

CORPO-TESTEMUNHO

Suzi Frankl Sperber

Em algumas peças do teatro anglo-saxão pós-moderno, alguma personagem morre em diferentes circunstâncias. A ação transcorre e perto do fim da peça o corpo desaparecido é trazido de volta à cena. “Essa revisitação do corpo morto como testemunho de verdade está presente em vários dramaturgos pós-modernistas: Sam Shepard, em *Buried Child* [...], fará reaparecer ao final da peça o corpo ressequido de uma criança morta pelo pai-irmão” (LUNA) Este corpo morto cênico será um agente desestabilizador tanto do sujeito singular, como do social. O corpo morto em cena é inaceitável porque antiético no teatro clássico. A pergunta que me levou a pensar sobre o assunto foi colocada por Sandra Luna. Mais importante é a pergunta que a resposta! Poderíamos pensar na vida humana enquanto *ethos* (Agamben) debatido em cena. Ou pensar na crise da identidade enquanto crise da memória, e também crise da história e da narração...

A fim de buscar uma resposta, fui esmiuçando perguntas. Segundo a *Wikipedia*, *Buried Child* apresenta a “fragmentação da família nuclear no contexto da decepção e desilusão com relação ao mito e ao sonho americanos”¹, fala da “desaceleração econômica e do colapso das estruturas e valores familiares tradicionais da década de 70”². De fato vemos isto na peça. Mas por que ela se chama *Buried Child*? Qual o sentido especial do retorno, no fim da peça, do corpo da criança assassinada e enterrada? Por que dá nome à peça? O corpo morto cênico é testemunha do assassinato, do assassino, do silêncio. Ele chama a atenção a respeito da contração e fragmentação dos cidadãos, levando a que o receptor se dê conta da violência, horror, desrespeito, em cidades e famílias burguesas. Antes de mais considerações, o *corpo-testemunho* corresponderia à *volta do recalado*, mostrando como nas ricas sociedades do Ocidente capitalista – que haviam passado a pensar a si mesmas como pacíficas, coesas e igualitárias – civilizadas, no sentido de Norbert Elias (1993) – se desenvolvem as transgressões, o impensável.

Outras peças teatrais apresentam fenômeno paralelo. *Blasted*, de Sarah Kane é uma delas. A cena se passa em um quarto de hotel caro em Leeds. Ian, um desbocado

¹ ([...] is a piece of theater which depicts) the fragmentation of the American nuclear family in a context of disappointment and disillusionment with American mythology and the American dream.

²[...] the 1970s rural economic slowdown and the breakdown of traditional family structures and values.

jornalista de tablóide, de meia-idade, levou Cate para passar a noite com ele. Cate é muito mais jovem do que Ian, é frágil, simples e aparenta ser menos inteligente. Ian tenta seduzir Cate, e ela resiste. O tempo todo Ian fala com orgulho de sua misoginia, racismo e homofobia. Depois de conversas e feito, afinal, sexo oral por Cate, que em seguida morde forte o pênis de Ian, Cate vai ao banheiro – e foge pela janela. Ian e o público só saberão da fuga depois da mudança repentina de cena. Ela se passaria, a partir de então, em local de guerra violenta. Seria a da Iugoslávia? Entra no quarto do hotel – deslocado – um soldado armado, violento, cínico, agressivo – e faminto, a ponto de comer dois cafés da manhã disponíveis para Ian e Cate. Cai uma bomba que destrói, parcialmente, o hotel. O soldado conta os horrores vistos e cometidos por ele, acaba sodomizando Ian, sente fome ainda, suga e mastiga os olhos de Ian, e se mata. Ian percebe que Cate volta ao apartamento com uma criança faminta nos braços. Ele pede que Cate o mate. Cate só pensa em salvar a criança.

O diálogo a seguir é *sui generis*. Tem algo de conversa de surdos, visto que são discursos paralelos. Ao mesmo tempo, entendemos os pontos de vista de um e da outra. Ian tem o discurso da morte, do desejo de morrer, da descrença, do ceticismo. E do pedido de morte. Cate tem o discurso da vida, de sua afirmação, da afirmação de Deus, da necessidade de que exista um Deus para que a vida faça sentido. A irritação causada pelo pranto do bebê, assim como o próprio choro e o bebê são acolhidos por Cate – em um mundo de impaciência, falta de generosidade, autocentramento. A *sym-pathos* (sentir com) de Cate é contraposta à ponderação de Ian de que nada adianta, porque estão todos na mesma situação. A ideia de suicídio de Ian é retrucada com a noção de erro. Portanto Cate introduz um mundo de valores. Dentre estes, há Deus. O ceticismo último de Ian, correspondente à morte de deus proposta pelo pensamento filosófico nietzscheano: “Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!” (NIETZSCHE, 1984, § 125) Cate responde com fé tranquila e singela, correspondente ao desejo de sentido último da vida.

