

A PÓS-MODERNIDADE NO TEATRO DE MARINA CARR: MITO E TRAGÉDIA NA CENA IRLANDESA

Sandra Luna (UFPB)

Marina Carr, a premiada dramaturga irlandesa, que já foi escritora residente no *Abbey Theatre* e no *Trinity College* em *Dublin*, em entrevista concedida nos Estados Unidos, na condição de *Puterbaugh Fellow 2012* da Universidade de Oklahoma, perguntada sobre as personagens de suas peças que mais lhe atraíam, evoca os villões, os *baddies*, que, desde suas primeiras experiências com o teatro, chamaram sua atenção. Externando sua compreensão do humano como nódulo intrincado de convergência de emoções e paixões, Carr considera que, embora o Ocidente, em sua auto-percepção de *locus* civilizado e civilizador, insista em desconhecer a dimensão monstruosa do humano, como se esta lhe fosse estranha, estrangeira, muito terror tem sido praticado sob a rubrica da civilização no hemisfério ocidental. Nas palavras da dramaturga:

Tentar definir o que é o humano é um grande problema. Você sabe. O que isso inclui. Claro que todos nós gostamos de andar por aí achando que somos bons. E no mais das vezes esperamos que isso seja pelo menos uma tentativa. Mas, quero dizer, coisas terríveis têm sido praticadas sob o nome de humanidade. Então, como explicar isso? E eu acho que no Ocidente pelo menos nós tendemos a afastar esse problema e dizer esse não sou eu, eu jamais faria isso, eu não consigo entender isso, isso é incompreensível. Você sabe, e é muito fácil dizer isso com base na segurança do ... do que consideramos civilização... agora alguém nos olhando do Leste não necessariamente acha que somos civilizados. Então, é tudo relativo. Então, quanto a isso, acho que, dadas as circunstâncias, está em todos nós a capacidade de nos comportarmos mal. Eu também acho que está em todos nós a capacidade de nos comportarmos de forma sublime. Então eu penso que esta é a grande, a grande questão... (Disponível em <http://vimeo.com/44324408>, acesso em 18/09/2014, transcrição nossa, tradução livre)

Assim, denunciando o ocidentalismo, Marina Carr expõe aquilo que se nos apresenta como o desafio radical de sua dramaturgia: a investigação do *ethos* em ação. Esse olhar incisivo sobre os seres que habitam seu universo ficcional faz de sua dramaturgia um lugar de curiosa experimentação e análise. Não surpreende a nítida

influência do teatro de Shakespeare na dramaturgia de Carr, explicitamente reconhecida no título da peça que aqui mais detidamente examinamos, *Ariel* (2002), assim como em outros de seus dramas, por exemplo, *The Cordelia Dream* (2008). Na indagação filosófica da autora irlandesa sobre a condição humana, ecoa certamente a angústia de Hamlet sobre ser ou não ser, formulada pelo príncipe dinamarquês com base em um pressuposto elaborado séculos antes de Shakespeare por Pico Della Mirandola, filósofo precursor do Renascimento para quem, em seu *Discurso sobre a Dignidade Humana*, o homem, arquiteto de si mesmo, seria a única criatura da terra que, por seu livre-arbítrio, poderia elevar-se à dimensão dos anjos, ou rebaixar-se à condição das bestas (2008, p.55-61).

Uma importantíssima ressalva, entretanto, precisa ser feita, ao associarmos as indagações de Hamlet, ou de Shakespeare, à angústia de Marina Carr. Ainda que ambos considerem a ampla e ambígua potencialidade humana para o bem e para o mal, parece claro que a elevada valoração do livre-arbítrio e da razão no contexto Renascentista compelia Hamlet a lançar suas suspeitas sobre o próprio homem, cujas ações errôneas apontavam para a responsabilidade do sujeito, isto é, para os equívocos do homem-humano como mentor de sua consciência racionalista no exercício do livre-arbítrio. Marina Carr pertence a outros tempos. A contemporaneidade há muito desdenhou da crença na autonomia da liberdade e da consciência racionalista do sujeito moderno. É certo que o próprio Hamlet chegou a referir-se à razão como “alcoviteira dos desejos” (Ato II, Cena IV), com isso sugerindo que a razão pode ser, e frequentemente é, instrumentalizada para legitimar fins passionais. Mas, em Shakespeare, como na tradição escolástica, a razão era em si mesma instância autônoma, lógica que assumia na prática a função de orientar os homens em suas escolhas, podendo somente ser ignorada ou mal utilizada por uma vontade que desdenhasse da ética e da moral. Depois de Schopenhauer, Nietzsche, Freud e Marx, para ficarmos com um reconhecido legado teórico-filosófico já amplamente disseminado ao início do século XX, a noção de sujeito livre, racional e consciente, que alimentou séculos de modernidade, desmonta-se diante de várias outras instâncias implicadas nas opções e ações humanas (LUNA, 2009, pp. 226-229).

