de “ave nobre” ao maldito abutre, “comedor de cadáveres”, em que acabou se tornando.

Para os significados do fogo que permeiam esta peça, a Águia aponta mais um – o alcoólico: “Sim, sim, de um alcoólico! Por que pensam vocês que o fígado de Prometeu cresce sempre após cada investida do meu bico? Prometeu padece de cirrose [...]” (ROSA, 2005, p.13). As conotações para fogo são todas relacionadas à bebida. A Águia cita até Dioniso: “[...] quisesse afogar a memória da sua proeza. Afundava o corpo atordoado nas adegas de Dioniso” (Ibidem, p.13). Ela discute, dessa forma, a condição de Prometeu, além de criticar suas ações, que, ao dar o fogo aos homens, criou vermes, senhores de terra. Os jogos de sentido que seu discurso apresenta são: revolucionário genuíno/ingênuo, melhores que deuses/multidão de vermes, justa/injusta.

Em seguida, inicia-se o emblemático diálogo entre Zeus e Prometeu. Além da análise dos acréscimos de suas falas no que tange ao significado do fogo na obra, a constituição de suas figuras como criação/criatura, pai/filho, imagens espelhadas, será devidamente abordada no capítulo sobre a estrutura do duplo neste teatro. De modo geral, portanto, o embate entre Zeus e Prometeu constitui o foco da terceira cena, resgatando a tão conhecida disputa no mito antigo.

Zeus já entra em cena dirigindo-se de maneira irônica à Águia: “Bravo, águia, bravo! Podes crer que essa dieta com iscas de semideus bêbado nos inspira a todos uma enorme piedade” (Ibidem, p.14). A rubrica da fala já havia adiantado o tom inicial desse deus, que se coloca atrevido, com falta de respeito, revelador de descaso: “Aproxima-se da Águia. Numa insolência cínica, bate palmas lentamente” (Ibidem, p.14).

Zeus dispensa a Águia e logo, com um tom soberbo, solicita que soltem Prometeu: “Libertem-no dos grilhões, que não gosto de falar com gente acorrentada!” (Ibidem, p.14). A primeira oposição com que o deus interpela o titã é corpo/mente. Fala que, após o corpo de Prometeu passar pelo martírio (sofrimento corporal diante da ira divina), ele, Zeus, poderá ser visto não como inimigo, mas, por meio da mente (referência à consciência/pensamento de Prometeu), o titã aprenderá a dar mais atenção à figura desse deus da

Antiguidade, entendendo suas razões, ao invés de engrandecer os humanos: “O teu maior inimigo está dentro de ti, na tua teimosia em tomares o partido dos terráqueos ignorantes” (Ibidem, p. 15).

O deus do Olimpo faz questão de apresentar os conflitos da personagem Prometeu. Acusa-o de trair os deuses negando sua condição e opõe os humanos aos titãs – “Tu não és humano, és um titã”, “como te enganas” (ROSA, 2005, p. 15) –, demonstrando, deste modo, que Prometeu pensa ser algo que, na realidade, não é. Zeus apresenta, ainda, outras relações como benfeitoria/ambição, fraqueza/soberania. Com isso, o deus defende que a entrega do fogo aos homens, ao invés de representar uma ajuda, é um “óbito colectivo”. O fogo, aqui, é comparado à indústria da morte, à destruição causada pelo “fogo dos neutrões”, às “armas bioquímicas” (Ibidem, p.17).

1.3. Mistérios do fogo: a providência de Cassandra

Ao voltarem aos diálogos Rapsodo (guarda), Prometeu e Nória, uma personagem, Cassandra, surge em cena pela primeira vez e também não está na *Teogonia* (2007). Em seu texto de origem (o mito antigo), apontado por Brandão (1988), essa figura enamorou-se de Apolo, o deus da poesia e da música que lhe concedeu “o dom da *manteia*”, da profecia, desde que a linda jovem se entregasse a ele. Recebido o poder de profetizar, Cassandra negou-se a satisfazer-lhe os desejos. “Não lhe podendo tirar o dom divinatório, Apolo cuspiu-lhe na boca e tirou-lhe a credibilidade: tudo que Cassandra dissesse seria verídico, mas ninguém daria crédito às suas palavras” (p. 166).

Na cena, o Guarda, entregando uma manta a Prometeu, avisa que “uma jovem deseja visitá-lo” (ROSA, 2005, p. 18). Prometeu parece não acreditar quando a vê, surpreende-se e, “atônito”, pergunta se não seria um fantasma. Cassandra, por sua vez,, menciona o fogo que a levou até ali: “Quem poderia acompanhar-me nesta jornada a não ser um pedaço do fogo que nos deste, pra me alumiar nas veredas do precipício?” (Ibidem, p. 19).

É dessa forma que Cassandra inicia sua fala acerca da loucura e da morte. Ela conta seu rapto por Agamêmnon, como prêmio de guerra, e depois relata como escapou de ser assassinada por Clitemnestra. Uma parte da situação inicial que Cassandra conta está originalmente na tragédia de Ésquilo: “Veem-se no interior os corpos de Agamêmnon e de Cassandra, estirados no chão e cobertos com panos. Ao lado dos cadáveres, em pé, Clitemnestra, com o rosto e as mãos manchados de sangue [...]” (ÉSQUILO, 1953, p. 44).

Contudo, a diferença fundamental entre a Cassandra do texto-fonte e a nova Cassandra é o fato de esta ter escapado da morte: “[...] noticiaram o meu homicídio às mãos de Clitemnestra. Mas eu escapei quando ela sacou da faca [...]” (ROSA, 2005, p. 19). Seu discurso culmina com seu “despejo em um hospício público” e, a partir daí, é esquecida e até dada como morta por um trabloide. “As pessoas encaram a loucura como uma forma de morte” (Ibidem, p. 19). De modo geral, os acréscimos vão em direção ao campo semântico da loucura, pois Cassandra também tem o dom da profecia, como Prometeu, porém ninguém acredita. Quais são, então, suas loucas contribuições?

Essa Cassandra é uma “traficante de droga?”, pergunta Prometeu. Ouvindo a súplica da Águia, Cassandra lhe oferece “pastilhas de ópio” e droga o carrasco prometeico. Em seguida, acrescenta mais uma acepção à simbologia do fogo, ao dizer que Eros lhe inflamou o peito e o ventre. Agora, o fogo referido por Cassandra é o desejo que ela sente por Prometeu, a paixão. Prometeu, então, complementa o diálogo, ligando os dois campos semânticos citados: “A paixão é uma forma de loucura” (Ibidem, p. 19).

Enfim, as falas de Prometeu e Cassandra representam o rebaixamento do poder dos deuses do Olimpo. Cassandra insiste em dizer dos desencantos promovidos pelos humanos, fato que Prometeu atribui aos “deuses mascarados de instintos, que nos conduzem às maiores misérias” (ROSA, 2005, p. 20) como “fantoques do cosmos”. Cassandra, nesse momento, aproveita para posicionar-se contra os “falsos deuses”, os “deuses vampiros” e pede ao titã que não perca a “fé no fogo” (Ibidem, p. 20) que tem.

Quanto ao restante das falas de Cassandra, elas são responsáveis por apresentar um pensamento gnóstico: o de que os humanos trazem consigo certa sabedoria celestial, uma divindade internalizada na própria essência humana, com forte capacidade de criação e questionamentos sobre o mundo. Nesse sentido, convém considerar o que explica Stephan A. Hoeller (1997) – escritor, nascido em Budapeste, doutor na área de filosofia da religião da Universidade de Innsbruck, na Áustria:

Os gnósticos compartilham com os hindus e com certos cristãos místicos a noção de que a essência divina está presente no fundo da natureza humana, além de também estar presente fora dela. Em um tempo os seres humanos eram parte do divino, embora mais tarde, em sua condição de manifesto, eles mais e mais tenderam a projetar divindade nos seres externos a si próprios. Alienação de Deus traz um aumento do culto a divindades totalmente externas ao ser humano. O Evangelho de Filipe, outra escritura de *Nag Hammadi*, expressa isso muito bem: No princípio, Deus criou os seres humanos. Agora, porém, os humanos estão criando Deus. Esse é o caminho do mundo, os seres humanos inventam deuses e adoram suas criações. Seria melhor para esses deuses adorarem os humanos (tradução nossa).

Essas características que capacitam o homem para a criação, para o domínio e conhecimento da “verdade” sagrada são a base da construção do discurso da personagem Cassandra. Ela diz saber sobre os mistérios dos “caminhos de Elêusis”, já que se está, para Nascimento Rosa, em um teatro gnóstico. Percorre-se esse caminho para salientar o contraste com os deuses da criação. Jean-Pierre Vernant (2009, p.70-71), ao elencar alguns pontos dos fenômenos religiosos, apresenta o *mýstai*, mistérios:

Os de Elêusis, exemplares por seu prestígio e seu brilho, constituem na Ática um conjunto cultural bem delimitado [...] ficam à margem do Estado por seu caráter iniciático e secreto [...]. O certo é que, terminada a iniciação, depois da iluminação final, o fiel tinha o sentimento de ter se transformado por dentro. Doravante ligado às deusas por uma relação pessoal mais estreita [...].

Hoeller (1997) também traz informações a esse respeito. Ao estudar as escrituras gnósticas, ele apresenta as relações divinas primordiais às quais a personagem citada está se referindo:

É bastante evidente que o Deus Criador que visita a humanidade com a catástrofe do dilúvio não é idêntico ao "Deus verdadeiro", a quem Nórea grita por

socorro. Visualizando o caráter da divindade do Gênesis com um olhar sóbrio e crítico, os gnósticos concluíram que esse Deus **não era bom nem sábio**. Ele era **invejoso, genocida, injusto** e, além disso, havia criado um mundo cheio de bizarrices e desagradáveis condições. Em suas **explorações visionárias dos mistérios secretos**, os gnósticos acharam que haviam descoberto que esta divindade não era o único Deus, como havia sido aclamado, e que certamente havia **um Deus acima dele**. Este verdadeiro Deus acima seria o verdadeiro pai da humanidade, e, além disso, haveria uma **verdadeira mãe também, Sophia, a emanção do Deus verdadeiro**. [...] Até que ponto vários gnósticos tomaram essas mitologias literalmente é difícil de discernir. O certo é que por trás dos mitos existem importantes postulados metafísicos que não perderam sua relevância (grifo nosso, tradução nossa).

Tal concepção sobre a divindade perpassa esta obra de Nascimento Rosa e compõe o foco das escrituras gnósticas nesta análise: o deus cristão que se conhece é injusto e não é o único, há um deus maior, pai da humanidade. Além disso, existe um desdobramento do divino que, da figura masculina, alcança o feminino: Sophia. Cassandra é essa voz, dos mistérios secretos, neste teatro. Ela também divide com Prometeu a previdência, quer segui-lo no exemplo da contestação sobre o mundo e compõe – lado a lado com a personagem Nória – uma busca pelo o que é mais justo, mais elevado.

De maneira geral, é mais uma oposição representada por Cassandra que se torna contribuição para o intertexto do fogo neste teatro. Por um lado, Cassandra, para salvar Prometeu das garras da Águia, é passional, age por impulso, pela emoção, ludibriando a ave. Por outro lado, defende o caminho da verdade pelo conhecimento gnóstico, em que se baseia sua fé. O contraste da ideia dos falsos deuses, os deuses da tirania, o cruel, com o deus da utopia, o pai, são muito compatíveis com uma figura tão antitética como Cassandra, que, mesmo dizendo que não conseguiu salvar Prometeu, acaba aproximando-se do titã por possuir a sua principal característica: lutar contra Zeus.

Esta peça também faz o leitor ir e vir nos argumentos. São vários os ângulos opostos da personagem. Não se pode esquecer que Cassandra tem o dom da profecia e, ao mesmo tempo, segundo sua história, é mentirosa ou fadada a ser considerada desta forma por aqueles que a ouvem. Diante dos outros, ela é tida como louca. Assim, o que todos conhecem, o poder prescrito na mitologia, é rebatido pelo que é apócrifo, mas em um campo hipotético. O

problema é que esse discurso não oficial continua fora do consolidado, da verdade, já que suas profecias são desacreditadas. Porém, continua utópico o desejo de realização e é exatamente isso o que quer a personagem: “Espalharei a verdade mesmo que a tomem por mentira”. Mais uma antítese. Mas, de qualquer forma, ao dizer que falhou com o titã, é retórica e seus argumentos são os mesmos de Prometeu contra a tirania divina. Cassandra aproxima-se dele e diz: “Seguirei seu exemplo”.

É claro que, nesse diálogo entre Cassandra e Prometeu, as sentenças negativas também contribuem para as oposições discursivas. Observam-se o advérbio “não” e a conjunção “mas”: “[...] mas o instinto não lhe permite o suicídio”, “não dramatizes”, “não percas a fé”, “eu não presto culto aos deuses”.

Nessa direção, encontram-se termos do cotidiano para se falar do mito como “tabloides”, “estatísticas”, “desemprego”, ou expressões de rebaixamento: “vadie”, “instinto”, “folhetim barato”, “hormonais”, “fita pornográfica” e “deuses vagabundos”. Os adjetivos, em geral, desqualificam os substantivos da cena.

Além disso, antes de terminar a quarta cena, Nória aparece e reconhece Cassandra: “Lembra de mim, amiga?”. Cassandra responde com informações sobre Nória, voltadas à semântica do fogo: “iluminada do piso quatro”, e Nória continua: “já não deito fogo aos cortinados”. Nesse diálogo, portanto, só algumas pistas a respeito de Nória são dadas e, logo em seguida, fecha-se a cena.

1.4. Circularidade e historicidade em chamus: o fogo novamente em disputa

Encontram-se Prometeu, Águia, Rapsodo, Dioniso e Nória para passar a limpo as estações do ano. Cada personagem tece suas considerações sobre uma estação, ou apresentam um embate sobre o mesmo fenômeno, como

acontece com o discurso da primavera em uma discussão entre Prometeu e o Rapsodo. Como acréscimo ao mito de Prometeu, tem-se também a entrada de Dioniso em cena. Assim, este texto teatral aproxima-se mais do enredar da estrutura mítica, em que se vão apresentando os primórdios de tudo que é relacionado ao homem e ao mundo.

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 2007, p. 16).

A cena inicia-se com Prometeu apresentando o inverno. O titã aproveita para contar um pouco de sua história dizendo que, por causa do frio, roubou o fogo de Hefesto. A oposição entre a divindade e a humanidade justifica-se pelo contraste entre homens famintos, crianças gemendo de fome e deuses, com “ar condicionado e lareira fingida”, servidos de néctar e ambrósia. Frio/calor, comida/fome. Prometeu lamenta: “O contraste entre deuses e humanos fez de mim um ladrão do fogo”. Esse discurso de Prometeu instaura na peça a grande distinção entre natureza e cultura.

Com o roubo do fogo divino, Prometeu oferece aos homens o fogo “técnico”; passa-se, assim, do fogo “natural” ao fogo “cultural”. [...] Por ter escondido o que é vital (o *Bíon*) (Erga, v. 42) para os homens, Zeus provoca um série de eventos [...]. Até então os humanos não precisavam trabalhar para viver, apenas conviviam com os imortais (HESÍODO, 2006, p.61).

Esse contraste entre fogo técnico e natural é pilar desta análise, já que todo o caminho que se percorre aqui começa com o roubo da fagulha de fogo divino e vai até as consequências dessa ação representadas no destino humano por ter recebido o fogo das mãos do titã. Prometeu reanima a humanidade. Com esse fogo técnico, inaugura-se a cultura. Primeiro, a cultura agrícola, capaz de formar a sociedade, passando de um estado nômade para a fixação de território e vida coletiva. Depois, a cultura como acúmulo de conhecimento, de saberes produzidos pelo homem: trabalho, ciências e artes.

Há, assim, uma sequência, uma progressão de atividades sobre esse novo fogo: “Ensinei-os a fazer uma acendalha, a escolher a lenha melhor pra

uma fogueira” (ROSA, 2005, p. 22). Prometeu continua falando sobre seus feitos em prol da humanidade, como ensinar a cozinhar e a invenção da agricultura. Nesse momento, a ênfase é dada ao elemento terra, que é a origem da cultura, anterior ao fogo, à fundação de povoados e à gênese da sociedade. Existe uma conotação sexual do mito da terra. Prometeu cita Gaia e a associa ao fecundar terreno, “macho que fecunda a fêmea”, o masculino e feminino contribui com mais contraste: fogo/terra, homem/mulher.

A Águia, que estava “mergulhada no sono”, desperta para apresentar a primavera. Nesta cena, o fogo ganha conotação jovem e feminina na figura de Perséfone e Maia, “a ninfa do fogo juvenil”. Na origem, a divindade da agricultura é associada à Perséfone para depois ganhar uma identificação infernal.

Prosérpina, Prosérpina, é um empréstimo ao grego (Persephónē), possivelmente com um intermediário etrusco, que possui as seguintes formas atestadas: Phersipnai, Phersipnei e Prosepnai [...]. Quanto ao grego Persephónē [...] É que Vênus, sentindo-se desprezada num terço do reino do mundo, os Infernos, resolveu conquistá-lo [...], Cupido preparou a mais certa e “a mais acerada de suas flechas”[...] “atravessou o coração de Dite”. Louco de paixão, o deus raptou Prosérpina, conduziu-a para os Infernos, fê-la sua mulher e rainha do mundo dos mortos (BRANDÃO, 2008, p. 250).

Como a Águia vai dizendo, é o momento de festa, do renascimento da terra, da comemoração de Perséfone, que volta do Hades para rever a mãe fértil, Deméter. “A primavera são as moças que bailam na relva com cabelos de flores”. É essa energia que se associa ao fogo, o brilhar da terra, “searas [...] verdejantes”, “[...] do trigo, amadureçam doiradas” (ROSA, 2005, p. 22).

Prometeu entra no diálogo da primavera para rebaixar as ninfas que se banham no riacho. É uma espécie de primavera como “*strip-tease* fluvial”, em que, para Prometeu, as ninfas estão lá para expor os corpos. Isso é propício ao discurso do fogo, pois está no mesmo campo semântico da sexualidade, do fogo da sedução, já apontado também por Cassandra quando o associou à paixão.

Além da Águia e de Prometeu, o Rapsodo também contribui com suas ideias sobre os sentidos da primavera. Essa personagem vai acrescentar ao fogo as relações do impacto ambiental como, por exemplo, uma central nuclear no riacho onde se banham as ninfas, “[...] porque a temperatura era quentinha pró gozo das meninas, mas mortífera para a fauna local” (ROSA, 2005, p. 24). A lista de associação continua diálogo afora: esgoto ilegal, “a céu aberto”, em águas sulfurosas, soda cáustica em água mineral.

Adiante, Prometeu pede que o Rapsodo faça a apresentação do verão. O discurso desta personagem, então, ironiza a ação apresentada no mito antigo, da *Teogonia* (2007), pois entregar o fogo aos homens e criar a agricultura foram benéficos apenas aparentemente. A personagem, portanto, quer dizer que essa atividade, modernizando-se, traz malefícios para a humanidade. O que o Rapsodo acrescenta são os “avanços” da atividade agrícola e mais um contraste é apresentado: o fogo de Prometeu como condução da terra e as novas tecnologias como manipulação aquática, aquicultura (fogo/água). Tem-se “truta de aviário” em “Formato XXL”, “peixinho metálico e couve flor tóxica”, “seja no mar, no rio ou no viveiro, os peixes são todos uns fanáticos do metal pesado” (Ibidem, p.24). A personagem joga, neste ponto, com dois sentidos do termo “metal”: música e poluição.

Por fim, revisita-se a constituição do outono. Prometeu aproveita a apresentação para dizer que vai corrigir a indústria alimentar. Insiste, assim, na oposição: agricultura artificial/agricultura natural. Mais que isso, o outono será responsável pelo acréscimo de Dioniso à cena. Falando sobre as colheitas da época, Prometeu chega ao vinho, e o significado do fogo, mais uma vez, se expande com a acepção de “fogo do vinho”, “do fogo com que ele nos inflama” (Ibidem, p. 26). O campo semântico aproxima-se do apresentado em cenas anteriores pela Águia, o de Prometeu bêbado, com cirrose.

Enfim, entra Dioniso para reivindicar a autoria do plantio da vinha. Dioniso também erotiza o fecundar da terra, a cultura do vinho, dizendo espetar na terra “um falo misterioso”, e seu sangue representa a “loucura sagrada”

(Ibidem, p. 25). As referências para Dioniso são muitas e Junito de Souza Brandão (1988) traz algumas informações etimológicas a este respeito:

em grego *Diónysos*, é palavra ainda sem etimologia. Quanto a *Baco*, em grego *Bákkhos* e seus vários derivados, como *Bákkhe*, *bacante* e o v. *bakkheúein*, “estar **em transe**, ser tomado de **um delírio sagrado**”, também não possuem um étimo seguro [...]. Na realidade, *Dioniso* e *Baco* não pertencem a qualquer raiz conhecida da língua grega. A tentativa de Carnoy de fazer “eclozir” *Dioniso* de um elemento (*dio-*), “**céu**” e de *nuzo*, do indo-europeu *sneuth*, “**escorrer**”, por ser *Dioniso* “o **deus celeste da vegetação**”, e particularmente “**o deus da seiva úmida que circula nas plantas**” é francamente voltar à *Volksetymologisch...* [...] Três outros epítetos de *Dioniso*, *Iaco*, *Brômio* e *Zagreu* merecem igualmente um ligeiro comentário. *Iaco* em grego *Íakkhos*, é um avatar de *Dioniso*. Via-se nele o deus que **conduzia a procissão dos Iniciados** nos Mistérios de *Elêusis* e que era **identificado misticamente com Baco**. [...] *Brômio*, em grego *Brômios*, é um dos epítetos mais frequentes de *Dioniso* **nos hinos que imitam os cantos litúrgicos** [...] *Zagreu*, em grego *Dzagreús*, é um dos nomes pelos quais é chamado **o deus do êxtase e do entusiasmo** [...] *Dioniso* é o deus da *metamórphosis*, quer dizer, **o deus da transformação** (p. 113-115, grifo nosso).

Parece bem enfática, na figura de *Dioniso*, a característica do transe, de certo embriagar-se pela experiência divina, religiosa e, dessa maneira, a transformação, propícia para uma cena que remete às estações do ano, dos ciclos da agricultura, vegetação. Os vocábulos são todos voltados a uma experimentação em princípio sagrada: aqueles vindos do céu como *Dioniso/Baco*, alcançando a terra – escorre do céu, umidifica a vegetação, tornando-se líquido contido na planta. Depois, ele está relacionado ao experimentar humano, ação que altera seus sentidos, como o vinho, capaz de tirar o homem de uma situação corriqueira, seguindo o mesmo princípio da transformação: um ato de embebedar-se, de sentir algo além-humano. Os epítetos de *Dioniso* também contribuem para isso: *Iaco* era o condutor dos iniciados nos *Mistérios de Elêuses*, *Brômio* era aquele envolto nos cantos, experienciado pela música religiosa e *Zagreu* era o próprio êxtase.

Esse êxtase é bem característico do fogo do vinho que se está construindo nesta peça teatral. *Dioniso* aparece em cena alargando, mais uma vez, os sentidos do fogo. Agora, um deus disputa com *Prometeu* os ensinamentos da terra, da agricultura, da vinha. Mas não para por essas instâncias. A personagem *Nória* entra em cena para também confrontar *Dioniso* na autoria da vinha. Tem-se, desta forma, um embate entre o mito judaico-

cristão (Noé) e o mito clássico, aqui como representação de Dioniso, expressando um “conflito de culturas”.

Nória, neste momento, dá mais uma pista de suas características. Apresenta-se como “uma avó de Moisés”. Ela provoca Dioniso dizendo que ele não passa de “uma fábula”, enquanto, em contrapartida, seu marido Noé é uma “personagem histórica”. Noé, para Nória, é o primeiro bêbado, o inventor da vinha. Já para Dioniso, ele a introduziu na Grécia, de onde foi levada para Israel. Como observado, constitui-se neste momento uma das grandes oposições do teatro de Nascimento Rosa: o mito cíclico (pagão) e o mito histórico (cristão).

No mito primitivo, segundo Mircea Eliade (2007, p. 79), “trata-se sempre de abolir o tempo decorrido, de “voltar atrás” e de recomeçar a existência”. Encontra-se, pois, um lapso temporal ao se projetar ao momento primordial onde se situam as passagens míticas.

Eliade (2008) discorre ainda sobre a manifestação do sagrado nesse tempo cíclico. Segundo ele, a prática religiosa do homem é considerada uma oposição ao profano. Constata que o sagrado é, em primeiro lugar, diferente do profano, pois a realização do primeiro é diferenciada, trata-se da hierofania. O autor, desta forma, relaciona o sagrado à fundação das experiências do mundo como mundo. Dentro da concepção de espacialidade, temporalidade, sacralidade da Natureza (morada do ser) justifica-se a existência humana. O espaço para o homem religioso é aquele sagrado, que se destaca dos aspectos mundanos, profanos, do caos, e se integra aos primórdios, à essência. Eliade (2008, p. 36), ao analisar uma tribo nômade australiana (Arunta), comenta:

[...] a existência humana só é possível graças a essa comunicação permanente com o Céu. O mundo dos achilpa só se torna realmente o mundo deles na medida em que reproduz o Cosmos organizado e santificado por Numbakula. Não se pode viver sem uma abertura para o transcendente; em outras palavras não se pode viver no “Caos”. [...] Situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que está pronto a assumir ao “criá-lo”.

Na passagem do Caos ao Cosmos, acontece, enfim, a restauração do tempo primeiro, primitivo, do retorno, do original. É o que acontece neste processo de análise: ao apresentar como fonte o mito de Prometeu, remonta-se à origem da partilha dos deuses e homens.

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo dos tempos, *in illo tempore*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses [...]. O mito é, pois, a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram [...] (Ibidem, p. 84).

Por outro lado, o tempo histórico é datado, segue progressivamente a linha passado-presente, e, de modo geral, o que se apresenta como gênese tem continuidade nos aspectos históricos que são posteriores “O essencial não está mais vinculado a uma ontologia (de como o mundo – o real – veio à existência), mas a uma História” (ELIADE, 2007, p. 98). É o caso de Noé, cuja linhagem vai seguindo a história, família a família, dentro de uma temporalidade representada em séculos.

Nesse sentido, não se pode esquecer também que Eliade (2008) aponta certa sacralização do tempo histórico valorizada pelo Cristianismo, o que, aqui, equivale às referências ao texto judaico-cristão. Para esse ser da sacralidade, a história sagrada é constituída por mitos e sua constante reatualização, dando passagem também a um tempo “imóvel”, só que realizável dentro da historicidade. Fato, por exemplo, que não ocorre no tempo profano, que está ligado somente a acontecimentos contínuos, com início, meio e fim determinados. Já no tempo histórico sagrado, esses mitos são inseridos na História:

A ideia do Tempo cíclico é ultrapassada. Jeová não se manifesta no Tempo Cósmico (como os deuses das outras religiões), mas num Tempo Histórico, que é irreversível. Cada nova manifestação de Jeová na história não é redutível a uma manifestação anterior [...]. O cristianismo vai ainda mais longe na valorização do Tempo histórico. Visto que Deus encarnou, isto é, que assumiu uma existência humana historicamente condicionada, a História torna-se suscetível de ser santificada (p.97).

Depois dessa disputa cultural – que representa um duelo do cíclico com o histórico – para terminar a cena, Dioniso diz se retirar, pois não fala com retirante, rebaixando a personagem Nória. Ao mesmo tempo, porém, compara-se a ela como um estrangeiro e vai embora. Em todo esse caminho de releituras do mito, a semântica do fogo amplifica-se: um fogo desconhecido de Nória, um fogo de poder liderado por Zeus, um fogo alcoólico apontado pela Águia, um fogo da paixão e de novas profecias representado na figura de Cassandra, um fogo circular das personagens do mito clássico, um fogo histórico nas figuras do mito cristão. Todos, agora, são constituintes do fogo de Prometeu.

2. AS OPOSIÇÕES DO FOGO: DISTANCIAMENTOS E CONTESTAÇÕES

[...] A divergência e a contradição não só produzem a unidade do mundo, mas também a sua transformação. [...] fluxo contínuo de mudanças, o mundo é como um fogo eterno, sempre vivo [...]" (VALVERDE, 1987, p. 29-30).

É significativa a presença de Heráclito bem no início da peça – ele é o primeiro a ampliar a concepção de fogo, que supera o sentido recorrente de chama como emissão de calor, que, a rigor, vai trazer ressonâncias ao longo de todo o texto dramático. Seu discurso é de mudança, de transformação: suas palavras parecem constituir, até certo ponto, uma chave de leitura do texto, “o *logos* é o verbo do fogo” e “pensamos uma coisa e o seu contrário, e depois pensamos outra pras ultrapassar” (Ibidem, p. 10).

Nessa cena, apresenta-se um momento de monólogo técnico, entendido como “exposição, por uma personagem, de acontecimentos passados ou que não podem ser apresentados diretamente” (PAVIS, 2008, p. 248). É ainda Pavis que explica a presença de Heráclito e, depois, a do Rapsodo: “[...] o monólogo tende a revelar traços dialógicos. Este é o caso, principalmente, quando o herói avalia sua situação, dirige-se a um interlocutor imaginário [...] ou exterioriza um debate de consciência” (Ibidem, p. 247).

Para ampliar o campo semântico do fogo, a partir do qual o mito antigo de Prometeu formou-se, a filosofia entra em cena como referência. No século V a.C., durante as Guerras Médicas, tínhamos duas esferas filosóficas opostas para responder se havia um único princípio que explicasse os diversos aspectos do mundo. Uma era na região sul da Itália, a Eléia, e a outra era Éfeso, na Grécia asiática. Heráclito, de Éfeso acreditava que:

[...] o mundo explica-se não apesar das mudanças de seus aspectos, muitas vezes contraditórios, mas exatamente por causa dessas mudanças e contradições. Por isso, em um de seus fragmentos diz: “O combate é de todas as coisas o pai, de todas o rei”. Em outras palavras, todas as coisas opõem-se uma contra outra, e dessa tensão resulta a unidade do mundo. [...] (VALVERDE, 1987, p. 29-30).

Isso pode implicar que, no discurso do fogo que se persegue, é através desse pensamento de Heráclito (do *logos*) que se articulam os mais diferentes sentidos ígneos recorrentes das mais dicotômicas concepções, de um discurso repleto de contestações e oposições: nesse *logos* estão entendidas, para Heráclito, ideias, posicionamentos opostos, pois foi ele o filósofo que defendia a convivência dos fenômenos contrários:

“No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos” – assim Heráclito concebe o mundo como um constante fluir, em movimento perpétuo, e também como a **unidade dos opostos**, sempre em contradição entre si, como numa guerra (VALVERDE, 1987, p. 30, grifo nosso).

Não será sob o signo da unidade dos opostos, que Nória e Prometeu se configuram? Como palavras de fogo, de confronto, de multiplicidade de vozes até contrárias umas às outras – daí se inferir que o texto em questão é também uma “fornalha”. Graças, inclusive, ao recurso da intertextualidade, as concepções sobre a humanidade, seus valores, suas manifestações culturais, suas tradições e seu destino se apresentam perante o público (leitor/espectador) como se integrassem a realidade nos moldes concebidos por Heráclito: em chamas – concepções diferentes que se contrapõem e integram-se. Diante disso, pode-se observar nessa peça, por exemplo, uma concepção helênica de mundo (o fogo representado por Prometeu) não excluindo a concepção judaico-cristã (de Nória), mas pelo contrário, articulando-se dialogicamente a ela.

Diante do signo das oposições e das contestações as personagens vão se configurando na peça. O Rapsodo, por exemplo, também é uma personagem que não está na *Teogonia* (2007) de Hesíodo e representa mais uma figura contestatória, que briga com aqueles que tendem a destruir o padrão constituinte de sua concepção sobre o palco do teatro. Está na peça de Nascimento Rosa com a função de Guarda e organizador do teatro, como dito anteriormente, por isso a aparição de Nória deixa-o tão desconcertado, pois é estranha à sua pragmática lista de atores. Mas o que tem ele para contribuir à história de Prometeu? Sua designação pode começar a urdir os sentidos da

obra. A palavra Rapsodo aponta para uma espécie de *aedo*, cantor popular do discurso épico que cantava as histórias de seu povo, as rapsódias.

Trazendo para o palco a figura do Rapsodo, Nascimento Rosa simbolicamente oferece a palavra de seu teatro à voz da poesia. Ao Rapsodo, que pode ter o sentido de poeta antigo, é delegada a função de conduzir o desenvolvimento da peça: de apresentar as demais ações, os diálogos, as personagens (um cuidado especial do autor para bem começar seu texto teatral).

No entanto, essa organização, na voz do Rapsodo, acaba representando o discurso autoritário que coloca ordem entre as personagens, que sabe o lugar de cada uma na peça, e, muitas vezes, se traduz nas ações que se contrapõem às da personagem Nória. Nesse sentido, o plano da expressão é bastante enfático, mostrando sentenças opostas, em um discurso que parece tender para a negação, como, por exemplo, quando o Rapsodo diz “A senhora **não** pode estar aqui refastelada”, quando ordena “A senhora tem de ir lanchar pra outro lugar. O nosso palco **não** é parque de merendas” e quando reafirma sua posição “Não seja insistente” (ROSA, 2005, p. 8, grifo nosso).