Ian – [...]. Você pode fazer esse bebê ficar quieto? / Cate – Ele não tá fazendo nada. Só tá com fome. / Ian – Estamos todos morrendo de fome, se você não atirar em mim, vou definhar até a morte. / Cate – É errado se suicidar. / Ian – Não, não é. / Cate – Deus não ia gostar. / Ian – Não existe Deus. / Cate – Como você sabe? / Ian – Não existe Deus. Não existe Papai Noel. Não existem fadas. Não existem terras encantadas. Não existe porra nenhuma. / Cate – Tem que existir alguma coisa. / Ian – Por quê? / Cate – Se não existir nada, nada faz sentido. / Ian – Deixa de ser uma demente da porra, nada faz sentido de jeito nenhum. Não tem motivo para ter um Deus só porque seria melhor se tivesse. (Trad. Laerte Mello)

Diante do comentário demolidor de Ian, Cate muda de assunto: “Cate – Achei que você não quisesse morrer.” E assim é retomado o diálogo de surdos.

Ian – Estou cego.
Cate – Meu irmão tem amigos cegos. Você não devia desistir.
Ian – Por que não?
Cate – Isso é ser fraco.
Ian – Eu sei que você quer me castigar, tentando me fazer viver.
Cate – Não quero.
Ian – Claro que você quer, eu também faria isso. Existem pessoas que eu amaria ver sofrendo, mas não sofrem, elas morrem e pronto. (Trad. Laerte Mello)

Este é o ponto de retomada do tema metafísico, a partir do tema da morte.

Cate – E se você estiver errado?
Ian – Não estou.
Cate – Mas e se?
Ian – Eu já vi gente morta. Estão mortos.
Não estão em outro lugar, estão mortos.
Cate – O quê você me diz de pessoas que viram fantasmas?
Ian – O quê eu digo? Eles imaginaram.
Ou inventaram ou desejaram que a pessoa ainda estivesse viva.
Cate – Pessoas que morreram e voltaram dizendo ter visto túneis e luzes –
Ian – Não se pode morrer e voltar. Essas pessoas não morreram, desmaiaram. Quando você morre é o fim.
Cate – Eu acredito em Deus.
Ian – Tudo tem uma explicação científica.
Cate – Não.
[...] (Trad. Laerte Mello)

Racionalidade versus irracionalidade, ou fé e razão se contrapõem no debate entre eles, concluído, em certa medida, pela criança que morre – morre de inanição. Cate é levada a enterrar a criança – no apartamento do hotel... E a fabricar uma cruz que finca ao lado da “cova”. Em seguida, reza.

Ian – O que você tá fazendo? / Cate – Rezando. Só para garantir. [...] / Ian – Você está rezando por ela. / Cate – Ela era um bebê. / [...] Cate – Inocente. / [...] / Cate – Não viu coisas ruins nem foi a lugares ruins – / Cate – Não conheceu ninguém que possa ter feito maldades. / Ian – Ela não precisa de nada disso, Cate, ela está morta. / Cate – Amém. (Trad. Laerte Mello)

[(Cate informa que tem fome e diz que procurará conseguir comida com os soldados que encontrar. Sai. Ian fica só, se masturba, se estrangula, caga, ri, tem pesadelo, abraça o soldado morto, chora sangue, “desenterra” e come a criança, entra no buraco-túmulo aliviado, morre). Cate volta com sangue escorrendo pelas pernas, e com comida. Ela come um tanto.)].

Ela alimenta Ian com o que resta da comida. / Ela põe gin na boca de Ian. / Ela termina de dar comida a Ian e senta longe dele, se encolhe para se esquentar. / Ela bebe gin. / Ela chupa seu próprio dedão. / Silêncio. / Chove.

Ian – Obrigado.