Daí que, rasurando a crença em uma racionalidade isenta, autônoma, atomística, a cena contemporânea passa a realçar o poderio do desejo, a vontade de potência e dominação, as pulsões do inconsciente, forças que ameaçam um “sujeito” cuja consciência será agora vista como formatada por sistemas, valores e instituições que nos aprisionam em classes, que segregam o humano em gênero, raça, religião, etnia. Em lugar do sujeito constituído por uma consciência iluminada pela razão, esse não-sujeito contemporâneo se constitui na linguagem e se dispersa na cadeia discursiva de signos e significações instáveis, flutuantes. Incidindo ainda sobre o desmonte ou o descentramento desse não-sujeito, feixes de interações conflituosas com o Outro, o Duplo, o estrangeiro, com as sobredeterminações da História, suas temporalidades e espacialidades, havendo ainda os embates com o corpo-prisão, o corpo-desejo etc. Se antes era a ação mal orientada pelo desejo, ou o não dar ouvidos à razão, o que conduzia o sujeito à tragédia, agora a sujeição da razão a outras tantas forças é o que funda a tragicidade no drama contemporâneo.

Além da problematização da subjetividade, a dramaturgia de Marina Carr traz consigo outras marcas anotadas pela crítica contemporânea como características da condição pós-moderna. Aproxima a alta cultura da cultura de massa, traduz elevados sistemas de referência em linguagem popular dialetal, enfronhando o inglês nos falares das *Midlands* irlandesas. Produz, em consonância com a dimensão paródica da arte pós-modernista, um drama profundamente trágico, sem deixar de ser sarcástico, irônico, caricatural. Ao testemunharmos algumas de suas ações mais dramáticas, somos instados a nos perguntar, com alguns renomados críticos, se o trágico contemporâneo poderia ser dramatizado num teatro absolutamente sério, tamanho o desacerto notado nas conjunturas da vida social e política de um século de tantas contradições, um século em que civilização se confunde perigosamente com barbárie.

O projeto veemente de crítica social e política leva Marina Carr a parodiar e ironizar instituições, crenças e valores, “profanando” instâncias tradicionalmente sagradas de poder e dominação, com especial ênfase à religião católica, ao cânone doutrinário, a formas de representação e expressão da vida política, social e cultural no

Ocidente. Face aos limites de tempo impostos a esta apresentação, nossas considerações sobre *Ariel* incidirão sobre estratégias de representação do poder, que, na obra, servem a muitos fins, permitindo-nos desnudar mecanismos múltiplos que demonstram o quanto a dramaturgia contemporânea, embora atada aos “dispositivos” todos que dominam, aprisionam ou descentram a subjetividade, ainda pode ser vista como esforço de recusa, resistência ou denúncia. Nossa tese confirma as proposições de Linda Hutcheon (2002), para quem a arte pós-moderna, de forma proposital e explícita, por via da paródia e da ironia, dessacraliza, desestabiliza, desconstrói convenções, utilizando a paródia como veículo, a um só tempo, de apropriação de sentidos e de crítica a valores e instituições.¹