Com isso, vai contrariando Nória e insiste em oposições até o fim da primeira cena: “Mas tem de esperar pra sua vez”, “Nunca ouvi falar”, “E não reclame porque senão não lhe apresento Prometeu” (ROSA, 2005, p.8). Nessas asserções, pode-se perceber que as características desses enunciados autoritários na função de Guarda estão distantes das características comuns ao Rapsodo da Antiguidade.

Neste teatro, portanto, o Rapsodo é um Guarda responsável pela segurança, entrada e saída de personagens. Contudo, essa representação (caracterização de Rapsodo em Guarda) não acrescenta diretamente sentidos para a semântica do fogo. Porém, como ele interage com as outras personagens intervindo em seus discursos, torna-se o fio condutor dos acréscimos para o fogo prometeico cuja construção se forma durante as cenas com a chegada de cada personagem no palco pela condução do Rapsodo.

Já as palavras de Nória, ao questionarem o discurso proibitivo dessa personagem, antecipam o caráter contestador e rebelde erigidos nessa figura feminina. Seus enunciados, permeados por advérbios de negação e por conjunções adversativas, expressam, em princípio, de forma a fazer rir o espectador, sua crítica à atitude do seu interlocutor do momento:

Nória: Eu quero falar com Prometeu. Vim de muito longe e não aceito recusas. Quero conhecer **o pai do fogo**. Não me importo de fazer uma cena com ele. O lugar dos mitos é no teatro... Também tenho direito ao meu número (ROSA, 2005, p.8, grifo nosso).

Essa caracterização de Nória que está na esfera do contestar, apresentada na primeira cena, é só indício do que pode vir a ser sua contribuição para um novo mito prometeico. De qualquer maneira, o nome de Prometeu, o pai do fogo, citado por ela, é, até este momento, a única referência ao fogo que se procura nesse texto teatral. É necessário “saltar” algumas cenas para se obter mais detalhes da história de Nória e entender sua ligação com o titã.

A cena seis, aquela que vai revelar mais sobre essa mulher-personagem, caracteriza-se pelo diálogo entre ela e Prometeu, o esperado encontro que Nória pede desde a primeira cena. Cada fala é um longo monólogo técnico que apresenta o passado de Nória e o valida como mito apócrifo. Segundo James M. Robinson, em *A biblioteca de Nag Hammadi* (2006), Nória está inserida nos tratados da escritura gnóstica apócrifa, especificamente em algumas páginas de um manuscrito que é uma espécie de ode, hino à “Norea”:

As características hínicas evidentes no texto incluem: parallelismus mebrorum, repetição e estrutura balanceada e características da poesia semítica. No entanto, Norea não satisfaz as exigências da poesia grega, tendo em vista que não apresenta uma métrica tradicional [...]. A característica mais interessante de Norea é a descrição da figura de Norea como o salvador. Essa figura aparece em vários tipos de literatura gnóstica, seja sethiana ou não, com considerável variação de pronúncia quanto ao nome: Norea, Orea, Noraia, Oraia, Horaia, Nora, Noria, Nuraita e Nhuraita. Ela é representada na literatura como a filha de Adão e Eva, irmã-esposa de Seth, ou como a esposa de Noé ou Shem (p. 379 - 380).

Como se pode notar, a figura de Nória possui muito das características de Prometeu. Ela é vista como a salvadora, a rebelde, Prometeu em versão feminina. Definitivamente, Nória representa simbolicamente o mesmo fogo contestador do titã, aquele do mito, decorrente do ato astucioso de Prometeu em dar uma fagulha do fogo sagrado aos homens, rebaixando-o até a Terra. Nesse encontro com o titã, ela já assume o papel de mostrar os contrastes entre deuses e homens e assim dar ânimo às críticas ao poder contido nas divindades, ressaltando, em aproximações com o titã, o fogo como rebeldia às ordens estabelecidas no mundo.

Essas caracterizações de contestação iniciam-se no momento em que a apócrifa personagem conta sobre o dilúvio. Nória faz uma comparação com o vocabulário magnética (da televisão). Quando “as águas do céu inesgotáveis” caíram sobre os continentes, as televisões tentaram alertar, mas ninguém conseguiu sintonizá-las diante da grande tempestade magnética, “as previsões meteorológicas contradiziam-se” (ROSA, 2005, p. 27). Assim, o léxico para os fenômenos naturais está no mesmo espaço daqueles relacionados às ondas magnéticas tecnológicas: ventos cíclicos, vassouras colossais sincronizadas. Tudo isso para formar o oceano de terror que trucidou a humanidade.

Logo em seguida, Nória diz que o próximo fim do mundo será em fogo e, para isso, usa uma metáfora rebaixadora: “Este planeta transforma-se num enorme micro-ondas” (Ibidem, p. 27). Também há registros desse novo fim proferido pela personagem nas escrituras gnósticas:

A primeira delas seria o dilúvio, durante o qual os anjos resgatariam os gnósticos de Seth e os esconderiam em um lugar secreto. Noé, por outro lado, iria aconselhar seus filhos a servir a Deus criador "no medo e na escravidão todos os dias da sua vida." Após o retorno do povo iluminado de Seth, o criador, uma vez mais, raivosamente, se voltaria contra eles e tentaria destruí-los com uma chuva de fogo, enxofre e asfalto (HOELLER, 1997, tradução nossa).

O que se segue, então, é a oposição água/ fogo nas palavras pressagiadoras de Nória. Encontra-se mais uma característica que a aproxima de Prometeu, as palavras futuras: ela já sabe sobre um novo fim de mundo. Por

outro lado, ela se define como uma mulher simples, ao contrário de Prometeu, representante dos colégios “privados dos sofistas gregos”. Mas o que não se perde na aproximação entre a figura de Nória e a de Prometeu é o papel que ambos exercem, de contestadores do poder divino: Nória declara-se herética. A personagem ainda comenta: “Ah! Mas eu não deixo. Tenho um espírito forte. Ele não há de vencer-me...”. Tanto Prometeu quanto Nória lutam com as formas já consolidadas, conhecidas como superiores.

Qual é esse poder que Nória tanto desafia? Prometeu pergunta: “Mas ele quem?”. Em cenas anteriores, a personagem Cassandra já apresentara uma nova opção para a divindade, “[...] os mistérios de um deus da utopia [...] um deus interior que fala em nós no verbo e na dança, na beleza e no riso” (Ibidem, p. 20), mas lutava contra o mesmo poder que Prometeu enfrentava, Zeus. Agora, Nória apresenta um elemento do sagrado, segundo a personagem, ainda mais “fulminante” que ele: esse deus é Javé. A oposição acontece entre o Zeus helênico e um deus judeu, entre o politeísmo e o monoteísmo. Nória verbaliza: “Tu desafiaste Zeus, e foste capturado e punido; eu desmascarei Javé [...]” (Ibidem, p. 28). Com isso, configura-se como uma autora proibida, desconhecida, aquela cujo nome foi apagado das escrituras, aquela que anda na clandestinidade. Nesse ponto, Nória se opõe mais uma vez a Prometeu, ela, uma figura anônima, ele, o conhecido titã.

São notórios os esforços discursivos que ora distanciam Nória e Prometeu, ora os aproximam. No mito antigo, por exemplo, como castigo da ação de Prometeu, que engana Zeus no episódio da partilha, os homens perdem o fogo e ficam imbecilizados, automatizados, como bichos sem “*nús*, da inteligência, tornando a humanidade *anóetos* [...]” (BRANDÃO, 1988, p. 167). Nória também diz que seu marido Noé, ao seguir os desígnios de Javé para a construção da arca “[...] parecia um possesso, acordava de noite a falar sozinho e corria a levantar-se como um autômato [...]” (ROSA, 2005, p. 29). De acordo com a peça, os humanos seguem, às vezes, as decisões divinas e, com isso, perdem suas próprias características. Isso se explica, no texto da peça, como uma defesa das duas personagens que têm como característica comum

desafiar a autoridade divina, lutar contra o sagrado para acabar com a manipulação sobre os humanos.

Mas não são isentos de punição. Se, de um lado, Prometeu foi acorrentado e uma águia devorava continuamente seu fígado, de outro lado, Nória foi sedada e colocada num colete de força pelo marido. A distância simbólica entre o castigo de ambos está na fonte desse castigo: para Prometeu, ele vem do divino, para Nória, dos próprios humanos (marido e filhos).

Além disso, Nória também apresenta, em seu discurso, o contraste do deus menor, demiurgo, com um deus verdadeiro. Podem-se observar esses aspectos contrastantes quando ela começa, assim como o marido, a ouvir vozes, mas as suas renegam Javé (a voz que fala com Noé), relatando anjos mensageiros em nome de um deus verdadeiro “[...] exterior a este mundo de ilusão e morte” (ROSA, 2005, p. 29).

A própria salvação de Norea é auxiliada pela intercessão de “quatro assistentes sagrados” (28, 27-28), figuras que são facilmente identificáveis como os quatro “astros” do Gnosticismo sethiano: Harmozel, Oroiel, Daveithe e Eleleth. [...] O seu “pensamento” (29,3) é a gnose que gera para toda sua progênie espiritual a reintegração final como divindade (ROBINSON, 2006, p. 380).

É a ligação com certo pensamento gnóstico (que será referenciado adiante) que se está desenvolvendo simbolicamente nas falas de Nória, assim como acontece com as de Cassandra, personagem que será analisada posteriormente. Diz-se que Nória, em *A biblioteca de Nag Hammadi* (2006), obtém sempre ajuda de assistentes sagrados. Ela mesma cita isso na peça de Nascimento Rosa: “Foi então que eu comecei a ouvir vozes. Vozes de anjos que se diziam mensageiros do verdadeiro Deus” (ROSA, 2005, p. 29).

2.1. O oposto no plano da expressão

O discurso que representa as falas das personagens é também pautado, estruturado, com negações e oposições seguindo um fluxo coerente com a imagem defendida de Prometeu: aquele que contesta a realidade estabelecida.

O Heráclito mais uma vez é pilar desse fogo prometeico. Essa personagem que chega à segunda cena tem de ter um estilo descuidado, “andrajoso de eremita”, como quer a segunda rubrica da peça, assim verifica-se uma imagem oposta daquela que deveria ter um representante de tão grande tradição filosófica. O filósofo-personagem segue seu texto falando a todo momento do fogo. Aqui, o que está em jogo cênico também é a relação de oposição entre o fogo divino, alto, e o fogo humano, a chama dada por Prometeu. Neste longo monólogo, o discurso dos contrários, das oposições, vai se emaranhando, aproveitando a própria figura simbólica de Heráclito, o discurso apresentará antítese, oximoro, no jogo de ideias opostas.

Assim, ao declarar que se expressa com a linguagem dos enigmas, Heráclito apresenta seu apelido de obscuro no julgamento de seus contemporâneos e confirma-se o discurso das oposições: “Adorado plos vindouros, desconhecido deles”, “Pensamos uma coisa e o seu contrário, e depois pensamos outra prá ultrapassar” (ROSA, 2005, p. 10).

Heráclito apresenta sua condição neste discurso e os sentidos do fogo ampliam-se: um filósofo do fogo que acreditava na palavra como fogo, “uma fornalha do cérebro”, que acreditava “ser o fogo a alma motriz do universo” (Ibidem, p.10), agora sofre de “hidropisia crônica”, ou seja, possui um corpo inchado de água, com retenção de líquidos. Opondo, assim, fogo/água, alma/corpo. Heráclito concentra em sua figura ideias também opostas: tinha o fogo da alma (sua filosofia) e na peça é a representação de um corpo transbordando água.

Adiante, ao começar sua crítica aos deuses, com a oração “os deuses vendem tudo quanto dão” (Ibidem, p.10), em referência a Fernando Pessoa, expõe mais um oximoro. Heráclito diz que o pai de Pessoa não assistiu aos poemas do filho, “recitados no silêncio”, oposição que se soma em sentido, som/ silêncio na mesma significação.

Além disso, percebe-se um rebaixamento da figura de Heráclito e de seu discurso no texto de Nascimento Rosa. Ao vingar-se do castigo dos deuses

(seu corpo é inchado de água – hidropisia crônica), a personagem mergulha em excremento animal, acreditando secar-se com o fogo da fermentação. Assim, têm-se mais oposições de sentido: seco/molhado, fogo da fermentação/água. Para o plano do conteúdo, encontram-se contrastes até em citações que o filósofo faz do teatro. Ao referir-se a Samuel Beckett, discursa: “andou a enterrar pessoas vivas” (Ibidem, p. 10). Em tal afirmação, observa-se a oposição semântica morte/vida.

Mais acréscimos no campo das oposições podem-se verificar no plano da expressão. Temos alternância de orações: “escolhi a solidão, **ou** ela me escolheu”. As conjunções adversativas também aparecem: “**Mas** as pessoas não me percebiam”, “**Mas** quem a disse não fui eu [...]”, “[...] **mas** já não assistiu em vida [...]”, “**Mas** ele foi mais trágico do que eu” (ROSA, 2005, p. 10; 11, grifo nosso).

Assim, a cena dois termina com o cessar do monólogo de Heráclito sobre sua filosofia e o discurso do fogo. Entra o Rapsodo para criticar a fala do filósofo, “sua conversa vai longa e está a cheirar mal [...]. **Não** fomos bem percebidos”. A partir disso, Heráclito queixa-se por “pregar aos peixes” e as negações continuam: “[...] **não** os percebi”, “E **não** me tome a chamar senhor Heraclito [...]” (Ibidem, p. 11, grifos nossos).

No final da cena, entra Nória criticando o tratamento dado a Heráclito, preparando o contexto da terceira cena e ainda é nítida a continuidade das sentenças negativas: “Mas **não, não** há lugar pra ele.”, “Ele **não** percebe **nada.**”, “Ele **não** costuma entrar em telenovelas?” (Ibidem, p. 12, grifo nosso).

No discurso de Zeus, também se observa um universo de negativas, de posicionamentos que vão de encontro à figura prometeica. A todo o momento, Zeus utiliza o “não” e estruturas adversativas: “**Não** tens nada em comum com os mortais [...] **Mas** é tempo de reveres a estratégia [...] **Não** gastes adrenalina com quem não merece [...] eles **não** poderão defender-se a si mesmos.” (Ibidem, p.16, grifo nosso). Todas as expressões negativas são apresentadas para provar os devaneios libertários que Prometeu instaurou ao tentar a

salvação diante da “impotência amedrontada dos mortais” (ROSA, 2005, p. 17), segundo Zeus.

Em contrapartida, esse novo Prometeu construído por Nascimento Rosa, defende-se a todo o momento, dizendo a Zeus que a morte “é uma obra com a tua assinatura” (Ibidem, p. 15). As oposições apresentadas pelo titã reforçam o campo significativo da rivalidade. Prometeu acusa o deus de inimigo: “[...] eu sou o teu rival mais perigoso” (Ibidem, p.15). Essa situação perigosa, esse poder que Prometeu começa caracterizar como seu, faz parte da oposição de seu próprio caráter apresentado em uma das rubricas: dores e fraqueza (“caído no chão”) *versus* a ira, a força que encontra para levantar. Não para por aí, os contrários vão aparecendo nas falas do titã: “A tua ação covarde é contrária à inteligência das palavras” (Ibidem, p. 15). Logo, encontra-se a expressão “viver melhor no mundo de trevas que governas” (Ibidem, p. 16), um oximoro para acréscimo de sentido à semântica do fogo que está representado na figura de Prometeu, o “fogo da vida”, aquele que iluminou os caminhos da humanidade diante da escuridão causada por Zeus. Mais que isso, o titã acusa Zeus de ter medo do poder humano que faria sombra a seu reinado, de novo observam-se oposições: fogo divino/“trovões e relâmpagos”, divino/humano.

Nesse contexto, também se encontram vocábulos que são rebaixados por meio da enumeração (como podem ser observados na fala da Águia que participa da cena): “deuses, semideuses e cobaias humanas” (Ibidem, p.13). A qualificação dos vocábulos também desce a uma significação prosaica ou negativa, como, por exemplo, o sangue comparado a molho de tomate e os adjetivos que desqualificam seus substantivos como a sórdida missão, a fábula nojenta, o bordel do Olimpo, a tragédia repugnante, a tragédia fétida de indigestões.

É um jogo de forças que a cena vai modulando ao resgatar do texto-fonte figuras tão emblemáticas, por meio de sentenças negativas, com partículas que colocam em oposição os discursos de Zeus e Prometeu. O titã tenta derrubar as argumentações do deus: [...] não há dúvida, à testa de uma horda de

famélicos sem terra que virão pra assaltar a tua praça forte”, “[...] não pretendo fazer plágio das tuas criações”, “Portanto não podes acusá-los de uma coisa de que só tu és culpado”, “SE ASSIM SÃO OS DEUSES, ENTÃO EU NÃO QUERO SER DEUS” (Ibidem, p. 16). Por fim, Prometeu encerra sua fala apresentando um oximoro que resume sua condição (prisão do corpo/liberdade de espírito): “Acabo de ganhar a liberdade de espírito” (Ibidem, p. 17).

Por fim, a personagem Águia também contribui para um discurso da oposição. No plano da expressão, continuam as negativas. As críticas e reclamações da Águia vão acrescentando conjunções, advérbios, todos relacionados a oposições. “**Mas** limitou-se”, “[...] eu **não** sou mais do que um bicho [...]”, “[...] **não** o sei, **não** sou juíza – razão **não** tenho pra Zeus ter feito de mim uma esponja [...]”, “**NUNCA NINGUÉM ME PERGUNTOU SE EU GOSTAVA DE FÍGADO!**” (Ibidem, p. 14, grifo nosso).

2.2. Deslocamentos: o fogo no teatro

O fogo que ilumina esta análise está pautado nas referências míticas e também históricas. De qualquer maneira, o texto presente busca o passado ou, ainda mais, delinea o presente com informações desse voltar: “[...] aprender é, no fim das contas, recordar [...] esse conhecimento está latente no homem encarnado” (ELIADE, 2007, p.111). Contudo, a correspondência não se faz somente com os mesmos elementos, ao fazer referência ao mito antigo, por exemplo, constrói-se algo novo, deslocam-se espaços. Isso acontece com as cenas de *Nória* e *Prometeu*. O espaço também está em conflito, no jogo das diferenças: abriga a mais alta representação clássica, mas num local representado pelo palco contemporâneo. Desloca-se do antigo para o atual.

No mito antigo, que referencia esta cena de teatro, encontram-se dois espaços principais, bem característicos. O primeiro é Mekona, a região da partilha entre os deuses, onde o titã enganou Zeus.

O episódio se passa em Mekona, local mítico onde teria havido a repartição das honras e dos lotes próprios a cada um dos deuses [...]. Mekona é um nome que se liga à fertilidade da terra. Lembrando a Idade do Ouro, e está localizada na região de titané, que por sua vez se liga à estória dos titãs (HESÍODO, 2006, p. 58).

Esse espaço na *Teogonia* (2007) é o referido lugar do primeiro embate entre Zeus e Prometeu. Lá, Prometeu enganou Zeus, como visto, oferecendo gordura no lugar de carne. A partir disso, a humanidade perdeu o fogo pela primeira vez como vingança de Zeus. Mekona é um espaço de separação, é o primórdio simbólico dessa peça: causa do roubo do fogo, um lugar onde aconteceu a divisão definitiva entre deuses e homens.

O segundo é a região de Cáucaso, onde Prometeu foi acorrentado a um rochedo. Cáucaso, geograficamente, é uma região da Europa oriental e da Ásia ocidental, que fica entre o mar Negro e o mar Cáspio, incluindo a cordilheira do mesmo nome e as planícies adjacentes. Na *Teogonia* (2007), aparece como “cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna” – somente em Prometeu Acorrentado (ÉSQUILO, 1953) é que o lugar é nomeado:

[...] as tribos citas espalhadas pelos confins do mundo, ocupantes do escarpado Cáucaso [...] quando me vejo preso a esta rocha. No entanto, a quem mais, senão a mim, devem os novos deuses as honras que desfrutam? [...] Não tentes atravessá-lo: a passagem só é possível junto ao Cáucaso, a mais alta dessas serranias, de cujos flancos se forma torrente impetuosa. O cume do Cáucaso avizinha-se das nuvens: será forçoso transpô-lo, e descer para o sul.

Quando se examinam os espaços de Nória e Prometeu de Nascimento Rosa, percebe-se que a ambientação característica do mito antigo foi deslocada para o espaço do teatro, para o palco, “Uma mulher entra no palco”. Como visto, Nória começa a cena sentada no chão, lugar onde o Rapsodo está fiscalizando sua entrada. Uma das rubricas, por exemplo, a da terceira cena, prepara o leitor sobre a movimentação de cenários: “Ao centro da cena, Prometeu está acorrentado de pé a um rochedo-archote com altura superior à humana” (ROSA, 2005, p. 13).

Nos primórdios do teatro grego, a cena possuía três elementos básicos: a *skênê*, uma barraca ou tenda destinada a atuação dos deuses e heróis; a

orchestra, como área de atuação propriamente dita; e *thetron*, o lugar de observação da apresentação, onde fica a plateia, o público.

A cena de teatro, como apontada por Patrice Pavis (2008, p. 42), foi ganhando, durante a história e desenvolvimento da arte, várias acepções. Primeiro, como cenário físico, depois, representante da área de atuação, mais tarde, como local para a ação, prosseguindo como espaço temporal do ato e, por último, de forma conotativa, como uma apresentação espetacular de comportamento: “de fazer cena para alguém ver”.

Essa taxonomia, que constrói a concepção de palco no teatro, também envolve o que se entende por cenário, “aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.” Como reforça o autor, o cenário como telão de fundo, ornamento, chega aos dias de hoje com uma caracterização bem mais funcional, de cenografia plástica como instrumento de cena. Ainda aponta Pavis (2008, p. 45), que o cenário, em geral, possui duas dimensões: aquele telão como pano de fundo, e a cenografia que é uma “escritura no espaço” com três dimensões:

Hoje [...] a cenografia concebe sua tarefa não mais como ilustração ideal e unívoca do texto dramático, mas como dispositivo* próprio para esclarece (e não mais para ilustrar) o texto e a ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não mais um lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto.

É nesse palco que se deslocam as personagens do mito antigo para o teatro de Nascimento Rosa. “O discurso teatral baseia-se em um pressuposto fundamental: estamos no teatro [...] o conteúdo do discurso só tem sentido num espaço determinado (a área de atuação, o palco) e num tempo determinado” (UBERSFELD, 2005, p. 164). Ora, como referências espaciais têm-se o objeto inserido na cena teatral, como o rochedo; ora observa-se, com certa frequência, a movimentação de personagens na área de atuação, como Nória sentada, Cassandra chegando, Dioniso indo e vindo. Esses são os espaços de deslocamento que permitem às diversas personagens dialogarem, de forma sincrônica. É esse palco, como área de atuação, referenciado na enunciação do

texto verbal, que torna possível o encontro de personagens de várias épocas e de esferas de conhecimento diferentes – filósofos, personagem mítico, rapsodo e extraterrestre.

Dessa forma, essas personagens encontram-se dentro da própria estrutura teatral. É próprio do teatro o discurso direto. No diálogo entre as personagens, acontece a própria ação. No geral, não há necessidade de um narrador, pois é no próprio agir das personagens que se apresentam seus traços pessoais e psicológicos, assim como os acontecimentos, de que participam.

O diálogo parece ser o meio mais apto para mostrar como se comunicam os locutores: o efeito de realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas (PAVIS, 2008, p. 93)

Nesses apontamentos sobre a comunicação das personagens encontram-se também dois pontos a respeito do teatro que merecem destaque: os diálogos podem acontecer no texto propriamente dito – que se pode chamar de literatura dramática – e também na representação, na cena, na voz do ator encenando. Diante disso, de qual diálogo se propõe a presente dissertação, Jean-Pierre Rynngaert (1996), atento à dicotomia texto/ representação, esclarece sobre o tema:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. [...] Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco (p. 25).

Quando se fala de teatro nesta análise, nos referimos a uma comunicação representada no texto, na literatura dramática e não no palco, na encenação. São notáveis neste texto particularidades que o tornam teatral: está

em direção ao palco (há cenários descritos, personagens em discurso direto com suas marcações de falas – face a face), possui suas rubricas e mais que isso, cria, na própria linguagem verbal, pela palavra, um palco imaginário:

Uma mulher entra no palco [...] Aparece o Rapsodo, preocupado com a presença da intrusa.

Rapsodo: A senhora não pode estar aqui [...] (ROSA, 2005, p.08, grifo do autor)

São cenas construídas na escrita, depois na imaginação do leitor e não no espaço físico. Assume-se também que a realização da representação do ator pode ser uma das diversas soluções interpretativas apresentadas na literatura dramática e que assim pode acrescentar sentidos, alterá-los ou suprimi-los. Já nesta análise, busca-se o caminho do verbal, ou seja, quando, por exemplo – ao verificar as cenas de Nascimento Rosa – se disser palco, máscaras, representações, falas, estaremos diante desse imaginário: dos efeitos de sentido que o texto pode criar, das técnicas de linguagem escrita, do discurso que se apresenta em tal registro da escrita dramático-verbal.

2.3. Supressões: Pandora e Epimeteu

De acordo com a leitura que se vem fazendo, a peça de Nascimento Rosa representa a conquista do fogo pela humanidade por meio de várias personagens em intertexto que acrescentam sentidos a esse fogo (já contido no título: *Nória e Prometeu – palavras do fogo*). A partir do roubo de Prometeu, como verificado, a técnica, a cultura foi ofertada à humanidade. A peça de Nascimento Rosa, a cada personagem que entra em cena, amplia essa concepção: o homem foi se especializando e, segregadamente, tornando-se mais humano, com os produtos de sua aculturação. Heráclito verbaliza suas ideias em relação ao fogo e as contradições que fizeram parte de sua vida; a Águia escraviza-se a um Prometeu com cirrose, o seu é o fogo da cachaça;

Zeus, com seu fogo divino, superior e tirano; Cassandra apresenta, como acréscimo, o fogo da paixão pelo teatro e por Prometeu, além da loucura e alternativa à divindade; Dioniso reivindica os “créditos” como dono da primeira vinha e responsável pelo êxtase provocado pelo fogo do vinho e, por fim, Nória partilha com Prometeu o rebelde fogo da contestação.

Todas as personagens expandem o sentido do fogo e amplificam a concepção de uma personagem prometeica da contestação e da oposição, desde Hesíodo até Nascimento Rosa. Mas existem, na *Teogonia* (2007), personagens que não são citadas em *Nória e Prometeu*, elas foram suprimidas. Pandora, por exemplo, além de todas as figuras míticas envolvidas em sua modelagem: Afrodite, Hefestos, Atena, Hermes, Graças divinas, Persuasão, Horas. De acordo com o mito de Prometeu, Pandora foi entregue aos humanos diante da fúria de Zeus que acabava de ser enganado pela segunda vez pelo titã, com o roubo do fogo. Pandora veio com uma jarra, presente divino, que, ao abrir, espalhou os males à humanidade:

[...] Para esses em lugar do fogo eu darei um mal e todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal. Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses; ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente terra à água misturar e aí pôr humana voz e força, e assemelhar de rosto às deusas imortais esta bela e deleitável forma de virgem; e Atena e à áurea Afrodite à volta da cabeça verter graça, terrível desejo e preocupações devoradoras de membros. Aí pôr espírito de cão e dissimulada conduta determinou ele a Hermes Mensageiro Argifonte. Assim disse e obedeceram a Zeus Cronida Rei. Rápido o ínclito Coxo da terra plasmou-a conforme recatada virgem, por desígnios do Cronida; Atena, deusa de glaucos olhos, cingiu-a e adornou-a; deusas Graças e soberana Persuasão em volta do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça, com flores vernais, coroaram as bem comadas Horas e Palas Atena ajustou-lhe ao corpo o adorno todo. (HESÍODO, 2006, p. 25)

Uma observação atenta da figura de Pandora permite reconhecer características semelhantes “às deusas imortais” (Ibidem, p. 168): mulher-esposa, representante da sexualidade, bela, sedutora, astuciosa, portadora dos males. Vários desses elementos também existem em Nória e Cassandra, as duas principais representantes femininas escolhidas por Nascimento Rosa para este texto teatral, que fortalecem o caráter contestador da obra.

Ardilosa e astuciosa, Nória é, representante também de Eva, além de responsável pela criação do novo Paraíso. Norea possui uma carreira anterior na lenda judaica como uma garota travessa. Naamah, saltitando com os expulsos filhos de Deus (BÍBLIA, Gn. 6:2). Um retrato completamente oposto de Nora é exibido em *A Hipóstase dos Arcontes*, em que ela é “[...] uma virgem imaculada e uma auxiliadora espiritual da humanidade (gnóstica) [...] Como tal, pode ser considerada uma equivalência simbólica de *sophia* (‘a sabedoria’), assim como um símbolo da alma [...]” (ROBINSON, 2006, p. 380).

Cassandra também possui algumas das características de Pandora. Além de ser uma mulher com o fogo, apaixonada, sedutora, na peça, é, de certa forma, uma enviada divina (com as devidas restrições, já que Pandora tem como representante divino Zeus, e Cassandra, um deus da sabedoria, oposto ao Cronida). Mas é Cassandra quem diz as palavras dos mistérios de Elêusis, da gnose.

De modo geral, Nória e Cassandra ampliam a participação feminina no novo mito e acrescentam-lhe novos significados. Até os males trazidos por Pandora à humanidade estão, por vezes, inseridos na figura de Cassandra: ela está no universo das alucinações, das drogas, da loucura, do descrédito. Prova que, para a significação da obra, a supressão de Pandora foi pertinente diante das extensões de sentido trazidas pelas demais personagens, em forma de acréscimos.

Outra personagem do mito antigo que não comparece na peça de Nascimento Rosa foi Epimeteu. Irmão de Prometeu, esqueceu as recomendações de não aceitar presentes do Olimpo e recebeu a jarra que veio com Pandora como presente de núpcias, e dela saíram as calamidades para os homens. “Epimeteu, de *epí*, sobre, depois, e *manthánein*, aprender, saber, ver, isto é, por oposição a Prometeu, que vê antes, Epimeteu vê depois, e viu!” (BRANDÃO, 1988, p. 168).

Mais uma vez, observam-se as duas personagens, Nória e Cassandra, com características similares às de Epimeteu. Nória chega pedindo para falar

com Prometeu, não sabe as condições para tal, mas já vai agindo; em algumas cenas está no momento errado, não encontra Prometeu e é advertida pelo Rapsodo. Cassandra também não é nada previdente. Primeiro é desacreditada em suas previsões e, em segundo lugar, dopa a Águia sem mesmo ter consultado Prometeu.

2.4. Inversões: os não oficiais

Além das supressões em relação ao mito-origem, verificam-se algumas inversões neste texto teatral. No final da terceira cena, o coro aparece com características diferenciadas da tradição, *Coro dos deuses astronautas*.

Do grego *Khoros* e do latim *chorus*, grupo de dançarinos e cantores, festa religiosa [...]. Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados (PAVIS, 2008, p. 248).

Segundo Patrice Pavis, esse coro teria dado origem à tragédia grega, em que, paulatinamente, foram se destacando as personagens individualizadas. Primeiro, foi o chefe que se tornou o primeiro ator e, depois, somaram-se mais atores. Com isso, instaura-se o diálogo, com predomínio da ação, restando ao coro a função de alguns conselhos e advertências. Na Idade Média, o coro torna-se uma espécie de coordenador épico. Avançando até o século XIX, o coro sofre certa resistência, pois rompe com a verossimilhança das obras realistas. Neste momento, ganha-se um caráter de defesa do povo, e o coro, assim, representa personagens coletivas, de modo geral, revelando um efeito de distanciamento.

Torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la um "espectador idealizado" (SCHLEGEL).

Fundamentalmente, este comentário épico equivale a encarnar em cena o público e seu olhar. (PAVIS, 2008, p. 74)

Diante disso, no Coro dos deuses astronautas, parece não ser nítida a voz da comunidade. Parece haver, sim, uma inversão na representação de uma voz da autoridade. A rubrica já prepara o tom do coro: “Depois de dois de eles acorrentarem Prometeu [...], todos se reúnem para falar em uníssono. Zeus contempla-os, distanciados” (ROSA, 2005, p. 17).

O nome do coro faz referência ao autor Erich Von Daniken (2005) em *Eram deuses astronautas?*. Como já foi observado, o divino, na peça de Nascimento Rosa, possui elementos de ficção científica: Zeus é um extraterrestre em uma nave espacial com seus astronautas, o *deus ex machina*. Daniken (2005) cria uma narrativa que, apoiada em pesquisas arqueológicas, mapas, documentos antigos, apresenta a hipótese de grandes conhecimentos trazidos à Terra por extraterrestres. São extraterrenas, então, as personagens do coro? Assim, consolida-se a voz do coro: uma defesa direta ao poder de Zeus.

Esse coro acusa Prometeu de renegar seus irmãos de sangue e subverter a “ordem estável das coisas” (ROSA, 2005, p. 17). Passa a limpo as ações de Prometeu com argumentos significativamente permeados por oposições: “Desprezas aqueles que podem ajudar-te... Ajudas aqueles que contribuem para a tua desgraça” (Ibidem, p. 17). Também o julgam como faz Zeus, ridicularizando o titã e a espécie humana: “Fabricaremos outras raças de selvagens pra nos divertirem com suas fraquezas...” (Ibidem, p. 17).