Blecaute. (Trad. Laerte Mello)

Os diálogos apresentam, além da morte de Deus, a tematização da questão do sujeito e do seu descentramento. O sujeito descentrado apalpa e aniquila o mundo, tornando-se ele mesmo objeto, ele mesmo consumível, a ponto de se mutilar e comer. A psique adoecida seria condenada à mais abjeta aniquilação. No entanto, no fim da peça aparecem temas como Deus, fé, necessidade da crença, o sentido da vida e do mundo, a oração, generosidade, acolhimento, simpatia e, finalmente, ocorre o que fora negado: o morto revive, após ser alimentado por Cate – apesar de morto. E, irascível ao longo de toda a peça, de repente, como última palavra enunciada por ele, última palavra da peça, existe a expressão de reconhecimento – e de estar voltado para o outro, condição *sine qua non* da gratidão: “Obrigado.”

Podemos nos voltar, agora, a *Buried Child*. Uma das perguntas formuladas tinha sido: “por que a peça se chama *Buried Child*?” Vale recordar que nada sabemos de uma criança – enterrada ou não – no começo e nem mesmo ao longo da peça. Quanto à “fragmentação da família nuclear no contexto da decepção e desilusão com relação ao mito e ao sonho americanos”, isto fica muito claro na peça. E independe de qualquer criança. A crise já ocorrera havia trinta anos e a família que encontramos está estilhaçada – mas reunida sob um mesmo teto.

No começo ouvimos uma voz que brada para o marido Dodge. É a voz de Halie, a esposa, que recomenda ao marido tomar um comprimido contra dor. O comentário de Halie parece mais profundo do que seria necessário para justificar a indicação de um comprimido. A reflexão gira em torno de cristianismo, as posições dos sacerdotes, a ação humana independente das prescrições cristãs. Ouvimos a voz de Halie:

Não é cristão, mas funciona. Isto é, não é que seja cristão. É um comprimido. Não sabemos. Não temos condições de responder a algo assim. Há coisas que os sacerdotes nem sequer podem responder. Eu, pessoalmente, não vejo nenhum mal nisto. Um comprimido. Dor é dor. Pura e simplesmente. Sofrimento é outra coisa.³ [...] (Trad. Suzi Frankl Sperber)

³ It's not Christian, but it works. It's not necessarily Christian, that is. A pill. We don't know. We're not in a position to answer something like that. There's some things that ministers can't even answer. I,

Halie comenta não haver corrida de cavalo aos sábados, como forma de celebração de Deus. Parece ser ética, preocupada com moralidade, generosa e aberta. A voz e entonação contradizem o teor das palavras: seria hipocrisia? Decorreria o quase falsete das relações muito estremecidas entre marido e mulher? Os pontos de vista de cada um parecem ser bem conflitantes. Afinal, Halie diz “Você sempre imagina o pior sobre as pessoas!”⁴

Bem. Estou surpresa de que eles ainda tenham este tipo de legislação. Alguma pretensão à moralidade. É assombroso. [...]⁵

Não é de admirar que as pessoas tenham dado as costas a Jesus! [...]⁶
Não espanta que os mensageiros da palavra divina berrem mais alto que jamais o fizeram. Berram para os quatro ventos.⁷(Trad. Suzi Frankl Sperber)

Halie revela ser mais otimista sobre os seres humanos que o marido – mais ciente de um horizonte religioso para si e mais cética com relação à ação dos sacerdotes. Ao longo da peça a ação se contrapõe diversas vezes às asserções.

Um dos filhos do casal mora com eles: Tilden. Outro, Bradley, aparece com frequência para cortar o cabelo do pai, fazendo-o radicalmente. Lembra o corte do cabelo de Sansão, porque Dodge sente como que uma diminuição de forças e energias quando seu cabelo é cortado. O desnível entre fala e ação indica que há algo a ser revelado, algo que está oculto.

Quando Vince (que só adiante descobrimos ser o neto do casal, filho de Tilden) traz sua namorada, Shelly, para conhecer sua família, ela inicialmente fica encantada com a casa da fazenda “normal” que ela compara ao museu Norman Rockwell (pintor e ilustrador americano, que fundou um museu em 1969). Depois ela se dá conta de que os avôs de Vince (Dodge e Halie...) são alcoólatras, e Tilden, pai de Vince, é um retardado. Bradley perdeu uma perna em uma serra elétrica. Estranhamente, ninguém parece se

personally, can't see anything wrong with it. A pill. Pain is pain. Pure and simple. Suffering is a different matter. That's entirely different. A pill seems as good an answer as any. (SHEPARD, p.4).