Em *Ariel*, a apropriação de uma trama mítica, inspirada na *Orestéia* de Ésquilo, faz-se com vistas à representação de um conflito vivido por uma família irlandesa na qual o pai, Fermoy Fitzgerald, obcecado pelo desejo de se eleger numa campanha política, oferece a própria filha em sacrifício a um Deus terrível, que Fermoy acredita comunicar-se consigo para fazê-lo trilhar um caminho de glória. Nos conflitos apanhados por Carr diretamente da tragédia grega, a morte de Ariel, embora concedendo a Fermoy a almejada posição política, deflagra a cadeia de vinganças que, no antigo teatro de Dioniso, havia levado Clitemnestra a assassinar o próprio marido, numa ação vingadora que, por sua vez, motivou o matricídio praticado por Electra e Orestes, até que um tribunal divino pôs fim à saga sanguinária, ao substituir o mecanismo vitimário pela instituição da justiça. Em *Ariel*, Frances Fermoy, após assassinar o esposo, também será vingada, apenas a trama como um todo retrata uma vida estranhamente próxima a nós, assombrada pelo consumismo, pelo desejo de enriquecimento, pela noção de progresso e de notoriedade social, tudo isso sublinhado por traumas de infância, desejos sórdidos, paixões e pulsões de variada sorte, convidando-nos a conclamar todos os instrumentos críticos que possamos ter a mão para analisar essa paródica fábula trágica, que se constrói como espelho no qual se refletem imagens potentes da nossa própria cultura...

¹ As noções de “dispositivo” e de “profanação” formuladas por Agamben (2009) ofertam-se como instrumental crítico precioso à identificação das estratégias adotadas por Marina Carr na representação parodística de valores, crenças e instituições.

Já o primeiro diálogo entre Fermoy e seu irmão Boniface, um clérigo em visita à casa da família para a comemoração do aniversário de 16 anos de sua sobrinha Ariel, dá a ver a artilharia crítica apontada por Marina Carr contra a instituição religiosa. Ponderando sobre sua vida no mosteiro, Boniface oferta-nos a descrição de sua decadente rotina religiosa nos seguintes termos:

BONIFACE: O último dos Moicanos. Eu sou o único abaixo dos sessenta. Passo meus dias trocando fraldas, levando-os para hospitais, casas funerárias, checando seus medicamentos, dando-lhes copos de *whiskey* para fazê-los calar a boca, apartando brigas por poltronas e caramelos. [...] Peguei Celestius atacando a cabeça de Aquino pelas costas com um martelo a semana passada. [...] Bem, há alguma coisa que eu possa fazer por você, eu disse [para Bonaventura]. Sim, disse ele, dê-me minha juventude e Billie Holiday. E então ele começou uma ladainha sobre ser cremado, que ele não é mais um Católico, que nunca acreditou mesmo, e que tomou tragos do cálice a vida toda. E a despeito de toda a loucura eles choram como crianças à noite, eu os ouço resmungando em suas celas. De alguma forma eles sabem que acabou e que entenderam tudo errado e ainda assim persistem. (CARR, 2002, pp. 69-70, tradução nossa)²

Boniface é, de longe, o caráter mais empático da peça, seja porque de sua boca ouvimos uma apreciação crítica e franca das mazelas do universo religioso e dos dramas humanos enclausurados nas santas instituições; seja por sua patética condição de alcóolatra, consequência de traumas decorrentes de tragédias familiares pregressas; seja porque Boniface atua na trama como interlocutor de Fermoy, suas virtudes e seu comportamento bonachão e empático reforçando, por contraste, o *ethos* demoníaco do pai de Ariel.

² BONIFACE: *The last a the Mohicans. I'm the only wan under sixty. Spind my days changing nappies, ferryin thim to hospitals, funeral parlours, checkin they take their medications, givin em glasses a whiskey to shuh em up, breakin up fights over armchairs and toffees. [...] Caugh Celestius goin for the back of Aquinas' head wud a hammer last wake. [...] Well, is there anhin I can get ya, says I. [to Bonaventura] There is, he says, me youh and Billie Holida. And then he goes into swirl abouh bein cremahed, thah he's noh a Catholic any more, thah he never belaved in the first place, and him takin chunks ouha the chalice hees whole life. And despihe all the lunacy they cry like babies at nigh, hare em whingin in their cells. Some part of em knows ud's over and they goh ud all wrong and still hang on.* (CARR, 2002, pp. 69-70). São nossas todas as traduções das citações da peça inseridas no corpo do texto.

