

Ao violador: tensões poéticas de uma dramaturgia contemporânea

Antonio Rogério Toscano

Ao violador (1982), do argentino Osvaldo Dragún, é uma escritura cênica criada conforme os princípios típicos da prática contemporânea – em que a dramaturgia é vista e refletida como mais um dos elementos construtivos da cena. Para isso, criam-se parâmetros formais ambíguos, sugestivos, abertos à intervenção de encenadores e *performers*. Formalmente, *Ao violador* desloca vícios textocêntricos para fornecer lacunas e vácuos de linguagem que ampliam seu potencial espetacular – ainda que sua narrativa esteja customizada como um discurso de resistência.

O desenho de sua preocupação temática, crítico com relação ao presente histórico – visto na peça como perpétuo, exatamente conforme as análises de Fredric Jameson sobre a sociedade de consumo, nos anos 1980 –, instaura formato peculiar: repleta de *samplers* e pastiches, aparentemente desorganizada em seu percurso lógico e condicionada por recortes espaço-temporais que misturam camadas e texturas ficcionais, a obra dimensiona com precisão, ainda assim, uma interlocução criativa de anseios didáticos.

Num tempo de discursos abalados, é pouco comum encontrar obras com este perfil de

multiplicidade e, também, de comprometimento. Escrita num projeto de embate contra o governo militar argentino, foi o centro de séria querela nos meios artísticos e políticos daquele país (o movimento Teatro Aberto, polêmico e combativo foco de afirmação artístico-democrática), como narra Fernando Peixoto em *Sem imaginação não há liberdade possível*, texto que faz prefácio à publicação brasileira de Osvaldo Dragún.

O retrato móvel-transitório da esquizofrenia dos valores contemporâneos situa a obra num módulo de tensão entre o fortalecimento da análise crítica da sociedade e o pastiche esvaaziado, decalcado de matrizes antigas. Na barafunda de vetores opostos, *Ao violador* procura ferir muitas normas. Obra de resistência, investe contra os múltiplos fantasmas que assombram os Hamlets da contemporaneidade. E a incerteza talvez seja seu maior fantasma. Confeire-nos, assim, possibilidades de mapeamento de caminhos perdidos, labirínticos, especialmente quando nos propõe vielas formais alternativas.¹

Como memória de um presente eterno, a obra vasculha o passado para tentar gerar raízes no presente. Radical, mantém íntima relação

Antonio Rogério Toscano é dramaturgo; mestre em Artes pelo IEA-INICAMP; professor da Escola Livre de Teatro de Santo André.

¹ *Ao violador* foi texto experimentado praticamente no início da pesquisa de nosso mestrado sobre processos relativos à dramaturgia contemporânea (defendida em 2002 no Instituto de Artes da Unicamp), em montagem realizada com o Grupo de Teatro Experimental Evoé!-PCASC-CAASO-TUSP, no

com os processos criativos do século XX (das vanguardas, especialmente) e, ao mesmo tempo, com a comédia de riso mais tradicional. Mas o cômico de *Ao violador* gera um riso estranho, lacunar, como o de uma paródia que perdesse o viço. A peça acumula riso nas frestas destituídas de sentido, embora interaja sem medo com a razão, chamando-a a um sorriso cúmplice, autoflagelador.

Inegável é que *Ao violador* enfrente o seu tempo, com alguma rebeldia preservada diante do que se caracteriza, na peça, como 'eterno presente'. Curiosamente, Osvaldo Dragún opta por um retorno à configuração fabular primitiva – a uma narrativa aparentemente simples que, aos poucos, dissolve-se em rápido turbilhão fragmentário.

A narrativa tem, em princípio, aparência simplista, quase infantilizada pelo aspecto mágico-fantástico que a caracteriza: duas árvores, em um bosque próximo a uma aldeia, temem o temporal que as maltrata. Mas, derrotando e dissimulando todos os referenciais, o signo da natureza está descolado de seu sentido original e ele (signo) vê imposto a si novo estímulo de leitura (significado), como num processo vanguardeiro de bricolagem.

Aldo, o violador do título, está foragido no bosque. O temporal que aflige as árvores deriva de sua presença. O signo 'temporal' é gritado e posteriormente arrancado; por fim, é substituído por outro, quando sons terríveis invadem a cena sob a máscara que é o barulho de metralhadoras. Temporal torna-se equivalente de metralhadora.

Entre as Árvores, o confronto de gerações é evidente desde a descrição primeira, nas ru-

bricas. Uma delas é velha, arraigada com raízes sólidas aos costumes. Enquanto a outra é jovem, mas percebe com desconfiança as transformações indicadas pelo temporal – há denúncia explícita da carência de articulação dos novos valores, dos novos sonhos. Tradição e ruptura (desarticuladas) convivem juntas, aprisionadas no solo de um bosque escuro em que cai um temporal.