⁴ You always imagine the worst things of people! (p. 11)

⁵ Good. I'm amazed they still have that kind of legislation. Some semblance of morality. That's amazing. (p. 5)

⁶It's no wonder people have turned their backs on Jesus! (p. 13)

⁷ It's no wonder the messengers of God's word are shouting louder now than ever before. Screaming to the four winds.

lembrar de Vince, num primeiro momento, e eles o tratam como um intruso. De repente, mais adiante, eles o aceitam como parte de sua família – disfuncional e violenta.

Pouco a pouco, o sombrio segredo da família começa a vir à tona. Anos antes, Dodge, o avô, havia enterrado um recém-nascido indesejado (possivelmente o produto de um relacionamento incestuoso entre Tilden e sua mãe) em algum local não revelado do terreno. Desse ponto em diante, toda a família vive sob uma nuvem de culpa, finalmente dissipada quando Tilden descobre restos mumificados da criança infeliz e os leva lá para cima para sua mãe. Este ato parece purgar a família de sua maldição. Milho agora cresce nos campos onde nada poderia crescer por anos. A peça termina com uma manifestação de esperança de Halie⁸ que diz:

Boa chuva forte. Vai levando tudo para baixo, até bem fundo, até as mais profundas raízes. O resto cuida de si mesmo. Você não pode forçar uma coisa a crescer. Você não pode interferir nela. É tudo escondido. Despercebido. Você apenas tem que esperar até que algo apareça fora do chão. O broto é minúsculo. Um broto branco minúsculo. Todo peludo e frágil. Apesar de tudo, forte. Forte o suficiente para romper a própria terra. É um milagre, Dodge. Eu nunca vi uma safra como essa em toda a minha vida. Talvez seja o sol. Talvez seja isso. Talvez seja o sol. (Tilden desaparece acima. Silêncio. Luzes que vão para o preto.)⁹(Trad. Suzi Frankl Sperber)

Esperança de que reviva o sonho americano? Ou de reconstituição da família nuclear? Ou ainda de novo desenvolvimento econômico? Qualquer que seja a esperança, manifestação que recolhi em uma sinopse da peça, seguramente não é o bebê assassinado e enterrado no terreno da casa que a alimenta. Então qual a função da criança enterrada-desenterrada?

Transcrevo Vernant, para refletir a partir de seu achado teórico relativo à bela morte e ao cadáver ultrajado. “[...] esta perspectiva de uma pessoa reduzida a nada, perdida no horror, é afastada, contudo, no exato momento de sua evocação.” (VERNANT, 1979, p. 62) A criança enterrada, filha de Tilden e de Halie, é evocada na medida em que é desenterrada pelas chuvas, encontrada e carregada por Tilden, que quer mostrá-la para sua mãe e mãe da criança. Seu nascimento e sua morte foram de horror. O nascimento,

⁸ Cf. http://www.theatredatabase.com/20th_century/buried_child.html.

⁹ Good hard rain. Takes everything straight down deep to the roots. The rest takes care of itself. You can't force a thing to grow. You can't interfere with it. It's all hidden. Unseen. You just gotta wait 'til it pops up out of the ground. Tiny little shoot. Tiny little white shoot. All hairy and fragile. Strong though. Strong enough to crack the earth even. It's a miracle, Dodge. I've never seen a crop like this in my whole life. Maybe it's the sun. Maybe that's it. Maybe it's the sun. (Tilden disappears above. Silence. Lights go to black.) (p. 114).

por ser criança filha incestuosa e, em decorrência do incesto, o assassinato logo depois de seu nascimento: Dodge não suportou conviver com a criança – viva – como testemunha do incesto. Enterrou-a sem indicação de local, uma forma indigna de enterro e, pois, de morte. A criança passou a ser vil. Tilden, retardado, não teria consciência do interdito. A mãe, Halie, consciente da interdição, aceitou a relação incestuosa. Foi punida por Dodge que lhe infligiu um parto sem apoio médico, um parto de dor. A consequência do assassinato foi a profunda depressão de Dodge, com sua decadência humana e decadência da propriedade. Esta passa a corresponder à terra devastada: *the waste land*. Tilden, capaz de amor, tem olhos aptos para ver o milagre, e as mãos e braços apropriados para colhê-lo e distribuí-lo. Ele leva braçadas de milho belo, bem granado; e cenouras: frutos da terra que se tornou produtiva de novo. O milagre da terra – ou do sol, ou das chuvas – se faz ver. “Afagar a terra / Conhecer os desejos da terra / Cio da terra, a propícia estação / E fecundar o chão”. O fruto do incesto – assassinado – retorna. A terra fora abandonada – mas também afagada. Os seus desejos, foram conhecidos e saciados e a estação propícia apresenta o corpo da criança, afagada por Tilden, evocada, fator de vida. Eis o milagre. Diz Vernant: “[...], o ódio, a violência destruidora nada podem contra aqueles que, animados pelo sentido heroico da honra, dedicaram-se à vida breve.” A criança não foi batalhadora como os heróis gregos. Mas, criança, ela representa a pureza, a inocência.