As inversões focalizam aqueles que estão fora do cânone, do centro de poder, aos não oficiais da história. É o caso de Nória. Ao defender uma peça que resgata o mito de Prometeu, quem está no centro temático agora é uma mulher. É ela que traz de volta o titã. É uma mulher que decide até recriar uma nova gênese, onde antes prevalecia um homem, ou titã. Mais que isso, ao referir-se ao dilúvio, não é o marido Noé o protagonista e sim sua mulher, que quer tentar queimar a arca – do masculino para o feminino, tornando-se a salvadora da humanidade, reagindo contra a divindade. Pode-se, assim, alargar o sentido primeiro de trazer o fogo aos homens, do resgate da humanidade,

mesmo que estes acréscimos se deem pelo contrário dos sentidos estabelecidos no mito-fonte. Investigando as considerações de Lausberg (2004) sobre acumulação, tem-se o seguinte:

[...] A acumulação (§§ 240) consiste na *adiectio* de membros de frase, que não são entendidos com repetição (§§ 241) de membros de frase já empregados. [...]. A *adiectio* (§§ 364) de pensamento pode aparecer como alargamento semântico e de tal maneira, que ao lado do que, propriamente, deve ser transmitido, **são também transmitidos outros pensamentos**. [...] O aditamento de salto (§§ 175,2; 226; 422) pode ser: [...] b) **Um contrarium** (§§ 386 -392). [...] Também é possível, e assim acontece na poesia moderna, o aditamento de pensamentos que, entre si, não têm qualquer relação e que pertencem ao **domínio do dissimile** [...] (p. 187; 228, grifos nossos).

Observa-se nas inversões, como quer nessa citação, o *contrarium* diante da passagem de Noé para Nória, por exemplo. Com foco no feminino, é nítido que as ações de Nória não são similares às representadas por Noé, ele segue os designos divinos, ela, pelo contrário, contesta a divindade. Seguem, dessa forma, os aditamentos: queimar o símbolo do pedido divino, a arca; ouvir vozes de outra manifestação divina, que não é aquela ouvida por Noé.

Além dessas inversões, observa-se, em toda a peça, a troca do eixo de poder em relação ao mito, um rebaixamento. A todo o tempo, tenta-se a subversão do sagrado, do consolidado. Heráclito desafia a divindade, ao ser castigado com o corpo inchado de água, atirando-se no fogo da fermentação. Cassandra apresenta um novo deus caridoso com os humanos. Nória subverte a própria história judaico-cristã, lutando contra a voz que instaura o fim do mundo:

Heráclito: [...] E os deuses humilharam a chama cativa no meu corpo de mortal. (ROSA, 2005, p. 10)

Cassandra: [...] descobri os mistérios de um deus da utopia; um deus que não exige sangue nem obediência néscia. (Ibidem, p. 20)

Nória: [...] Eu sou Nória, filha de Adão e Eva [...] Chamam-me Nória, a herética, e isso enche-me de orgulho. (Ibidem, p. 28)

Essas personagens, como multiplicações de Prometeu, negam o divino que detém o poder e com isso estabelecem o titã nesse centro. A inversão maior é aquela que transgride: do sagrado para o profano, de Zeus para Prometeu.

Mircea Eliade (2008, p.27) define as experiências humanas no mundo sem a necessidade diária das revelações do sagrado, da religião. Claro que o autor faz uma ressalva dizendo que não há profano em estado puro. “O que interessa à nossa investigação é a experiência do espaço tal como é vivida pelo homem não religioso, quer dizer, por um homem que recusa a sacralidade do mundo, que assume unicamente um experiência ‘profana’”.

Em relação ao sagrado, Eliade (2008) expõe exemplos simbólicos do Mundo e da Natureza: símbolo celeste, céu, símbolo aquático, símbolo da Terra Mater, a mulher como fecundidade; símbolo propriamente da natureza, a Árvore, além de outros representantes do Cosmo, fogo, pedra, lua; todos constituintes do sagrado.

O céu revela-se infinito, transcendente. É por excelência o ganz andere diante do qual o homem e seu meio ambiente pouco representam. A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O “muito alto” torna-se espontaneamente um atributo da divindade (p. 101).

O que se tem neste teatro são elementos também como o céu, Zeus, Prometeu; mulheres, Nória, Cassandra; a árvore do pecado; o elemento fogo do Cosmo. A inversão está no fato de que todos, ao invés de acumularem explicações para o sagrado, são formadores do profano. Desde que Prometeu entregou o fogo para a humanidade, os símbolos sagrados pertencem aos homens, ou, pelo menos, é isso que os protagonistas de Nória e Prometeu estão reivindicando: o fogo da habilidade humana de se recriar.

3. O FOGO HUMANIZADO: O REBAIXAMENTO EM NÓRIA E PROMETEU

Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento. (Bakhtin, 2008a)

Para montar uma peça que fale do fogo (daquele Prometeu hesiódico, alto, da tradição clássica, até este Prometeu de Nascimento Rosa, da contemporaneidade), o trabalho de recontextualização mítica contou com o procedimento da intertextualidade que, de forma citacional, trouxe ao encontro, na atualidade, figuras míticas gregas e judaico-cristãs, como visto no capítulo anterior. Destacou-se, assim, o diálogo deste texto teatral com outros textos arcaicos, antigos. É primordial, neste momento, percorrer outros efeitos de sentido que tais citações produziram em toda a obra. Pavis (2008), ao refletir sobre a dramaturgia épica, apresenta características de um discurso próprio da dramaturgia citacional, ou seja, aquela que apresenta citações no interior do dispositivo teatral. Ele diz:

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*. O mesmo ocorre com a dramaturgia “*citacional*” (PAVIS, 2008, p. 48, grifo nosso).

Para as figuras míticas conhecidas – Prometeu, Zeus, Cassandra, Nória –, o texto de Nascimento Rosa representa tal tecido estranho que recebe referências do contexto original (do hipotexto) e as modifica (aspectos já analisados). Nesse encontro entre o antigo e o atual, também se criou certo atrito: as personagens míticas ganharam novas caracterizações e novos sentidos, principalmente em relação ao outro, na circulação de personagens que este teatro permite, fazendo o diverso contracenar. Deixa-se o professor Heráclito discursar, Nória fala com Prometeu e Rapsodo, Zeus, por sua vez,

conversa com a Águia e com o titã, Cassandra com Nória e Prometeu, e assim por diante: referências históricas, míticas, filosóficas, antigas, poéticas estão em contato.

É nessa tensão que está o novo Prometeu apresentado por Nascimento Rosa. Mas existe uma linha organizadora que faz confluírem todos esses elementos. Em *Nória e Prometeu* (2005), percebe-se que há, de forma simbólica, uma descida do fogo celeste para um fogo terreno, daquilo que antes era considerado superior para a esfera dos humanos. Essa especificidade do movimento do fogo – encontrada também no hipotexto, já que, como visto, Prometeu rouba uma centelha do fogo divino para a humanidade – é um refutar dos valores superiores, sagrados; um desafio ao poder de Zeus, de Javé e a tudo o que eles possam representar: as divindades, o poder consolidado; sinônimos de coisas elevadas (como se vê na epígrafe acima) e que, de maneira geral, são citações que agora estão em um tecido estranho, em um novo texto, que demandam um novo olhar, uma concepção de mundo para baixo. Ou seja, nesta peça de Nascimento Rosa, encontra-se – nas relações que são traçadas entre personagens do mito antigo, cristão e atuais – um procedimento que recria o contexto (recontextualiza): o rebaixamento. Esse rebaixar, de acordo com os estudos de Bakhtin,

[...] é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal [...] a ênfase, contudo, se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso (BAKHTIN, 2008a, p.325).

Desse modo, verifica-se em *Nória e Prometeu* (2005) o rebaixamento das esferas oficiais do mito: da divindade para humanidade, do céu para a terra. De um lado, temos Zeus, Javé, como oriundos de um poder superior (do céu que desce à terra), origem dos problemas humanos como apontara Prometeu: “a semente maligna”; de outro lado, o protagonista titã que toma partido dos seres na terra. Prometeu deixa claro, na peça, seu julgamento quanto a essa descida dos representantes do céu, no caso Zeus, para a terra: “Se a semente é maligna, foste tu que a plantaste nessa terra desolada. Eu ao menos tento melhorar a erva rude que é ávida de luz” (ROSA, 2005, p. 16).

3.1. A imagem grotesca

O rebaixamento dos valores superiores do mito para os inferiores, terrenos, baixos, na peça de Nascimento Rosa, efetiva-se por meio do grotesco, destacando a corporalidade humana (o baixo corporal), procedimento que enfatiza, de forma simbólica, as partes inferiores ou internas do corpo humano, apresentando, às vezes, elementos do sexo e da erotização. É fácil identificar tais elementos corporais no texto, a própria terra é associada à fecundação humana e à procriação, como se pode notar na fala de Prometeu: “Mostrei-lhes a semente que à terra é deitada com a imagem do macho que fecunda a fêmea no espasmo do sexo” (ROSA, 2005, p. 22).

No excerto, observa-se o elemento natural “terra” comparado às relações sexuais entre macho e fêmea, o que exemplifica um rebaixar específico: uma construção de imagens grotescas. O que se depreende dessa construção simbólica é a referência do grotesco como representatividade do corpo. A expressão “realismo grotesco” significa um dos processos inerentes a essa descida ao plano corporal, humano, terreno, na própria imagem corporal humana e seu contato com o mundo. Quando Bakhtin, elege o grotesco como princípio para o rebaixamento, já direciona tudo aquilo que é considerado baixo, que está na terra, para um conjunto que forma o subterrâneo em uma mistura possível entre os elementos vivos, ou seja, estarão em constante associação as esferas humanas, animais e vegetais. Essa metamorfose (mudança de formas entre os que representam a topografia do baixo) reside na origem do grotesco, que vem de *grotta* (gruta) em italiano, ou seja, aquilo que está escondido, no subterrâneo, na terra, e que permite um intercâmbio de formas:

Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grotesca* [...] Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: *no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas*, [...] metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras [...] (BAKHTIN, 2008a, p. 28, grifo nosso).

Essa quebra de fronteira é nitidamente percebida em Nascimento Rosa. Por exemplo, a personagem Heráclito, na segunda cena, é um excelente exemplo dessa transmutação. Primeiro, porque – ao ser representante da filosofia pré-socrática, defensor do fogo como palavra, do ânimo pelo pensamento – traz uma discussão que já rebaixa a posição da própria ciência filosófica. O filósofo (pensamento, cabeça) vai apresentar sua ação diante do castigo divino e então relata, como visto, que ao receber dos deuses um corpo (baixo corporal) todo cheio de água, “hidropisia”, joga-se na merda para curar-se pela fermentação da “bosta viva”: “Se os deuses queriam fazer de mim uma bosta viva, eu fazia-lhes a divina vontade [...]” (ROSA, 2005, p. 11). Além da palavra aqui ordinária e de baixo calão, encontra-se a própria ação de fundir o corpo aos estábulos, ao animal: “[...] mergulhava na merda de vaca até não haver mais distinção alguma entre ela e eu...” (Ibidem, p. 11). Mais que isso, há um movimento literal do alto para o baixo no enterrar o corpo (de cima para baixo). Trata-se, portanto, da inversão carnavalesca, “[...] uma vida desviada da sua ordem habitual em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”)’ (BAKHTIN, 2008b, p. 140), ação que Heráclito verbaliza ao citar Samuel Beckett: “O Samuel Beckett inspirou-se em mim de certeza, quando andou a enterrar pessoas vivas...” (ROSA, 2005, p. 11).

Essa referência, do enterrar, leva-se à obra Dias Felizes (BECKETT, 1973). A protagonista, Winnie, está enterrada até à cintura no primeiro ato dessa peça de onde apresenta um monólogo e até ao pescoço no segundo ato de onde fala tendo como ouvinte seu marido. Winnie ocupa seu tempo com falas corriqueiras e memórias que representam uma oposição diante da situação estática corporal: a mente dinâmica vai longe, enquanto seu corpo permanece enterrado. Ao acompanhar essa história “da mulher enterrada” percebe-se que apesar disso ela é resistente, opõe-se às adversidades e continua vivendo: “Que dia feliz tem sido este! Mais um! Apesar de tudo [...]” (BECKETT, 1973, p. 69). A citação de Beckett dá continuidade à temática que se está desenvolvendo na cena: rebaixar e resistir, assim como Heráclito e sua filosofia são enterrados, rebaixados na peça para resistirem aos infortúnios,

Winnie com seus pensamentos e lembranças está em uma situação degradante, que rebaixa o ser humano, mas unida a terra, enterrada, tenta suportar sua condição com aquilo que ainda tem nesta ação que a levou para o baixo: “A cabeça completamente imóvel de frente, durante todo o acto. Só os olhos se movem.” (BECKETT, 1973, p. 73)

Essa característica vai se estender a todo o texto *Nória e Prometeu* e, por isso, merece apontamentos que abranjam certa complexidade do termo grotesco implicado nesse movimento de direcionar para o baixo. De fato, o conceito de imagem grotesca amplifica-se nas observações feitas por Bakhtin (2008a, p. 266). O autor, ao analisar a obra de Rabelais, aponta os estudos de Schneegans sobre o riso em uma subdivisão que mais adequada será quando pensada no conjunto, em conceitos que se complementam e não como classificações estanques. Em princípio, distinguem-se categorias para aquilo que seria o bufo, o burlesco e o grotesco. Sendo, o primeiro, relacionado ao sentimento de insatisfação originário do caráter inesperado, o riso é direto, consequência de uma ingenuidade. Já o burlesco configura-se pelo “rebaixamento das coisas elevadas” propriamente dito. E o grotesco, por sua vez, não abarcaria o riso fácil, ridicularizaria os fenômenos sociais de forma extremada tendo como causa imagens impossíveis ou inverossímeis.

De maneira geral, em *Nória e Prometeu* (2005), essas características também confluem, abarcando um sentido mais complexo do grotesco que inclui o bufo e burlesco. Podemos encontrar o riso fácil, o bufo, na própria caracterização das personagens como, por exemplo, na vestimenta dos deuses astronautas de heróis dos quadrinhos: “[...] fatos coleantes com cintos largos, e uma capa comprida de super-heróis da bd” (ROSA, 2005, p. 13). O burlesco é central na obra de Nascimento Rosa, com o rebaixamento das esferas do sagrado para o profano, encontrado até em um Zeus cientista manipulador geneticista dos instintos humanos. O grotesco, no conjunto e somatória das anteriores, lança na obra a busca da condição humana com certa ridicularização das figuras mítico-religiosas e das relações humanas de poder, a

ponto de se observar o desfecho de uma nova gênese proferida por uma personagem terrena e não sagrada, Nória:

Se é isso que queres...Vou encenar pra ti a história dos meus pais na versão não autorizada por Javé. Por isso não posso usar o nome dele. Arranjei um título diferente só pra despistar. Chama-se "O paraíso do Doutor Godot" (ROSA, 2005, p. 32).

Várias são as personagens que constituem o campo das imagens grotescas, rebaixadas. Heráclito é o mote desse procedimento, representante da filosofia (da alma) que se disfarça no corpo. A filosofia quando associada às vontades do homem são, como ele mesmo diz, os tais "beberetes" (tirar vantagens da situação utilizando o status de ser filósofo, de defender causas nobres e, dessa forma, infiltrar-se em camadas sociais abastardas). Com isso, Heráclito critica a filosofia posterior a sua: cada filósofo citado também é rebaixado. Platão é mundano, um conviva de banquetes, interessado em comida. Aristóteles é um calculista em busca de prazeres, e conforto. Sócrates é um maltrapilho.

Outro exemplo é o embate entre Zeus e Prometeu, um momento privilegiado para a significativa troca do fogo que antes estava centralizado no criador, no *cronida*, no fogo divino. Em princípio, Zeus chega do céu, desce, retira o capacete e aproxima-se da condição de Prometeu. O titã, por sua vez, começa seu discurso, como aponta a rubrica, "caído no chão". Simbolicamente Zeus desce até Prometeu e faz o caminho do fogo.

Zeus, sob a falsa intenção de aconselhar o titã, através do diálogo, logo faz questão de se colocar em uma situação superior, discursando sobre a condição de Prometeu. O que se observa são as referências ao corpo martirizado do titã. A ênfase, então, é dada ao baixo. Ao conversar sobre o castigo de Prometeu, tem-se, na voz do deus olímpico, também um rebaixamento da temática daquilo a respeito de que se vai discursar: do corpo, da tortura em detrimento da mente, do pensamento. É isto que representa o rebaixamento da figura de Prometeu: seu posicionamento crítico e seus valores benfeitores (altos) descem-no até a condição humana (de sentir dor)

representada pelo castigo corporal e pelo acorrentamento. De modo geral, aquilo que está relacionado às escolhas de Prometeu em favor dos humanos transforma-o também em terreno. Se ele escolheu descer o fogo aos homens, também rebaixou sua condição, seu corpo sofre como o de qualquer mortal. Paga-se com o corpo tudo aquilo que se defende com a mente, com a de quem? posição axiológica do titã. Por exemplo, Zeus deixa claro que o maior inimigo de Prometeu está dentro dele, ou seja, configura aquilo em que ele se tornou, um Prometeu muito mais humano do que titã, abdicando de sua estirpe. Zeus declara: “Não tens nada em comum com os mortais miseráveis” (ROSA, 2005, p. 15). Porém, se o titã demonstrou fraqueza, segue a sentença de Zeus: “Eu castiguei-te para afirmar o meu poder perante os deuses que traíste”.

Porém, a transformação e defesa que Prometeu faz do universo humano são colocadas em cheque. Zeus acusa Prometeu: diz querer ajudar os humanos e na verdade só quer se aproveitar de sua condição inferior de seres manipuláveis. Comprova-se isso na fala do deus: “SERVISTE-TE DOS HUMANOS COMO UM PRETEXTO PARA TUA AMBIÇÃO DE GLÓRIA” (ROSA, 2005, p. 15). Com isso, Zeus está declarando que Prometeu, ao igualar-se aos homens, é uma tentativa de liderá-los, o pretexto do rebaixar é subir, primeiro torna-se um deles, humano, mas depois, como portador de esperanças, de melhorias para a humanidade, tornar-se um novo deus, um representante daquilo que é alto: o dom de saber à frente de seu tempo, de transformar a realidade.

Por sua vez, o discurso de Zeus sustenta sua própria defesa, ou seja, o deus não quer perder seu posto, luta no embate de vozes com Prometeu para não ser rebaixado: Prometeu, para subir, se rebaixa, Zeus valoriza-se para não descer e perder o poder. Como faz isso? Rebaixando sua própria linguagem para destruir o titã, rebaixando a condição de Prometeu e tentando garantir seu lugar superior. Por um lado, Zeus ridiculariza tudo o que é humano; os terrenos são miseráveis, fracos, aqueles que “irão cultivar o presente envenenado” por meio das guerras. Além disso, e como consequência, na concepção de Zeus, é

o titã o responsável por essa degradação: ele, Prometeu, reuniu um “exército de bandido”, é um fanático.

Por outro lado, Prometeu também tenta rebaixar a condição de Zeus acusando-o das atrocidades executadas contra a humanidade, obras do tirano. Alude a uma passagem bíblica cristã, “amai-vos uns aos outros como eu vos amei” (Jo 15,12), parodiando-a: “Degolai-vos uns aos outros tal como eu vos degolei...” (ROSA, 2005, p.16). Desse modo, Prometeu insiste em que a intenção de Zeus é deixar os homens na ignorância para poder manipulá-los.

Em suma, o que Prometeu acaba representando com seu fogo simbólico é o grito “*Sia ammazzato il Signore Padre!*” verificado na citação a seguir:

É profundamente ambivalente a imagem do fogo no carnaval. É um fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo. [...] Em sua célebre descrição do carnaval romano (em *A Viagem à Itália*), Goethe, procurando descobrir o Profundo sentido que havia atrás dos protótipos carnavalescos, apresenta uma cena profundamente simbólica: durante o *moccoli*, um garoto apaga a vela do pai ao alegre grito carnavalesco *Sia ammazzato il Signore Padre!* [“Morte a ti, Senhor Pai!”] (BAKHTIN, 2008b, p.144).

Que fogo é esse que destrói e renova? Qual a significação dessa morte simbólica do Pai pelo fogo, consumada pelo grito? Mais que uma característica parricida, a morte do pai é a inversão daquele que detém o poder para aquele que antes era subalterno, estava abaixo da figura paterna como um filho. Prometeu esteve nessa condição, Zeus era a divindade superior. É uma inversão de papéis típica da carnavalização na literatura, tentando “matar” o poder de Zeus ou, pelo menos, desmoralizando-o, ridicularizando suas ações e assim trocando de lugar com o deus, como acredita Zeus, ou, no mínimo, igualando homem e deus. Cria-se, portanto, uma tensão entre o humano e o divino. Quem cria e reflete sobre as ações é o próprio criador, ele tem consciência e controle sobre sua arte. Se isso se esvazia ao rebaixar o poder de Zeus, outro pode assumir o seu lugar: Prometeu é aquele que entra na esfera do sagrado destronando o todo poderoso. Isso faz parte do próprio discurso trata-se de uma insinuação? de Zeus: “[...]Tu poderias ser eu [...]” (ROSA, 2005, p. 15). Sobre essas características do carnaval transpostas para o texto, a carnavalização, Mikhail Bakhtin (2008b, p. 139-140) esclarece:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. [...] Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”).

Essa vida às avessas que acontece na linguagem, nas falas das personagens, é também um rebaixamento através da inversão carnavalesca. Ainda na terceira cena observa-se a carnavalização na imagem artística criada: Zeus, o sagrado, desce até Prometeu, o profano, para ludibriá-lo em uma tentativa de trazê-lo novamente ao plano da sacralidade. Mas não é isso o que acontece: tudo se mistura, Prometeu, em defesa do humano, acaba rebaixando também a própria posição de Zeus, acusando-o de ações ignóbeis (matar, roubar, enganar) associadas ao campo do profano. Além disso, ao questionar a posição do deus do Olimpo, a morte do criador no discurso, acaba assumindo a mesma condição que antes era de Zeus: o pai, o representante da humanidade.

Aproximar e distanciar o sagrado e o profano constituem, dessa forma, duas mãos de direção de uma operação que se funda na carnavalização, um procedimento também de rebaixamento. De acordo com Bakhtin (2008b, p. 140), “revogam-se os sistemas hierárquicos e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc. [...] Elimina-se toda distância [...]”. Afirma, ainda, o estudioso que, no texto, a cosmovisão carnavalesca acontece por meio de categorias específicas como o livre contato familiar entre os homens, a excentricidade, as *mésalliances* e a profanação.

Diante dessa categorização, encontram-se aplicações desses conceitos ao texto em questão. Pontualmente, entre Zeus e Prometeu, há uma combinação de posições hierárquicas, de trocas simbólicas que levam a uma *mésalliance*. Daí a tensão entre o sagrado e o profano “A livre relação familiar

estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros [...]” (BAKHTIN, 2008b, p. 140, 141). Mais que isso, revela-se, no texto, à quarta categoria carnavalesca: a profanação. Ao verificar um rebaixamento do sagrado para o profano, tem-se, na descida simbólica do fogo, um foco no que está na terra, no que é do homem, como visto anteriormente.

Na peça, passagens bíblicas são rebaixadas, os caracteres da divindade são desmoralizados: Zeus como assassino e tirano, a ênfase na corporalidade e nos valores baixos de Prometeu e do homem levada também para um deus: sanguinário, primitivo, destruidor, impotente, injusto, manipulador, ganancioso, invejoso. Por exemplo, está implícita a passagem bíblica da qual se dispõe a rubrica da cena: “*(Esfrega ambas as mãos na tinta da sua ferida abdominal e dirige-se a Zeus; no gesto de o beijar na testa, segura-lhe as faces com as mãos, deixando-lhe o rosto manchado de sangue.)*” (ROSA, 2005, p. 15). Prometeu após criticar os desígnios de Zeus para humanidade marca-o com sangue, selando a ação com um beijo. Nesse momento, coloca-se, o titã, na posição de Judas. Em Mateus (Mt, 26) acontece o tão conhecido beijo de Judas em Jesus, um sinal de identificação que o traidor faz para delatar o filho da divindade aos guardas que o aprisionarão:

Jesus ainda falava, quando veio Judas, um dos Doze, e com ele uma multidão de gente armada de espadas e cacetes, enviada pelos príncipes dos sacerdotes e pelos anciãos do povo. O traidor combinara com eles este sinal: “Aquele que eu beijar, é ele. Prendei-o. (BÍBLIA, 2007, p. 1318, Mt, 26, 47-48)

O topos da falsidade é referenciado nessa cena bíblica e a traição, então, é concretizada apontando, assim, para um provérbio de citações bíblicas: “Preserva tua boca da malignidade, longe de teus lábios a falsidade!” (BÍBLIA, 2007, p. 782, Pr, 4, 24). Na peça, essa passagem é recontextualizada no embate entre Prometeu e Zeus e o beijo do titã, que também marca a face do deus maior, valida o discurso das duas personagens que se acusam mutuamente. Para Zeus, Prometeu não é mais de sua estirpe e por isso o traidor. Para Prometeu, o deus cronida é um déspota e, dessa forma, merece ser marcado pelo sangue que tanto

derramou, delatando ao mundo o verdadeiro traidor. O rebaixamento da passagem bíblica que agora é usada para sustentar a briga das personagens de Nasimento Rosa é exemplo do sagrado caracterizado pelo profano.

Nesse mesmo processo de rebaixamento, outras personagens contribuem para a representação do que é humano e do que é profano. O foco, que antes abarcava o poder divino e seus ensinamentos, agora aponta para um universo representado pelo homem: têm a palavra e estão no centro, por exemplo, personagens e categorias do mundo terrestre: Nória, Cassandra e a própria filosofia (ciência humana do pensamento e da busca da verdade) todos como extensão de Prometeu, concorrendo para o contraponto do antigo poder sagrado e consolidado.

Nória, por sua vez, é o inverso do mito do Gênesis em que prevalece Noé, homem que ouve os ensinamentos divinos:

Então Deus disse a Noé: “Eis chegado o fim de toda a criatura diante de mim, pois eles encheram a terra de violência. Vou exterminá-los juntamente com a terra. Faze para ti uma arca de madeira resinosa [...] Eis que vou fazer cair o dilúvio sobre a terra, uma inundação que exterminará todo ser que tenha sopro de vida debaixo do céu. (BÍBLIA, 2007, p. 54 – Ge, 6-7).

Já em Nória e Prometeu (2005), tem-se a mulher no foco das ações humanas, uma mistura na hierarquização. Ela vai combater a palavra da divindade e a ação humana será o centro da condução do diálogo, em que é julgada a criação divina e proposto um novo mundo:

Nória: Era suposto eu impedir a construção da nau. Porque assim a criação imperfeita do deus menor seria extinta, e um novo mundo poderia ressurgir [...] POR TRÊS VEZES EU TENTEI ACABAR COM O FILME DE SÉRIE B QUE É ESTA VIDA [...] (ROSA, 2005, p. 30).

Como visto, na citação bíblica a voz do divino é direcionada à Noé que a segue e valida-a com a construção da arca. O poder da divindade entre o diálogo das figuras míticas masculinas consolida-se e é decisivo para o fim dos terrenos. Com Nória, é exatamente o oposto, na peça ela destrói a imagem dessa divindade do mito cristão (Deus) considerando-a um “deus menor”,

aquele que estava na maior hierarquia desce à condição de malfeitor, na tentativa de impedir sua criação (a arca de Noé). Com isso, Nória projeta-se ao centro da passagem que decide o destino dos humanos. Na cena, é a personagem feminina que ouvirá vozes divinas, desejando o contrário da passagem bíblica citada: a não destruição da humanidade.

Cassandra, por seu turno, está à margem da história, tem dificuldade em ser reconhecida pelos seus pares: em sua história no mito clássico (em que está em descrédito) e na peça de Nascimento Rosa, vista como visionária. Isso é observado em sua principal característica: ela tem o dom da profecia, como Prometeu, mas é desacreditada. Além disso, propõe a crença em novas divindades e declara que vai lutar por verdades que não são as conhecidas (propondo um novo deus gnóstico), que desafia o poder consolidado das divindades citadas na obra: Zeus, Javé (segundo ela, considerados deuses vampiros). Isso resulta - de acordo com Cassandra - em uma troca de concepção sagrada: de uma divindade superior para um sagrado humanizado, próximo da humanidade, caridoso (no discurso da personagem, um deus da utopia), por isso, mais um rebaixamento, da esfera sagrada para a profana (dos homens): “[...] Não me importa correr riscos. Não posso é calar o fogo que me anima. Espalharei a verdade mesmo que a tomem por mentira. Antes louca que muda” (ROSA, 2005, p. 22). Essa divindade a que se refere Cassandra, é um deus rebaixado, não está no plano do sagrado, no céu, mas na terra entre os homens, que se faz existir dentro de cada um, em seus desejos, em suas artes, em suas vontades: “Um deus interior que fala em nós no verbo e na dança, na beleza e no riso.” (ROSA, 2005, p.20). Com isso, Cassandra reforça sua característica de louca, mas representante de uma condição importante para a obra: ser portadora do novo, também da renovação, próxima do caráter de Prometeu.

A Águia também contribui para o rebaixamento já que sua condição é comer o fígado de Prometeu eternamente. Ela lamenta sua função de abutre. Aqui, concentra-se o aspecto topográfico do alto para o baixo: especificamente

na boca. Sua ação é a “limpeza das latrinas com a língua e com os dentes, se [...] acaso os tivesse” (ROSA, 2005, p.13). Da ira divina, derivou-se uma manifestação animal (a Águia escolhida por Zeus) que corrói também uma região baixa, o ventre, o fígado. Ela tece a comparação entre o fígado do titã com um odre, uma espécie de saco feito de pele de animal para transportar líquido (mais uma vez no campo simbólico dos seres terrenos, animais). O vocabulário é prova de tal rebaixamento, quando se fala do sangue do titã usam-se como sinônimos cancro coagulado e baba pestilenta.

É nítida também a focalização da boca (bico) da Águia. Além de comer o fígado de Prometeu, ela divulga um discurso que destrói a imagem de Prometeu, dos humanos e de Zeus. Simbolicamente, a fala também aponta para a boca, local em que se profere o julgamento. Para ela, Prometeu é alcoólico, bêbado. Os humanos são comparados a vermes que se arrogam a senhores de terra (que detêm o poder). Zeus é um “proxeneta-mor, uma madame travestida de um bordel”:

Águia: [...] Como foi possível esquecerem-se de que nesta fábula nojenta eu não sou mais do que um bicho traficada a soldo de Zeus? Esse proxeneta-mor, essa madame travestida do bordel do Olimpo! (ROSA, 2005, p.14)

É com a imagem da divindade rebaixada pela Águia e relacionada à erotização, que Zeus é construído na peça, especificamente em seu desdobramento como Dr. Godot. Examinando mais a fundo a relação Zeus e Dr. Godot, verifica-se que as aproximações desencadeiam um trabalho com a linguagem que rebaixa, da posição alta, situada na figura clássica contida em Zeus, para um Godot terreno, em um posicionamento baixo, do popular.

Tem-se um Zeus manipulador de humanos, interessado nas relações sexuais, no baixo-corporal. Dr. Godot quer transformar os humanos em escravos sexuais, em uma espécie sexualmente ativa durante todo ano, “em cio permanente”. Zeus/ Dr. Godot é um ser que adora filmes para adultos e que espalhou no paraíso câmeras para filmar Adão e Eva. Além disso, injeta-lhes substância para que percam o pelo.

[...] Belos como são, estes terráqueos farão as delícias carnavais da nossa raça. Regresso ao meu planeta e abro um bordel com eles. [...] Mas é preciso que percam a pelagem macacoide por terapia genética (ROSA, 2003, p.34).

Esse Godot humanizado, com as mesmas características terrenas que representam a esfera do profano, nem sempre foi assim. Tudo isso é produzido pelo rebaixamento apontado no texto de Nascimento Rosa. Godot é uma referência à divindade da obra Samuel Beckett, *Esperando Godot* (BECKETT, 2005), lá se mantêm certas características do sagrado: um deus superior, bem separado dos humanos, que nunca aparece e que as personagens da peça esperam. Ao citar esse autor, Nascimento Rosa, contribui para o distanciamento cênico verbalizado por suas personagens; característica essa que será analisada adiante.

3.2. O efeito de estranhamento

O rebaixamento apresentado anteriormente causa um efeito de distanciamento da cena teatral, especificamente da ilusão que o teatro constrói.

O termo “efeito de distanciamento” provém da tradução do termo de CHKLOVSKI: *priem ostraneniya*, “procedimento” ou “efeito de estranhamento”. É um procedimento estético que consiste em modificar nossa percepção de uma imagem literária, pois “os objetos percebidos muitas vezes começam a ser percebidos por um reconhecimento [...]. Esse princípio estético vale para qualquer linguagem artística: aplicado ao teatro, ele abrange as técnicas “*desilusionantes*” que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem (PAVIS, 2008, p. 106, grifo nosso).

Tal quebra da ilusão é recorrente neste texto de Nascimento Rosa, que traz à tona os procedimentos cênicos adotados na percepção e caracterização das personagens. A Águia, no lugar de sangue, possui um avental sujo de *catchup*. Heráclito, ao contar sua história nos palcos do teatro, irrita-se por ninguém ouvir seu discurso “[...] de repente vê que está só a pregar aos peixes” (ROSA, 2005, p. 11). Recebe também uma crítica a seu discurso, proferida pela personagem Rapsodo: “A sua conversa vai longa e está a cheirar mal” (Ibidem, p. 11). Zeus, com seu julgamento sobre as personagens, refere-se à Águia como “[...] um animal de palco, com o teu figurino de mulher do talho”,

(ROSA, 2005, p. 14) aludindo, assim, aos trajés e posicionamento no teatro da referida personagem. Além disso, Prometeu não acredita, a princípio, na chegada de Cassandra ao palco: “Cassandra de Troia, aqui, nas montanhas do Cáucaso em plena noite? [...] O ar rarefeito das atitudes transforma o juízo do mais sóbrio” (ROSA, 2005, p. 18). São comentários do titã sobre a impossibilidade de uma figura clássica aparecer naquele local. Com isso, o titã toma consciência de que a personagem da qual se refere é uma citação de outros textos: uma mulher que viveu na Grécia antiga.