A tradicionalista Árvore 2 compreende o mundo pelo saber dos séculos. Não se interessa pelas novidades e está cega pelo costume. Já a árvore mais nova não tem costumes que lhe caibam coerentemente e é, inclusive, praticante de ioga... A memória ainda não cicatrizada da vivência sob regimes de exceção ditatoriais na Argentina e em toda a América Latina ressoa como metralhadora nos ouvidos das personagens e indica ao espectador, com claro pendor didático (muito semelhante às peças didáticas de Bertolt Brecht, dos fins da década de 1920), qual foi o referente substituído pelo jogo fabular.

Entretanto, aspectos do diálogo absurdo fazem-se arautos da perda de sentido de algumas raízes tradicionais. A curiosidade e a inconstância da Árvore 1, em contraponto, traça seu fervor jovial, supostamente rebelde. A referência a Samuel Beckett, na cena, só não é mais explícita porque se dissolverá diante de outras importâncias solventes, pelas quais Dragún fará opção e por onde encaminhará a obra, mais tarde – dissoluta que será. O pontilhismo de que é feito *Ao violador* esfumaça suaves índices de significação, como se neles fervilhassem interstícios carentes de releitura, no presente. Como citação ou, em linguagem mais atual, como *sample* de Beckett, as árvores dissimulam reflexões:

campus da Universidade de São Paulo, na cidade de São Carlos. A montagem do espetáculo *Ao violador*, realizada pelo Grupo de Teatro Experimental Evoé! no ano de 1998, nas oficinas teatrais mantidas pelo TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), teve a participação dos atores Fernando Crnkovic, Fúlvio Garcia, Lara Steil, Márcio Carvalho, Mariana Salles, Maurício Arruda, Maurício Simões, Reinaldo Cònsoli, Renata Peres, Sandra Bettin, Thaís Rosa e Vânia Shwenka. A iluminação foi de Luciana Barone, os figurinos de Mateus Bertoni, Marcos Marchetti e Ricardo Antunes e a cenografia de Alexandre Liba, Reinaldo Cònsoli, Renata Peres e Thaís Rosa.

“Árvore 2:– Você verificou as raízes hoje?

Árvore 1: Estão.

Árvore 2: Já sei que estão! Mas, como?

Árvore 1: Igual a ontem...

Árvore 2: Assim está bom. Vermes?”²

A cena clássica dos sapatos aprisionados ao pé de Estragon, em *Esperando Godot*, é memória embutida e loquaz, mas a tal ponto desgastada que confere às personagens apenas uma sobra dos significados da matriz sampleada.

“Árvore 1: (Vê alguém chegar de longe.) Aí vem vindo alguém, parece...

Árvore 2: Deve ser o Rin-Tin-Tin. Está na hora.”

A imbecilidade do comentário expõe a nu o imaginário *pop* e urbano das árvores que, contraditoriamente, serão, no decorrer da comédia, afirmadas como as personagens de caracteres mais ‘humanizados’ da peça. Sem pudores e por opção deliberada, *Ao violador* irá mergulhar num universo *pop* de informação massificada, em que as personagens humanas são reduzidas às imagens caricaturais das HQs.

A chegada de Aldo (o violador) traz à narrativa a discussão central que, camuflada de muitas peles, vai sintetizar a obra em algumas perguntas: quem é este sujeito que protagoniza o drama contemporâneo? Como conhecê-lo? Por suas ações? Por sua imagem, vendida como procurada pelos tablóides? Pelo que dele se nomeia?

Como já acontecera com as árvores – que acolhem Aldo e o esconderão dos caçadores que o procuram munidos com metralhadoras –, em Aldo não há sequer resquícios de forças ideológicas que justifiquem as suas ações, tamanha a colagem de expectativas que compõem o corpo de sua fala/desejo.

Tangente ao absurdo, sem dúvida, mas didática em sua estrutura discursiva, a própria obra (como Aldo) oscilará entre deformações de cânones, intertextualidades sampleadas, tentativa de produção de discurso de resistência, dis-

solução narrativa e projeto teleológico de mapeamento dos caracteres que alicerçam o herói de um mundo sem heróis.

Se não dá conta de todos esses projetos, *Ao violador* não os deixa escapar. Problematizados: aqui se dá a sua função poética. Não parece objetivo do autor esconder que *Ao violador* seja uma peça-manifesto de seu tempo sem manifestos. Além da querela do Teatro Aberto, a peça faz parte de uma trilogia analítica, em que se estudam, segundo Dragún, as três formas heróicas de seu tempo. Assim, como *Ao violador*, foram escritas também *Al perdedor* e *Al vencedor* (não editadas no Brasil).

É assim que Ela vem ao encontro do violador (em várias passagens, Aldo é denominado com a insígnia genérica Ele) e oferece ao espectador o fascínio pela violação. Desde a sua chegada à cena, quando o carburador de seu carro quebra no meio do bosque, os propósitos de sedução em relação a Aldo são lançados com um poderio erótico ainda não encontrado nem no violador (estuprador) Aldo, que será seu par romântico.

Ela é uma das poucas personagens em *Ao violador* a expressar com clareza uma vontade subjetiva, de valorização lírica de seus projetos. Quase sempre, Ela se coloca como agente de seu próprio caminho, distraída quanto aos princípios da tradição. A transformação a fascina e a sua idéia de violação não está contaminada pelo crime.