O amor fraterno entre Boniface e Fermoy é o que aproxima os dois personagens de ídolos distintas, conferindo ares de verossimilhança às confidências que Fermoy fará ao irmão padre, a quem conta suas próprias e distorcidas visões sobre um estranho Deus, um Deus dominador que Fermoy, o político, muito apropriadamente recupera do Antigo Testamento para justificar sua ânsia por poder e dominação. A cena a seguir diz bem de uma esquematização perversa em que a vontade de poder e engrandecimento político se manifesta por via de um amálgama de sonhos, visões, apropriações ideológicas de uma religiosidade idiossincrática, tudo vazado em um raciocínio ensandecido, que se pretende lúcido, justificado e socialmente válido:

FERMOY: Oh, sim. Sonhei à noite passada que eu estava jantando com Alexandre o Grande, Napoleão e César, e todos nós tínhamos pés de tigres por sob a toalha de linho. Foi brilhante. E você conhece aquele famoso retrato de Napoleão, sobre seu cavalo branco, as pernas grossas cavando os flancos, pronto a destruir o mundo? Bem, eu não consigo parar de sonhar com aquela imagem, apenas eu sou aquele que está no cavalo branco em vez de Napoleão. (CARR, 2002, p. 71)³

O desejo de tornar-se um Napoleão é fruto de um “entendimento” entre Fermoy e o próprio Deus, que assume na cena descrições sarcásticas, caricaturais, verdadeira galhofa com uma entidade que, segundo o canône, sequer poderia ser nomeada (*O nome, tu não dirás!*). Na trama de Marina Carr, assim se fala de Deus:

FERMOY: Ria. Eu e Deus tratamos de um pra um.

BONIFACE: Oh, desculpe-me. E quando ocorreu esse grande evento? Não saiu nos jornais.

FERMOY: Você acha que eu estou brincando. Estou dizendo a você que tenho acesso direto a ele.

BONIFACE: Bem, você é o primeiro a ter. Diga a ele pra espalhar algumas barras de ouro em meu caminho da próxima vez que vocês dois estiverem dando as mãos.

³ FERMOY: Oh, aye. Dreamt last nigh I was dinin wud Alexander the Great, Napoleon and Caesar, and we all had tigers' feeh under the whihe linen tablecloth. Ud was brilliant. And ya know thah famous portrait a Napoleon, upo n hees whihe horse, the fah legs of him diggin into the flanks, off to destroy the world? Well, I can't stop dramin about thah picture, ony I'm the wan on the whihe horse instead a Napoleon. (CARR, 2002, p. 71)

FERMOY: A última pessoa com quem se deveria falar sobre Deus é um religioso. Vocês são os mais cínicos, racionais, matemáticos que já encontrei quando se trata de Deus. [...]

BONIFACE: O que você esperava? Os fatos são que ele não tem sido visto pelos últimos dois mil anos, pelo que sabemos, ele deixou o sistema solar. Temos vivido de ouvir dizer, fofocas, o livro... Por vezes eu me pergunto se ele já esteve aqui. [...]

FERMOY: Apesar de toda a sua religião, você não sabe nada sobre Deus.

BONIFACE: E você sabe?

FERMOY: Eu sei umas coisas.[...]

BONIFACE: Meu Deus é um velho numa tenda, viciado em brócolis.

FERMOY: Não, Deus é jovem. Ele é tão jovem que arde por nós, o céu se abala com sua ira por não estar entre nós, a eternidade da eternidade o assombrando. O tempo não significa nada pra ele. Ele acorda de um cochilo da tarde e vinte séculos se passaram. (CARR, 2002, p. 72-73) ⁴

Essa apresentação do divino como *um angry-young man* não é apenas parodística e auto-reflexiva, ela também instiga Fermoy a crer que, para agradar a esse Deus incendiário, deve-se-lhe ofertar o que mais Lhe apetece: um sacrifício de sangue. Abolindo a ética instaurada pelo Cristo, uma apologia ao tempo dos pecados capitais cometidos pelo próprio Deus arcaico:

FERMOY: O pecado mortal está de novo na moda. Bem-vindos de volta, sentimos sua falta. A Era da compaixão teve seu fim, nunca se enraizou. Bem, já era tempo de banir a escória para a masmorra do paraíso. A Terra é nossa mais uma vez e já não era sem tempo.

BONIFACE: Se esse é seu manifesto eu preciso começar a rezar para que você não seja incluído.

FERMOY: É hora do prêmio. Eu sei que é, tudo o que é preciso de minha parte é um sacrifício.