As possibilidades de conhecer a intertextualidade do texto teatral, os bastidores do teatro e os próprios atos (ações) e poder verbalizá-los nos diálogos da cena são características da maioria das personagens de Nascimento Rosa nesta peça:

em vez de querer dar impressão de improvisar, o ator, ao contrário, mostrará o que ocorre de fato: que ele está citando (BRECHT, 1972, 396).

A citação é sempre realizada por um efeito de ruptura, de uma interrupção no fluxo verbal e gestual, de uma destruição da coerência do texto e da ficção (PAVIS, 2008, p. 48).

Essa interrupção do fluxo verbal no teatro, a que se refere a citação de Pavis, continua sendo a quebra de ilusão que deixa expostos os mecanismos teatrais. Por exemplo, em *Nória e Prometeu* (2005), as personagens desdobram a própria fala, verbalizam, ou seja, deixam claro ao público, ao leitor, que possuem consciência do próprio ato de fala, da troca conversacional representada na cena, verifique-se o que comenta o Dr. Godot a respeito da personagem Cassandra como Angélica: “Vá Angélica, deixa-te de apartes!” (ROSA, 2005, p. 34).

Esse aparte refere-se à fala de Angélica que acabava de comentar (citação) sobre passagens bíblicas do Éden e rebaixá-las: “Eu nunca vi versão do Gênesis mais chunga do que esta” (Ibidem, p. 34). O aparte dito pela personagem evidencia certo distanciamento da cena teatral, pois deixa transparecer ao leitor um julgamento de Angélica à própria ação teatral

encenada por ela e por outras personagens. Pavis (2008, p.21) sistematiza essa prática:

Discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido "por acaso" pelo público [...].

O procedimento de rebaixamento utilizado na peça facilita o efeito de distanciamento apresentado nas cenas teatrais de Nascimento Rosa. As personagens postas de forma grotesca têm uma liberdade considerável para citar e mostrar suas opiniões e a própria estrutura do teatro, já que estão a todo o momento julgando, refletindo sobre si e sobre os outros. São rebaixadas e, assim, estão no mesmo plano do leitor-público, deixando escapar informações que quebram a ilusão cênica. Essa característica é um ponto alto (a personagem tem consciência da cena que representa), fato importante para esclarecimento do que é esse teatro de Nascimento Rosa. Como visto no primeiro capítulo desta análise, essa literatura dramática é um metateatro, um teatro falando de teatro. Essas reflexões a respeito do que seria o próprio texto teatral estão verbalizadas pelas próprias personagens. Sobre isso, afirma Pavis (2008, p.386):

O emprego desta forma corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da ilusão. Mostrando, em cena, atores dedicando-se a interpretar a comédia, o dramaturgo implica o espectador "externo" num papel de espectador da peça interna e restabelece, assim, sua verdadeira situação: a de estar no teatro e de apenas assistir a uma função. Graças a esse desdobramento da teatralidade, o nível externo adquire um estatuto de realidade ampliada: a ilusão da ilusão passa a ser realidade.

Ao distanciar a cena da ilusão teatral, acaba-se produzindo uma superilusão. Evidencia-se a ilusão da ilusão que, em *Nória e Prometeu* (2005), além de revelar os bastidores do teatro, acarreta uma exposição de modelos teatrais e de seus autores. Isso acontece da seguinte maneira: são vários teatros dentro de um teatro que rebaixa todos os outros e, marcadamente, cita o próprio teatro, procedimentos que se observarão adiante. Ainda sobre isso, é

em toda a peça que se pode encontrar a consciência das personagens sobre o teatro que elas estão construindo. Desde a primeira cena, essas figuras sabem que estão no palco contracenando.

O teatro, então, é trazido aos olhos do público pelo Rapsodo, que também é rebaixado, se se considerar sua origem clássica. O rapsodo antigo, o aedo, por meio de seu canto, resgatava a memória histórica de seu grupo, de sua origem do campo, do fazer poético popular, da música de um povo, resquícios culturais bastante anteriores à formação da *pólis* grega, tendo, dessa forma, uma função elevada, assim como aponta Torrano (2007, p.16) no prefácio da *Teogonia* ao referenciar a influência do rapsodo no imaginário do povo:

[...] o homem comum podia romper os estreitos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais.

No teatro de Nascimento Rosa, ele limita o espaço e a movimentação das personagens. As possibilidades criadas pelo Rapsodo são somente de organização e dinâmica de palco. O caráter controlador do Guarda pode ser observado na fala da personagem, ao dirigir-se à Nória, tentando colocar ordem na peça: “Agora tem de se ir embora. Pode dar uma volta pla plateia” (ROSA, 2005, p. 9). O Rapsodo-guarda também tenta organizar o discurso (falas) dos outros (das personagens) que contracenam com ele, seu julgamento de valor diante das falas de Heráclito é um exemplo disso: “A sua conversa vai longa e está a cheirar mal” (*Ibidem*, p. 11). Participação essa por meio da qual o fazer teatral é constantemente revelado ao público, como um efeito de estranhamento, fazendo prevalecer a imagem do teatro, ou melhor, de seus bastidores. Dessa maneira, o rebaixamento da personagem é responsável pelo fio condutor das cenas das demais figuras míticas que são controladas pelo Rapsodo. Por outro lado, ao analisar toda a peça percebe-se que essa personagem Guarda não exerce domínio e controle sobre as demais como queria. Ele não mantém, por exemplo, nem sua imagem alta da antiguidade

clássica – como o rapsodo que instigava e incentivava a imaginação das pessoas, quebrando as fronteiras físicas e temporais pela palavra, pelo canto - nme organiza e faz acontecer o teatro que imaginava com sua lista oficial de atores já pré-estabelecida. Pelo contrário, em cena, o que o leitor público conseguirá enxergar será um teatro inusitado proposto pro Nascimento Rosa. Heráclito muda completamente o discurso sobre a Grécia, Nória encontrará uma maneira de encenar, aparecerá uma personagem inesperada como Cassandra e, no geral, o teatro não será sobre o mito de Prometeu clássico. Esse palco não será um lugar-comum, aquele esperado pelo Guarda-rapsodo.

3.2.1. O metateatro

O distanciamento construído por Nascimento Rosa dobra-se, então, sobre o próprio teatro. Como matéria teatral, percebe-se a metalinguagem: figuras míticas falam do mito e personagens do teatro falam do próprio teatro. Nas palavras das personagens e suas ações, observa-se o fazer mítico.. O Guarda/Rapsodo, por exemplo, ao ouvir Cassandra declarar sua paixão por Prometeu, diz: “Desculpem lá, mas nos dicionários de mitologia não existe a mais leve referência a uma ligação amorosa [...]” (ROSA, 2005, p. 20). Outro exemplo está na cena número cinco, em que ocorre a ritualização do mito, quando Prometeu pretende “passar em revista as estações do ano”, como um novo ciclo temporal que prepara o novo Prometeu no teatro. Esse texto que recontextualiza o mito não deixa de se apropriar da concepção arcaica do mito: em que as estações do ano são marcos temporais que se repetem. Elas organizam o mundo e dão continuidade a formação da humanidade, contribuindo para a circularidade do discurso mítico. Isso não se perde neste teatro atual. Encontramos uma palavra mítica que retorna à essência, à origem, para ritualizar aquilo que, segundo o mito, formou a humanidade, o mundo, as coisas do mundo:

Todo novo aparecimento [...] implica a existência de um mundo. [...] A recapitulação, através dos cantos e da dança, é simultaneamente uma rememoração e uma reatualização ritual dos eventos míticos essenciais ocorridos desde a Criação (ELIADE, 2007, p. 25; 27).

Mas não é só o mito que fala do mito. Uma das características mais marcantes desse texto teatral é o teatro dentro do teatro: “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’ de si mesmo, se ‘autorrepresenta’” (PAVIS, 2008, p. 240). Esse teatro remete para si o discurso teatral. As personagens indagam se aquilo que estão vivendo é matéria teatral, se é drama, se são protagonistas, se têm camarim, se se trata de é monólogo. Essa situação da personagem que interroga o que é verdade na cena dramática é repetida nesse teatro autorreferente.

Em princípio, nos diálogos, no ato de enunciação apresentado em cena, o autor tem dois recursos que já remetem ao próprio fazer do teatro: a fala das personagens e as rubricas.

A distinção linguística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta quem fala? No diálogo, é este ser de papel que chamamos de personagem (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor que nomeia as personagens (indicando a cada momento quem fala) e atribui a cada uma lugar para falar e uma parte do discurso (UBERSFELD, 2005, p.7).

Depois disso, chega-se diretamente às marcas do teatro dentro do teatro, naquilo que dizem as personagens. O *mise en abyme* é um recurso desses: incluir, na peça, propriedades e elementos da própria cena, inclui dentro do ato teatral tessituras do próprio teatro. Verifica-se isso, por exemplo, na personagem Nória. Ela é uma personagem do teatro, atuante nas cenas e encaixa na peça sua própria cena de teatro: a de número sete, teatro que ela inventou e no qual também vai atuar como nova personagem: Eva, ou seja, teatro falando de teatro, peça encaixada na própria peça.

Em heráldica, o *abyme* (abismo) é o ponto central do brasão. Por analogia, a *mise en abîme* (ou *abyme*, termo introduzido por GIDE) é o procedimento que consiste em incluir na obra [...] um enclive que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela (...). A *mise en abyme* teatral se caracteriza por um

desdobramento estrutural-temático, “isto é, uma estreita correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada [...]” (FORESTIER *apud* PAVIS, 2008, p. 245).

O teatro dentro do teatro é uma forma dramática mais comum de *mise em abyme*. A peça interna retoma o tema do jogo teatral [...] (PAVIS, 2008, p. 245).

A primeira cena é organizada pelo Rapsodo, que controla a lista de personagens a entrar no palco. Em cada fala sua ou de Nória constatam-se as referências teatrais: “Os actores estão prestes a entrar em cena”, “Também tenho direito ao meu número”, “[...] todos fizeram marcações com antecedência”, “sou mestra de improviso”, “Esse não estava na sua lista” (ROSA, 2005, p. 9).

Na segunda cena, Heráclito cita Samuel Beckett e logo reclama de seu monólogo que “está só a pregar aos peixes”. Nória o defende: “Convidam as pessoas práς tratar assim” (*Ibidem*, p. 11). Por fim, o Rapsodo insiste na negativa do discurso do filósofo no teatro: “Ele há-de perceber a linguagem pra que foi contratado” (ROSA, 2005, p. 11).

Na terceira cena, o metateatro se faz evidente,prestando-se a definir os novos sentidos ao rebaixamento das divindades. Zeus, ao falar do filho Dioniso, diz sobre seu próprio futuro: “O que será Zeus no futuro senão uma soberba personagem de teatro” (*Ibidem*, p. 14). Referindo-se à Águia, menospreza-a: “um animal de palco [...] Mas agora dou-te um intervalo” (*Ibidem*, p. 14).

O Rapsodo adverte Prometeu e Cassandra na cena de número quatro: “Eu não quero que vocês transformem este drama num folhetim barato” (*Ibidem*, p. 19). Na quinta cena, o Rapsodo, a personagem central a falar sobre o teatro, diz: “É um discurso antiquado [...]. O monólogo da primavera caiu em desuso” (*Ibidem*, p. 23). Prometeu rebate suas interferências: “Que falta de sentido estético! Agora não consigo continuar o monólogo. Bloqueaste a minha força anímica” (*Ibidem*, p. 23). Para encerrar, Dioniso complementa: “Venham, amigas! Este palco não nos merece” (*Ibidem*, p. 26).

A cena número seis é introduzida pela própria Nória, que discorre sobre sua própria fala, “Chegou a vez do meu discurso” (*Ibidem*, p. 27). Prometeu tece um longo discurso a respeito do teatro e dos deuses, compara os deuses gregos e o deus único. Diz que os gregos gostam de teatro e que um único deus não seria sucesso na Grécia: “Precisam de um palco divino com muitas personagens em conflito”. E questiona Nória: “Mas não me disseste ainda qual é a tua personagem!” (*Ibidem*, p. 28). Nória pede, então, que a deixem encenar o Paraíso: “deixa-me pôr em teatro o meu Apocalipse [...] tenho espírito de adaptação” (ROSA, 2005, p. 30). Prometeu insiste no metateatro dizendo gostar do título de sua peça “O paraíso de Doutor Godot”, “Esse nome soa-me a teatro” e Nória finaliza: “E é teatro. Do melhor que sei fazer” (*Ibidem*, p. 31).

A sétima cena é uma cena dentro de cena, as personagens representam outras personagens, como se fossem atores, assumem máscaras para a apresentação da peça: Nória, O Paraíso do Doutor Godot. Em suma, Prometeu/Adão faz o fechamento da última cena na própria cena: “Os conteúdos da peça reflectem exclusivamente as convicções da sua autora e este teatro não se responsabiliza por danos [...]” (*Ibidem*, p. 31).

Os efeitos desses diálogos sobre si mesmos amplificam a ideia de recontextualização mítica, já que ela está até nas falas das personagens que refletem sobre o material que estão encenando. O resgate do mito é feito pelo autor na pesquisa dos mitos antigos, na reorganização de contextos e, principalmente, na criação das características das personagens. A semântica do fogo, que até aqui ganhou várias conotações, agora também é reflexiva, *persona* dentro de *persona*. As personagens são feitas do mesmo discurso que pregam.

Essa recontextualização criada pelo distanciamento da ilusão teatral é constante, como se podem observar, abaixo, quando as personagens discursam sobre o teatro:

Cassandra: Podia lá esquecer-te. A iluminada do piso quatro. Eras a mais lúcida de todas nós. (Abraçam-se) **O que fazes no teatro?** (ROSA, 2005, p. 21, grifo nosso)

Dioniso: Ó Prometeu, **no teu teatro** agora **os figurantes** também têm direito a falas?! Detesto estes costumes (ROSA, 2005, p. 26, grifo nosso).

Nória: Tu devias ser o último a troçar da desgraça dos outros. Mas eu desculpo-te. **Sei que estamos no teatro** e há que lançar uma piada ligeira de vez em quando pra divertir o público (ROSA, 2005, p. 29, grifo nosso).

Nória: (**Suplicante**) Prometeu, **deixa-me pôr em teatro o meu Apocalipse** segundo Nória [...] Nória: E é teatro. Do melhor que sei fazer (ROSA, 2005, p. 31, grifo nosso).

Com o o foco, nos trechos citados sobre o falar de teatro, as personagens elucidam o jogo de superilusão, a ilusão à qual se assiste é a ilusão do próprio mecanismo do teatro. Cassandra referencia o espaço teatral ao perguntar a Nória o que ela faz nesse teatro. Dioniso utiliza o vocabulário do teatro para questionar a liberdade que Prometeu oferece aos figurantes. Prometeu, no mesmo caminho, segue seu discurso sobre o teatro clássico e faz um monólogo criticando o próprio monólogo cristão de um deus só. Nória, por sua vez, quer a qualquer custo encenar sua versão do Gênesis. E, por fim, Prometeu encerra a peça explicitando o final do próprio teatro. São, dessa maneira, distanciamentos da história mostrada no teatro, prevalecendo o contar sobre o teatro aos olhos do leitor-público, facilitado pelas personagens que possuem um *status* rebaixado.

3.2.2. Os modelos teatrais

Em outros momentos, o teatro de Nascimento Rosa traz para si citações de outras personalidades do modelos de teatro. É exemplo disso a primeira citação de Heráclito : “Até o Brecht se meteu comigo naquele poema sobre as margens que comprimem o rio...” (ROSA, 2005, p.10). Ao citar Brecht, Heráclito sai do plano da ilusão teatral. O público não o vê continuando seu discurso (falas) no monólogo proposto no jogo de cena: falar sobre sua filosofia, sobre a antiguidade clássica. Ela agora é uma personagem de teatro que está falando sobre o próprio teatro, sobre um autor de teatro e um modelo de teatro: o

brechtiano. O poema a que se refere Heráclito é o intitulado *Sobre a violência* (BRECHT, 1990, p. 143):

A corrente impetuosa é chamada de violenta

Mas o leito do rio que a contém
Ninguém chama de violento.

A tempestade que faz dobrar as betulas
É tida como violenta
E a tempestade que faz dobrar
Os dorsos dos operários na rua?

É simbólica a citação desse poema para se entender a concepção do teatro de Brecht: o eu lírico dá pistas de uma característica importante para as obras desse autor: a reflexão social e a quebra da distância entre a arte e a realidade, capaz de acordar o leitor-espectador, fazendo-o pensar sobre sua própria vida, quebrando ilusões. Na voz de Heráclito, Brecht “se meteu” com ele, pois também estimula a reflexão, possibilitando mudanças. Não seria essa a intenção da filosofia do logos que discursa a personagem filosófica de Nascimento Rosa: “Pensamos uma coisa e o seu contrário, e depois pensamos outra pras ultrapassar” (ROSA, 2005, p. 10). Se considerada a peça de Nascimento Rosa, verifica-se que algo do teatro brechtiano lhe foi aplicado: a característica mais marcante no texto *Nória e Prometeu* (2005) e que também pode ser encontrada em Brecht, é exatamente o distanciamento da ilusão cênica. Pavis (2008) contribui para esclarecer a questão:

Na década de vinte, BRECHT, e, antes dele, PISCATOR deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação [...] São inúmeros os autores que, antes do teatro épico brechtiano, desativam a mola dramática por cenas de relatos, intervenções do narrador, do mensageiro [...] Todas essas experiências optam por contar o acontecimento, em vez de mostrá-lo: a diegese substitui a mimese, as personagens expõem os fatos, em vez de dramatizá-los (como o fará, em BRECHT, a testemunha do acidente de trânsito reconstituindo gestual e verbalmente o que se passou) (PAVI, 2008, p. 130).

Desativar essa mola dramática é efetivamente o que faz o rebaixamento na peça *Nória e Prometeu* (2005). Vê-se, então, as personagens rebaixadas no campo do profano com livre movimentação entre o dramatizar – encenar, dialogar – e o narrar – expor os fatos como citações de outros teatros e

dramaturgos, quebrando, assim, a ilusão cênica (exemplos do teatro dentro do teatro).

O segundo autor citado por Heráclito é Beckett. “O Samuel Beckett inspirou-se em mim de certeza, quando andou a enterrar pessoas vivas...” (*Ibidem*, p. 11). Essa personagem traz para seu discurso o grande dramaturgo só para justificar sua ação de afundar-se em excrementos de animais. É bem propícia a “presença” de Beckett neste tipo de texto. O autor é representante do chamado teatro do absurdo:

“[...] O que é sentido como despropositado, como totalmente sem sentido ou sem ligação lógica com o resto do texto ou da cena [...] No teatro falar-se-á de elementos absurdos quando não se conseguir recolocá-los em seu contexto dramático, cênico, ideológico [...] A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos” (PAVIS, 2008, p. 1- 2).

Não é essa a coerência da cena? Ou melhor, o descompasso cênico que rebaixa: o leitor vem perseguindo o discurso de Heráclito sobre o fogo, a filosofia (alta) e, de repente, culmina na fala sobre a personagem na lama animal, que, logo em seguida, é associada ao ato de enterrar pessoas. Assim, a citação de Beckett contribui para a caracterização desse teatro que rebaixa, que também é do absurdo. Se for observada, a última cena, verificar-se-á mais uma citação desse autor na personagem Godot. É evidente que essa figura apresenta diferenças em relação ao texto de Samuel Beckett, Godot não aparece, por isso personagem do absurdo, é intenção de Beckett criar uma expectativa: encontrar –se com a divindade durante toda a peça. Mas ele, Godot, não aparecerá, intensificando a espera. Tanto as personagens quanto o leitor vão sempre esperar Godot. Já o Dr. Godot aparece na inusitada figura de um astronauta, cientista, geneticista e marca presença em cena. .

Outro autor de teatro que, ao ser citado, quebra a ilusão dramática é Antonin Artaud (1896–1948). Nascido na França, em Marselha, foi poeta, ator e diretor teatral. Estabeleceu o conceito de "teatro da crueldade" procurando libertar e explorar as forças inconscientes da plateia. Seu livro *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 2006) é referência desse teatro. Em sua biografia, consta que em seus últimos dez anos ficou internado em diversos hospitais psiquiátricos.

Tais informações são pressupostos para o momento em que a personagem Cassandra fala de seu teatro utópico: “[...] O palco com que o doido Artaud sonhava nas horas de lucidez” (ROSA, 2005, p. 22). Isso é mais um exemplo do efeito de estranhamento produzido pela peça. Cassandra, com a liberdade que lhe foi dada – já que foi rebaixada à categoria de louca previdente, desacreditada pelo mundo, internada em sanatório e, daí, sua liberdade para divagar pela peça – discursa a respeito do teatro que deseja e também apresenta um autor de teatro que é doido (segundo a fala de Cassandra). Assim, o distanciamento cênico (que discursa sobre um outro teatro – de Artaud) é uma aproximação semântica: Cassandra louca fala de um autor considerado também louco.

3.3. O corpo bicorporal

No geral, pode-se dividir o trabalho sobre o rebaixamento em duas grandes partes na análise da obra de Nascimento Rosa. Anteriormente, verificou-se o rebaixamento propriamente dito como um corpo topográfico, ou seja, a maneira como se formaram as imagens grotescas na peça, todas situadas no plano baixo, que permite certo distanciamento da ilusão cênica. Em um segundo momento, como consequência interpretativa do primeiro e para aprofundamento do atrito produzido pelo texto citacional, cabe analisar o conceito de corpo bicorporal. Como quer Bakhtin (2008a), define-se como bicorporal aquele que se prolonga para além do próprio corpo. Culmina-se, então, no rebaixamento ressuscitador que, ao rebaixar as personagens no plano baixo-corporal ultrapassa suas próprias imagens de corpo, fazendo aquilo que foi rebaixado subir, elevando-se em novos sentidos. Para direcionar a análise e exemplificar esse rebaixamento, servimo-nos de Bakhtin (2008a, p. 277-278):

[...] pois interessa-se por tudo que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe [...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...] Por isso **o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo:** o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização [...] Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo [...] **Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo,** onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas [...] o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, corações [...] Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem [...] as imagens grotescas constroem em corpo bicorporal [...] (grifo nosso).

Se se observar, por exemplo, o rebaixamento da personagem Águia como uma ave maldita, a parte de seu corpo que mais se sobressai é a língua, essa como comedora de cadáver capaz de debicar as vísceras de um alcoólico Prometeu. É a região de sua boca, o bico, que se destaca do restante do corpo, ultrapassa seus limites e faz a ligação com o protagonista. A Águia une-se, nesse momento, à parte interna-baixa do titã, o fígado. A partir daí, passa sua eternidade como esponja de penas, sugando sangue. Não é mais seu corpo como águia que importa, sua parte rebaixada que se destacou do corpo é um novo corpo, é sua nova condição ligada ao sangue de Prometeu, ligada ao destino imposto pelo mito ao mundo: ser o carrasco que absorve o sangue da vingança de Zeus. muito bem observado Esse novo corpo forma uma unicidade corporal com o protagonista: ao mesmo tempo em que sofre parte da ira e castigo da divindade, sua boca constitui um testemunho da atividade sanguinária de que sofre o titã. O que resta desse movimento é seu reclamar, que também é um desejo de libertação. Colocar a boca no mundo, contar o que ela está passando junto a Prometeu é mais uma ação que se originou de sua parte destacada do corpo, a boca .

Não é diferente com Heráclito. Ele uniu-se ao que há de mais baixo, os excrementos animais, e, assim, seu corpo, formando um novo e único corpo com a terra (baixo corporal), consegue deixar a cabeça desenterrada em ligação com o mundo à sua volta. Como quer a personagem, foi feita uma

performance terapêutica: não houve distinção entre o eu (Heráclito) e a lama onde mergulhou, porém a cara, o rosto, ficou de fora para respirar. Nesse ponto, há uma ligação com as características de Prometeu: nesse respirar, mantêm-se as capacidades elevadas do pensar, do questionar, do recriar, do libertar, tão próprias da filosofia. O rebaixamento pode ser, assim, ressuscitador. Sobre isso, diz Bakhtin (*Ibidem*, p. 278): “Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes onde um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho”.

[...] os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais [...], a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação [...] – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados (*Ibidem*, p. 277).

Vai-se além nesse rebaixar que, ao focar a ferida abdominal do titã (lugar corporal do castigo divino), valoriza a atitude do titã de sofrer pelo outro (no limite do corpo e do mundo): paga claramente o preço de escolher em favor da humanidade e, com isso, ganha algo que é humano, a dor. O que se tem agora é a morte simbólica do titã que não acredita somente nos valores superiores e divinos de onde veio. Nasce um Prometeu humanizado. A chaga do corpo (o baixo) cada vez mais representa a dor valorada dos princípios prometeicos: tornar-se o titã, enfim, e também homem. O confronto entre antigo e atual está posto, as esferas do alto, do sublime, da tradição foram rebaixadas. Com isso, o próprio teatro – na voz das personagens – quebrou a ilusão cênica fazendo aparecerem os próprios mecanismos teatrais criando uma nova ilusão mediante a confluência entre clássico, cristão e contemporâneo.

A função do Rapsodo “não deu certo”, ele lutou a todo o momento para organizar a tradição, o teatro que conhecia, com sua lista de personagens preestabelecida, mas elas, as personagens, ganharam novas características, dialogaram entre si. Não é o mesmo Prometeu de Hesíodo, nem Cassandra de Troia, muito menos o Heráclito da alta filosofia. Todos rebaixados, numa tensão entre novo e velho, só é possível por um riso regenerador que se acompanha a seguir.

4. O RISO CARNAVALESCO: A PERPETUIDADE DO FOGO

Este ou aquele que é admirado como um semideus não passa de um homem como você e eu [...] Assim, ao rir-se do outro, sempre se ri um pouco de si mesmo, esta é uma maneira de se conhecer melhor e também de sobreviver apesar de tudo, voltando sempre a ficar de pé, quaisquer que sejam as dificuldades e os obstáculos. (PAVIS, 2008, p. 58 e 59).

Uma vez que o novo fogo, ou seja, a reatualização do mito de Prometeu, em NR, origina-se da tensão entre baixo e alto, sagrado e profano, como se observou no capítulo acerca do rebaixamento, o produto dessa ambivalência fixa-se como um mito atual, plasmado num texto dramático. Como se acompanhou, durante a análise do rebaixamento - como um aspecto estrutural da peça e, segundo Bakhtin (2008a, p. 28), constitutivo do realismo grotesco – foi possível deslocar as figuras sagradas e elevadas para o plano material e corporal, para a topografia do baixo. Com isso, a visão de mundo dos mitos de origem é colocada em xeque. Verifica-se, pois, uma simbolização do nivelamento das personagens, pois nenhuma delas é representada, em sua totalidade, com o status elevado que tinham no hipotexto. Se no mito, por exemplo, quem desafia o poder é castigado, no texto contemporâneo há espaço a inversão de tal condição.

É assim o encontro de Zeus e Prometeu. O todo-poderoso deus, no mito da presente na *Teogonia* (2007), abaliza seu poder castigando o titã. Na peça, as personagens estão niveladas, uma à frente da outra, discutindo suas ações. É uma postura que desafia a ordem do mito, Prometeu não é contestador só porque rouba o fogo divino, mas, é agora, também, uma figura que consegue impor seu posicionamento questionador em relação a Zeus:

Não, Zeus, a morte é uma obra com a tua assinatura; não pretendo fazer plágio das tuas criações. O fogo que dei aos humanos foi o fogo da vida, o fogo para se viver melhor no mundo de trevas que governas. Mas já vi que és um pedagogo previdente. Não querias ensinar o fogo aos humanos... (ROSA, 2005, p. 15).

Tem-se um fogo humanizado, aquela chama, considerada símbolo da descida de Prometeu aos homens, representa o que de maior à humanidade pertence: os desejos, a liberdade, a filosofia, a vontade de questionar, a criação, características constitutivas de cada personagem de Nascimento Rosa. Diante disso, o que se apreendeu foi uma identidade inédita formada pelo conjunto de várias concepções de mundo: clássica, cristã, consolidada, não-oficial, reconhecida, desconhecida.

A citação da epígrafe já anuncia uma mudança de concepção do sagrado para o profano tão cara a NR.: os deuses ou os semi-deuses são trazidos à esfera humana e, dessa forma, destroem a hierarquia entre eles. A peça é exemplo da carnavalização o mito. Após a análise da estrutura teatral, procedeu-se, nesta dissertação, a um estudo temático (ideológico) que, ao se pautar no cômico, apresenta uma visão de mundo calcada no popular, desvelando a inversão temática – do oficial para o não-oficial - próprio das ações carnavalescas. Bakhtin (2008a) afirma:

[...] podemos dizer que o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais [...] possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal” (p. 71).

Se o baixo material e o riso, como quer Bakhtin, são aspectos estruturais que levam a uma concepção de mundo popular, carnavalesca, cabe elucidar – mediante o cômico que produz o riso - como NR constrói o mito carnalizado.

Para a investigação do cômico, Bakhtin (2008a) apresenta várias manifestações populares que compõem a cultura extra-oficial da Idade Média e do Renascimento, nas quais as escrituras sagradas eram parodiadas e a Igreja

era ridicularizada em rituais festivos: a festa dos loucos, “[...] inversão paródica do culto oficial acompanhado de fantasias, mascaradas e danças obscenas [...] degradações grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal[...]” (BAKHTIN, 2008a, p. 64, 65); a paródia sagrada, “[...] paródia de textos e ritos sagrados” (*Ibidem*, p. 67); a festa do asno, “[...] evoca a fuga de Maria e levando o menino Jesus [...] no fim da cerimônia, o padre, à guia de bênção, zurrava três vezes e os fiéis, em vez de responderem ‘amém’, zurravam outras três.” (*Ibidem*, p. 67); o riso da Páscoa, “A tradição antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa.” (*Ibidem*, p. 68); o riso de Natal, “[...] preferia as canções alegres sobre os mais leigos assuntos, cantadas nas igrejas [...]” (*Ibidem*, p. 68); entre outros. O cômico determina um viés da cultura popular, não-oficial, exposto pelo riso festivo. Não é isso o que NR faz com os textos clássicos e judaico-cristãos? O dramaturgo carnaliza os mitos, gerando certa comichidade a qual engendra o riso como elemento essencial: uma visão do popular que se opõe ao sério. Com Pavis (2008), pode-se distinguir espécimes de cômico:

BAUDELAIRE faz distinção entre cômico significativo e *cômico absoluto*. No primeiro tipo, ri-se de alguma coisa ou de alguém, na segunda, ri-se com: e o riso é o de corpo inteiro, das funções vitais e do grotesco da existência (o riso rabelaisiano, por exemplo). Essa espécie de cômico vai arrancando tudo à sua passagem, e não deixa lugar para nenhum valor político ou moral (p. 59, grifo nosso).

Esse “arrancar tudo” da citação - que derruba qualquer valor moral - também se aplica à peça. As personagens, no seu conjunto, desestabilizam qualquer axiologia anteriormente consolidada: destroem a concepção de divindade em busca de um deus justo e humanizado (aspectos também trazidos pelo riso), como se pode verificar nas falas de Cassandra:

Vim pela estrada de Elêusis. O caminho dos sábios, outrora palmilhado por Orfeu e Diótima. O palco com que o doido Artaud sonhava nas horas de lucidez. Lá descobri os mistérios de um deus da utopia; um deus que não exige sangue nem obediência néscia. Um deus interior que fala em nós no verbo e na dança, na beleza e *no riso* (ROSA, 2005, p. 20, grifo nosso).

É importante ressaltar que “os caminhos de Elêusis” citados são mais um exemplo de que, pelo profano, no discurso mítico, tenta-se alcançar o sagrado: as festividades (mundo profano) do percurso de Atenas a Elêusis levariam, na Grécia Antiga, ao templo onde seriam revelados os grandes segredos (sagrados). Pela experiência humana dos festejos em homenagem às deusas Deméter e Core-Perséfone alcançar-se-iam os mistérios (sacralidade): “Os que são iniciados não devem aprender algo, mas experimentar emoções e serem levados a certas disposições” (ARISTÓTELES *apud* VERNANT, 2009, p. 73).

Outro aspecto da citação é a referência a Orfeu e Artaud. A divindade de Cassandra é relacionada ao campo artístico (humano), da festa, da música, de tudo o que alegra o homem. Orfeu é um exemplo desse divino festivo:

Ingres representou Orfeu sobre um rochedo, de perfil, visto do lado direito, segurando uma lira (Orfeu, col. Particular, Montauban). É difícil fugir dessa imagem convencional. Quando muito, podemos valer-nos de alguma esperteza: a imagem de Orfeu diretor do orfeão de Tebas, tocando violino [...] ou no poema sinfônico de Liszt, Orfeu (1853), onde ele é sugerido por uma harpa; ou ainda na peça de Tennessee Williams, Orpheus descending (1957), que o mostra tocando até uma guitarra de doze cordas (BRUNEL, 2005, p.765).