Este encontro é intenso e a explosão erótica provoca a excitação de ambos até que Aldo lhe mostra um bastão, que está entre as suas pernas. Ela, que já vira e nem se importara com o tal bastão, agora re-semantiza o signo, deslocando e o condensa para, como todos, horrorizar-se por estar na presença do fugitivo/bandido Aldo.

É a imagem publicitária do violador e não sua própria *persona*, antes vista por Ela como desejante, que define quem é este herói/vilão, na visão comum das personagens da peça. A garota inverte todas as expectativas, sofre como

² Todas as citações da obra são da edição brasileira, de 1993.

uma menina de família treinada para ter horror ao prazer, que ela mesma provocou com suas técnicas de sedução. Não há um padrão claro de leitura dos comportamentos das personagens, que se alteram desafiando todos os perfis de trajetória clássica.

Dragún concentra, então, o foco no que é crucial discutir: se todo o passado foi feito de inconstância e uma ação no presente nega outra do passado e será negada pela próxima, do futuro, o que lhe interessa é modificar a valoração do presente. Assim é que, por sugestão e perspicácia da *Árvore 2*, inicia-se a operação de substituição do presente, que já se sabe múltiplo e subjetivo.

Rosto e máscara se confundem, como simulacros que se anulam um ao outro. O ‘ser’, dialético, definido pela ação, confunde-se com a ‘aparência do ser’, em ritual macabro que cultua e renega a imagem publicitária. O sujeito/Aldo pode ser alterado e transformado, sem perdas para a narrativa nem para a personagem, pois não passam de simulacros esquizofrênicos e não se configuram como elementos determinantes de seus próprios processos históricos.

A troca de *persona* cênica não é vista como anomalia. Este processo será proposto e aceito aqui com uma naturalidade assustadora, como nos médicos de Stanley Kubrick em *Laranja Mecânica*, que agem de modo profilático, para erradicação da “*ultra-violence*”. Nem a violação de Aldo é ultra-violenta, nem a ação de descaracterização subjetiva tem dimensão maior que a cotidiana, banal.

Árvore 2: Me diz, o que é que os jornais publicaram para que todo mundo saiba que você é o violador?

Ele: (Lembra. Pausa.) Meu nome...

Árvore 2: Claro. E o teu nome qual é?

Ele: (Olha-a. Aponta o cartaz.) Aldo...

Árvore 2: Claro. Foi teu nome que nasceu para violador. Você não. O teu nome.

Ele: (Surpreso e confuso.) O meu nome?

Árvore 2: O teu nome. Você, não. O teu nome.

Ele: E o que eu faço sem nome?

Árvore 2: Não seja indecente! Ninguém pode viver sem nome. Mas se pode escolher outro...

Ele: Para quê?

Árvore 2: Para ser outro.

Ele: Outro nome, mas não outro.

Árvore 2: Outro nome é ser outro. Quando as pessoas começarem a te chamar de outro nome, você vai se sentir outro. Vai acreditar que é outro. Vai pentear o cabelo de outro.

Ele: Mas eu sempre fui Aldo, não é? (...) Isso deve querer dizer alguma coisa.

Árvore 2: Claro que quer dizer alguma coisa! Orgulho! É isso que quer dizer. Nada mais que orgulho! Como é que nós nos chamamos? Árvores. Nem Mariazinha nem Ana. Árvores. Todas iguais. Assim é que deve ser. Iguais. Mas você não quer ser igual. É por isso que você se agarra no teu Aldo. Por orgulho. E foi o orgulho que te levou a isso. Olha! (Aponta o cartaz.) Não te dá vergonha? À vista de todos. Diferente. Único. Que nojo! Mas você insiste... Quer continuar sendo Aldo. Bem, se você quer...

Ele: Não! Não! Não! (Pausa. Geme.) Eu quero ser outro... [...]"

A estratégia, que lembra o uso comum de codinomes entre foragidos subversivos, reverbera na constituição da própria identidade da personagem. Sem identidade, o herói contemporâneo opta por ser outro. Suas matrizes ideológicas: quaisquer.

O discurso que justifica a troca de identidade da personagem, extremamente confuso, parte de premissas socialistas para descambar, sem alteração de tom, no mais repugnante moralismo. A igualdade almejada deságua em determinismo cristão, que se enoja do indivíduo que se desgarrar do bando de cordeiros. Se não há um herói nesta trama capenga, não custa criar um.

De Aldo a Alain, a troca é imediata. A escolha por falar a tradicionalista língua francesa evidencia a vontade de emanar aceitação e fascínio de glamour publicitário. A troca é estratégia de fuga emergencial, mas como não é projeto

definido, desemboca na desarticulação dos códigos da linguagem. A hipocrisia que torna Aldo instantaneamente outra *persona* não é nem mesmo dissimulada, e os padrões de crença e verossimilhança se rearticulam na peça para gerar um cínico *happy end* para a situação. Não um *happy end* final, mas casuísta.