⁴ FERMOY: *Laugh away. Me and God's on a wan to wan.*

BONIFACE: *Oh, excuse me. And whin did this greah event occur? Ud wasn't in the papers.*

FERMOY: *Ya think I'm joking. I'm telling ya I've direct acess to him.*

BONIFACE: *Well, you're the first I meh thah has. Tell him to scahher a few bars a gold in my pah next time yees are houldin hands.*

FERMOY: *The last person ya should ever talk about God is wan a the religious. Yees are the most cynical, rational, mathematical shower I ever cem across whin ud comes to God.[...]*

BONIFACE: *What do ya expect? Facts are he hasn't been seen for over two thousand year, for all we know he's left the solar system. We're goin on hearsay, gossip, the buuk. Times I wonder was he ever here.[...]*

FERMOY: *For all your religion you know natin about the nature a God.*

BONIFACE: *And you do?*

FERMOY: *I know a couple a things.[...]*

BONIFACE: *My God is an auld fella in a tent, addicted to broccoli.*

FERMOY: *No, God is Young. He's so Young He's on fire for us, heaven reelin wud hees rage at not bein among us, the eternity of eternity hauntin him. Time manes natin to him. He rises from an afternoon nap and twinty centuries has passed. (CARR, 2002, p. 72-73)*

BONIFACE: Que tipo de sacrifício?

FERMOY: Um sacrifício a Deus.

BONIFACE: Mas de que tipo?

FERMOY: O único tipo que ele reconhece. Sangue. (CARR, 2002, pp. 76-77)⁵

Bem a gosto da pós-modernidade, esse escrachado debate teológico, que, para Fermoy, a própria Bíblia válida, não deixa de apontar um dedo em riste para as esdrúxulas racionalizações que dos textos religiosos derivam os adeptos do messianismo em suas inúmeras vertentes na contemporaneidade.

Claro está que o aludido sacrifício sangrento não se dá na peça em moldes arcaicos, sendo negociado, no mundo reificado do capital, por uma morte limpa, sem sangue, por afogamento. Encerrada a festa de aniversário na qual recebe de presente do pai um belo automóvel, Ariel, quando todos já estavam a dormir, exceto Fermoy, convida o pai a um passeio que se revelará, não por acaso, fatídico. O corpo da jovem permanecerá sob as águas do *Cuura Lake* por um longo tempo. Trata-se do mesmo lago no qual, anos antes, Fermoy havia testemunhado seu próprio pai afogar sua mãe, amarrada com uma pedra e lançada às águas à luz do dia e às vistas da criança atônita... A repetição do gesto criminoso, então, ganha contornos de uma *até* grega, uma maldição que se propaga por gerações subsequentes, maculando o *genos* familiar, sem deixar de ser, em uma leitura mais condizente com a nossa época, um atestado patente das teorizações de Freud quanto aos traumas de infância. Constrói-se, assim, a complexa caracterização de Fermoy, personagem tão detestável quanto patético, poderoso e esnobe, criminoso e vítima, sem deixar de ser ignorante, ridículo e ambicioso, uma imagem que enfronha o fundamentalismo religioso no maquiavelismo político do nosso tempo.

⁵ FERMOY: *The mortal sin is back in fashion. Welcome back, we missed yees. Age a compassion had uds turn, never took rooh. Well, way past time to banish the dregs to heaven's dungeon. The Earth is ours wance more and noh before time.*

BONIFACE: *If that's your manifesto I may start prayin ya don't geh in.*

FERMOY: *Ud's time for the takin, I know ud is, all ud nades on my part is a sacrifice.*

BONIFACE: *What suurt of a sacrifice?*

FERMOY: *A sacrifice to God.*

BONIFACE: *Buh whah suurt?*

FERMOY: *The only suurt he acknowledges. Blood.* (CARR, 2002, pp. 76-77)

A ação perversa, entretanto, surte seus efeitos e a peça faz do descumprimento proposital à antiga unidade de tempo um poderoso índice de significação, pois, ao saltar dez anos, apresenta-nos Fermoy como uma potestade política, tal como o mesmo vislumbrara anos antes, apenas o artista que, no passado, havia capturado na tela a cavalgada de Napoleão é agora substituído pela jornalista audaciosa, que enquadra a prepotência de Fermoy em imagem e discurso.

FERMOY: Sim, eu tive três ministérios nos últimos dez anos.[...]

VERONA: Você disse que foi a providência divina que lhe concedeu seu cargo há dez anos.

FERMOY: Eu disse que foi a graça divina.

VERONA: Com todo o devido respeito à graça divina, Ministro, você não se ergueu quando Hannafin caiu?

FERMOY: Claro que sim, mas isso não diminui a graça divina. [...]