Como bem aponta Brunel, por intermédio da arte plástica (Ingres), da poesia (Liszt), do teatro (Tennessee Williams) pode-se aproximar as imagens de Orfeu à música, mudando apenas o objeto musical: lira, violino, harpa. Na mitologia, “Orfeu é tido como aquele que representa a perfeição da música em geral ou, se preferirem, da música pura [...]” (2005, p. 771). Cassandra, quando cita Orfeu, associa-o ao palco de Artaud. Com isso, atribui-se a esse dramaturgo e ao seu teatro o simbólico campo musical, das artes. Que caminho festivo é esse sonhado por Artaud que, segundo Cassandra, é a representação de um deus humanizado. Como se viu no capítulo três, esse teatro é o da crueldade, termo usado por Artaud para designar a catarse do público, que deveria se libertar do domínio lógico e mergulhar em um “choque emotivo” (PAVIS, 2008, p. 377). Um palco que produziria um encantamento no público mediante a arte e o corpo na valorização das expressões humanas. O valor de divindade para Cassandra tem esse aspecto humano-artístico: festejos, dança, música; por isso ela quer o palco de Artaud, o caminho de Elêusis e a representação musical de Orfeu.

É da humanidade que se trata. O procedimento de desconstruir o sagrado, entronando seu oposto - os elementos do universo humano - torna-se recorrente por meio do riso:

Eu não presto culto aos deuses astronautas; vagabundos do espaço que um dia desembarcaram neste planeta e se puseram a fazer experiências com os nossos antepassados. É por isso que temos uma diferença tão pequena face aos outros primatas. Foram esses imortais que modificaram os nossos genes e nos puseram a falar, para *dizermos asneiras e compormos poemas*. Mas *eles não são deuses, são nossos rivais mais fortes na loucura cósmica da vida* (ROSA, 2005, p.20, grifos nossos).

Cassandra insiste em destruir a imagem de divindade, aproximando o sagrado do profano. Os deuses, para ela, estão nivelados aos homens: “são nossos rivais”. É cômico seu discurso sobre as qualidades atribuídas à humanidade pelo divino: a conquista da habilidade de fala tem como fim o proferir de “asneiras”.

O mito clássico também foi desestruturado em novas personagens, com diferentes características; o mito cristão também foi posto em xeque, com o aparecimento de novos deuses na peça. É uma comicidade constituída de criticidade, desvelando as intenções do teatro de NR: destruir para renovar. Do cômico há várias tipologias como: o engraçado, o ridículo, o bufo e o grotesco:

O cômico se nos apresenta através de uma situação, um discurso, um jogo de cena de modo ora simpático, ora antipático. No primeiro caso, zombamos com comedimento daquilo que percebemos como engraçado, divertido; no segundo, rejeitamos como ridículo (risível) a situação que nos é apresentada. O engraçado (plaisant, termo freqüente na época clássica) proporciona uma emoção estética, dirige-se ao intelecto e ao senso de humor [...] O ridículo ou o risível é muito mais negativo; ele provoca nossa superioridade levemente desdenhosa, sem, no entanto, nos chocar [...] O bufo e o grotesco situam-se num grau ainda mais baixo na escala dos procedimentos cômicos: implicam um aumento e uma distorção da realidade que vão até a caricatura e o excesso (PAVIS, 2008, p. 60).

Neste teatro, nessa escala do cômico, tende-se ao bufo e, principalmente, ao grotesco - conforme o capítulo do rebaixamento - o primeiro, como um riso fácil e o segundo, como um riso crítico. encontrado nas imagens grotescas criadas no plano do profano, do baixo em que se salientou a existência

de um corpo bicorporal capaz de, mesmo na distorção, na tensão, orientar a situação cômica para apresentação de valores superiores, mais nobres. Quando NR apresenta suas considerações acerca do teatro gnóstico, apresenta algumas características que apontam para o didatismo como um dos elementos que levam o público a refletir sobre si e sobre o mundo:

...] a expansão da consciência por acção da imaginação activa [...] um esforço amplificador que reverbera na ideia de catarse [...] (cuja filiação no pensamento gnóstico foi amplamente demonstrada por Jane Goodall em *Artaud and the Gnostic Drama*, 1994) incitava a um renascimento da antiga prática da catarse dramática que ele acreditava passível de re-actualização, inspirado nos antigos Mistérios de Elêusis (que exerceram sobre ele um imenso fascínio, tal como sobre outros autores desde Platão a Fernando Pessoa e a Grotowski). Nestes rituais iniciáticos e de purificação, a imaginação simbólica era activada em cada participante, individualmente considerado, através da gnose íntima de uma forma de teatralização, [...] supõe-se, à auto-transformação, a um despertar congenial ao processo de auto-descoberta (ROSA, 2006, p. 5).

São perceptíveis dois aspectos em relação ao teatro gnóstico sugerido por NR. O primeiro diz respeito à imaginação criativa e à catarse apontadas na citação. São nítidas as aproximações do teatro de Artaud ao próprio discurso de Cassandra e ao teatro gnóstico. Para NR, o teatro é o lugar da “gnose” do indivíduo, espaço de auto-conhecimento e prática das expressões humanas, características trazidas pelas citações em relação a Orfeu, Artaud e Caminhos de Elêuses, vistos acima na fala de Cassandra.

O segundo aspecto conduz ao teatro didático, intrínseco à concepção de gnóstico (defesa do conhecimento). Nascimento Rosa esclarece que seu teatro pode expandir a imaginação criativa em direção à auto-descoberta e assim “ [...] provocar a expansão da consciência [...]” (ROSA, 2006, p. 5). Na peça como um todo, percebe-se esse direcionamento na defesa de valores mais nobres como liberdade e conhecimento de si e do mundo, suscitando a reflexão e a transformação da realidade. O desejo de mudança, subordinando ao entendimento de uma axiologia é próprio do teatro didático: “É didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política (PAVIS, 2008, p. 386). Portanto, é possível atribuir ao teatro gnóstico de NR duas

características: a valorização da criação humana (a arte) como propulsora de mudanças e a defesa de valores, ensinando-os ao público.

Sobre esse apontamento das axiologias, vale lembrar que a Águia, o ser que suga o sangue de Prometeu, alia-se a ele no grito de libertação, em que juntos pedem pelo fim da cena do acorrentamento. Mesmo na cena em que Cassandra está apaixonada pelo titã - que pode ser associada ao profano (dos prazeres) - tem-se a junção das duas personagens, representadas na busca de dias melhores, ou seja, sonham por um mundo diferente. É assim com Nória e Prometeu: por mais cômico que seja o encontro das duas personagens - remetendo às suas ações de contestação e mudança da realidade - não é gratuita a cena sete para representar a tese de divulgação dos novos valores que se quer para a humanidade (homens livres, criativos, sem manipulação do poder vigente, papel ocupado por Zeus, Godot).

Quando se observa o processo de rebaixamento do mito constata-se uma forte presença de um riso crítico, originário da transposição da linguagem do carnaval para a manifestação artística (teatro).

Para Bakhtin (2008a), o carnaval era um espetáculo popular medieval e renascentista que, transposto para a literatura, configura o procedimento da carnavalização. Convém salientar a distinção entre carnaval e carnavalização: o primeiro era o lugar das inversões, que privilegia quem está à margem da história, o não-oficial e que, acima de tudo, opõe-se ao sério, dando ênfase ao riso; já o processo de carnavalização dá-se na transposição daquilo que é próprio do carnaval – a liberdade e a falta de barreira entre atores e espectadores, os festejos, a coroação do que é bufo, ridículo, inferior – passando-se esses aspectos para o gênero literário, em que as características carnavalescas prevalecerão em forma de texto, “[...] da influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sobre o aspecto do gênero” (BAKHTIN, 2008b, p. 139).

Algumas dessas categorias carnavalescas já foram abordadas no capítulo três e, neste estudo, merecem, também, destaque as seguintes: o livre contato familiar, a excentricidade, as *mésalliances*.

A aproximação entre deuses e homens deu-se pelo recurso do livre contato familiar, “as barreiras hierárquicas” (BAKHTIN, 2008b, p.170) entre profano e sagrado, alto e baixo, homem e divino foram quebradas. O tom cômico, muitas vezes, foi possível porque não há mais um universo estanque. Superiores e inferiores estão em um mesmo plano. Nos estudos a respeito do vocabulário da praça pública, Bakhtin (2008a) discorre sobre as origens dessa familiarização a qual culminará em uma linguagem não-oficial, fora dos padrões da alta hierarquização:

Um tipo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre e familiar. Nos palácios, nos templos, nas instituições, nas casas particulares reinava um princípio de comunicação hierárquica, uma etiqueta, regras de polidez. Discursos especiais ressoavam na praça pública: a linguagem familiar, que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial [...] Nos dias de festas, sobretudo durante o carnaval, o vocabulário da praça pública se insinuava por toda parte [...] (p. 133).

Da mesma forma que esses vocabulários da praça pública faziam prevalecer, através da linguagem, o popular no carnaval, o texto carnavalizado apresenta a quebra de distinção entre a esfera nobre (de poder) e a esfera mais baixa (popular). A quebra de hierarquia - fazendo prevalecer aquele que estava em um situação inferior - neste caso, a personagem Prometeu, é visível no discurso do titã proferido contra o grande deus. Na peça, é nítida, por exemplo, a briga entre Zeus e Prometeu, que se encontram no mesmo nível hierárquico, no palco, na discussão que os une - a manipulação sob os humanos; segue-se a sentença: “Prometeu: (Gargalhadas falsas) Sim, *eu sou o teu rival* [...] o espantinho de cacholas ao sol no teu meloal de estimação!” (ROSA, 2005, p.15, grifos nossos)..Na disputa de poder estão dispostos, lado a lado, as duas personagens, rivalidade apontada pelo titã.

Não é só entre titã e deus que há a quebra de hierarquia. Entre humanidade e divindade também se misturam as esferas do sagrado e do profano. Zeus é um cientista (deus + humano), Prometeu é o primeiro homem, Adão (titã + homem). Ocorre o mesmo com as demais personagens, o que reforça a comicidade por

meio da livre familiaridade, constituindo, assim, material para o estudo do riso. Diz também Bakhtin (2008a) sobre isso:

Esses discursos contribuem para criar a atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal [...] gozaram sempre de privilégios do riso da rua. É preciso observar que a propaganda popular foi sempre brincalhona, que, de alguma forma, ela sempre gracejou de si mesma[...] (p. 138).

Outro ponto relevante na formação desse jogo alegre e livre ao qual remete a citação, é o aspecto oculto da natureza humana, aquilo que destrói o comum, como quer Bakhtin (2008b), exposto em cena: o poder, o prazer, a dissimulação, a rebeldia fazem parte de mais uma categoria carnavalesca – a excentricidade. Quebrar o padrão, tornar-se inoportuno é característica da maioria das personagens de Nascimento Rosa. Elas estão deslocadas de seu campo ordinário (o mito). Como já visto, Cassandra nutre uma paixão por Prometeu, Nória é rebelde e Prometeu está longe do mito de Hesíodo; no palco, lutando contra Zeus e as outras representações de controle e poder: Javé, Rapsodo, Godot. São imagens que apresentam um outro contexto em *Nória e Prometeu* (2005). Não há no mito teogônico - por exemplo, após o acorrentamento de Prometeu - passagens em que o titã briga com aquele que lhe atribuiu o castigo da prisão. Neste teatro, ao contrário, o embate de Prometeu e Zeus ganha foco. São personagens típicas do universo carnavalesco, em que as vontades são expressas livres de qualquer posição habitual.

As *mésalliances* presentes na peça, misturando valores e ideias, são também relações de familiarização constituindo o tom cômico do texto. A fusão dos opostos acontece entre deuses e humanos (Zeus e Godot, Prometeu e Adão) e, também, entre as esferas que abarcam o mito e a história. Os protagonistas, Nória e Prometeu, respectivamente, apontam para o tempo histórico e para o tempo mítico. A mistura das personagens na axiologia da contestação, que se materializa em tom de cômico, só é possível com a carnavalização. Observe-se, a respeito, a figura feminina referindo-se a seu par: “Tem piada! (*Olhando-o como um basbaque enquanto o prendem a um rochedo em forma de archote.*) Eu

conheço-lhe a cara e o físico. Ele não costuma entrar em telenovelas? (*O Rapsodo leva-a por um braço para fora de cena.*) Ai, que bruto!” (ROSA, 2005, p. 12, grifos do autor). Prometeu-Adão, por sua vez, interage com a personagem feminina e, nesse momento, percebe-se, também, um tom cômico: “Adão: Mas pelada ficas muito mais sexy. Tenho mais fome de ti do que de maçãs ácidas. (*Abraça-a com avidez.*)” (ROSA, 2005, p. 36). Aquele Prometeu clássico (contestador) é somado ao Adão cristão; além disso, o titã antigo (mito oficial) contracena com uma figura apócrifa, Nória (não-oficial).

4.1. A ironia paródica

O texto parodiado também leva ao riso, por isso, a paródia é um fenômeno cômico. Em nota preambular, Nascimento Rosa diz sobre a peça: “Sob a designação dramaturgicada de mitodrama *paródico* em sete cenas [...]” (ROSA, 2005, p.2, grifo nosso). Com Pavis (2008), pode-se dizer que a paródia é uma “peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico” (p. 278). Se o seu teatro é uma paródia, faz-se necessário entender como se dá tal procedimento para a construção do riso. Bakhtin (2008a) menciona que:

Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção de mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo [...] É de alguma maneira o aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso. Por essa razão, a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial (p. 73).

O jogo alegre que subverte os textos sagrados alicerça-se sobre o discurso do teatro de NR, que se utiliza, como visto anteriormente, da profanação, ou seja, da transposição do campo do sagrado para o universo do profano, em uma combinação. Esse procedimento aproxima-se das paródias sacras medievais

apontadas por Bakhtin.. As sentenças bíblicas foram parodiadas: o beijo de Judas; o novo mandamento proferido por Jesus, em João (13.14 - 34): “amai-vos uns aos outros [...]”; a constituição do Gênesis, a arca de Noé; o acorrentamento de Prometeu e a cena da Águia. Mas não se trata de mera repetição temática, o riso instaura-se exatamente por um distanciamento explicitado do texto de origem:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, *repetição com diferença*. Está implícita uma distância crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela *ironia* [...]” (HUTCHEON, 1989, p. 70, grifos nossos).

É irônico o texto de NR, pois, ao trazer para o teatro motivos sagrados, reafirma-se exatamente o oposto, o profano, por meio da reelaboração de novas relações com o passado mítico e da crítica da escritura oficial, consolidada nos textos-fontes. É também um objetivo de NR mostrar a condição humana após a entrega da chama pelo titã e essa nova história dos mitos não enraíza os dogmas sagrados, mas, pelo contrário, questiona-os, mostrando um lado da divindade que se aproxima de alguns aspectos da relação humana: invejosos e manipuladores. A fala de Prometeu em relação a Zeus confirma isso: “[...] Degolai-vos uns aos outros tal como eu vos degolei [...]” (ROSA, 2005, p. 16).

Ao universalismo e à liberdade do riso da Idade Média liga-se a sua terceira característica marcante: sua relação essencial com a verdade popular não-oficial. Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.(BAKHTIN, 2008a, p. 78).

Este teatro instaura, assim, uma nova linguagem em que prevalece o profano, a perspectiva do baixo, continuando a defesa pela humanidade desencadeada simbolicamente pelo ato de Prometeu no mito (trazer o fogo para a terra, para o baixo, para o homem). Em toda a peça invertem-se os pólos do sagrado para o profano, enfatizando o caráter não-oficial dos mitos. Para Bouché (1974), a inversão está calcada na antífrase, em que é empregada a ideia central com o sentido oposto àquele que se consolidou: “[...] déformation poussée jusqu’à

la caricature par inverson plus ou moins systématique des traits distinctifs du modèle” (BOUCHÉ, 1974, p. 48)². Assim, na peça, invertem-se modelos para a criação de uma linguagem singular, centrada na oposição, produtora de tensão, ao mesmo tempo em que são chamadas ao texto passagens sagradas, que são deformadas e modeladas de acordo com os objetivos das personagens no novo contexto.

Diante disso, o efeito irônico comparece em toda a peça, pois, a todo o momento, surge a duplicidade temática sagrado/ profano, um reafirmando o outro. No que concerne à ironia, Pavis (2008) exemplifica sua estrutura, aplicando-a nas personagens do teatro:

Um enunciado é irônico desde que, além de seu sentido evidente e primeiro, revele um sentimento profundo, até mesmo oposto (antífrase) [...] As personagens, enquanto usuárias da linguagem, estão em condições de entregar-se a uma ironia verbal; zombam então umas das outras, apregoam sua superioridade em relação a um parceiro ou a uma situação (p. 215).

A ironia verbal leva ao riso. Quando se apresenta o profano, são as esferas sagradas que se quer comentar para ironizar. Por exemplo, ao discorrer sobre a origem do vinho, da agricultura como cultura humana, encenam-se as estações do ano, marcação tão característica do mito sagrado e sua cosmogonia; parecia, nesse momento, uma ode à importância de reviver o arcaico, do tempo sagrado: “[...] passar em revista as estações do ano, porque ensinei o cultivo da terra em todas elas” (ROSA, 2005, p.23). Contudo, é notável que, ao apresentar essas passagens, o discurso produzido pelas personagens valida uma crítica em relação ao passar do tempo, pois, na verdade, as estações do ano - marcadas pela atividade humana em cada uma delas - são associadas às degradações ao ambiente; com um pretexto de elogio ao tempo, zomba-se da situação em que se encontram o mundo e os homens. A conexão do tempo (da duração do ano) com o riso foi apontada, também, por Bakhtin (2008a):

² “[...] deformação levada até a caricatura por inversão mais ou menos sistemática das características distintas do modelo.” (BOUCHÉ, 1974, p. 48, tradução nossa)

[...] devemos sublinhar uma vez mais a relação essencial do riso festivo com o tempo e a alternância das estações. A situação ocupada pela festa no ano torna-se extremamente sensível no seu aspecto extra-oficial, cômico e popular. Reaviva-se sua relação com a alternância das estações, as fases solares e lunares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade (p. 70).

Assim, ao se utilizar da passagem do tempo (que habitualmente seria a ritualização do festejar a nova vida), NR exalta a capacidade crítica do homem, através da personagem Rapsodo, demonstrando as condições do mundo atual, dando destaque ao que o homem destruiu, apresentando sempre um tom jubiloso. É uma verdade nova apresentada pela condição ambiental vigente, porém, ao contrário da citação, a ênfase nas atuais mudanças do mundo não é nada positiva. As estações do ano, que trariam “as boas novas”, guardam um futuro ruim. O ambiente é degradado e a aquacultura ensinada por Prometeu é contaminada pela industrialização. O que se festeja com isso? Há, em contrapartida ao festejo, uma crítica aos dias atuais no discurso do Rapsodo:

Se os comeremos, havemos de ficar pintados por dentro com aquela tinta. É uma cor bonita, que há-de agradar ao médico que nos fizer a autópsia. E uma coisa é certa: a farinha que alimenta estes peixes é feita de outros irmãos seus moídos que vivem no mar. Seja no mar, no rio ou no viveiro, os peixes são todos uns fanáticos do metal pesado. É Verão e os peixes andam aos saltos... (Com voz de sedução publicitária.) E para uma dieta saudável, sirva o peixe com couve criada em adubo especial: lama de esgoto desidratada, vinda directamente da estação de tratamento. Tudo o que é ruim, enterra-se no jardim (ROSA, 2005, p. 24).

Adiante, o sagrado estabelece a temática do profano. O texto da criação humana (mito cristão) serve de pretexto para elogiar a ação de Nória (humana) e o Gênesis segundo a própria personagem, constituindo uma paródia da Bíblia (do texto sagrado):

Está bem. Eu tenho espírito de adaptação. Se é isso que queres... Vou encenar para ti a história dos meus pais na versão não autorizada por Javé. Por isso não posso usar o nome dele. Arranjei um título diferente só para despistar. Chama-se *O Paraíso do Doutor Godot* (ROSA, 2005, p. 31).

A estrutura irônica da paródia remete ao mundo às avessas, característico da carnavalização. O vocabulário da praça pública apontado por Bakhtin (2008a) é exemplo dessa inversão:

Essa inversão é inteiramente normal. Louvores e injúrias são as duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. (BAKHTIN, 2008a, p. 142).

A cena de Zeus e Prometeu, mais uma vez, é emblemática de tal inversão. Zeus elogia Prometeu diante da ira que, agora, é do titã:

Zeus: [...] Eu admiro-te profundamente, como se me visse reflectido num espelho jovem. Tu poderias ser eu, poderás sê-lo ainda, se o quiseres. O teu maior inimigo está dentro de ti, na tua teimosia em tomares o partido dos terráqueos ignorantes; devias era colaborar com os da tua estirpe, e abandonares essa causa perdida de espião benfeitor (ROSA, 2005, p.15, grifo do autor).

Por outro lado, o grande deus, ao criticar Prometeu como um traidor da estirpe sagrada, valoriza sua ação maior: ser o benfeitor da humanidade. Em todo o embate isto é possível: Zeus, ao criticar uma característica do titã, afirma-o como próximo dos humanos. O deus, ao falar que ele próprio, Zeus, é tirano³ - na oposição que constrói com o titã - reafirma Prometeu como defensor do povo, da humanidade. Em lugar de destruir Prometeu, o grande deus fortalece aquilo que de maior o titã possui. O texto de NR, tal como suas personagens, ao destruir algo, reafirma-o. Está posta a ambivalência do discurso do fogo, que é de “duplo rosto”: elogios e injúrias, destruição e reconstrução, uma concepção nova de mundo que comporta duas faces: rindo, se critica, criticando, constrói-se um mito contemporâneo.

³ Zeus, na peça, usa a palavra “tirano” no sentido vulgar, pejorativo de opressor e não como um poder exercido por um indivíduo que detinha o ato de governar fundado em seu prestígio pessoal, com o apoio popular, por isso é oposto a Prometeu que exerce um poder com e a favor dos humanos.

Contribui, também, para essa dupla característica do riso, neste teatro, a ironia observada na estrutura dramática já analisada: a super ilusão do teatro. Quando se quebra a ilusão teatral, produzindo um certo distanciamento de cena, apresentam-se os bastidores, dizendo que cabe ao público-leitor acreditar também na história para além das cortinas. É uma ironia dramática: mostra-se uma cena com o intuito de desvelar o contrário, a não cena; aquilo que está por trás das ilusões teatrais, como quer Pavis (2008):

A ironia desempenha o papel de *distanciamento* que quebra a ilusão teatral e convida o público a não tomar ao pé da letra aquilo que a peça conta. A ironia indica que os enunciadores da peça (ator, dramaturgo, autor) poderiam, no fim de contas, estar apenas contando histórias. Ela convida o espectador a perceber o insólito de uma situação, a não acreditar em nada sem submetê-lo à crítica (PAVIS, 2008, p. 216).

As personagens em cena questionam, com o leitor ou o espectador, a validade da encenação; como se a apresentação, dizendo uma coisa, quisesse dizer outra. Assim, dentro da cena principal (aquela da história contada) existe uma cena paralela que, ao se mostrar, recusa o que está explícito, enfatizando o seu contrário. Isso é verificado, muita vez, nas falas do Rapsodo, as quais têm por finalidade desconstruir a cena:

(O Guarda, intrigado com a conversa, senta-se a folhear um dicionário.) [...] (Fechando o dicionário.) Desculpem lá, mas nos dicionários de mitologia não existe a mais leve referência a uma ligação amorosa entre Prometeu e a sibila Cassandra. Prometeu é casado com Climene e tem um rebanho de filhos; ainda hoje à tarde eles cá estiveram, na companhia da mãe, a trazerem-lhe queijo grego e pãezinhos de passas (*Ríspido, para ambos*) (ROSA, 2005, p.19, grifos do autor).

Ao procurar no dicionário mitológico a própria cena, o guarda concretiza a ironia dramática. Não acreditando no que está encenado, o Rapsodo busca uma justificativa do não encontro entre o titã e Cassandra, mostrando ao público uma outra cena, secundária, como verdade, produtora do riso, a qual alerta o público sobre aquilo a que estão assistindo, aproveitando para quebrar a ilusão do teatro. É irônico o posicionamento do Rapsodo: demonstrando querer entender o relacionamento entre Cassandra e Prometeu, desvela o oposto, ou seja, a impossibilidade do encontro dessas figuras fora da peça, no mito de origem.

4.2. A ambivalência do riso

Todos esses procedimentos da carnavalização criam, na peça, mediante o riso, uma nova relação entre as personagens, que se situam no campo do profano, do humano, por meio do rebaixamento do não-oficial, do desmoronamento de regras, que conduzem ao inusitado - assim como o carnaval na praça pública:

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são *elementos não oficiais da linguagem*. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada *recusa de curvar-se às convenções verbais*: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e são uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, *liberta dos entraves das regras*, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. Em conseqüência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre na sua expressão (BAKHTIN, 2008a, p. 162, grifos nossos).

Da mesma maneira que as personagens míticas estão deslocadas de suas posições em relação ao mito de origem, o vocabulário que compõe seus discursos enfatiza o novo contexto em que se encontram - principalmente em Nória, uma vez que ela apenas aparece nas escritas apócrifas, desconstruindo os textos sagrados (o dilúvio, a Gênese) – suas falas, comportamentos, ideais constituem, também, uma violação da regra, da convenção. No geral, as personagens de NR discursam livremente, de igual para igual, uma criticando a outra e isso propicia a formação de um grupo identitário: são figuras que se aproximam entre si exatamente ao se utilizarem de uma linguagem semelhante, popular. Acompanhem-se abaixo trechos da peça (ROSA, 2005) exemplos do tom jubiloso e popular da obra:

Heráclito: [...] Eu no meu tempo mascava raiz de valeriana. É azeda e nauseabunda. Ficava com o hálito a cheirar a cadáver (p. 10).
[...]

Rapsodo: (*Que já há alguns instantes entrara em cena e o observava de longe.*) Ó senhor Heraclito! A sua conversa vai longa e está a cheirar mal (p. 11, grifos do autor).

[...]

Águia: [...] Como se este pitéu fosse para mim um orgasmo salivar (p. 13).

[...]

Zeus: [...] *Numa insolência cínica, bate palmas lentamente.*) Bravo, águia, bravo! Podes crer que essa dieta com iscas de semideus bêbado nos inspira a todos uma enorme piedade. Mas anima-te, filha! Se continuares com palavreado barroco e puseres um charuto cubano ao canto do bico, ainda acabam por confundir-te com o Heiner Müller (p. 14, grifos do autor).

[...]

Cassandra: [...]Eu estou apaixonada por ele, mas é um amor sem esperança. Tralhadas para cativar o público (p. 21).

[...]

Adão: (*Mastigando.*) Tanta mariquice por causa de uma fruta. O Godot não deve ter mais nada que fazer no paraíso (p. 36).

Em primeira instância, os vocábulos assinalados - que tendem à comicidade e ao popular - constroem o embate entre as personagens, elas se destroem mutuamente: Heráclito desabona a si próprio, o Rapsodo desmoraliza o filósofo, a Águia critica Prometeu, Zeus ironiza a Águia e o titã, Cassandra desvaloriza seu próprio sentimento e Adão desconstrói a imagem do divino.

Os trechos são cômicos e destrutivos. Trata-se, pois, da produção do riso ambivalente; para produzir o cômico, o autor apresenta diálogos que negam as imagens das personagens (pois uma figura agride a outra verbalmente, destruindo-se mutuamente) e, ao mesmo tempo, afirmam-nas como figuras típicas do teatro de NR: rebeldes, contestadoras, desafiadoras. Bakhtin, ao tratar de Rabelais, ensina que seu riso: “[...] é simultaneamente negador e afirmador [...] ele ‘procura’ e ‘dá a esperança’[...]” (PINSKI *apud* BAKHTIN, 2008a, p. 121).

Bakhtin (2008a), ao discorrer sobre os estudos do riso na obra de Rabelais, apresenta autores soviéticos que contribuíram com reflexões a respeito da ambivalência do riso, tão cara ao entendimento de N e P. Dentre eles destacam-se E. Evnina, para quem “o riso rabelaisiano tem múltiplas faces, ele é ambivalente (embora esse termo não seja usado nunca)” (EVNINA *apud* BAKHTIN, 2008a, p. 119). O segundo é L. Pinski que “explica de maneira pertinente que o riso rabelaisiano visa ao conhecimento, que ele tem uma relação direta com a verdade. O riso expurga a consciência da seriedade mentirosa, do dogmatismo [...]” (PINSKI *apud* BAKHTIN, 2008a, p. 120).

O riso é apresentado, pois, com várias faces, ao mesmo tempo capaz de destruir a imagem daquele de quem se ri e de fortalecê-lo, renovando-o. De todo modo, encontra-se um riso-verdade, trazendo à tona aquilo que é ocultado pela seriedade dos dogmas. As cenas de N e P desafiam o comum, o corriqueiro, o mito conhecido - desvelando um criativo processo de transformação, recontextualizando mitos. O reconhecimento do riso como regeneração, como renovação comprova o que se vem analisando neste trabalho: a ambivalência, a relação do “eu” e do “outro”, as duplicidades”:

A essa fusão dos elogios e das injúrias na mesma imagem, fenômeno de uma importância excepcional que permite compreender as grandes etapas passadas do pensamento humano [...] que na sua base reside a ideia de um mundo em estado de perpétuo inacabamento, que morre e nasce simultaneamente, um mundo bicorporal. A figura de dupla tonalidade que reúne os louvores e as injúrias, esforça-se por apreender o próprio instante da mudança, a própria passagem do antigo ao novo, da morte ao nascimento. Essa imagem *coroa e destrona* ao mesmo tempo (BAKHTIN, 2008a, p. 143, grifos nossos).

Portanto, o que foi destruído, de certa forma, também foi coroado. Quando há o rebaixamento de Heráclito, na cena em que ele afunda em excrementos e que fala de sua filosofia, ressalta-se, ao mesmo tempo, a importância do filósofo ao defender valores que o mundo e os vindouros (Sócrates, Platão e Aristóteles) não defendiam mais. A simbologia apontada por Rapsodo - de que o discurso filosófico está cheirando mal, enfatizada por Heráclito como a expressão “raiz de valeriana” que deixava o hálito (fala) dos filósofos “a cheirar cadáver” – apresenta o que se acredita ter de mais alto (a filosofia) através da apresentação daquilo que se teria de mais baixo (pelo odor putrefato).

O mesmo acontece com a Águia. Sugar o sangue do titã é seu ato mais nobre, ou seja, demonstrar a necessidade de libertação frente ao acorrentamento propiciado por Zeus. O grande deus também é exemplo desse destronar e coroar. Ao criticar Prometeu, por ele não ser representante de sua estirpe tirana, ressalta o que o titã tem de melhor, sua capacidade de lutar contra o poder da divindade, característica tão conhecida do titã desde o mito de Hesíodo na *Teogonia* (2007).

Tal procedimento se estende a toda a construção do cômico: as personagens que estão ridicularizadas, destronadas, deslocadas são, em seu

conjunto, uma transformação da tradição, do sagrado, do preestabelecido. Bakhtin (2008a) também examinou essa característica da comédia no texto medieval:

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um *novo mundo* (BAKHTIN, 2008a, p. 78, grifos nossos).

Todos são exemplos de uma ressurreição surgida de uma morte simbólica, gerada pelo rebaixamento das personagens. Elas estão nesse campo do profano, em livre contato familiar, excêntricas, em *mésalliances*, e representam o que há de mais valoroso no texto, a capacidade humana de recriar-se, o que encontra validade nas reflexões de Bakhtin (2008a):

As injúrias representam a morte, a passada juventude que se tornou velhice, o corpo vivo transformado em cadáver. Elas são o “espelho da comédia” colocado diante da face da vida que se afasta, diante da face daquele que deve sofrer a morte histórica. Mas nesse sistema, a morte é seguida pela ressurreição, pelo ano-novo, a nova juventude, a nova primavera (BAKHTIN, 2008a, p. 172).

Na obra, pode-se observar um inacabamento simbólico: morre e renasce. Suas personagens - na representatividade da esfera humana, de suas angústias, desejos e contestações, pelo realismo grotesco, pelo riso - fazem ressurgir um novo teatro, um novo mito do fogo:

Na base do efeito cômico, encontra-se o sentimento da relatividade universal, do pequeno e do grande, do superior e do insignificante, do fictício e do real, do físico e do espiritual, o sentimento do nascimento, do crescimento, do desenvolvimento, do declínio, do desaparecimento, da alternância das formas da Natureza eternamente viva (PINSKI *apud* BAKHTIN, 2008a, p. 121).

Tal relatividade reside no desdobramento de Prometeu em várias personagens e nas suas características: Prometeu-Nória e Prometeu-Adão, entre outros. Essas relações de duplicidade perpetuarão a imagem do fogo prometeico – que chega à atualidade. As figuras desse teatro misturam-se, construindo um todo dinâmico, em um movimento que vai da identificação à oposição, do corpo

rebaixado ao corpo ressuscitado, que procura definir o “eu” pela presença do “outro”, por seus pares, formando a imagem biunívoca, conforme se pode observar nas palavras de Bakhtin (2008b):

Todas as imagens do carnaval são *biunívocas*, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e improperios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 144, grifo nosso).

Com base nessa ordenação dupla, verifica-se que o riso ambivalente irônico é composto por elementos simultâneos, e, mais do que isso, cria uma tensão renovadora. Transforma-se porque é patente uma mudança de concepção, a do mito oficial para a de NR. O dramaturgo muda o foco da cena ao trabalhar com textos consagrados, do cânone, no lugar do qual surge exatamente seu oposto: particularidades como as personagens desconhecidas e o lado humanizado das divindades.