Sendo outro, agora um galã, Alain fará parte da família tradicional de Ela, cujo pai caça violadores escondidos no bosque. Como Alain não é mais Aldo, tudo se rearranja ao fim da primeira parte da narrativa. O casamento com Ela se dá numa festa em que todos comemoram, cheios de amnésia. Apenas o espectador, se não sucumbiu à bagunça programada de desarticulações, pode subverter, em sua condição de *voyeur*, o processo de amofinação dos significados.

O espectador, lançado ao mar de referências desconexas, apenas sabe que o tempo vai passar e que a próxima fase da trama se dá após três anos, quando voltou o equilíbrio e não há mais temporal para surpreender com medos e assombros as personagens. Supostamente, não há mais violadores e a família, berço da tradição, pode festejar descansada no casamento de Ela e Alain.

Seus preconceitos tolos? Permanecem intactos. As *personas*? Constituídas e reconstituídas segundo os costumes (novos ou antigos). Interessa, sim, que a imagem publicitária divulgada por todos se concretize como algo viável para a ordem. Ordem positivista, mas cujas partes que a formam foram estilhaçadas.

Em alguns casos, a fragmentação do discurso se dá como sabedoria. Noutras, inventaria-se uma nova codificação lingüística que se oferece ao espectador como quebra-cabeça que pode ser montado com diferentes resultados. Frases de conexão semântica duvidosa ou de postura filosófica simplesmente desfigurada passam a compor o cerimonial que leva os noivos ao altar.

Desparafusam os sentidos pérolas como: “Ser testemunha do amor me reafirma na convicção da imortalidade” (dita pelo Velho), “Apesar

de ser francês, tudo transcorreu em ordem” (comentário de um dos convidados), “Ah, juventude independente e arisca. Mal rompe a casca e já quer ser ovo” (novamente, o Velho).

Mais flagrantemente, o sacerdote, que não sabe mais como realizar o ordenamento matrimonial por esquecimento, desatenção ou esquizofrenia pura, reverbera em alto e bom tom:

Sacerdote: Irmãos! Filhos! O que os homens unem, que Deus não ouse separar.

Velho: Não era o contrário?

Sacerdote: (Corrigindo-se rapidamente.) O que os Deus homens, não unem separa... Perdão, mas em latim eu sabia. Esse idioma é confuso para falar a sério.

Velho: É o idioma de todos. Somos todos iguais. Queremos que todos entendam tudo.

Sacerdote: Mas... um pouco de mistério!...

Velho: Não deve haver mistério numa comunidade como a nossa. O mistério é o pai da desigualdade. O violador do equilíbrio...

Alain: (Assustado ao escutar a palavra “violador”.) Quest que ce? Quest que ce?

Sacerdote: Mas, o mistério de Deus...

Velho: Ah, não. Esse sim, claro. Mas é preciso não exagerar, senhor. Imagine se cada um resolvesse ter um mistério... Não íamos saber em que estavam pensando. Poderiam chegar a violar a nossa paz comunitária. [...]

Sacerdote: Eu preciso ir embora. Tenho que confessar um dos casos de violação.

Homem: Ainda continua com o problema?

Sacerdote: Ainda. O pior é que não sabe qual é o problema. Nem eu tampouco. [...]

Homem: E como está a menina? [...]

Sacerdote: Não é uma menina. É um professor universitário. Tem setenta anos.

(O Sacerdote sai.)

Velho: É melhor ter certeza de que abortou.

Homem: Quem? O professor?

Velho: É.

Homem: Mas... É um homem.

Velho: E daí? Melhor ter certeza.

Homem: (Olha-o. Pausa. Admirado.) O senhor é um sábio!”

O potencial de besteiro embutido na cena despista a gravíssima ausência de certezas bem diante dos olhos dos personagens, que não permitem a incerteza contida no mistério. A festa se encaminha, a partir de então, com uma única proibição: ter segredos.

Isso é, sem dúvida, uma prisão para aquele que nasceu para violar. Mas Aldo aproveita como pode as regalias que o esconderijo lhe proporciona. Silencia seu segredo e se mantém salvo das garras do costume. Por isso, na ‘noite livre’ que o jovem casal teria para a orgia, Aldo/Alain foge, agoniado, para ouvir os bêbados reclamarem de sua solidão. A solidão de Aldo/Alain é também, agora, mais imperativa que o clamor do sexo.

Mas se lhe perguntam se ele gosta de estar só e se quer retornar à sua solidão, a resposta é imediata, assustada: “non” (no mal francês recém-aprendido). Aldo/Alain associa a solidão à não-aceitação de sua condição de violador. É o início de sua aniquilação, que impõe transformação, inclusive, no andamento rítmico da obra.

Atolado nos pântanos da embriaguez, o protagonista de identidade bipartida – não linear e sem trajetória provável – perturba-se diante da impossibilidade de ser uno, inteiro e completo. Aldo/Alain sofre por não poder mais escolher sua própria trajetória. Deve migrar para o coro de bêbados para festejar e cantar uma melopeia de colméia. Neste ponto de *Ao violador*, a bestialização imposta às personagens encontra dificuldade em manter-se inteligível, mesmo ao espectador mais imparcial e racionalista.