[...] Sua memória é sempre viva: ela inspira a memória do passado que é o privilégio do *aedo*. Nada pode atingir a bela morte: seu fulgor se prolonga e se funde na fulguração da palavra poética que, dizendo-lhe a glória, a torna real para sempre. A beleza do *kálos thánatos* não difere da do canto que, celebrando-a, torna-se ele mesmo, na cadeia contínua das gerações, memória imortal. (VERNANT, 1979, p. 62)

Inocente e pura, a criança reencontrada suscita a lembrança e a palavra poética, que frutificam, recuperam o poder da terra. O corpo-testemunho poderá ser celebrado no presente e no futuro, por gerações, sendo o evento imortal. O corpo-testemunho suscita a pulsão de ficção, canto e conto. Em vez de calar, clama para os céus.

Algo paralelo ocorre em *Blasted*. Uma criança morre, é enterrada, depois desenterrada e comida. Seu corpo é ultrajado. O horror da misoginia, da violência, do ódio, da guerra, da antropofagia é suspenso por uma pessoa que afirma a vida, apesar do horror. E afirma Deus e a fé... É preciso que o corpo morto seja desenterrado e alimente o ainda vivo, para revelar sua grandeza. Como o adulto que ainda estava vivo se mata, surge

outro desafio: o corpo morto em cena não será o da criança (também é o dela). O corpo morto, semi-enterrado é o de Ian. Ele será alimentado. Para que? Por quê? Para mostrar que não estamos completamente cristalizados pelo passado, pela contingência.

Na medida em que somos capazes de dar um sentido à contingência, de mudar relativamente o passado, inovamos, nos projetamos, esperamos, desejamos. Todo projeto (futuro) depende em maior ou em menor medida da situação de cada um em seu tempo. (MÈLICH, 2003, p.8)

Se a cabeça morta de Ian em cena correspondesse apenas ao testemunho do horror, das violências, das maldades, dos preconceitos e desrespeitos, das blasfêmias, bastaria que ela lá ficasse e que acabasse a peça. Em certa medida, a cabeça testemunhará o que ainda sucederá, simbolicamente, pela mera presença. Diferentemente de João Batista, a cabeça que sobra não é a do santo, mas da escória. Aliás, a testemunha de tudo foi Cate, enquanto permanece em cena, Cate, que continua viva. E os espectadores.

A cabeça de Ian poderia presenciar a vingança de Cate, que Ian imagina que ocorrerá. Mas não: Cate não se vingou, nem se vingará. Cate – em tempos em que o alimento é escassíssimo e ela o consegue entregando seu corpo virgem a soldados (ela volta à cena com sangue escorrendo pelas pernas) – come um tanto do que conseguiu. O resto, que poderia servir para outra refeição, ela o serve a Ian. Ela sabe que Ian havia morrido: ali estava ele, morto e semienterrado. É o corpo-testemunho. Ele não acreditava em Deus, nem em ressurreição, nem no retorno de mortos à vida. Cate alimenta Ian como a uma criança, servindo-lhe comida e bebida na boca. E o milagre acontece: Ian come! Portanto revive, renasce. Seu renascimento serve para que se alimente – e para que se dê conta do outro, de Cate. O gesto generoso de Cate, de fraternidade (tão fraternal — ou maternal – como o recolhimento e cuidados com o bebê) gesto de *sym-pathos* (sentir com) para com Ian, desperta Ian para a vida e para o reconhecimento (gratidão), expresso pela enunciação de “obrigado”. A cabeça – de repente viva e falante – não enuncia o que já saberia, memória tautológica, cf. Mèlich. Ela exprime outra linguagem, relativa a outro tipo de experiência e memória, esquecidas pela história dominante. Ian tornara-se parte dos vencidos, passando a ter a dimensão simbólica da diferença. A gratidão final é ética. Num mundo de arbítrio, violência e injustiça, seu corpo morto-vivo passa a constituir-se como fundamento da justiça – sutil, fugaz. A enunciação de sua gratidão equivale a um grito, ao imperativo bíblico: *Zakhor!* Recordai! (Deuteronômio 32.7) O que há a ser recordado é o renascimento e o reconhecimento do