Esse contraste é típico da linguagem contemporânea, coexistem elementos em oposição, e o riso carnavalesco, como visto, é fundamental para a produção dessa tensão. A simultaneidade, os limiares entre os campos opostos constituem o texto atual:

O contemporâneo apresenta-se como rede na qual os acontecimentos se desenvolvem indissoluvelmente vinculados ao seu contexto. Nada se dissocia de nada, tudo se associa a tudo [...] O contemporâneo destrói a temporalidade, resta apenas a simultaneidade como elo que liga o que passou com o que está por vir (BAITELLO JR., 1997, p. 78).

Essa justaposição entre os pólos, os superiores e os inferiores, é o mote de transformação, do renascimento do texto antigo, arcaico, diante do texto contemporâneo. Além de o riso evocar tal ambivalência no comportamento das personagens, observou-se que a própria temporalidade na peça ganhou a mesma característica biunívoca: dialogam, como observado, o tempo histórico (Nória) e o tempo mítico (Prometeu). A renovação diante da fusão de concepções também está no espaço, constituindo a espacialidade de *Nória e Prometeu* (2005); de um lado, um lugar com referências ao hipotexto: o rochedo do acorrentamento de

Prometeu, a árvore do jardim do Éden, e, de outro, esses elementos estão, de modo geral, no espaço atual, representado pelo palco teatral, onde Nória senta-se esperando Prometeu, lugar também onde o Rapsodo circula. Disposições de cena em que aparece o próprio rochedo de Prometeu, entre outros. Tudo está em contraste, em duplicidade, e isso é deflagrado pelo riso e pela ambientação teatral inusitada, criada pela simultaneidade. Com Bakhtin, percebe-se mais um apontamento sobre o ativador de tais transformações, o riso regenerador:

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para mudança da ordem universal. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo) [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 145).

A partir daí, com um Prometeu sabedor da condição humana (em crise) e tentando descobrir sua alteridade por meio de seus desdobramentos (tensivos, duplos, jubilosos, simultâneos), surge um novo começo da mistura do sagrado com o profano; a mudança está nessa duplicidade da peça que vai perpetuar a imagem de Prometeu na contemporaneidade. Como quer a citação: “Este ou aquele que é admirado como um semideus não passa de um homem como você e eu” (FREUD *apud* PAVIS, 2008, p.58). Após a descida, começa o jogo de subida: quem representará o sagrado já dessacralizado, rebaixado pelo riso, quem detém o poder de se recriar? São relações duplas, imbricadas em pares entre a identidade e a alteridade colocadas neste teatro do fogo. Que entre então - para a última aferição - o capítulo do duplo.

5. PROMETEU DUPLICADO: A RENOVAÇÃO DO FOGO

Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca de seu duplo. (PAVIS)

Os recursos de análise aplicados nesta dissertação – a intertextualidade e o mecanismo que dela se especificou: o rebaixamento – apontam para o traço constitutivo essencial da obra, a duplicação. No geral, a peça criou um binarismo central, uma temática dupla, que representa o fogo trazido dos deuses aos humanos: do sagrado para o profano, elementos do céu, do religioso, do consagrado, tornaram-se figuras representativas do profano, foram rebaixados ao plano da terra, do humano, do não oficial.

Mircea Eliade (2008) já apontara essa relação dupla entre o sagrado e o profano observando que só se dessacraliza algo que, em algum momento, foi considerado sagrado; há, então, o imbricamento entre as duas esferas, que é mais complexo do que uma simples dicotomia com axiologias separadas. O estudioso resgata a estreita ligação do divino e do humano ao apontar que mesmo dentro do não religioso (profanado) existe uma sacralidade esquecida, inconsciente:

De certo ponto de vista, quase se poderia dizer que, entre os modernos que se proclamam a-religiosos, a religião e a mitologia estão “ocultas” nas trevas de seu inconsciente – o que significa também que as possibilidades de reintegrar uma experiência religiosa da vida jazem, nesses seres, muito profundamente neles próprios (p.173).

No texto de Nascimento Rosa, também é assim: aliam-se, lado a lado, o sagrado antigo ou tradicional (o mito de Prometeu, a filosofia de Heráclito, os deuses da Antiguidade, as figuras do mito cristão, Noé, Javé) e outra esfera simbólica, seu duplo profano (Prometeu – segundo a Águia – alcoólico, Heráclito e seu discurso rebaixado, Nória contestadora, deuses vingativos, manipuladores e violentos). Dessa forma, este teatro calca-se, acima de tudo, em relações duplas. Sobre o duplo, Brunel (2008, p.261) ensina:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de Doppelgänger, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade.

Inicialmente, é da relação com esse companheiro de estrada, seu duplo, que as personagens vão se definir como figuras do teatro de Rosa. Só é possível entendê-las por meio da subjetividade gerada pelo contato entre as figuras míticas e o mundo que as cerca. Construiu-se um espaço constituído por referências aos hipotextos mediante os quais elas tecem intertextos, evidenciando relações autorreferenciais do próprio teatro de Nascimento Rosa, em que o próprio texto teatral é referido pelas personagens.

Com o estudo da intertextualidade, por exemplo, definiram-se as relações duplas entre o texto interno (teatro) que rebaixa e os textos externos (mitos, figuras bíblicas, personalidades filosóficas, históricas). O que se tem como efetiva representatividade desse encontro, por exemplo, é um Prometeu novo, claramente mantendo certas características do mito antigo, mas, agora, humanizado: “[...] antes desejo ser mortal [...]” (ROSA, 2005, p. 16). Isso se estende às demais personagens. A Cassandra é de Tróia, são mantidas as suas previsões, mas é louca desacreditada e apaixonada pelo titã; ganha novas características. A Águia não deixa de ser o carrasco de Prometeu e ave do mito, porém, em seu lamento, é o abutre destinado às agruras de sua nova condição. Relações duplicadas, personagens em busca de seu duplo humano.

Esse atrito entre o arcaico e o contemporâneo, operado por intermédio do rebaixamento, que desvela a duplicidade das personagens, em que convivem oposições entre o sagrado e o profano. Ao deslocar suas características ao terreno, ao baixo-corporal, a todo o momento ressalta-se, em contraponto, também o seu duplo: os valores da tradição, o consolidado, o texto-fonte que se pretendeu destruir. Para contrariar o que já existia, o dramaturgo citou-o com frequência, trouxe-o à atualidade.

Além disso, o rebaixamento também propiciou simbolicamente relações duplas internas em *Nória e Prometeu*. Pavis (2008, p. 117) aponta para essa direção que a relação dupla possa tomar:

O duplo é um tema literário e filosófico infinitamente variado. O teatro recorre amplamente a ele, devido à sua natureza de arte da representação, ele sempre mostra o ator e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais (eles “imitam” ou “falam” do mundo) e autorreferenciais (remetendo a si próprios, como todo objeto estético). O movimento de remeter a si próprio é um aspecto essencial para a formação do duplo em *Nória e Prometeu* (2005), pois cria um espaço comum – de encontro – entre as personagens. Por exemplo, as personagens míticas são rebaixadas à mesma esfera simbólica do profano, do baixo-corporal. A partir daí, na mesma condição, tecem um diálogo com seus pares em uma relação entre o “eu” e o “outro”; reconhecem-se. Como bem apontado por Aristóteles (): “O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (p. 250). Os mitos, que antes representavam o sagrado (divindades), agora estão humanizados e são figuras de teatro contrariadas: Heráclito não tem o mesmo *status* de sua filosofia, Cassandra se considera mais uma louca que deseja Prometeu, a Águia é uma limpadora de latrina. Assim, nessas condições, vão se conhecendo e reconhecendo-se, formando a representação da humanidade.

No processo de autorreferencialidade, do encontro de personagens que se duplicam (elementos internos do próprio teatro), temos mais uma duplicidade, um teatro duplo, porque é um metateatro: o teatro remetendo a si como objeto estético, produto da ilusão da cena teatral, como visto no capítulo dois deste trabalho. Isso é possível porque o teatro que cria uma ilusão quebrando a própria ilusão teatral, a chamada superilusão. É um teatro dentro do teatro, também é duplo. Para contar sua história, esse teatro traz para si referências de personagens de outras literaturas, coloca-as para contracenar e, em seus discursos mostram o próprio fazer teatral que, por sua vez, retoma diversos textos: sua identidade faz uso da alteridade. Em toda a peça, tem-se um jogo que forma o “eu” pela consciência do “outro”, são relações duplicadas que se verificam a seguir.

5.1. O duplo exógeno harmonioso

Em *Nória e Prometeu* (2005), entre as cenas número um e seis, pode-se observar a construção do duplo pela relação que as personagens concretizam entre si, tanto pela identificação de um com o outro (duplo harmonioso) como pela oposição (duplo conflituoso). Nos dois casos, pode-se encontrar o duplo exógeno:

O *DUPLO* pode ser mais do que uma parte integrante do “eu” e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente da sua interioridade. É possível alguém vir a reconhecer em outrem o seu *DUPLO*. Esse reconhecimento em que dois “eu(s)” se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica estabelece igualmente o aparecimento do *DUPLO* (*duplo exógeno*), desta vez, aplicado a cada um deles (CUNHA, 2009, grifo do autor, s/n).

O duplo exógeno harmonioso configura-se, na peça, nas imagens que Prometeu vai encontrar como semelhantes a si e funcionará como extensão de seu caráter. Particularizam-se, assim, as relações em pares de identificação, em que o titã (um “eu”) assemelha-se a um “outro” (outras personagens) e os

dois formam um campo simbólico único, constituição de certa identidade. Isto leva à amplificação da característica decorrente de cada par de relação (afinidade). Como exemplo, tem-se a ligação de Prometeu e Águia definida na unicidade castigo e libertação; entre Prometeu e Nória, encontra-se a semelhança da contestação; entre Prometeu e Cassandra, a providência que há em um e também no outro.

A Águia é o duplo de Prometeu à medida que vai compartilhando com ele o castigo aplicado por Zeus. O rebaixamento, ao dar ênfase ao baixo-corporal, destaca a parte do bico (boca) que se liga ao fígado do titã. Por meio dessa ligação, simbolicamente constrói-se um novo corpo que não é só da Águia, nem só de Prometeu. A cena seguinte forma o corpo único de um ser agrilhado a um rochedo em forma de archote sendo sugado para toda a vida por uma ave. Representação de uma duplicidade construída: homem/ animal, dois corpos ligados por uma única característica, a dor eterna, ou pelo sentimento das entranhas sugadas, ou, ainda, pela ação de passar os dias devorando essas mesmas partes. Mas das duas maneiras aspira-se à libertação, comum às duas personagens. A Águia, na prisão, tenta desvelar seu destino:

[...] em todos estes anos de martírio, que hão de terminar com a aparição triunfal de Hércules, menino do papá: um valente musculado dos ginásios que me há-de trespassar com uma *seta libertadora* (ROSA, 2005, p. 13, grifo nosso).

Na mesma direção segue Prometeu ao ser preso pela segunda vez por Zeus no rochedo:

Zeus: [...] Acabas de perder a oportunidade da tua existência. Vais voltar com os ossos pró teu rochedo. (Para os seus acólitos.) Prendam-no! (*Ibidem*, p. 17-18)

Prometeu: Acabo de ganhar a *liberdade* de espírito (*Ibidem*, p. 18, grifo nosso).

As duas personagens, observadas em conjunto, ampliam os efeitos de sentidos. Com suas devidas diferenças (já que a Águia sabe de sua libertação

em outro mito e que Prometeu, mesmo preso, se considera liberto), as duas figuras representam as aspirações libertadoras diante do castigo divino. Esse todo formado pela duplicidade é determinante para estabelecer a ligação entre uma e outra. Contribuem para isso considerações do prefácio de Tzvetan Todorov (BAKHTIN, 1997, p. 5):

[...] um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido. Relação assimétrica de exterioridade e de superioridade, que é uma condição indispensável à criação artística: esta exige a presença de elementos “transgredientes”, como diz Bakhtin, isto é, exteriores à consciência tal como ela se pensa no interior, mas necessários à sua constituição como um todo.

Em *Nória e Prometeu*, o par acima não constitui apenas duas personagens, uma ave e um titã, mas representa, também, um “eu” englobante de um “outro”. A criação de um carrasco, que diferentemente do mito fonte é uma figura que fala, amplifica uma característica primordial de Prometeu, a busca da libertação. O Prometeu do mito não tem essa consciência, essa percepção interna sobre a Águia e vice-versa. No encontro da Águia e Prometeu, as duas personagens transgridem a tradição; a ave, de forma simbólica, efetiva, no exterior (no mundo), a liberdade, ausente do mito de origem, que enfatiza a subserviência.. Prometeu, por sua vez, também questiona sua condição de acorrentado dizendo que sua alma está livre. As duas figuras compartilham sentidos e os amplificam.

Adiante, quando a Águia adormece, entra em cena um outro. O par Prometeu/ Cassandra é bem significativo, a similitude está na previdência. Cassandra tem consciência disso: “[...] Encontrei o fio pra sair do labirinto. Voltei a ser uma louca invulgar como tu, com o poder da profecia” (ROSA, 2005, p. 20). Prometeu também reconhece sua característica de profetiza: “[...] se o profetizares no ruído das cidades, voltarão a internar-te como louca [...]” (*Ibidem*, p. 22). Portanto, a duplicidade leva, nos casos em pauta, ao processo de reconhecimento. Mais uma vez Aristóteles contribui para este estudo. Ele

classifica o reconhecimento em cinco espécies: por sinais, urdido pelo poeta, pelo despertar da memória, de silogismo e com um paralogismo.

O reconhecimento de sinais é o mais simples, em que elementos indicam tratar-se daquele personagem, como se reconhece Prometeu por seu acorrentamento. O próximo acontece com um reconhecimento encaminhado pelo poeta, como uma ou outra figura reconhecendo-se pelo que está dito em uma carta. Nesta peça, Nória, por exemplo, saberá de Prometeu pela ordem da lista de atores que porta o Rapsodo. Um terceiro reconhecimento seria: “[...] sob as impressões que se manifestam à vista, como nos Cipriotas de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto [...]” (*Ibidem*, p. 255).

A quarta espécie se dá por relação de silogismo e, portanto, das premissas da personagem chega-se às conclusões: “[...] alguém chegou, que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Oreste[...]” (Aristóteles, p. 255); Prometeu, antes da chegada de Cassandra ao palco, questiona o Rapsodo: “[...]Cassandra de Tróia, aqui, nas montanhas do Cáucaso em plena noite? Não será antes um fantasma que tu viste?” (ROSA, 2005, p.18), tecendo premissas, na impossibilidade do prévio reconhecimento de alguém de séculos passados. Por último, tem-se o paralogismo, em que o espectador entende o reconhecimento; quando Cassandra fala: “[...] Agamémnon raptou-me como troféu de guerra e correram boatos de que eu morrera alienada [...]” (ROSA, 2005, p. 18), o público que conhece sua história a reconhece associando a alienação ao fato da personagem ser aquela da profecia desacreditada, mesmo que isso não seja mostrado. Assim acontece também na tomada de consciência por Cassandra ao falar, como visto na citação acima, que voltou a ser louca com o poder da profecia. Cassandra é o duplo de Prometeu constituindo, com ele, o primeiro par homem/ mulher da peça ligados pelo ato de prever, de enxergar à frente. Essa ligação concretiza-se de forma simbólica, logo na entrada de Cassandra, na cena quatro, quando diz que chegou guiada por um pedaço de fogo recebido do titã. Sua orientação é dada pela ação maior de Prometeu: o roubo do fogo dado à humanidade.

Parecem estar implicadas nessa dupla visão, a de quem enxerga ao longe, mais características do teatro de NR. Não é Cassandra quem conhece novas divindades: “Mas que loucura é essa capaz de pôr-te ainda uma crença no espírito? [...] Que deuses são os teus, afinal, que resistem à morte de todos os outros?” (*Ibidem*, p. 21).

O caminho dos sábios, o palco de Artaud, de acordo com Cassandra, são modelos para este teatro que leva o nome de Prometeu. O titã de Nascimento Rosa é semelhante e complementar à figura feminina de Cassandra em vários sentidos. Os dois também são ligados pela loucura e pela paixão de proferir verdades. Ela nutre em sua loucura o ato de dizer sobre o mundo que a cerca e sobre o sagrado em que acredita. Prometeu, como é bem conhecido, dá voz aos que não a têm e muda a realidade. Cassandra propõe a luta contra as divindades desumanas.

Além disso, não se pode esquecer que, como aconteceu com o duplo Águia, todos esses valores nobres surgiram na peça mediante elementos rebaixados. A ligação entre Prometeu e Cassandra é ativada pela semântica da paixão e dos instintos humanos: Cassandra só veio à cena porque estava apaixonada por Prometeu, e o titã compartilha com sua condição depois que ela dopa seu carrasco por meio de ações nada idôneas: “Não te culpes, Cassandra! São os deuses mascarados de instintos que nos conduzem às maiores misérias” (*Ibidem*, p. 21). Mais uma vez surge o um rebaixamento ressuscitador: primeiro, encontram-se as misérias e, delas, nasce a nobreza de caráter. Anteriormente, Prometeu rouba o fogo e depois o entrega aos humanos; Cassandra, a princípio, é aquela que compra drogas ilícitas e inflama o ventre de fogo por Prometeu, em seguida apresenta sua crença nas divindades elevadas e justas com os humanos. Um torna-se o duplo do outro.

Outro duplo de Prometeu é Nória. As aproximações entre o titã e Nória são muitas. O segundo par masculino/ feminino compõe a temática principal da peça, as palavras de fogo. Prometeu, vale-se do fogo como contestação, representa a condição humana, entrega o fogo e, assim, contribui para a

formação da humanidade. Nória representa o lado feminino e judaico-cristão de tal contestação. Primeiro, chega ao palco já querendo encontrar Prometeu. A ligação entre as duas personagens era esperada. Depois, ao conhecer sua história, sabe-se de seu caráter rebelde como o do titã. Tenta queimar a arca de Noé três vezes, desafiando o divino, critica o sagrado, tal qual Cassandra e vai encenar um novo jardim do Éden, como uma revolucionária criadora. Não é assim Prometeu? Um inovador de condições para os humanos?

É isso o que está posto também no duplo mito cristão/ mito clássico que o par Nória/ Prometeu representa: a transformação da realidade humana. De um lado, uma mulher que traz em seu discurso a água, símbolo da transformação, por via do mito cristão do dilúvio, evento da história cristã. De outro, um homem, titã, e o fogo, atemporal, transformador do mundo. Na peça, Prometeu e Nória juntos trazem um contemporâneo final para o começo da humanidade. Não é gratuita a fala de Prometeu em relação ao sagrado presente no discurso de Nória: “Minha cara, esse teu Cristo parece o Neo do *Matrix*” (*Ibidem*, p. 32).

O nome Neo, colocado em comparação com a divindade que Nória diz escutar, é uma personagem do filme *Matrix* (1999) de Andy e Larry Wachowski. Ele é um programador de computadores convidado a conhecer mais sobre a realidade que o cerca e lutar pela liberdade do mundo. Neo é o eleito, pois é apto a combater a ordem consolidada pela rebelião das máquinas e destinado a oferecer aos homens a libertação. Na obra *Matrix, o deserto do real* (2003), William Irwin tece considerações que podem ser aplicadas ao duplo de Nória e Prometeu:

O homem parece escolher a sua própria ilusão, *rejeitando o ideal do mundo perfeito*. Qual seria o motivo para escolher o sofrimento e a miséria ao invés da felicidade plena da primeira *Matrix*? Duas teses filosóficas de libertação contrapõem-se: a *visão platônica* de um rei filósofo (“o escolhido”) que *conduzirá a humanidade* e a libertará dos grilhões da miséria; e a *visão kantiana*, iluminista, moderna, de que *a razão individual é que é libertadora* e que ninguém pode nos salvar, exceto nós mesmos. Em *Matrix*, a escolha que desperta o indivíduo para a realidade e o leva à verdade e à liberdade é a da pílula vermelha. A pílula azul conduz ao sonho da ilusão centrada no “eu”. [...] A similitude entre a volta à vida de Neo, após morrer para salvar Morpheus, e o mito cristão da ressurreição de

Cristo é clara. Neo, assim como Jesus, morre e volta à vida. O salvador (Neo) não é, entretanto, um super-homem, mas um professor universal, que mostra aos outros como ser igual a ele. Ao dirigir-se aos controladores das máquinas, diz: Vou mostrar a eles um mundo sem vocês. *Um mundo sem regras e controles*, sem fronteiras ou limites, um mundo onde qualquer coisa é possível (IRWIN, 2003, p. 8-9).

A última cena da peça é uma tentativa de se conseguir um lugar não controlado pelo poder superior, neste caso, uma fuga do controle de Zeus/Javé. Ao mesmo tempo, o mundo que Nória, como duplo de Prometeu, oferece ao titã é um transitar entre essas duas visões (platônica e kantiana): por um lado, reforça a ideia do escolhido, daquele que salva a humanidade, o predestinado; por outro, da libertação pela razão individual do conhecimento: Nória conta sua história, diz que há nova divindade mais justa e menos sanguinária em uma tentativa de desvencilhar-se dos velhos padrões e, assim, dá voz aos humanos no novo paraíso, uma alegoria da origem do conhecimento humano. Acima de tudo, Nória direciona a peça de NR para a sua própria criação: O Paraíso de Dr. Godot, a gênese, em que os representantes dos homens, Adão e Eva, são Nória e Prometeu. Essa é a pílula vermelha que Nória oferece a Prometeu: conhecer uma outra história, chave para o atual teatro gnóstico, alicerce de *Nória e Prometeu*.

5.1.1. O duplo exógeno conflituoso

Outro duplo é essencial para a peça *Nória e Prometeu* (2005). Como observado no capítulo sobre o rebaixamento, as duas personagens, Zeus e Prometeu, são consideradas inimigas (um duplo heterogêneo), mas mantêm o mesmo campo simbólico (semelhanças), fruto do embate entre as duas figuras: o lugar do poder. No *Dicionário de Termos Literários*, de autoria de Carlos Ceia, Carla Cunha, no verbete sobre o “duplo”, discorre sobre a relação entre o “eu” e seu duplo em que esse último mantém certa dependência em relação a seu sujeito:

Parece incontestável a ideia de que o DUPLO nunca deverá ser entendido como algo, ainda que assemelhado, perfeitamente independente e até qualitativamente superior ao seu modelo, isto é, ao “eu” a partir do qual se institui. Jacques Derrida, na sua obra intitulada *Dissemination*, procura dar-nos a entender a lógica deste raciocínio. De acordo com este autor desconstrucionista, o DUPLO surge a partir de um processo de mimese. Uma vez que o valor essencial adstrito ao DUPLO lhe vem precisamente do seu modelo $\frac{3}{4}$ do “eu”, o DUPLO nada é, nem valor algum possui em si-mesmo. Em si mesmo ele é neutro e transparente e terá apenas o valor que o modelo lhe empresta, ao configurar-se como seu DUPLO. Quando em presença do seu modelo, isto é, do “eu”, o DUPLO adquire importância e pode então ser visto como *um suplemento*, que acrescentado ao modelo, pode substituí-lo, mas nunca ser seu igual, pois é em boa verdade, sempre inferior ao modelo em termos de essência, mesmo quando o substitui. Ainda de acordo com Derrida, esta lógica do suplemento, extravasa a simples linearidade das oposições binárias metafísicas, pois em lugar de afirmarmos que o modelo, o “eu” se opõe ao seu DUPLO, deveremos dizer que o DUPLO se acrescenta e substitui o modelo, o “eu”. A situação deixa de se colocar enquanto mera oposição, mas também não será possível construir a ideia que ambos, o “eu” e o seu DUPLO, *são de facto equivalentes entre si*. De facto, eles são em si-mesmos, a sua própria *différance* de um, relativamente ao outro (CUNHA, 2010, s/n, grifo nosso).

É deste modo com a concepção de que o duplo se acrescenta ao “eu” (modelo) como um suplemento (acréscimos de características) - e não como seu igual - que Zeus e Prometeu tornam-se um o duplo do outro. Principalmente porque o que eles compartilham são muito mais diferenças (por isso duplos conflituosos) do que semelhanças (a luta pelo poder). As oposições entre eles formam um conjunto indispensável para o entendimento do sagrado e do profano na peça.

A ligação entre as divindades inicia-se nas considerações que se pode estabelecer a respeito do fogo (luz). Prometeu é o representante da luz; Zeus, segundo a *Teogonia* (2007), não é uma divindade qualquer mas a terceira geração divina que organizou o Caos do mundo, do universo:

Quando dividimos o poema em três Gerações Divinas visamos tão somente a dispor didaticamente “a bela ordem didático-poética” da *Teogonia*. Além do mais, concluímos que, realmente, estas em Hesíodo são três, representada cada uma pelo pai, **que é o soberano** no seio da família: Urano, Crono e Zeus. Este último e os demais deuses da última geração são os imortais do Olimpo, que consagraram a **vitória final** da ordem olímpica sobre a plethora de divindades locais, representadas pelas duas primeiras gerações. Não se trata apenas, como afirma categoricamente Pettazzoni, de “uma insurreição contra formas tradicionais, em nome de um princípio novo promulgado por uma palavra de revelação”, mas sobretudo da **vitória da luz** sobre as trevas (BRANDÃO, 1988, p. 162).

Quando se diz que Zeus é um dos pais soberanos de uma família, refere-se ao poder que ele obteve de sua vitória sobre Urano e Crono, conquistando a última paternidade do cosmo. Com isso, é atribuído ao grande deus a ação de organizar o caos que antes existia no mundo, dando luminosidade às trevas. Revelar o novo (iluminar) foi o ato de Zeus para o universo, por isso considerado o deus das luzes. Assim, o simbólico campo da luz também já foi de Zeus e ele lutará sempre para se manter nessa esfera de poder, ainda que destronado, rebaixado. O titã, por sua vez, é extensão dessa imagem ígnea, já que trouxe o fogo celeste para a terra.. Em *Nória e Prometeu* o inverso também é verdadeiro: Zeus complementa a imagem que se vai formando de Prometeu ao insistir que já foi como o titã: “[...] Já fui herói assim como tu [...]” (*Ibidem*, p. 16), “como se me visse reflectido num espelho jovem [...]” (*Ibidem*, p. 15). Um espelho reflete a imagem que aparentemente pode evocar certa semelhança, no entanto, é bem diferente, reversa:

A visão que temos de nosso aspecto físico quando nos olhamos no espelho é de natureza totalmente particular. Visivelmente, vemo-nos sem mediação. Ora, não é nada disso; permanecemos em nós mesmos e só vemos o nosso reflexo, um reflexo que não poderia, de maneira imediata, tornar-se um componente de nossa visão e de nossa vivência do mundo: vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas *não vemos a nós mesmos* em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro, estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação — um material que não é, para ser exato, sequer um material. De fato, nossa situação na frente do espelho é sempre *deturpada*, pois, na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso *identificamo-nos com o outro possível*, indeterminado, com cuja ajuda *tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós mesmos*; ou seja, é a partir do outro que, mais uma vez, tentamos dar-nos vida e forma. (BAKHTIN, 2007, p. 32, grifos nossos)

Essa imagem deturpada citada acima faz parte do posicionamento de Zeus ao olhar para Prometeu. Há uma intenção por parte do deus de conquistar o titã e, por esse motivo, procura encontrar em sua imagem semelhanças com a personagem de sua estirpe (um outro possível). O titã, conforme Zeus, é a sua [de Zeus] imagem quando jovem (tentando atribuir valor a respeito de si). Porém, atente-se para as diferenças entre ambos

A encenação, que se observou na cena três, foi a descida de Zeus de sua nave até Prometeu que já se encontrava rebaixado, no chão, acorrentado. Com isso, o grande deus pretendia levá-lo de volta ao espaço do sagrado, o céu, longe da terra e dos humanos, mas com uma condição: Zeus continuaria com seu poder e Prometeu, como seu aprendiz (futuro substituto do grande deus). A reação do titã não foi exatamente o que Zeus desejava. O julgamento do “eu” diante do outro é constante na cena três e o reconhecimento da oposição construída pelas imagens de Zeus e Prometeu é apresentado. Como inimigos de um duplo poder, cada um apresenta suas concepções: sobre quem é inimigo de quem e do grau de importância que possui a humanidade para eles.

Sobre a configuração da imagem do inimigo verifica-se que, para Zeus, o inimigo está dentro de Prometeu, que nega sua condição de titã. Para Prometeu, o inimigo é Zeus. Esse jogo de acusações tem por tema a humanidade. Falar sobre os homens aproxima Prometeu de seu duplo conflituoso, ao mesmo tempo e, principalmente, os distancia: os humanos, para Zeus, são miseráveis, fracos e bandidos, responsáveis pela destruição do mundo pelas guerras. Para o titã é o oposto: os humanos são vítimas de Zeus, da opressão e quem produz destruição é o deus que quer sempre a humanidade na ignorância. Os duplos estão em constante conflito porque representam duas esferas do destino da humanidade. O que estão discutindo é a condição humana posteriormente ao roubo do fogo por Prometeu, fato que desencadeou uma nova realidade: o homem produtor de cultura. Primeiro, como cultura agrícola que o fogo de Prometeu permitiu, mesmo que ainda os considerasse animais: “Juntei-me a esses seres animais. Levei comida, ganhei-lhes confiança. Ensinei-os a fazer uma acendalha, a escolher a lenha melhor para uma fogueira[...]” (ROSA, 2005, p.22). Depois, como cultura do acúmulo de conhecimento que também o fogo de Prometeu incentivou. O titã demonstra claramente sua intenção em ampliar a cultura intelectual humana:

[...] eu concentro-me no que eles têm de bom para que esse bem os torne maiores. O que tu desejas é mantê-los na ignorância para poderes manipulá-los facilmente. O conhecimento nos escravos é a maior ameaça ao poder dos seus senhores.” (ROSA, 2005, p. 16)

A Zeus, do lado oposto, não interessa a autonomia humana proporcionada pela cultura. “[...] O medo de que acabem por cortar-te os tomates da mesma maneira que o teu pai Cronos os cortou ao teu avô” (*Ibidem*, p. 16). Por essa briga de querer ou não seres pensantes na Terra, é que se sabe o principal motivo da discussão: a criação que é posta em xeque. De certa forma, as duas figuras reconhecem-se como criadores. Um como malfeitor, o outro como benfeitor.

O embate, por sua vez, não termina, apenas relativiza a esfera do sagrado e se torna a grande duplicidade da peça: as divindades transitam entre o bem e o mal como imagens espelhadas e, por isso, mantêm certo distanciamento que a figura no espelho pode ter em relação à imagem aparente. Já que o “eu”- Prometeu e o “eu”-Zeus se veem ora pela perspectiva da imagem que criaram internamente ora pela posição que o meio externo (o outro) impôs à criação dessas mesmas imagens de si: o grande deus - por acreditar em sua imagem de poder e para oposicionar as axiologias do titã - continuará sendo uma força de destruição dos humanos e Prometeu – por também saber que tem certo poder e para lutar contra as atrocidades da divindade cronida – mantém-se como o salvador da humanidade. Opostos, inimigos, duplos conflituosos.

O afastamento do duplo é evidente pela diferença de valores de cada um: Zeus decola em sua nave, soberano, e Prometeu, de alma livre, fica na terra, acreditando em seus princípios. Prometeu, o defensor da humanidade, apodera-se do poder de criação de Zeus, mas insiste em continuar em sua nova condição, mais próxima dos humanos. Prometeu e Nória são os portadores das concepções contemporâneas do divino em tensão com o humano, as quais se concretizarão na última cena do paraíso.

5.2. O duplo endógeno e a ilusão teatral: os disfarces e o simulacro

Outra duplicidade na peça é aquela que acontece de forma endógena, ou seja, em que o duplo parte da interioridade do “eu” e está representado na mesma figura sua:

O *DUPLO* enquanto extensão do sujeito (*DUPLO endógeno*) e seu perfeito desdobramento, partilha com estes traços evidentes que exaltam esse seu estatuto de “sombra”. Estabelece-se entre ambos uma relação de harmonia e cumplicidade (CUNHA, 2010, s/n, grifo do autor).

Na última cena, os duplos endógenos, a *sombra* citada, surge por intermédio da máscara como disfarce que as personagens adotam para encenar o Paraíso do Dr. Godot. Apesar de essas representações existirem como figuras míticas ou literárias, Adão, Eva, Godot, são todas projeções do próprio “eu” das figuras teatrais de Nascimento Rosa. Não são entidades autônomas, são elas mesmas. Dessa maneira, são papéis de encenação de um teatro dentro do teatro, uma personagem que irá encenar outra personagem, produto de seu ato, de sua interpretação. Sobre o disfarce, Pavis (2008, p.104) considera:

Travestimento de uma personagem que muda de identidade ao mesmo tempo que troca de roupa ou de máscara [...] O disfarce é uma técnica empregada frequentemente, em particular na comédia, para produzir toda espécie de situações dramaticamente interessantes: menosprezos quiproquós, golpes de teatro, teatro dentro de teatro, voyeurismo. O *disfarce* “superteatraliza” o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando deste modo não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena [...] O travestimento não é excepcional no teatro; inclusive, é sua situação fundamental, posto que o ator brinca de ser outro, e sua personagem, como “na vida”, apresenta-se aos demais sob diversas máscaras, em função de seus desejos e projetos. (grifos nossos)

Esse travestimento, a brincadeira de ser outro, aparece na sétima e última cena em que está a nova gênese, o Jardim do Éden na concepção de

Nória. O disfarce, aqui, estrutura-se do seguinte modo: Nória, como mulher de Noé, assumirá o papel de Eva, uma nova fêmea da espécie mutante; o Prometeu do mito apresenta-se como Adão, um macho mutante, hodierno; Zeus, o superior olímpico, aparece na figura de Doutor Godot, astronauta, geneticista, nome da peça de Beckett e seu Rapsodo, um mestre de cena, como assistente alienígena; a Águia, referência ao martírio de Prometeu, apresenta-se como Arcângela, extraterrestre dos aéreos; e Cassandra, a mulher de Troia, profetisa desacreditada, vai assumir a identidade de Angélica, rebelde e filha da Águia.