(CARR, 2002, pp. 101-102)⁶

Na peça de Marina Carr, não há evidências de que Fermoy tenha sido responsável pela morte/suicídio de seu adversário político. No entanto, para além do debate ético, moral e jurídico que dessa dúvida decorre, interessa-nos, do ponto de vista retórico, a insistência de Fermoy sobre sua própria condição de eleito de Deus: uma vez que a divindade está posta ao seu lado, guiando-lhe para a glória, não importa que Hannafin tenha sido assassinado ou que tenha optado pela própria morte, num caso ou noutro, neutraliza-se o julgamento sob a perspectiva do humano, já que, para Fermoy, tudo ocorre como favor, graça divina, a mão que abate o Outro é empunhada como instrumento por um Deus que o protege e redime, instando-o a guiar seus rebanhos. É assim que Fermoy exercita sua *hybris*, seu comportamento desmedido e presunçoso sendo compatível com sua mística personalista, como se vê nos seguintes trechos:

⁶ FERMOY: *Yes, I've held three ministries in the past ten years.[...]*

VERONA: *You said it was divine providence that won you your seat ten years ago.*

FERMOY: *I said it was divine grace.*

VERONA: *With all due respects to divine grace, Minister, didn't you rise in proportion to Hannafin's fall?*

FERMOY: *A curse I did, but thah doesn't diminish divine grace. [...]*

(CARR, 2002, p. 102)

VERONA: [...] Entretanto, o senhor passou a ser Ministro das Finanças, depois de Arte e Cultura. O que achou dessa transição?
FERMOY: Bem, há mais ficção nas Finanças do que na Arte e Cultura, então, a transição não foi tão difícil.[...]
VERONA: E isso clama pela pergunta sobre por que o senhor não permaneceu nas Finanças.
FERMOY: Eu aprendi o que tinha de aprender lá. [...] Você sobrestima meu poder. Eu sou Ministro da Educação agora. Esse é meu emprego.
VERONA: O senhor pode categoricamente afirmar que não está orquestrando um movimento de desconfiança na liderança de Mr. Dudley em uma ou duas semanas?
FERMOY: Isso é algo para o Partido decidir.
VERONA: O senhor poderia responder à questão, por favor, Ministro? O senhor está ou não interessado em Liderança?
FERMOY: Bem, é claro que eu estou interessado. Eu não estaria onde estou se não fosse interessado em Liderança. Mas não estou interessado em poder a qualquer preço. Eu amo o poder, sim, eu o amo, mas como um artista o ama.
VERONA: O senhor ama o poder como um artista o ama. O senhor está citando Napoleão, Ministro.
FERMOY: Eu o estou parafraseando.
VERONA: O senhor está se comparando a Napoleão, Ministro? (CARR, 2002, pp. 102-105)⁷

O enquadramento crítico dessa *persona* parodística, Agamemnon despojado da *areté* dos gregos, versão *pop* de um engalanado Napoleão, a representação de Fermoy far-se-á tão cínica como cínico se apresenta o jogo de forças políticas regulado pelos

⁷ VERONA: [...] However, you went on to become Minister of Finance, after Arts and Culture. How did you find that transition?

FERMOY: Well, there's more fiction in Finance than in Arts and Culture, so the transition wasn't that difficult.[...]

VERONA: And it begs the question why you haven't remained in Finance.

FERMOY: I'd learned all I had to learn there. [...] You overestimate my power. I'm Minister for Education. That's my job.

VERONA: Can you categorically state you will not be orchestrating a no-confidence motion in Mr. Dudley's leadership in the next week or two?

FERMOY: That's something for the Party to decide.

VERONA: Could you answer the question, please, Minister? Are you or are you not interested in Leadership?

FERMOY: Well, a curse I'm interested. I wouldn't be where I am if I wasn't. But I'm not interested in power at any price. I love power, yes, I love it, but I love it as an artist loves it.

VERONA: You love power as an artist loves it. You're quoting Napoleon, Minister.

FERMOY: I'm paraphrasing him.