outro enquanto relação salvadora. É a tradição, a origem, a descendência. São os elos a serem refeitos.

Nos dois casos estudados até agora, o corpo-testemunho se refere a pessoas específicas e singulares. Vale a pena analisar, ainda, *Ariel*, de Marina Carr.

@Marina Carr, autora irlandesa, entretetece referências gregas e clássicas em suas obras. *Ariel* tem como intertexto *Iphigenia em Aulis*, de Eurípides. E *Hamlet*. Iphigenia foi a filha mais velha de Agamêmnon e Clitemnestra, irmã de Orestes e Electra e sobrinha de Menelau e Helena. Ariel é a filha mais velha de Fermoy e de Frances Fitzgerald, irmã de Stephen e de Elaine, meia irmã de James (primeiro filho de Frances), sobrinha de Boniface e sobrinha neta de Sarah (tia de Fermoy). Ariel é sacrificada em nome de uma inventada exigência divina – em verdade para garantir a ascensão econômica e política de Fermoy, conforme sua formulação ensandecida e perversa. A peça gira em torno deste assassinato sacrificial (no 1º ato, quando Ariel simplesmente desaparece), da reação dos que ficam sabendo desta intenção e ação desde o início (Boniface e Elaine), cujo silêncio compartilha da culpa, e da reação dos que só o saberão dez anos depois: Frances, Stephen, Sarah, o que ocorre no fim do 2º e no 3º ato. Fermoy não tem salvação. O assassinato de Frances por Elaine completará o quadro de horrores.

Antes de ser morto Fermoy confessa onde se encontra o corpo de Ariel. Ele está assustado porque foi invadido pela voz de Ariel, que havia “telefonado” para o pai pedindo-lhe que a tirara do lugar horrível onde se encontrava, vizinha do peixe imenso que a ameaça.

Há um *locus* privilegiado na peça: o lago Cuura¹⁰. A cena é irlandesa, mas o lago (que não localizei – e que pode ser fictício), justamente por ser fictício e localizado na Irlanda, assim como porque sete corpos são encontrados no fundo dele, além de uma lampreia, ou enguia gigante (pesando 100 kgs.), que presumivelmente poderia ter-se alimentado do corpo dos mortos, lembra o Loch Ness ameaçador, fantasmagórico. O falso monstro, no caso de *Ariel*, em verdade peixe, poderia ser incriminado pela morte dos que ali receberam sepultura, mas sabe-se que as mortes não se relacionam com afogamento. O *locus* privilegiado, o lago Cuura, é esvaziado e são encontrados diversos cadáveres – e o de Ariel, que é figurado em um caixão, na abertura do 3º ato. Este acontece dois meses depois da ação do 2º ato. O lago Cuura acaba sendo metonímico

¹⁰ Existe o Lough Carra; em irlandês: Loch Ceara).

para a localidade em que vivem os cidadãos do Bem (nem tanto), mas provenientes do lugar do Mal. A sequência de crimes é completada com o assassinato de Frances, que será retalhada por Elaine, que a odiava desde sempre, vingando a morte do pai. Os corpos encontrados, no fim da peça, não estão ressequidos como o corpo recuperado em *Buried Child*, mas carcomidos pela água, pelos peixes. Elaine tem uma cena em que fala com a caveira de Ariel, sempre com ciúmes da irmã. A cena hamletiana não discute vida e morte filosoficamente, ainda que o primeiro ato termine com a peça *Mors et Vita*, de Charles Gounod, que também abre o terceiro ato. Mas há a caveira e o caixão de Ariel: corpos-testemunho. Ariel também fizera ouvir sua voz, pedindo ao pai que a retirasse de onde estava. Voz, palavras, caveira, caixão e o fantasma de Fermoy funcionam como corpos-testemunho. E há os outros corpos-testemunho, os do lago Cuura.