As figuras criadas por Nascimento Rosa ganham, pois, consciência de suas próprias ações como encenadores, declaram-se artistas de teatro: elas assumem máscaras de cena para representar a Gênese proposta por Nória.

No teatro grego, a persona é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto, voz. Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva (PAVIS, 2008, p. 285).

Da perspectiva do jogo da enunciação, as personagens assumem outras *personae*, para a representação da peça *Nória e o paraíso de Dr. Godot*. A última cena da peça inicia-se com um deus que desce numa máquina, um *deus ex machina*. Pavis (2008, p. 92) assim define o *deus ex machina*: “é uma noção dramatúrgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada”. A última rubrica prepara o ambiente de ficção científica, com a apresentação do deus Zeus/ Godot, que desce à Terra para fazer experiências genéticas com os humanos. Com esse desdobramento o poder divino de Zeus é emprestado ao Dr. Godot:

O objetivo da missão: encontrar vida na galáxia. E se encontrássemos, vemos se era possível injectar-lhe inteligência. [...] Houve um casal que eu destaquei daquele grupo [...]. Serão cobaias perfeitas. [...] Adão e Eva! Meus queridos filhos! De mim vocês hão de ter tudo, desde que façam *aquilo que eu mando* (ROSA, 2003, p. 34-37, grifos nossos).

As referências a Godot são da peça *Esperando Godot* (2005, *En attendant Godot*), de Samuel Beckett. Dois amigos, Vladimir e Estragon, encontram-se em um lugar não definido. O primeiro enunciado proferido nessa peça pela personagem Estragon desvela o tom de vazio da cena: *rien à faire*. Depois, chegam Pozzo e Lucky, que esperam alguém de nome Godot. Não existe qualquer esclarecimento de quem seria Godot. Os diálogos desenvolvem-se até culminarem, no fim do primeiro ato, com a entrada de um garoto que anuncia que Godot não aparecerá naquele dia, talvez amanhã. No segundo ato, tudo se repete com algumas modificações, mas reitera-se: Godot não vem hoje.

A espera do divino também será representada nesta última cena da peça de NR. Mas, por enquanto, a figura de Godot é muito próxima de Zeus. O poder, a tirania, todos os elementos são associados a esse Dr. Godot do dramaturgo português.

Dr. Godot diz que os humanos são muito primitivos e decide injetar-lhes inteligência, já que têm algo semelhante a ele. O discurso é próximo ao de Zeus em seu encontro com Prometeu: Zeus dizendo que é poderoso e que a criatura inferior pode ter algo de sua estirpe. A diferença, neste caso, está na questão genética. Dr. Godot quer manipular o *adn* humano com experiências em Adão e Eva. A conotação sexual dada aos objetivos científicos do geneticista associa a semântica do fogo (a temática de Prometeu) ao fogo do prazer: “estes terráqueos farão as delícias carnis da nossa raça. Regresso ao meu planeta e abro um bordel com eles” (ROSA, 2005, p. 32).

Outra nova personagem é Arcângela. Ela não é da espécie humana, é aérea, numa referência à Águia, que a representa na peça de Nória. Seu discurso é o mesmo de sua *persona*: a Águia fez o que Zeus queria. Arcângela obedece aos Godots a todo custo: “[...] temos uma vocação inata pra obediência” (ROSA, 2005, p.31). A novidade é que Arcângela tem uma filha, Angélica, duplo de Cassandra. Trata-se de mais um par que mantém as mesmas características: Cassandra desafia os padrões, enxerga longe.

Angélica é rebelde, não aceita sua condição aérea: “Estou farta de viver na tirania dos Godots” (*Ibidem*, p.32). Ela está esperançosa quanto às mudanças de sua estirpe. O texto vai acumulando isotopias de contestação e agora ela pode ludibriar os Godots por meio da telepatia. Acumulação tão conhecida deste texto de NR observada no capítulo dois. O alargamento semântico deu-se exatamente por acumular em cada par (duplo) de Prometeu suas características marcantes: desafiar a ordem, destruir o convencional e mudar o tradicional. Tem-se o filósofo que reclama de seus contemporâneos, uma Águia não querendo ser abutre, Nória no lugar de Noé.

Outra duplicidade está relacionada a Adão e Eva. Aquele, duplo de Prometeu, inicialmente não é contestador como o titã, obedece aos preceitos do mito judaico-cristão. É influenciado por Eva e não acredita que alguém os controla. Por outro lado, Eva tem muito de Nória; inicia sua fala questionando Angélica, que vem alertar Adão e Eva sobre a manipulação de Dr. Godot e logo segue o percurso do mito cristão ao comer do fruto proibido, a maçã. “A fruta é o que há de mais saudável. Sempre quero ver a pedrada que isto dá. (Dá uma dentada e oferece a Adão, que lhe segue o exemplo)” (*Ibidem*, p. 37).

Nota-se, pois, que Adão vai subverter a ordem divina, primeiro, porque há elementos intertextuais descolados do texto-fonte; segundo, porque fica clara qual é a concepção de homem prometeico do nosso século “[...] símbolo por excelência da revolta na origem metafísica e religiosa, como se encarnasse a recusa do absurdo da condição humana [...] atitude desafiadora ou contestatória dos valores tradicionais” (BRUNEL, 2005, p. 784). Essa construção do Adão é justificada quando analisados os conceitos de simulação e dissimulação apontados por Baudrillard (1991). Seus estudos salientam que, no primeiro caso, do simular, é relacionado a falta (ausência) daquilo que não se tem, é preciso criar a imagem daquilo que originalmente não possui. No segundo caso, dissimular é um esforço de apagar o que em princípio se tem:

(...) Logo, fingir, ou *dissimular* deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, *está apenas disfarçada*, enquanto que a *simulação* põe em causa a *diferença do “verdadeiro”* e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BAUDRILLARD, 1991, p.9, grifos nossos)

Como se observou acima, na questão dos disfarces, Adão, mesmo sem ter consciência, inicia a cena dissimulando, apagando a característica mais marcante de seu duplo endógeno: a contestação de Prometeu. Depois, ao se apresentar consciente do contexto de que Dr. Godot é manipulador, assume aquilo que melhor o define: a contestação (até porque ele é Prometeu atuando no teatro sob o disfarce de Adão).

Já a simulação aparece na peça na importante construção do Jardim do Éden. O simulacro está posto: simular uma habilidade que originalmente os humanos não detinham, a criação. A gênese, no texto sagrado, evidencia o poder divino de criar. Aqui, é competência de Nória apresentar passo a passo a história do Paraíso. É em sua criação (cena sete) que ela apresenta uma alternativa à origem dos homens na Terra.

Para Prometeu/Adão foi apresentado o Jardim do Éden por Zeus/Dr. Godot, com um interdito, a árvore com a maçã. Tal aproximação estende-se também a Nória/Eva, aquela que, “[...] teria por três vezes tentado incendiar a arca que o marido construía, para impedir que a criação falhada do demiurgo subsistisse” (ROSA, 2005, p. 2). Será a primeira personagem a comer a maçã e quebrar o acordo com Zeus/Dr. Godot.

Está montado o jogo de cena do Paraíso. É na maçã que reside o poder contestador que Dr. Godot tenta manter longe dos terráqueos e que, como vimos, o percurso prometeico vai desafiar: “Mas tenham cuidado com as vedações porque estão electrificadas [...] Se trincarem as maçãs, irão cair em desgraça [...]” (*Ibidem*, p. 36). O papel do incitamento, da tentação, da serpente, é de Cassandra/ Angélica. As vãs profecias, desacreditadas, dão lugar à rebelde alada desafiadora desse deus Astronauta: “Porque Godot controla os vossos pensamentos. Experimentem comer uma maçã e verão como falo verdade” (*Ibidem*, p. 37).

A personagem Angélica sofre também seus outros desdobramentos. É ela quem se apropria do fogo para salvar a humanidade, espécie de outro

Prometeu. Ela incendeia o laboratório de Dr. Godot para queimar arquivos e informações sobre os terráqueos. “É queimando até o último germe de uma vida futura que se consegue abolir definitivamente o ciclo kármico e libertar-se do Tempo” (ELIADE, 2007, p. 80). São caros esses apontamentos de M. Eliade para a peça; a ação de queimar a extensão da vida para se livrar do tempo, da história, liga-se à temática posta aqui através das palavras do fogo: apesar de se construir certa temporalidade (referências ao mito judaico-cristão) propõe-se também elementos de atemporalidade; pelo fogo, de forma simbólica, queima-se o presente, em uma chance de renovação (de apagamento da história) e esperança de se começar tudo outra vez:

A minha filha *incendiou* o laboratório. O Assistente tentou salvar os ficheiros de adn. Angélica lutou pra impedi-lo. Ele morreu devorado plas chamas. Mas Angélica não. [...] dizem que o fogo e a ira a tornaram num anjo dos infernos [...] Espero por ela ainda, assim como os netos de Adão e Eva *continuam à espera* de Godot [...] Godot partiu sozinho na nave espacial [...] (ROSA, 2005, p. 40, grifos nossos).

No final da sétima cena, consolida-se a espera, o retorno divino, o *deus ex machina* – “ele se torna um meio para colocar em dúvida a eficácia das soluções divinas [...]” (PAVIS, 2008, p. 92) –, na voz de Arcângela, que ainda reforça a ideia do fogo como destruição, transformação, recomeço.

Com base nessas transformações, verifica-se, no desfecho da peça, a circularidade citada na obra *Mito e Realidade*, em que o homem primitivo busca o sagrado para ganhar consciência da unidade do cosmo. Esse é o ponto de encerramento da cena sete de *Nória e Prometeu*. Para Eliade (2007, p.86): “o essencial, para o judeu-cristianismo, é o drama do Paraíso, que institui a atual condição humana”. Na peça, encontra-se um novo final para humanidade que, por sua vez, é um novo começo.

Porém, essa gênese – convém ressaltar – resulta do contexto histórico em que se insere o teatro gnóstico, principalmente, ao trazer ao palco o mito judaico-cristão datado. Então, o discurso do fogo é uma linha tênue entre o retornar ao mito clássico e, ao mesmo tempo, sua desestabilização quando contrastado aos elementos judaico-cristãos: é uma ritualização dos ensinamentos primordiais ou é uma situação de gênese, de começo com data

marcada, revisitando antepassados na história como Adão, Eva e Noé? Como visto até aqui, os dois, entre um e outro. Entre Nória e Prometeu, duplicidades do titã.

Na relação com os conceitos do duplo, podemos perseguir a essência do que é esse ser prometeico (ora divino, ora mortal) e verificar a dependência do “eu” com sua projeção do “outro”: ao tentar fazer o caminho inverso, buscar sua origem (consciência de si) - aquela ligada aos deuses, do divino - distancia-se novamente de seu “outro” terreno, aquele humanizado; agora se reconhece, pois não é só a experiência mortal, está além, ele transita entre os dois mundos. Prometeu é humano, duplicado em Nória, uma mulher da Terra, e em muitos outros observados na peça. Mas não poderá fugir de seu outro lado: o sagrado. Continuará sendo um líder para os humanos e para além deles, é a representação de uma divindade. E, assim, no embate com Zeus, ele sofre a dor humana, tem algo de humanidade, mas acaba sendo o representante dos seres humanos, uma posição de elevação diante dos demais. Como Adão, ele procede da mesma maneira: será o primeiro homem a fugir do poder divino e, com isso, se tornar uma esperança para a humanidade – novamente o escolhido –, destacando-se dos outros. Isso representa uma volta da personagem ao campo do sagrado, da superioridade, da diferenciação: [...] é necessário que esse “eu” renuncie ao seu *DUPLO*, exorcizando-o. A eliminação do *DUPLO* significará então o retorno à forma original, ao Real, à unicidade (CUNHA, 2010, s/n, grifo do autor)

Formando a duplicidade maior da peça, sagrado/ profano, a cena da criação humana do próprio Paraíso (por Nória) é um desfecho que remete a essa unicidade. Exemplo de como os elementos profanados, que negaram o sagrado durante toda a peça, agora representam a criação (divinização da humanidade focalizada na figura de Nória que recria o Éden): “[...] capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os ancestrais fizeram” (ELIADE, 2000, p.18), “[...] a expectativa de um Mundo Novo implica em um retorno às origens” (*Ibidem*, 2000, p. 66).

Essa colocação que se apresenta na criação da própria função e *status* do criador é a síntese do duplo em Prometeu: é divino/ humano, sagrado/ profano, em que o humano só existe porque há origem divina e o profano em decorrência do sagrado – o eu e o outro.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos desdobramentos do mito de Prometeu, os novos sentidos que ganham as personagens e os novos contextos constituem uma forma autônoma de retorno ao passado e atualização do discurso mítico. Retornar ao antigo não desperta somente a memória de algo existente anteriormente – como um rito presentificado no ato teatral – e também não é apenas mais um intuito de alcançar o homem primitivo. Quando o contemporâneo se aproxima do primórdio sagrado (esse outro texto), é apresentado um processo intelectual que revela o passado, mas em um processo criativo de renovação do presente, do atual: “[...] ‘voltar atrás’: não mais um *regressus* obtido por meios rituais, mas efetuado por um esforço do pensamento” (ELIADE, 2000, p. 101). Este foi o trabalho que ora chega a seu termo: da intertextualidade que despertou o antigo e atribuiu a ele novas características por meio do rebaixamento que deslocou as personagens para o campo do profano, tão representativo da esfera humana e, assim, elucidou a duplicidade que constituiu o novo Prometeu de Nascimento Rosa.

O titã é uma figura (entendendo como figura prometeica todas as personagens que são duplicadas na peça) que, ao ser rebaixada ao mundo terreno, busca – por meio de sua autoconsciência e consciência do mundo – sua capacidade de criação, de encontrar novas possibilidades. Isto, por si só, já representa uma elevação, é também sagrado.

O caminho do duplo aqui analisado também é uma possibilidade de leitura do teatro gnóstico de Nascimento Rosa, o qual destrói e reconstrói com novos sentidos, com uma visão crítica, o próprio teatro, que, acima de tudo, revela aquilo que estava à margem, esquecido ou despercebido para o centro.

Nesse lugar de encontro, o leitor-espectador percebe que nada é estanque, separado. Há uma transitividade nessa nova criação que mistura modelos para construir o novo. Uma recriação que não se permite o binarismo simples, dicotômico, mas uma duplicidade que abrange a diferença, no

encontro promovido pela diversidade e não na separação de polos. É assim o encontro de Nória e Prometeu.. A personagem feminina passa pela peça enquanto espera o titã, vê entrarem no palco várias personagens que acrescentaram novos sentidos ao fogo, mote da peça. Aproxima-se de Prometeu; juntos, reconhecem -se na mesma condição de rebaixamento, de representantes da humanidade e, por fim, Nória apresenta seu epílogo para o teatro, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de um novo começo para o homem. Nória é o duplo prometeico e com ela Nascimento Rosa recria o mito de origem e o próprio teatro, que, por sua vez, espelha a contemporaneidade.

O texto atual funda-se em processos que explicitam certa transitividade de características quando observadas as imagens que da peça. Todas transitam entre suas próprias funções e suas ligações à figura de Prometeu e à semântica do fogo, em uma relação de duplicidade. As personagens encenam um movimento que se inicia antes da própria peça e não termina nela própria: primeiro, ecoaram textos antigos (extratextos) que se direcionam simbolicamente o texto atual. Depois, as personagens dialogam, misturam-se, criam novos paradigmas: outras imagens de si e do mundo. Em conjunto, apontam para a possibilidade de um novo futuro para a humanidade, uma elevação, que considera o teatro e o homem como criadores. Ao elevarem-se, as personagens questionam os poderes consolidados e tentam libertar-se deles. É, dessa forma, o Paraíso de Nória encenado no final. Em tudo isso, está o ir e vir de um fogo simbólico, que oscila entre o sagrado, o profano e, novamente, o sagrado, criando um Prometeu além do seu “eu”, abrangendo a alteridade formada pelas figuras que contracenam com o titã.

Tzvetan Todorov (BAKHTIN, 1992) aponta nos estudos bakhtinianos dois planos que relacionam o olhar do outro sobre a construção do ser e de seu reconhecimento , um do espaço corporal e outro da dinâmica temporal: “O primeiro, espacial, é o corpo: ora, meu corpo só se torna um todo se é visto de fora, ou num espelho (ao passo que vejo, sem o menor problema, o corpo dos outros como um todo acabado) [...]” (Todorov *apud* BAKHTIN, 1992, p. 7).

Esse olhar corporal é o que inicia a duplicidade na peça *Nória e Prometeu* (2005). Sob a instância do corpo, as personagens reconhecem-se e aproximam-se uma das outras. Na condição de baixo-corporal, elas tecem uma união em que o reconhecimento do outro está pautado em um olhar exterior à consciência interna do “eu”. O espaço ocupado pelas personagens de Nascimento Rosa não é solitário: a Águia, Cassandra, Nória, Zeus são todos também Prometeu. Por intermédio do diálogo com o titã (exterior) moldaram seu “eu” (seu interior).

A construção dessa interioridade encaminhou o estudo desta dissertação para uma duplicidade específica, que aprofunda a relação do “eu” e do “outro”. Ao se constituírem mutuamente, as figuras desta peça mantêm sua perpetuidade. Um na dependência do outro. As personagens estendem e amplia a vida de seus pares: Zeus reforça a existência de um Prometeu líder, a Águia revigora um Prometeu libertador, Cassandra um Prometeu que vê o futuro, Nória um Prometeu contestador, todos como amplificação da existência do titã. Essa relação de unicidade e de imortalidade é o componente do segundo plano apontado por Bakhtin (2007, p. 7) na relação de alteridade:

O segundo é temporal e relaciona-se à “alma”: apenas meu nascimento e minha morte me constituem em um todo: ora, por definição, minha consciência não pode conhecê-los por dentro. Logo, o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos “eu”, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro.

Tal concepção dualista, vida e morte e a exterioridade simbólica dos seres (mítico-teatrais) , acima de tudo, acaba mostrando a preocupação em elucidar a interioridade, as profundezas da condição humana, o eu desnudado pelo outro, garantindo sua existência:

[...] o duplo está ligado também (2ª tese) ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe [...] Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal [...] ideia pela qual o eu se protege da destruição completa [...] (BRUNEL, 2005, p. 268).

Assim, a duplicidade também é uma forma de recriar e perpetuar algo. Nória (e, por continuidade, as outras personagens) cria um novo começo para a humanidade. Prometeu, duplicado nessas figuras, revive na contemporaneidade, revelando novamente o drama humano de estar no mundo. O duplo de *Nória e Prometeu* é uma representação do próprio teatro gnóstico perseguido pelo dramaturgo.. Um texto teatral que constitui uma instância crítica: destruir o consolidado, relativizar os valores que transitam entre uma e outra personagem, mostrar outros pontos de vista; posições diversas que complementam o “eu” pela necessária concepção do outro sobre si: duplica para renascer e se recriar sempre. Para encenar tudo isso, as personagens reconhecem-se em seus limites e inconclusividade, ou seja, no limiar: [...] os participantes da ação se encontram no limiar (no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura). E, aqui, eles são apresentados como vozes que ecoam, que se manifestam “diante da Terra e do céu” (BAKHTIN, 2008b, p. 168-169).

Entre o profano e o sagrado, a peça, depois de rebaixar suas figuras, ascende-se à posição de nova criação. Entre criaturas e criadores, Prometeu, em Nória, em Cassandra, em tantas outras, recria o mito, elevando-se ao repetir de várias maneiras, sua defesa da humanidade: não só brigando com Zeus, mas compartilhando o grito de liberdade com a Águia, contestando com Nória e enxergando à frente como Cassandra. O titã está humanizado, imbricado entre essas figuras, entre um e outro. É no limiar que está a celebração do mito: desceu o fogo até os humanos e simbolicamente os elevou à esfera do sagrado ao encenar a tomada de consciência dos humanos (Adão e Eva) por intermédio do pensamento crítico e da criação: “[...] a figura do duplo aparece no caminho da busca do melhor ‘eu’, de uma busca do humano que ao mesmo tempo signifique que o divino não morreu” (BRUNEL, 2005, p. 278).

Nascimento Rosa faz emergir aquilo que ressoa em cada “eu” contemporâneo : lembranças de “outros” arcaicos que os constituem , que são ,

de certo modo, destruídos e reconstruídos a partir da contestação prometeica, num trânsito que faz pensar e ativar memórias. Esta é a palavra de fogo e também mote desse teatro: renovação. Heráclito tinha razão: “O logos é o verbo do fogo” (ROSA, 2005, p. 10). Um fogo destruidor e renovador de um novo teatro que transforma a matéria inicial de outros tempos, atualizando-a. Ora em comunhão de vozes, ora em embate. O fogo de Prometeu foi renovado no teatro. Das cinzas, dos textos antigos rebaixados, constituíram-se novas labaredas discursivas na duplicidade do texto de Nascimento Rosa.

REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008a.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forens-Universitária, 2008b.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

BAUDRILLARD, J. 1991. *Simulacros e simulação*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991

BECKETT, Samuel. *Dias Felizes*. Seara Nova: Editorial Nova Estampa, 1973.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. Sp: Cosac Naify, 2005.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Edição Claretiana, 2007

BOUCHÉ, Claude. *Lautréamont du Lieu Commun à to Parodie*. Paris, Librairie Larrousse, 1974.

BRAIT, Beth. *Anotações em sala de aula*. São Paulo: PUC, 2000.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis : Vozes, 1988. v. 1.

BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. *O verbo da memória*. Informações por endereço eletrônico, 24 de janeiro de 2010).

CUNHA, Carla. s.v. "Verbetes", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (08 de agosto de 2009).

DANIKEN, Erich Von. *Eram os deuses astronautas*. Sp: Melhoramentos, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Tradução de J. B. de Mello e Souza. In. *Teatro Grego*. Clássicos Jackson, Vol. XXII. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1953.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1980 (original de 1919).

IRWIN, William. *Matrix, bem vindo ao deserto do real*. SP: Nadrás, 2003.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo, Iluminuras, 2006.

_____. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2007.

HOELLER, Stephan A. *The Gênesis Factor*. In: *Quest*, September 1997
Disponível em: <http://www.gnosis.org/genesis.html>. Acesso: 25 de janeiro de 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Dinâmica do inconsciente*. Vol VIII. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Símbolos da transformação: prelúdios de uma análise de esquizofrenia*. RJ: Vozes, 1989.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MERCADO, Antonio. *Gnostic theatre in context*. Conferência, informação por endereço eletrônico. Nova Iorque, Martin Segal Theatre Center, 2006.

OLIVEIRA, Ana Cristina. *Impressos Visuais*. Informação eletrônica, 2007. Disponível em: http://impressoesvisuais.blogspot.com/2007_08_01_archive.html

PATRÍCIO, António. Diálogo com uma águia, In: *Serão Inquieto*. Ebook, 2010. Disponível em: <http://manybooks.net/tittes/antoniop3202032020-8.html>

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUINTANA, Mário. *80 anos de poesia*. São Paulo: Globo, 2005.

RABELLO, Rosana Baú. *O teatro de Armando Nascimento Rosa*. Encontro de Pós Graduandos da FFLCH/ USP, 2009.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Brasílica, 1939.

ROBINSON, James M. *A biblioteca de Nag Hammadi*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2006.

ROSA, Armando Nascimento. *Antecedentes*. Arquivo-projeção por endereço eletrônico, 2003.

_____. *Antígona gelada*. Coimbra: Fluir, 2007.

_____. *Maria de Magdala – fábula gnóstica*. Lisboa: Parceria A. M., 2004).

_____. *Nória e Prometeu: palavras de fogo*. Évora: 2005. Disponível em: http://www.triplov.com/teatro/armando_nascimento_rosa/noria_e_prometeu/cena_03.htm). Acesso em 29/08/2009.

_____. *O que é teatro gnóstico*. Revista *Véronica* [Online]. 2006. Disponível em: <http://veronica.estc.ipl.pt/numero>. Acesso em 29/08/2009.

_____. *Um Édipo*. Évora: Casa do Sul, 2003.

RYNGAERT, Jean- Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALVERDE, José Maria. *História do Pensamento: das origens à Idade Média*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

VÁSQUES, Eugênia. Armando Nascimento Rosa: 5 anos de teatro representado. 2005. Disponível em: http://triplov.com/teatro/eugenia_vasques/armando_rosa.htm.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ANEXO

«As afinidades compulsivas entre a forma filosófica e a forma poética, o seu nascimento geminado no impulso primordial em direcção ao significado, em direcção à tentativa da consciência humana de encontrar alojamento no mundo conhecido – tentativa a que podemos chamar “mito” – provocaram esses conflitos de que a *República* de Platão continua a ser um exemplo.»

George Steiner, *Paixão Intacta*

NOTAS PARA UM TEATRO MITOCRÍTICO

Armando Nascimento Rosa

(Dramaturgo, ensaísta e professor adjunto na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa; Doutorado em Literatura Portuguesa Dramática do séc. XX pela Universidade Nova de Lisboa)

1- A psique é mitodramática

Tal como o sonho para Freud, na sua centenária teoria da interpretação dos sonhos, também para mim a escrita de uma peça teatral tem por base um desejo primordial: o desejo de ver a transformação daquele guião de palavras e ideias com potenciais imagens num espectáculo de gente viva e actuante no lugar da cena. Mas esse desejo, que preside à escrita do sonho de acordados que o teatro é, consiste num desejo explícito, cuja latência é inteiramente manifesta, contrariando freudianas censuras, mesmo sabendo que a raiz desse desejo tem uma natureza que se estende por uma vasta paisagem que os olhos da consciência já não alcançam, mas apenas intuem.

Com estes mesmos olhos da consciência dirigidos para o que faço, tanto na escrita dramática como nas incursões do ensaio (tendo o teatro por horizonte), verifico que uma designação me será comum a ambas estas modalidades de

produção estética e hermenêutica: refiro-me a uma constante mitocrítica, dinamizadora simultânea de imaginário e pensamento.

Que é isso de teatro mitocrítico? É a pergunta que coloco a mim mesmo no arranque deste artigo. Começo pelo termo mitocrítico. Ele ocorre-me num exercício de imaginação conceptual, não obstante estar ciente do contexto semântico e metodológico influente com que Gilbert Durand cunhou o termo, a partir dos anos 70 do século passado. Mas confesso que me interessa agora antes de mais perseguir o sentido que a etimologia desta palavra composta me suscita. Mitocrítico pareceu-me à partida uma expressão capaz de reunir e conciliar operativamente as duas facções da querela antiga que Platão instituiu, já bem patente no *Íon*, entre filósofos e poetas: sendo que o *mito* se encontra do lado da poesia; e a *crítica* é o ofício reflexivo da filosofia que pode, se a tal se dispuser, intentar uma perspectiva interpretativa do «delírio mítico» do poeta-xamã. Renunciando à radicalização do seu mestre, que expulsava os poetas da cidade ideal, Aristóteles identifica um lugar discursivo de meio termo onde se fundem poesia e filosofia num casamento inesperado: nos três géneros teatrais cultivados pelos gregos (tragédia, comédia e drama satírico), a criação dramática configura o terceiro termo que proporciona uma síntese para a antítese platónica entre poesia e filosofia. Porque é conveniente não esquecer que o alvo de estudo da *Poética* - esse que ficou sendo conhecido como o primeiro tratado de teoria literária no Ocidente - é precisamente a poesia dramática e a destinação cénica a que esta está votada. Na *Poética*, surpreende-nos Aristóteles ao afirmar que a Poesia dramática é algo mais filosófico do que a História porque, ao contrário dos particularismos factuais desta, o drama visa a representação do universal através dos caracteres que integram a acção teatralizada. Esta declaração, que decerto faria estremecer Platão, seu mestre, é uma tomada de posição que legitima por inteiro a abordagem mitocrítica vista nestes moldes, uma vez que reconhece uma vocação filosófica nos modos com que o dramaturgo concebe os mitos para serem expostos no palco da *pólis*. E é o mesmo Aristóteles que fala do mito como alma do drama, ainda que a acepção aristotélica de mito, na *Poética*, seja eminentemente secular, mais abstracta (ou conceptual) do que sincrética, e se reporte ao que entendemos por estória, enredo, narrativa que a cena dramatiza. Esse mito de que fala o filósofo não é necessariamente a matéria prima elementar dos sistemas de crença religiosa, embora possa com ela coincidir, visto que os mitos a que o teatro antigo recorre pertencem ao universo politeísta e xamânico, onde deuses e seus poderes ou influências contracenam com personagens objectivamente mortais, que só o teatro dotará de imortalidade simbólica. Esta ambiguidade está por isso inerente às origens do teatro e ao pensamento sobre ele no Ocidente; ou seja, os mitos gregos que

motivam a criação dramática emergem de dois afluentes distintos, mas oriundos porém de um rio comum: o afluente numinoso e xamânico das mitologias que alimentam o sentido e a forma dos rituais e das mundividências que lhes estão associadas; e o afluente poético-narrativo que está na base da autonomia artística dessa actividade humana a que o futuro chamará literatura.

A sobrevivência do mito no secularismo estético das literaturas nem sempre é tão estritamente secular, como é sabido, visto que servirá, muitas vezes, para disfarçar credos heréticos ou simplesmente incómodos (porque socialmente minoritários e/ou reprováveis pelos poderes dominantes), sob os figurinos aparentemente inócuos da efabulação literária. No teatro, esta aparência inócua tende obviamente a desfazer a sua camuflagem, exibindo em pleno os alvos a que se destina, não obstante o despiste irónico e lúdico de sentidos que a cena produz no espectador. Num outro ângulo, também a literatura e a arte dramáticas, portadoras do vínculo numinoso das suas origens (e digo numinoso na acepção etimológica do termo, visto que os numes ou *daimónes* eram humanamente invocados para a aparição no rito lúdico da cena), darão à luz novos complexos míticos, pela vias geminadas da imagética, da narrativa e da acção. Complexos esses que se constituem como verdadeiros atractores da psique, conjurados pela imaginação poética, a que Bachelard chamou complexos de cultura, ao identificar exemplos deles - como sejam o complexo de Ofélia ou o complexo de Swinburne (em *A Água e os Sonhos*, 1942).

A partir do último quartel do séc. XIX, dá-se, em metamorfose, um retorno afirmativo do mito, esse recalcado na utopia unilateral que dominou o racionalismo moderno. O seu regresso aloja-se num centro nevrálgico do sujeito da cultura, difícil já de extirpar a partir daí; refiro-me à manifestação dos recursos mitológicos mobilizados pela psicologia do inconsciente, que fornecem modelos de explicabilidade a uma possível hermenêutica da psique - o contributo de Nietzsche é também sintomático e significativo do regresso da imaginação mítica como expressão do recalcado no discurso filosófico do Ocidente, com toda a (psico)patologia inerente à violência do seu gesto. Os mitos psicanalisam-nos na nossa tentativa mesma de os psicanalisar. Eles falam da pluralidade dramática da psique porque é neles que a psique exprime a geografia profunda da sua linguagem. Isto porque a psique humana possui uma natureza mitodramática, a começar pela palavra grega que a nomeia, sinónima do nome da jovem mortal Psique que contrai núpcias, sem o saber, com o deus Eros, esse estranho amante que não quer deixar-se ver por ela à luz do dia. Uma actividade mitocrítica pode ver-se transfigurada na narrativa aventurosa deste casal singular a que Apuleio deu forma literária: se aceitarmos que Eros representa a função complexa inscrita na misteriosa sedução do mito; e Psique, por sua vez, representará o desejo «crítico» da

consciência que pretende conhecer o mistério dessa atracção de acordo com as várias dimensões que a experiência humana proporciona. Pela observação dos trabalhos árduos em que a humana Psique se vê implicada, percebe-se como o envolvimento íntimo com a natureza poderosa do mito se pode tornar em motivo de sobrevivência ou aniquilação do humano. Nos conteúdos de um «nada que é tudo», segundo a definição pessoana de mito, reside um brilho fascinante e perigoso, encantatório e mortífero, belo e abissal; como bem o sabemos ao vivenciar o *terror* e a *compaixão* que o espectáculo interactivo da História produz em nós, nesta dupla condição de agentes e pacientes dela. E o mito é tema multiforme que passa a pulsar na circulação cultural da modernidade tardia, com Freud e com Jung a incentivar-nos para empreender diferentes mitanálises dela.

Não é espaço e lugar aqui para teorizar sobre o mito enquanto polarizador de discussões no consciente colectivo; e bem assim aos modos de entendê-lo nas suas múltiplas acepções, antiga, moderna, contemporânea. Mas da intenção em procurar extrair sentidos e leituras de constelações míticas, habita a pulsão mitocrítica que resulta, como o nome indica, da aliança entre a fonte magnética e esfíngica do mito e a vontade hermenêutica de saber o que ele diz, o que ele é capaz de nos fazer ver e dizer e que de outro modo não poderíamos exprimir. Como o mito foi para os antigos matéria de inspiração criativa, o enamoramento que a psicologia profunda fará com o imaginário mitológico, para que a psique possa falar de si própria, manifesta uma força motriz desafiadora da imaginação simbólica na arte.