Assim, como nos informam as rubricas, todos os festeiros que compõem o coro “bebem. Apertam-se e empurram-se, brincando, mas não desfazem o bloco. Emitem ruídos com as bocas fechadas. Ruídos que deveriam ser risos e cantos. Mas são somente ruídos de uma colméia de abelhas. Alain está perturbado. Sente-se empurrado, manuseado. Faz inúteis esforços até que consegue safar-se do grupo. Afasta-se, incomodado. Passa uma mão pela roupa, como se tirasse o pó. Olha-os. Move sua mão direita igual a eles. O grupo pára imediatamente.”

“*Três*: Você tem liberdade para fazer o que lhe der na cabeça, mas não sozinho. Aqui, tudo se faz entre todos. À luz do sol. Não temos nada a esconder. Você tem alguma coisa a esconder?”

As árvores, então, observadoras (pois foram recalçadas para segundo plano da ação desde a solução criada para salvar o violador), repensam – também muito alteradas pela crise de códigos criada desde a chegada de Alain:

“*Árvore 1*: Você se sente orgulhosa de sua obra?

Árvore 2: Que obra?

Árvore 1: Esse aí. Alain! Confia nele? Eu, não. Para mim, está histérico. Você não viu como ele procura ficar sozinho?

Árvore 2: Eu acredito no futuro.

Árvore 1: Eu acredito nas formigas. Cada vez que vejo esse aí, começam a caminhar em mim!

Árvore 2: Tenha cuidado. Quem procura temporal, colhe tempestades.

Árvore 1: Não mencione ‘temporal’. Eu disse ‘formigas’. Quando ouço ‘temporal’, me sacudo inteira.

Árvore 2: De formigas para temporal, a única diferença é o vento. Respire, não assopre.

Árvore 1: Não entendo uma porra...

Árvore 2: Você pagou ingresso?

Árvore 1: Não...

Árvore 2: Então, está se queixando de quê? (Entra uma Velha Velhíssima, toda encurvada, apoiando com dificuldade o seu bastão. Avança lentamente. Ela se detém. Olha em torno. Não vê ninguém. Vai em direção às árvores. Urina nelas e sai.)

Árvore 1: (Assombrada.) Lassie!

Árvore 2: (Emocionada.) Que bela dupla eles formam! Que país, meu Deus! Que país!”

O componente de bestialização chega ao paroxismo na peça, com a chegada de Lassie, cadela heroína de filmes baratos da TV, similares aos de Rin-Tin-Tin. Este ponto de virada leva *Ao violador* à sua terceira fase, formada de cenas ligadas por frágil fio condutor, com cenas semi-independentes.

O espaço-tempo, traumáticamente de-composto e vulgarizado pela ruptura com as hierarquias de significado que o compunham, é abalado ao ponto de as primeiras personagens da peça, as árvores (posteriormente lançadas ao plano secundário como meras observadoras), emitirem agora comentários e opiniões como se tivessem sido expulsas da cena, seu antigo paraíso perdido.

Das pilastras da ficção, pouco restou. O contemporâneo antiprojeto épico de *Ao violador* as engoliu. O destino das árvores é, então, o primeiro tópico misterioso revelado por Dragún. Didático, ele mostra ao espectador como visualizar o poderio das forças históricas que estão à sua volta. A ação, desqualificada, semeia a inação. Lassie, em sua passagem triunfal, é o arauto da emboscada preparada pelos nós dados no espaço, no tempo, no sujeito... Na ficção.

Solitário, mesmo no coro da multidão, o estrangeiro Alain afasta-se e volta para o bosque, onde tenta compreender-se, ao escutar a voz da terra (ele se deita no chão e escuta, com ouvidos atentos, vozes do passado, que se dão à sua frente, no presente). A torção do tempo recria na cena a dúvida sobre o caráter concreto da existência – sublevando-a à condição de sonho:

Ela: Aqui eu tive um sonho quando era pequena.

Amiga: Nem me interessa. Você não contou a ninguém, espero.

Ela: A Alain.

Amiga: Fez mal.

Ela: É francês. Não entende.

Amiga: Por isso. Depois vão traduzir no estrangeiro e imagina o que vão escrever do teu sonho. São muito estranhos. Fazem coisas sozinhos, sem que ninguém os veja. Me contaram que às vezes se fecham em salas, em bibliotecas, em...

Ela: Havia um temporal.

Amiga: Quando?

Ela: No meu sonho.

Amiga: Não me conta, por favor. Além disso, aqui não tem temporal desde o tempo de...

[...]

Amiga: Me escuta... você acredita nessa história de Chapeuzinho Vermelho? [...]

Ela: No meu sonho, ele me viola...”

Chama a atenção que o presente seja escutado por Aldo como voz da terra, de uma natureza não desvinculada do passado. E, mais ainda, que o passado seja relegado à condição de pesadelo (sonho) pelas personagens. O mistério indecifrável da existência – que desprograma as linearidades temporais – angustia a todos, mas especialmente a Aldo, que começa a desconfiar que não é o único trancafiado em redomas envidraçadas, que o afastam da relação com a coletividade.