Ariel difere de *Buried Child* e de *Blasted*. Nas duas últimas peças há renascimento. Em *Buried Child* o corpo que retorna traz consigo a alegria do milagre da terra produtiva. E a esperança de uma nova vida. Em *Blasted*, há um milagre também: a vida e a gratidão de Ian. Em *Ariel* morrem muitos. Os corpos-testemunho lembram Ezequiel 37¹¹:

1. Veio sobre mim a mão do SENHOR, e ele me fez sair no Espírito do SENHOR, e me pôs no meio de um vale que estava cheio de ossos.
2. E me fez passar em volta deles; e eis que eram mui numerosos sobre a face do vale, e eis que estavam sequíssimos.
3. E me disse: Filho do homem, porventura viverão estes ossos? E eu disse: Senhor DEUS, tu o sabes.
4. Então me disse: Profetiza sobre estes ossos, e dize-lhes: Ossos secos, ouvi a palavra do Senhor.
5. Assim diz o Senhor DEUS a estes ossos: Eis que farei entrar em vós o espírito, e vivereis.

Os corpos encontrados de pessoas simplesmente desaparecidas retornam, desta forma, à cidade e evocam o vale cheio de ossos, de Ezequiel. 37. Eles recordam – em Ezequiel – que o Senhor pede que seja profetizada uma vida nova sobre os ossos. Como os ossos representam a localidade, a profecia servirá para os seus habitantes, e não para aqueles que já morreram. É a cidade que superará a perversidade dos crimes hediondos ao serem encontrados os ossos. Os ossos encontrados permitirão a evocação dos que foram vivos. No caso de *Ariel* há corpos-testemunho coletivos, que profetizam para a comunidade, no anseio de renovação. Ariel, personagem, pede seu retorno à vida (por telefone)...

¹¹ Agradeço João Carlos de Souza Ribeiro que me deu este precioso dado.

Afinal, qual o sentido dos corpos-testemunho? Podemos considerar que apontamos para um novo conceito? Minha resposta é afirmativa. Nestas peças pós-modernas, feitas de horror e blasfêmia, violência e perdição, o corpo-testemunho, além de testemunhar as transgressões incompatíveis com a imagem de civilização que os locais em que se passam as peças fizeram de si mesmos, além de corresponder à volta do recalçado, representa a esperança última, a esperança de vida, de redenção, de integridade reconquistada. É o reconhecimento da alteridade, da diferença. O corpo-testemunho tem a potência da kálos-thánatos, a bela morte, que supera a crueldade do cadáver ultrajado. Ele supera o limite de sua singularidade e passa a representar a universalidade dos seres humanos. Esta se particulariza em uma história e em um contexto: a de cada peça teatral. O corpo-testemunho corresponde à memória dos vencidos e humilhados, que repõe o outro, a vida, a renovação: o irmão. Daí eu achar que é mais do que apenas testemunha do crime. É testemunha da possibilidade auferida de uma transformação a suceder com os sobreviventes – e mesmo de uma abertura para o milagre. Graças à celebração, ao culto que se torna possível. Ian recebe em certa medida hóstia e vinho; a criança enterrada é fator de frutificação da terra em alimentos.

REFERÊNCIAS

CARR, Marina. *Ariel*. Ireland: The Gallery Press, 2002.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.

KANE, Sarah. *Blasted* (Explosão). Tradução Laerte Mello. (Revisão Giana Maria Gandini Gianni de Mello). Em <http://docslide.com.br/documents/blasted-sarah-kane.html>. Acessado em 29.06.2015.

MÈLICH, Joan-Carles. “Memoria y Esperanza”. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. Em <https://pt.scribd.com/doc/64879402/memoria-y-esperanza-Melich>. Acessado em 20.05.2015. Em 256936-346088-1-PB pdf. Acessado em 18.03.2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães e C.^a, 1984.

SHEPARD, Sam. *Buried Child*. New York: Vintage Books, 2006. eTheatre Works FINAL Script 12/12/2011.

VERNANT, Jean Pierre. "A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado". IN: *Discursos*, n° 9, São Paulo: USP, 1979.

<http://biblia.com.br/joaoferreiraalmeidarevistaatualizada/deuteronomio/dt-capitulo-32/>

<http://biblia.com.br/joaoferreiraalmeidarevistaatualizada/ezequiel/ez-capitulo-37/>