2 – Uma vocação mitocrítica

A pulsão que me conduz à criação dramaturgica descobre a sua dimensão mitocrítica neste jogo entre o mito como motor da imaginação dramática e a imaginação dramática como potenciadora de sentidos que reconhecem na psique humana a natureza simbólica do discurso mítico. O teatro e a dramaturgia são dinamizados por materiais mitológicos desde as suas origens, de maneiras mais ou menos explícitas. E talvez seja apenas uma simples tautologia reclamar a legitimidade da designação de teatro mitocrítico. Persisto porém em fazê-lo, uma vez que clarifica para mim o que me traz na paixão pela escrita para cena, desde a minha primeira peça, concluída em 1988, na qual um motivo mítico me servia para transformar em teatro o terror e a compaixão que experienciei perante uma tragédia contemporânea assistida à distância, através da mídia: o desastre nuclear ocorrido na cidade de Goiânia, em 1987, e que daria origem a *Goiânia – Uma Nova Caixa de Pandora*, obra dramaturgicamente ambiciosa que pretendia, na experimentação juvenil da

minha escrita para teatro, aferir a possibilidade de abordar em teatro o trágico da condição contemporânea, de habitantes num planeta vivo com futuro ameaçado.

Numa conferência que proferiu em 2006, em Nova Iorque, acerca da obra dramática que venho laborando, António Mercado destacaria algo que foi iluminante para mim, face ao lugar criativo em que me movo. Dizia Mercado que a singularidade deste lugar advinha do facto de eu não ter partido para o teatro como alguém prioritariamente proveniente do universo da literatura, mas antes da filosofia, e que entretanto aliei esta última à proximidade prática com a cena teatral propriamente dita, num confronto constante com a teorização crítica dela. Vejo assim a experiência mitocrítica acontecer, neste caso, quando a simbiose se dá entre a cena teatral (o espaço do mito enquanto acção poética) e a indagação filosófica (numa reflexão crítica que se dirige para o lugar cénico, ritualístico e produtor de sentidos). Na compreensão que traço do que entendo por mitocrítico, é como se o poético do mito se revelasse amplificado pela ritualidade profana, política (porque se destina à *pólis*) e inventiva da cena teatral. A poesia da palavra dramática amplia-se, expande-se e impregna-se por essa poesia outra não verbal que habita o evento cénico, num rito partilhado que torna o verbo mais intenso e comunicante. De facto, algo deste teor sucedeu comigo na mitologia pessoal do vivido, despoletando a consciência de uma vocação, que considero oportuno evocar aqui.

Em Setembro de 1987, era eu finalista da graduação em filosofia na Universidade Nova de Lisboa, assisti a um espectáculo que me impressionou fortemente. Já não sei o que levou a minha distraída teatrofilia de então ao espaço que era ainda ocupado pelas ruínas do antigo e imponente Theatro do Gymnásio (pouco depois infelizmente alienado para centro comercial). Não sabia quem era o encenador, nem sequer o grupo, e fruí o impacto como atónito neófito. O interior esventrado do teatro, pela devastação de um fogo que o consumira décadas antes, era só por si um cenário potenciador do *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini; uma peça de feição e intertextualidade barrocas, que trazia à luz visível da metáfora crua as memórias traumáticas da Europa do pós-guerra, registadas no eco íntimo e demencial de uma família burguesa, aracnídea, ou nos reversos exasperados de um certo idealismo existencial que identificamos com a década de sessenta, tempo de escrita da peça. Retive o turbilhão psico-político e o lirismo nocturno do *Calderón* pasoliniano naquela generosidade evidente dos actores, habitantes de um espaço manifestamente hostil, que eles transformavam num palco humano e magnífico (lembro-me de dar por mim a pensar, dias depois, onde teriam eles camarins naquela desolada ruína). Nem me dera conta, enquanto espectador, de que aquele corifeu, *alter ego* autoral, que lia para nós, sentado algures atrás

do público, era o próprio encenador do espectáculo, que eu não conhecia então: Mário Feliciano (1951-1995), o discípulo português de Luca Ronconi, com quem eu viria pela primeira vez a trabalhar em teatro, como dramaturgista, a partir de 1990, nas suas últimas criações profissionais. Ao sair lembro-me só de uma convicção que me tomou: o que eu queria a partir daí era escrever teatro; aquela era em definitivo a mais desafiadora das formas de escrita, precisamente porque não se esgotava no processo da leitura comum, e podia revestir-se de um carácter psico-activante do qual eu acabava de ser uma testemunha cúmplice. Ao Mário Feliciano, ao verbo poético-cénico de Pasolini, e àqueles actores num teatro que parecia ter as marcas físicas de uma destruição deixada pela guerra, devo o despertar dessa centelha que logo a seguir produziria em mim *Goiânia—Uma Nova Caixa de Pandora*; peça inédita nunca representada, que necessitava de mais de vinte actores, e que a Comuna-Teatro de Pesquisa (companhia onde eu faria a minha estreia cénica doze anos depois) distinguiria com uma menção honrosa no Prémio Alves Redol, de instituição única, nesse ano de 1988.

Vinte e um anos transcorridos, e graças à visibilidade cénica que tem conquistado por si própria desde 2000, a dramaturgia que escrevo tem procurado contrariar as fatalidades comuns que envolvem o desencontro entre a escrita dramática portuguesa e a realização teatral dela. Um desencontro que possui raízes fundas em censuras seculares que desfiguraram a possibilidade do teatro português em adquirir uma identidade e tradição dramáticas: primeiro com a Inquisição que asfixiou a herança viva do legado vicentino, durante três séculos; mais recentemente, com a ditadura salazarista que, entre muitas outras consequências nefastas, aniquilou a manutenção de uma ligação produtiva entre a criação escrita mais arrojada e a prática teatral durante meio século, em Portugal; feridas fundas cujas marcas permanecem visíveis na psique colectiva, como o filósofo José Gil o diagnosticou exemplarmente no livro *Portugal hoje, o medo de existir* (2004). Não desejo porém demorar-me agora neste assunto, deceptivo mas necessário, que daria por si só matéria para dissertações académicas.

Regresso à vocação mitocrítica que descubro no meu teatro escrito, ao identificar diversos modos de trabalhar materiais mitodramáticos. Numa rápida distribuição segundo o enfoque temático, sem me deter em considerações de conteúdo (que o leitor encontrará analisadas no estudo *O Verbo da memória*, que Ana Maria Bulhões dedica à minha dramaturgia), parece-me plausível reunir do seguinte modo o conjunto de obras dramáticas que produzi até esta data:

a) revisitação e reescrita de mitos helénicos e/ou judaico-cristãos: *Um Édipo – O drama ocultado* (2003); *Maria de Magdala – fábula gnóstica* (2005); *Nória e Prometeu – Palavras do fogo* (2004); e *Antígona Gelada* (2008).

b) personagens e/ou enredos de proveniência histórica e literária: *A última lição de Hipátia* (2004); *A Ilha de Colombo* (inédito, data de escrita: 2005); *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos* (2006); *As duas mulheres de Sigmund Freud – libreto de ópera curta* (2008); *Visita na Prisão ou O último sermão de António Vieira – ficção histórico-cénica* (2009); *O Sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, marinheira estática* (inédito, data de escrita: 2009).

c) temas de mitografia poética, literária e teatral: *Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002); *A Ilusão Cósmica – Viagem ao futuro no palco* (2005); *Cabaré de Ofélia* (2007); *Não és Beckett, não és nada, ou Espera apócrifa reloaded* (1990, 1999, 2009); *Os mortos viajam de metro – libreto de ópera com prelúdio em acto único* (data de estreia: 2010).

d) fábulas de ambiência contemporânea onde elementos históricos e míticos se disseminam na acção: *Goiânia – Uma nova caixa de Pandora* (inédito, data de escrita: 1988); *Vozes invasoras – uma comédia de horrores sobre os direitos humanos* (estreia parcial: 2001); *Lianor no país sem pilhas* (2000); *O Túnel dos ratos* (2004); *Lianor e a boneca chinesa* (inédito, data de escrita: 2009).

3 – O que é teatro gnóstico: ensaiar uma tipologia mitocrítica

Ainda que só no posfácio ⁴ à edição norte-americana de *Um Édipo - O drama ocultado*, trace pela primeira vez com mais detalhe um retrato conceptual do que entendo por *teatro gnóstico*, esta designação cedo me surgiu associada à dramaturgia que concebo. Comecei de facto a

⁴ Este ponto 3 resulta de uma revisão e ampliação de um excerto deste posfácio (intitulado *An Oedipus - The untold story: A Gnostic drama under the sign of Hermes*), numa tradução de Carlos Machado Acabado, visto que o redigi originalmente em inglês para ser apresentado como conferência em 9 de Julho de 2005 nos EUA, na A & M University of Texas, na 2nd Academic Conference of Analytical Psychology and Jungian Studies, a convite da International Association for Jungian Studies. A versão anterior do excerto, traduzido por Carlos Machado Acabado, foi originalmente publicado online com o título «O que é o teatro gnóstico. Breve introdução a um conceito dramaturgico» na revista electrónica *Verónica* (nº 1, 2008, pp. 16-19), da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (<http://veronica.estc.ipl.pt>).

problematizá-la, em letra publicada, aquando da minha estreia cénica como dramaturgo em 2000, aplicando-a a uma leitura (mitocrítica) da peça *Lianor no País Sem Pilhas*, estreada no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, numa co-produção com a Comuna-Teatro de Pesquisa, encenada pelo seu director artístico, João Mota, discípulo português de Peter Brook.

Ao associar o que laboro à designação de teatro gnóstico, um exercício de imaginação mitocrítica está presente no resgate a um termo que exprime por si só o recalcado por excelência ao longo do tempo histórico. O teatro como acto de conhecimento expressa-se na etimologia da palavra grega *gnosis*; um conhecimento mítico-filosófico que nasce com a era cristã e que nos primeiros séculos desta é perseguido e dizimado pela ortodoxia religiosa triunfante, convertendo-se em rio subterrâneo, espécie de inconsciente que irriga e nutre o marginalizado pela tradição dominante na civilização ocidental. A multiforme cosmovisão gnóstica mostra-se rebelde e avessa a submissões dogmáticas e procede pela faculdade da imaginação, como se esta fosse uma revelação sempre actualizada no processo da experiência existencial do humano; e daí, por exemplo, o estudo já clássico de Hans Jonas ter aproximado motivos do gnosticismo antigo com formas de existencialismo novecentista.

Há muito que o termo *gnóstico* começou a ganhar sentido para mim, em especial sob o influxo da heterodoxia contagiante de Fernando Pessoa. Tenho porém consciência da equivocidade que a sua aplicação pode provocar, em virtude dos usos, ora nebulosos ora paradoxais, que a (já por si herética) designação *gnóstico* tem conhecido e conhece actualmente. Basta fazer uma breve viagem pela internet para o confirmar. Se por um lado encontramos o termo gnóstico a servir de senha mal-fundamentada para designar organizações pseudo-esotéricas que ofendem a inteligência (e excludo deste lote um Stephan Hoeller e uma Rosamonde Miller, dada a seriedade intelectual que sustenta os seus respectivos ministérios), por outro, mesmo na esfera das Humanidades, é motivo para abordagens que o deformam irreversivelmente. Exemplo mais representativo disto é a interpretação feita pelo politólogo Eric Voegelin que, ao distender de forma aberrante o alcance do termo gnóstico, o esvazia, tornando-o irreconhecível.

Devo afirmar que a valorização e o destaque de que o gnosticismo é alvo no pensamento psicológico de Jung me ajudou bastante a não desistir do termo, além de que me permitiu um quadro de entendimento teórico aplicável ao domínio das estéticas teatrais. Nesta linha, entendo por *gnóstico*, em sentido lato, a predisposição a um estado de abertura criativa e crítica que concebe o domínio específico da psique individual como um lugar privilegiado de onde podemos aceder a um mais vasto universo de conteúdos

arquetípicos que transcendem o inconsciente individual e o plano estritamente pessoal ou biográfico; ou seja, aquele espaço de sentido que Jung nomeou por inconsciente colectivo.

O conceito de *teatro gnóstico* exige, a meu ver, uma abordagem crítica ulterior mais demorada, até porque a reverberação nele produzida pelas mundividências mítico-filosóficas do gnosticismo introduz elementos irradiantes que merecem particular atenção, nomeadamente no que respeita às noções do mal e do tempo, que são centrais a uma compreensão do drama, em especial do drama trágico. Permito-me a uma auto-citação, da introdução do meu estudo extenso sobre o teatro de António Patrício, onde afloro a importância mitocrítica desta dupla formada pelo mal e pelo tempo; «uma parilha conceptual que intriga o filósofo e que no drama não se resume a dois conceitos em abstracta neutralidade, revestindo antes o perfil de enigmas gnósticos.» O mal e o tempo «constroem todo e qualquer entrecho trágico. O tempo, nosso único percurso, não é só por si um mal, mas é ele a condição de possibilidade para que o mal se manifeste; o drama, mimese da vida, é duração, mudança, revelação, e corruptibilidade.» (Rosa, 2003, p. 49)

Mas na síntese possível do presente artigo, desejo apenas fornecer uma espécie de brevíssimo relance introdutório ao tentar compreender o teatro gnóstico no contexto mais amplo da tradição teatral do Ocidente.

Para já, convém distinguir diferentes formas de expressão teatral, ainda que, em termos práticos, tais formas de expressão nos surjam frequentemente fundidas ou combinadas de modo estreito e estruturante entre si. É, com efeito, extremamente raro e pouco provável que encontremos essas formas teatrais, digamos assim, em estado puro, tanto nas gramáticas e partituras de cena (veja-se o caso de Meyerhold, cujo nomadismo experimentalista exponencia diferentes modalidades consoante a etapa criativa em que se encontra), quanto nos textos dramáticos escritos.

Importa reconhecer para já cada uma dessas categorias a que aludo, passíveis de identificação no universo do teatro em geral. Constato a existência de quatro categorias distintas. Trata-se aqui, como em todas as incursões tipológicas no âmbito estético, de uma quaternidade com contornos de *mandala teórica*, susceptível, por isso, de desvanecer-se a todo o momento, mercê de mudança de ângulo ou perspectiva de observação. Ao tentar desenvolver esta taxonomia teatral *tetramórfica*, dei-me conta de haver nela uma correspondência plausível com o modelo das quatro funções psicológicas, enunciadas por Jung na sua tipologia da consciência.

Sem ter a veleidade de uma enunciação exhaustiva de características definidoras e de fontes teóricas que as alicerçam, apresento estas quatro

formas de expressão teatral no intuito de que elas possam servir de mapa que permita tornar discernível o caminho conducente à noção de teatro gnóstico.

(1) Teatro Dramático: o teatro que se baseia na ideia de identificação emocional, entre o espectador e aquilo que ocorre em cena. O objectivo desta forma teatral é a catarse através da empatia; algo que é atingido por intermédio de uma estética eminentemente realista. O teatro dramático apresenta experiências de vida aos espectadores. Fáz-lo com um tal grau de verosimilhança, que estes são facilmente levados a projectar-se espontaneamente nas interacções psicofísicas que têm lugar no palco. Esta identificação com os caracteres do drama conduz, em última instância, à libertação de tensões/energias emocionais durante a representação cénica.

De entre as quatro formas teatrais, o teatro dramático envolve a mais directa modalidade de mimese do vivido, tal como ela é experienciada a um nível mais comum, e por isso constitui a base primordial para todas as outras formas subsequentes de expressão teatral.

Dois patronos míticos proponho para o teatro dramático: Dioniso, esse deus turbulento da máscara e do êxtase imanente que detém a tutela simbólica da tradição teatral no Ocidente; e Eros, que personifica a energia dinamizadora do (des)encontro passional entre seres, geradora do drama como (inter)acção (já que drama significa, etimologicamente, acção). As fontes teóricas capitais do teatro dramático remetem, em primeiro lugar, para Aristóteles, o fundador da estética teatral ocidental; e para Stanislavski, o criador do «sistema» de representação teatral baseado num realismo psicológico interno. Stanislavski teve, como é sabido, diversos «continuadores» norte-americanos, entre os mais influentes dos quais se contam: Lee Strasberg, um ex-aluno de Boleslavski, que enfatizou no seu famoso «Método» a concepção de *homo neuroticus* oriunda de Freud; e Stella Adler, uma discípula da técnica das acções físicas de Stanislavski - ambas estas metodologias, ainda que diversas entre si, deixaram uma marca indelével, não apenas no teatro, mas sobretudo na representação do actor em cinema.

Para usar uma analogia antropomórfica, o teatro dramático é o teatro como *alma*, enquanto sede das paixões humanas, o lugar onde o mistério da vida é *revelado* pelo *re-viver* dessa mesma vida sob o simulacro da representação cénica.

Em termos de tipologia junguiana, o teatro dramático opera radicado na *função sentimento* (*feeling function*) proposta por Jung.

(2) Teatro Crítico: o teatro que assenta numa abordagem cognitiva da realidade. Os seus objectivos são de ordem prioritariamente racional; e daí a

procura por distanciar-se da empatia emocional e da catarse através do recurso a estratégias de narratividade e a dispositivos intencionalmente não-dramáticos. O teatro crítico usa a ironia e a alegoria como instrumentos estilísticos, de natureza expressiva, destinados a provocar no espectador um compromisso deste com os conteúdos intelectuais do discurso cénico. O alvo central desta forma teatral é o apelo às faculdades críticas de cada espectador, enquanto participante activo de uma sociedade. Deste modo, as questões políticas são o fulcro das preocupações do teatro crítico, que não se inibe de assumir posições de natureza ideológica, com uma apetência pelo registo didáctico.

A tutela mítica do teatro crítico pertence a Atena, a deusa estratega da razão; se bem que do perfil combativo desta forma teatral não está ausente a sombra do bélico Ares. As fontes teóricas mais influentes do teatro crítico são Platão (enquanto feroz opositor do teatro trágico, defendendo em vez disso um teatro que ensine o intelecto ao invés de excitar as paixões irracionais); Erwin Piscator, fundador do Teatro Épico, uma estética fortemente socio-política que viria em seguida a ser largamente desenvolvida, com alicerces (anti) aristotélicos, por Bertolt Brecht; e os ensaios de Walter Benjamin sobre o assunto, por este escritos após a publicação do seu estudo fundamental sobre as origens do *trauerspiel* (drama lutuoso). Na filiação directa do teatro político, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, motivado que foi pela pedagogia de Paulo Freire, é uma manifestação de teatro crítico que subverte, com propósitos intencionais, mecanismos da relação convencional entre actor e espectador. Retomando a analogia antropomórfica atrás sugerida, o teatro crítico é o teatro como *mente*, o domínio das ideias, do significado, e da linguagem, no qual podemos forjar sentidos para o mundo empírico em que estamos.

Em termos junguianos, o teatro crítico encontra a sua analogia na *função pensamento* (*thinking function*) proposta por Jung.

(3) Teatro Cenoplástico: o teatro fundado no encantamento dos sentidos; nos prazeres cénicos da vista, assim como na experiência extática proporcionada pelos outros modos de percepção humana. O teatro cenoplástico emerge fundamentalmente a partir da concepção espacial, da estética sonora, do ritmo e da luz, da aparição e da ausência, da música e do silêncio. Pode, eventualmente, renunciar por inteiro à palavra falada e aproximar-se da escultura e da pintura, da dança e da música. Para o teatro cenoplástico, a experiência teatral é um evento performativo orgânico ou disruptivo, não necessariamente dramático, que pode tomar a forma de uma sequência de imagens oníricas (isto é, análogas à lógica do sonho). O teatro

cenoplástico recolhe a sua inspiração do significado contido na etimologia do vocábulo grego designativo de «teatro»: *theatron*, «um lugar onde se vê». Deste modo e antes de mais, o teatro cenoplástico procura a criação de visões inesquecíveis, por mais fantásticas ou devastadoras que possam aparecer aos olhos do espectador. No teatro cenoplástico, o actor é um elemento entre outros no contexto dos recursos específicos que integram a linguagem da cena.

Perspectivo dois patronos míticos para o teatro cenoplástico: Apolo, deus da luz e da arquitectura, mestre das musas, mas igualmente inspirador não racional do sonho premonitório; e - adoptando uma sugestão que me foi feita por Maria Katzenbach - Afrodite, corpórea deusa da beleza, da sedução e da sensualidade. Fontes exponenciais para o teatro cenoplástico são Adolphe Appia, o teórico essencialista da luz e do espaço «vivo» no espectáculo teatral, verbal e musical; Gordon Craig, que sustentou uma autonomia estética para o teatro, ou seja, o teatro como forma de representação artística dotada de leis e vida próprias; e mais recentemente Robert Wilson, cuja estética cénica foi entendida por Stefan Brecht como “um teatro de visões”, ou ainda as realizações cénicas de um Romeo Castellucci.

Em termos de analogia antropomórfica, o teatro cenoplástico é o teatro como *corpo*, enquanto lugar de sedução no qual o teatro nasce e evolui para a vida que lhe é própria.

Deste modo, o teatro cenoplástico corresponde à função sensação (*sensation function*) na tipologia junguiana.

(4) Teatro Arquetípico: o teatro destinado à disseminação de materiais arquetípicos, baseado no pressuposto de que as imagens e os enredos míticos possuem o poder de estabelecer conexões comunicantes entre o inconsciente individual e o inconsciente colectivo, quer entre os espectadores, quer entre os próprios actores e demais intérpretes fazedores da cena. Enquanto forma teatral, as suas raízes remontam ao drama grego antigo. Se bem que os motivos de natureza arquetípica estejam, como é óbvio, presentes em todas as formas teatrais, o teatro arquetípico distingue-se das restantes formas por reclamar para o teatro uma função transformativa, psico-activante; ele não visa exclusivamente proporcionar prazer emotivo, indagação cognitiva, e/ou maravilhamento sensitivo, junto do espectador, mas, acima de tudo, despertar nele uma centelha interior, para além da consciência racional, através da imaginação simbólica. O teatro arquetípico é animado por preocupações existenciais, espirituais e antropológicas, em suma; e tanto pode emanar da experiência performativa do actor, enquanto significador cénico da condição humana, como eclodir de um texto escrito que é representado.

O patrono mítico do teatro arquetípico é Hermes, o mensageiro que liga os vários mundos, o decifrador de enigmas, também o embusteiro, mas, mais crucialmente, o deus alado do conhecimento interior, e o psicopompo, isto é, aquele que guia as almas entre a vida e a morte.

Fontes teóricas para o teatro arquetípico são encontradas: nas reflexões soltas de escritores dramáticos simbolistas, como sejam Edouard Schuré, Maurice Maeterlinck, W. B. Yeats, António Patrício, e Fernando Pessoa; em Antonin Artaud, cuja contribuição seminal está no propósito visionário de revalorizar a imaginação mítica no contexto do teatro novecentista; em Jung, que contribuiu, entre vários outros aspectos, com a teoria dos arquétipos e com o conceito de inconsciente colectivo; em Jerzy Grotowski, o enunciador da noção de “teatro pobre”, bem como em Peter Brook que classificou o teatro deste último, conjuntamente com a dramaturgia de Beckett (em *O Espaço Vazio*, 1968), sob a classificação de “*holy theatre*” (teatro sagrado).

Em termos antropomórficos, o teatro arquetípico é o teatro como *espírito*, a demanda por um conhecimento não-mediado pelo pensamento racional, mas que é experienciado directamente pela consciência.

Deste modo, o teatro arquetípico opera no modo da *função intuição* (*intuitive function*) no contexto da tipologia de Jung.

Num sentido geral, o teatro gnóstico pode ser considerado como uma subcategoria ou variante do teatro arquetípico mas com efeito, a um nível mais profundo, pode representar o equivalente dramático daquilo que Jung, em termos psicológicos, designou por *função transcendente*. O que pretendo dizer com isto é que, embora o teatro gnóstico emergja de uma modalidade teatral arquetípica e partilhe os objectivos dessa mesma modalidade, ele incorpora e mobiliza um amplo conjunto de elementos expressivos radicados em todas as diversas formas de expressão teatral enunciadas; agregando todas elas, deliberadamente, num modo a provocar a expansão da consciência por acção da imaginação activa (numa analogia com o processo psicológico que Jung nomeia por função transcendente). Assim sendo, o teatro gnóstico reconhece que o seu horizonte de concretização estética apenas pode ser alcançado através de uma equilibração interactiva das quatro dimensões antrópicas de alma, mente, corpo e espírito, e, assim sendo, pela união correspondente das quatro funções psicológicas junguianas: sentimento, razão, sensação e intuição. O teatro gnóstico, no seu convite a uma expansão libertadora da psique de cada espectador, agrega e funde as funções que cada uma das quatro formas de expressão teatral enunciadas pratica como prioridade sua: a emoção e/ou a diversão lúdica (da catarse cómica) produzidas pelo teatro dramático; a cognição e o prazer reflexivo estimulados pelo teatro crítico; a fascinação e o

apelo sensorial promovidos pelo teatro cenoplástico; a intuição e a experiência de conexão ao inconsciente, individual e colectivo, proporcionadas pelo teatro arquetípico.

A partir deste entendimento mitocrítico do teatro gnóstico (que o leitor é livre de considerar como um simples jogo de especulação imaginativa), é possível, por exemplo, identificar um conjunto de obras no âmbito da dramaturgia ocidental contendo elementos teatrais gnósticos e susceptíveis, por esse motivo, de se verem inseridas na genealogia do teatro gnóstico. Exemplos possíveis de criações dramáticas com tais características, que apenas nomeio aqui sem as explorar em termos hermenêuticos: *As Bacantes*, de Eurípides; *A Tempestade*, de Shakespeare; *A Vida é Sonho*, de Calderón; *Quando nós despertarmos de entre os mortos*, de Ibsen; *A Gaivota*, de Tchekov; *Um Sonho*, de Strindberg; e *Dias Felizes*, de Beckett, para citar apenas alguns casos emblemáticos de circulação universal.

Como forma de arte, o teatro gnóstico busca potenciar na linguagem estética aquilo que esta integra de terapia simbólica para a psique individual e colectiva; um esforço amplificador que reverbera na ideia de catarse (incluindo a catarse do riso, como ela é patente na tragicomédia beckettiana), palavra de uso muito difundido em dramaturgia — noção esta porém tão vagamente definida por Aristóteles, que a introduziu em teoria do teatro, dando origem a um interminável mas vívido debate relativamente ao que o processo catártico envolve exactamente.

Artaud (cuja filiação no pensamento gnóstico foi analisada por Susan Sontag no ensaio que a ele dedica em 1973, filiação esta depois escrutinada por Jane Goodall em *Artaud and the Gnostic Drama*, 1994) incitava a um renascimento da antiga prática da catarse dramática que ele acreditava passível de re-actualização, inspirado nos antigos Mistérios de Elêusis (que exerceram sobre ele um imenso fascínio, tal como sobre outros autores desde Platão a Fernando Pessoa e a Grotowski). Nestes rituais iniciáticos, de experiência transformativa, a imaginação simbólica seria activada em cada participante, individualmente considerado, através da gnose íntima de uma forma de teatralização, fundamentalmente diferente, segundo é lícito supor, daquela que estava presente nos festivais públicos de Atenas em honra de Dioniso.

Graças a uma reconstituição ritual do núcleo mítico de Deméter-Perséfone-Hades, os participantes em Elêusis seriam induzidos (não se sabe se com o auxílio de substância alucinogénea) a um despertar congenial ao processo de auto-descoberta. Movidos pelo visionarismo mitopoético de Artaud, podemos imaginar que os Mistérios de Elêusis seriam remotos antecedentes culturais e ritualísticos do teatro gnóstico. Porém, ao mesmo tempo, o pressuposto de não haver propriamente espectadores mas sim

participantes de pleno direito (de ambos os sexos e oriundos das várias condições sociais), no acto de realização cénico, faz dos Mistérios de Elêusis, antes de mais, um surpreendente ascendente antropológico do que visamos hoje por teatro comunitário, com a forte intenção inclusiva face ao lugar do outro e energizador dele, quebrando a linha que separa cena e plateia. Mas esta aproximação, onde a contemporânea interactividade de Teatro e Comunidade se revela já manifestada na cena ancestral e misteriosa de Elêusis, terá de ser motivo para uma outra viagem mitocrítica.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

ARTAUD, Antonin [1938]. *O Teatro e o seu duplo*. Trad. de Fiana Hasse Pais Brandão. 2ª edição. Lisboa: Fenda, 1989.

BACHELARD, Gaston [1942]. *A água e os sonhos*. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GIL, José. *Portugal hoje, o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

GOODALL, Jane. *Artaud and the Gnostic drama*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

JONAS, Hans [1958]. *The Gnostic religion. The message of the alien God and the beginnings of Christianity*. London: Routledge, 1992.

JUNG, C. G. [1997], *On Active Imagination*. Key readings selected and introduced by Joan Chodorow. London and New York: Routledge, 2009.

_____. [1921], *Tipos Psicológicos*. Trad. de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1991.

MERCADO, António. «Rosa's gnostic theatre in context». In ROSA, Armando Nascimento [2006]. *Mary of Magdala. A gnostic fable*. Transl. by Alex Ladd. Introduction by Veronica Goodchild and essays by Bradley TePaske, Susan Rowland, Sally Porterfield, Nancy Qualls Corbett, Rosamonde Miller, and António Mercado. New Orleans: Spring Journal Books, 2010.

ROSA, Armando Nascimento [2003]. *An Oedipus – The untold story. A ghostly mythodrama in one act*. Transl. by Luis Toledo, revised by Michael Mendis. Foreword by Susan Rowland and essays by Marvin Carlson and Christine Downing. New Orleans: Spring Journal Books, 2006.

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

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

_____, *Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*. Évora: Casa do Sul, 2002.

_____, *A última lição de Hipátia seguido de O túnel dos ratos*. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____, *Lianor no país sem pilhas. Uma peça teatral infanto-juvenil*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____, *Maria de Magdala. Fábula gnóstica*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.

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

_____, *Nória e Prometeu. Palavras do Fogo. Mitodrama paródico em sete cenas*. Lisboa: edição online de 2004, disponível em http://www.triplov.org/teatro/armando_nascimento_rosa/noria_e_prometeu/index.htm

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

_____, *Um Édipo - O drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto*. Évora: Casa do Sul, 2003.

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

SONTAG, Susan [1972-1980]. *Sob o signo de Saturno*. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre/São Paulo: 1986.

STEINER, George [1996]. *Paixão Intacta. Ensaios 1978-1995*. Trad. de Margarida Periquito e Victor Antunes. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

English abstract: *Notes towards a mythocritical theatre* is an essay in three sections with the following titles and contents: 1) The psyche is mythodramatic; here the author evaluates the relevance of a myth criticism in what concerns an approach to understand the place of dramatic art, among cultural and literary expressions, as a creative discourse where we can outline a fusion between poetry and philosophy. From Plato and Aristotle, to Freud, Jung and Bachelard, several references range to sustain the importance of a mythocritical point of view towards the theatre and its relation to symbolic imagination. 2) A mythocritical vocation; the author invites the reader to be acquainted with his personal creative path, as a dramatist (and theorist) within Portuguese contemporary theatre (his first play-script dates from 1988), showing how a myth criticism may be the key to accede to his works written for the theatre stage. 3) What is Gnostic theatre: an attempt to establish a mythocritical typology; the author tries to identify what the concept of Gnostic theatre means to him, since he makes use of it to designate his own dramaturgy. Under the influence of Jungian psychology, a mythocritical hermeneutics defines four different modes of theatre expression that are often mingled within the theatre practices: dramatic theatre; critical theatre; scenoplastic theatre; and archetypal theatre. A brief characterization of each of these theatre categories is provided, as well as a possible interpretation of how Gnostic theatre may be understood in relation to them.

Key words:

mythocritical/myth criticism – theatre/theory – playwriting and the psyche – Portuguese contemporary drama - symbolic imagination – Gnostic theatre - dramatic theatre – critical theatre – scenoplastic theatre – archetypal theatre

Resumo: *Notas para um teatro mitocrítico* é um ensaio em três partes com os seguintes títulos e conteúdos: 1) A psique é mitodramática; o autor avalia aqui a relevância de uma abordagem mitocrítica no que respeita ao entendimento do lugar da arte dramática, no contexto das expressões literárias e culturais, enquanto discurso criativo onde se pode descortinar uma fusão entre poesia e filosofia. De Platão a Aristóteles, até Freud, Jung e Bachelard, uma diversidade de referências se apresentam no sentido de sustentar a importância de uma perspectiva mitocrítica em relação ao teatro e à conexão deste com a imaginação simbólica. 2) Uma vocação mitocrítica; o autor convida o leitor a familiarizar-se com o seu percurso criativo pessoal, enquanto dramaturgo (e teórico) no quadro do teatro português contemporâneo (a sua primeira peça data de 1988), mostrando como a visão mitocrítica pode ser a chave para aceder aos seus trabalhos escritos para a cena. 3) O que é teatro gnóstico: ensaiar uma tipologia mitocrítica; o autor tenta identificar o que significa para si o conceito de teatro gnóstico, uma vez que dele faz uso para designar a sua dramaturgia. Sob a influência da psicologia junguiana, uma hermenêutica mitocrítica define quatro diferentes modos de expressão teatral que estão comumente misturadas nas práticas teatrais: teatro dramático; teatro crítico; teatro cenoplástico; e teatro arquetípico. Uma breve caracterização de cada uma destas categorias é explicitada, bem como uma possível interpretação de como o teatro gnóstico pode ser entendido em relação a elas.

Palavras-chave:

Mitocrítica – teatro/teoria – psique e escrita para a cena – dramaturgia portuguesa contemporânea – imaginação simbólica – teatro gnóstico - teatro dramático - teatro crítico - teatro cenoplástico - teatro arquetípi