Seu individualismo criminoso, transcodificado em mentirosa comunhão com o coro, permanece intacto. E mesmo Ela guarda, em clave onírica, segredos e sentimentos que ele reconhece como históricos. É aqui que Aldo/Alain recomeça sua identificação com a transgressão violadora e passa a ver-se como Cristo. Aniquilado, dá início a sua reação desesperada – que o transforma numa *persona* política.

O Sacerdote que o confessa percebe o risco que corre e, conhecedor de mistérios não revelados, arranca-lhe a máscara para descobrir quem, de fato, é Alain. Neste ponto, quando não é mais possível a Aldo que se coloque com posturas ambíguas, algo que ele tentara com algum sucesso até aqui, é necessário que o violador tome partido. E ele escolhe pela sua própria natureza. Rival do Sacerdote, não hesita em evidenciar seu magnífico bastão para depois matar o religioso, para evitar a delação. O Sacerdote morre no altar para redimir seu pecaminoso conhecimento em relação ao proibido mistério.

E, ali, no altar, Aldo reencontra-se consigo mesmo, afastando a falsa identidade que lhe foi imposta pela ordem coletiva. É claro que não é possível assumir-se impunemente. A via sacra que leva Aldo à crucificação tem início por escolha deliberada da personagem, pois é tarde demais para voltar atrás. Se todos pensam que

ele é Alain, então Aldo manterá esse disfarce cômico, mesmo quando flagrado pelos caçadores com as mãos apertando o pescoço estrangulado do Sacerdote. Cinicamente, assume:

“Alain: Mataram ele!”

Contudo, se não é tarde demais para que a idiotia de todos perceba que de fato Alain é o violador/assassino (pois se acredita que, se matou à luz do dia, não há problema, porque é um assassino e não um violador; e o assassinato é permitido pela moral local, mas nunca a violação), é irrevogável que Aldo caminhe em direção à sua *persona* de origem.

Num consultório de psicanálise em que Aldo procura pelas origens de seu desejo transgressor, uma cena tétrica se desenvolve com Aldo articulando frases sem som, que são emitidas, numa babel de significados desconstruídos, pelo maquinismo de um Gravador.

“(Entra Um, o analista.)

Um: Finalmente você veio. Me alegro. Gosto dos seus pontos de vista. (Golpeia as mãos. Entram atores que fazem as duas poltronas.) Comece. Gravador!

(Entra um ator e fica entre eles, sentado no chão. Alain abre a boca como se falasse.)

Gravador: Parle vous français?

Um: Mais oui!

(Durante toda esta cena Alain fará como se falasse e o Gravador repetirá seu texto – tom metálico.)

Gravador: Que sorte! Vou precisar, doutor.

Um: Off corse!

Gravador: São os meus sonhos.

Um: Yes.

Gravador: Eu sonho que... violo.

Um: What?

Gravador: Violo.

Um: (Mais alto.) What? [...]

Alain: Vio...! (Quer ficar de pé, mas a poltrona impede-o e faz com que se recoste outra vez.

Pausa. Alain fecha os olhos. Sonha.)

Gravador: Minha mãe e eu.”

A extrema semelhança com a ultra-violência programada na *Laranja Mecânica* de

Kubrick é mais um *sampler* indicador da violência praticada contra o herói pela narrativa contemporânea. A babel de línguas instauradas no diálogo despista qualquer sinalização de coerência e sublinha a derrocada do humanismo na narrativa.

A ausência de sentido do presente precisa recorrer então para a dimensão de fuga do passado que reconstrói a memória. Osvaldo Dragún opera o procedimento de exposição do seu discurso-manifesto, mesmo em tempos de incerteza. Pois em *Ao violador*, quando Aldo/Alain/Gravador chama na memória e no sonho pela mãe, pingos nos is querem ser finalmente colocados. Contemporânea que é, *Ao violador* localiza como trauma a sua relação com a tradição, que lhe despedaça.

Essa tradição é o modernismo, que teria arrancado os pilares mestres para a constituição fabular das obras contemporâneas. Trauma que não é moderno, diga-se, mas do contemporâneo órfão de uma tradição a ser negada. Conservador é negar as conquistas da vanguarda. Por outro lado, o culto à mãe que arranca carne do filho – espécie de Medéia que aniquila o futuro – não gera mais que a anulação do sujeito transgressor, violador.

“Mãe: Eu te olho e tremo. Carne da minha carne. Todo meu amor. MEU nenê. (Beija-o com força.) Perdoa, eu te arranquei uma orelha. (Mostra-a. Guarda em seu bolso.) Que linda orelhinha tem o meu nenê. Se fosse mais jovem, tenho certeza que se apaixonaria por mim. Bom... não importa. Há outras maneiras de se viver. MEU nenê. (Beija-o.) Perdoa, eu te arranquei um olhinho. (Ri. Mostra-lhe. Guarda no bolso.) Que lindos olhinhos tem o meu nenê. Agora a escola. Depois o colégio... a universidade... o futuro! Que época mais incrível essa em que coube ao MEU nenê viver! (Beija-o e abraça-o.) Perdoa, eu te arranquei um bracinho. Que lindos bracinhos tem o meu nenê! [...]"