VERONA: Are you comparing yourself with Napoleon, Minister? (CARR, 2002, p. 102-105)

marqueteiros. Em dado momento da entrevista, tomamos conhecimento de que a mesma será editada conforme o gosto do político. A correção das falas caberá a Elaine, a filha mais nova de Fermoy, figuração paródica da Electra grega, em plena vivência de sua admiração pela inconscientemente desejada figura paterna, agora habilmente manejando as palavras do pai. Esse pendor pelo verbo, esse apreço por retocar a retórica do vazio reflete outra das características da arte pós-moderna, que, nessa cena, patenteia, por via da auto-reflexividade, o gosto pelo simulacro.

FERMOY: Elaine, o que você acha?

ELAINE: Três coisas. Você não pode admitir que ama o poder. Isso tem que sair. Deus. O povo é fortemente sensível em relação a Deus. Precisamos excluir isso. E três, Ariel. Ariel é seu trunfo. Jogue-o. Você precisa ir mais fundo com a emoção. É isso o que o povo quer, detalhes de sua vida pessoal. Não tenha medo de dar isso a eles. Não tenha medo de dar-lhes Ariel. (CARR, 2002, p. 110)⁸

A menção ao corpo de Ariel parece desfazer o pacto demoníaco que alimentou a ação da peça. Não tardará muito e Carr lançará mão dos fantasmas da tradição como meio de resolução de conflitos no teatro trágico. Bem a gosto de Shakespeare, Ariel apresentar-se-á a Fermoy como uma manifestação do além, não envolta em branca fumaça, mas através de uma ligação telefônica que fará sua voz adentrar os ouvidos do maléfico pai. Na ação, a voz será amplificada para ser ouvida por todo o teatro, nesse caso, como em Shakespeare, a criatura do além chamando o criminoso à responsabilidade pelos atos praticados e prenunciando a punição. O telefonema funciona também como uma parodística voz oracular, embora Ariel esteja mais para espírito protetor do que para Erínia. Essa, aliás, uma belíssima estratégia de produção de *pathos*, pois é como uma menina assustada e desprotegida que a voz de Ariel clama pelo pai: “ARIEL: Venha me buscar, você vem? É terrível aqui, é terrível.” (CARR, 2002, p. 123)⁹

⁸ FERMOY: Elaine, what do you think?

ELAINE: Three things. Ya can't admit ya love power. Thah has to go. God. People's fierce touchy abouh God. We may pare thah back. And three, Ariel. Ariel's your trump card. Play ud. Ya nade to go wud the emotion of ud more. Thah's whah people wants, details of your personal life. Don't be afraid to give ud to em. Don't be afraid to give em Ariel. (CARR, 2002, p. 110)

⁹ ARIEL: Come and get me, will ya? Ud's awful here, ud's awful. (CARR, 2002, p. 123)

E se no teatro grego a palavra valia por senha de revelação, um mensageiro ou um servo anunciando notícias surpreendentes, o drama contemporâneo reclama evidências mais concretas para o desvelamento das verdades. Não raramente, os corpos desaparecidos têm sido trazidos de volta à cena. Essa revisitação do corpo morto como testemunho de verdade está presente em vários dramaturgos pós-modernistas. Marina Carr faz com que o *Cuura Lake* seja dragado. Das águas sujas do lago, o corpo de Ariel retorna como cadáver que, pela exposição, redime, senão a verdade da vida, certamente o poder de crítica da arte contemporânea. Como tudo o mais que se apresenta no teatro como signo, o corpo-defunto será, a um só tempo, ícone de um corpo-morto, índice do desvario de Fermoy, símbolo de uma conjuntura histórica – ética, estética, social, política e cultural – em que o corpo se faz, ao mesmo tempo, como monumento e como ruína. Que Ariel, o espírito puro do teatro shakespeariano, retorne como corpo putrefato no drama de Marina Carr é o que nos permite, em última instância, dizer com Linda Hutcheon da operatividade crítica da arte contemporânea, cuja propensão à paródia faz desconstruir valores do mundo por via interna, isto é, desconstruindo o próprio universo da arte, assim levando às últimas consequências a subversão do jogo entre a forma original da tragédia clássica e o discurso irreverente que dela se apropria.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- CARR, Marina. Ariel. *The Cordelia Dream*. In: *Plays*. London: Faber & Faber, 2009.
- _____. Interview to Nancy Finn. University of Oklahoma, 2012. Disponível em <http://vimeo.com/44324408>, acesso em 18/09/2014.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.
- LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2009.
- _____. *Drama social, tragédia moderna*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2012.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Ed. Bilíngue. Trad. Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 2008.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *The complete works*. London: Gramercy, 1975.