A Mãe, que é Lassie, cadela-mãe da contemporaneidade, tem aspecto moderno – que

precisa ser rejeitado por Aldo, herói contemporâneo. Assim é que Aldo purga da memória, assassinando e violando, no passado, a Mãe. Gestos necessários, ainda assim corruptela do *gestus* brechtiano.

Se operássemos em lógica cartesiana, nunca compreenderíamos como é que Lassie pôde entrar no bosque para mijar no caule das árvores, se estava morta, desde o passado agora resgatado pela memória. Se todos os tempos conformam-se numa espécie de presente eterno, não há relação causal entre os acontecimentos. Tempo mítico, “incrível tempo que coube” a Aldo viver.

A figura do professor acadêmico (Professor, outra memória presentificada) é a de um Lucky beckettiano readaptado, preocupado com o lugar do homem (Aldo/Alain/Gravador) no mundo:

Professor: Primeiro, aula de geografia. E isso tem um sentido. A geografia é o conhecimento do mundo em que vivemos. Em que mundo você vive, Aldo? (O menino escreve.) Em que mundo? Não se entende a letra.

Gravador: (Apenas murmura.) ...casa...

Professor: Com letra clara. Não se pode viver sem uma letra clara. Em que mundo você vive? Mas que se entenda!

Gravador: (Forte.) MI-NHA-CA-SA.

Professor: MINHA casa. SUA casa. Okey. Do qual podemos concluir que: PRIMEIRO: O Universo tem três ambientes: sala, dois dormitórios, cozinha, banheiro, toaleta e dependências, com uma dimensão aproximada de setenta metros quadrados. SEGUNDO: Não é necessário saber demasiado para conhecê-lo, dadas as suas reduzidas dimensões. Eu, pelo menos, nunca tive necessidade de saber demasiado. Também nem tive aspirações, porque em tão reduzido espaço cósmico, cada aspiração pode provocar tremendos ventos enfurecidos para os outros habitantes. Bom, sim, talvez um telefone... mas esse não é uma verdadeira aspiração, senão uma expressão de nossa pintura barroca. Okey?”

Após a temível aula de geografia desenvolvida acima, o próximo tópico é o corpo, casa irreduzível do sujeito. A aula de anatomia que dá seqüência à de geografia não possui mais méritos e existe para reafirmar a condição de simulacro de todas as coisas a que o homem contemporâneo está sujeito. Não restam saídas: se não pode fugir ao passado, que seus carrascos não permaneçam incólumes. Para superar o mestre, assassina-o com a naturalidade que lhe é peculiar.

Alain: Mataram ele!”

Vê-se logo que a relação problemática com o passado é mais uma vez presentificada. E esse é o grande incômodo contemporâneo. A moral, invertida, é dita por uma personagem do coro que segue a moral escrita pela tradição, que continua na sua patrulha de caça aos violadores, pelo bosque.

Três: [...] Raios? Trovões? Cai neve? Não. Tudo continua normal. E sabe por quê? Porque um assassino não é um violador. Um assassino é uma coisa normal. Mata. E seu ato termina com o crime. Não provoca conseqüências. Não é um fato anormal. Antinatural. Por isso está no código. [...]”

Texturas temporais alteradas revelam com crueza o desgaste das possibilidades dramáticas básicas, que se fazem fio condutor tênue, e que não substituem, sem desarticuladora entropia, as unidades de construção. Neste ‘clímax’ finalizador, o próprio Gravador (veículo dos trâmites temporais da terceira e final parte de *Ao violador*) entra em pane, quando enrosca a fita, com sons metálicos estridentes.

O presente eterno se explicita e tudo se confunde cada vez mais. Há uma única informação de acréscimo: Ela está grávida. O que foi até aqui tratado como inviabilidade social – a violação –, mostra sua face humana e geradora. O desvio também deixa marcas cravadas na história e a prole de Aldo, se não fosse abortada pela ordem vigente (como mais tarde será), poderia ser também matriz de reconfiguração dos valores na peça.

A fertilidade da violação se consuma como saída em relação a todas as repressões impostas a Aldo. O mundo poderia ser diferente, se as forças cristalizadas da tradição não impedissem o florescimento de processos desviantes alternativos (e que poderiam, por contraste, indicar caminhos inéditos para o labirinto da existência).

O incompreendido, apesar de tradicional, “eu te amo” é extensão de uma subjetividade estilizada, por isso só vivenciado por ele, sem partilha com a personagem amada. Mas, mesmo que nenhuma outra *persona* cênica o compreenda, Aldo/Alain discursa em favor da sua continuidade. Na paternidade está concentrada a sua chance de reintegração, de pertencimento. O fruto da violação mostra caminhos inéditos de inserção social.

E, se Aldo/Alain quer modificar alguma coisa, é justamente no modo como se comportar diante de seu filho, sua extensão histórica. Não quer desfigurá-lo com repressão autoritária. Porque talvez seja um monstro, Aldo/Alain não quer gerar um outro.

Alain: Filho meu! Eu prometo não te beijar para não te arrancar a língua... não te abraçar para não te roubar os braços... não te acariciar para não mudar o teu nariz... Prometo!”

Ele não se dá conta de que, assim como a integração diferenciada proposta ao seu filho impede suas próprias vontades, pois lhe traz limites, com Ela a união também não será possível. Quando Aldo/Alain a convida para um passeio redentor, pelo bosque, as espirais de tempo da fragmentação operam voltas cada vez mais rápidas (as árvores agora falam francês e muito pouco se compreende para além do desejo de reintegração de Aldo) e lhe será impossível a redenção.

Ela, quando o beija, arranca-lhe orelhas, olhos e o deforma. Leva Aldo à exaustão de suas novas crenças. Exposto, Ele está fragilizado pelo amor. Ela o abandona, não quer o filho. Tem nojo da violação que Aldo/Alain lhe oferece como o melhor de si. Horroriza-se com o futuro

que Ele pretende desenvolver com seu filho. Foge, à procura do aborto.

A anulação das forças de Aldo é também a anulação de todas as forças dissidentes. Não há futuro previsto para aquilo que não seja confirmação da ordem estabelecida. Num paralelo nascido da relação entre a arte contemporânea e as vanguardas, encontram-se metáforas óbvias, muito problemáticas para o presente.

O violador descansa, então, eternamente, sob as árvores que o acolheram. Retorna para o bosque distante em que ao bom selvagem é oferecido o abrigo. A impossibilidade de reintegração ao ‘paraíso perdido’ e ao inferno presente condena o grotesco violador como pária.

Aldo: Obrigado. Isso é tudo que eu preciso agora. Descansar... e depois... depois eu irei lhe pedir perdão... Mas agora... (...) Agora... só descansar, só isso... E, por favor, não permitam que eu sonhe!... Talvez eu já não possa ser Alain... mas posso ser... Osvaldo... ou Tito... ou... André... ou Carlos... ou... Descansar! Enfim!”

Mas, o que parece temporário, o sono do qual supostamente acordará, restabelecido, surpreendentemente se modifica. Rompe-se aqui a continuidade dos círculos giratórios de tempo. O presente somente será eterno sem Aldo, nunca mais com ele. Pois lhe é agradável que, enquanto descansa, as árvores lhe preparem um cadafalso (de seus galhos pende uma forca), no qual comete suicídio involuntário.

Só assim, voltará à paz.

“(Deita-se. Então as árvores se transformam numa forca. Enforcam Aldo. Apoiado numa delas, seu corpo oscila. Morreu. O temporal e os ruídos explodem como o próprio inferno. Entram todos em cena, menos Ela. Estão procurando o violador. De repente, cessam todos os ruídos. Música celestial. Luzes de lindas cores. As árvores piam e trinam. Voltou a paz, a felicidade, foi restaurado o equilíbrio natural. Os que entraram mudam imediatamente de atitude. Seus corpos perdem agressividade. Dão os braços. Passeiam. Cheiram as

flores dos jardins. O Velho e o Homem Maduro se detêm diante do corpo oscilante de Aldo.)

Velho: Olhe que uvas mais incríveis que deram as colheitas de 76 até 80.

Homem: Puro vinho de exportação.

Velho: Que país nós temos, meu Deus! Que país!

(Voltam-se de frente para o público. Começam a jogar golfe com os seus bastões.)

Homem: Sua filha já está passando bem?

Velho: Melhor que nunca. Emagreceu. É uma figurinha. Eu sempre digo: ginástica é ginástica!

Homem: O senhor é um sábio.

Velho: Velho, meu filho. Só isso. Velho! (FIM)”

O teor de crítica ao governo militar argentino, nas falas finais da peça, não esconde a cegueira da ordem conservadora diante do abismo em que se coloca, especialmente quando nega deformações e tumores de sua constituição no espelho que a reverbera terrível pastiche de outras temporalidades.

Ao violador é obra que se coloca de modo ambíguo em relação às formas canônicas da modernidade. Absorve suas conquistas fundamentais e, simultaneamente, percebe na repetição de tais procedimentos a crise de valores éticos resultantes das suas conquistas. A peça não vislumbra a transformação do homem e da coletividade; e aponta como única saída metafórica para o herói o homicídio consentido, espécie de eutanásia que alivia as dores de sua derrocada conceitual. Em *Ao violador* há a “transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos” (Jameson, 1985). A morte do sujeito histórico corrobora o sentimento de ausência derivado das buscas de Osvaldo Dragún por novos mecanismos formais de construção de jogo na obra dramaturgic. Com tempo dramático distendido e alteração da lógica que rege a relação das *personas* cênicas, sua escritura trata do sentimento de angústia que fere práticas artísticas que não encontram saídas para a afirmação de sua própria identidade, sempre vinculada aos aspectos matriciais que potencializam/anulam sua dimensão inventiva.

Referências bibliográficas

- DRAGÚN, Osvaldo. *Ao violador*. In: *Teatro de Osvaldo Dragún*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p.16-26, 1985.