

NARRATIVA CÊNICA: AS RAÍZES GREGAS DE *IPHIGENIA IN OREM* DE NEIL LABUTE

Luciana Ribeiro Guerra *

“O mito é o nada que é tudo.”
Fernando Pessoa em *Ulisses*

Segundo o crítico alemão Hans-Thies Lehmann (LEHMANN, 2006, p. 68), o teatro pós-dramático é um teatro de formações dinâmicas cênicas. Lehmann no seu estudo *Postdramatic Theatre* (2006) fornece um panorama das diversas formas dramáticas desenvolvidas nos dias de hoje, e argumenta que uma dessas formas se concentra ao redor do monólogo cênico ou teatro solo. Essa prática recorrente vem não só transformando textos dramáticos clássicos em monólogos, como também apresenta textos narrativos em versões monologadas. O dramaturgo Neil Labute usa em *iphigenia in orem* essa mesma estratégia, estruturando sua narrativa cênica a partir de raízes gregas. Nesses tipos de monologização do diálogo temos o desaparecimento da função intra-cênica em detrimento da dimensão extra-cênica¹, fornecendo ao drama uma nova qualidade de teatro: o teatro é visto como uma situação, não como uma ficção (LEHMANN, 2006, p. 124-29).

Jean-Pierre Sarrazac nos diz em *O Futuro do Drama* (2002) que o teatro contemporâneo suscita a manifestação córica das personagens. Sarrazac argumenta que é a partir de Brecht que a personagem reflexiva, passiva, isto é, coral, é enfocada. O crítico francês cita Walter Benjamin “Brecht tentou fazer do pensador e mesmo do sábio, o herói dramático” e explica:

O sábio, em vez de ser um exemplo de virtude e uma personagem fora do comum, é um indivíduo profundamente imerso na massa. [...] ele é apenas mais um. Sábio e tonto ao mesmo tempo, indivíduo com um comportamento socrático que não sabe mas que, em qualquer situação, leva até as últimas conseqüências (correndo o risco dele próprio se perder) a sua busca. Desde então, pouco importa que a personagem seja mundialmente célebre ou desconhecida porque ela é englobada num processo coral, porque é atravessada de ponta a ponta pelas aspirações, pela submissão, pelas revoltas, pela condição de uma categoria social ou de todo um povo. (SARRAZAC, 2002, p. 111-112)

Tal função córica faz com que vejamos na voz monológica do interlocutor a voz múltipla, caleidoscópica da massa ou de uma classe. Sarrazac ainda enfatiza que os dramaturgos modernos, propensos ao monólogo, estabelecem, como forma de protesto, uma memória biográfica, fazendo com que seus personagens mostrem como foram reduzidos pela vida social a um presente desumano: “O sujeito monologante define-se como oposto da personagem das dramaturgias tradicionais: a sua principal virtude não é agir, mas sim a capacidade de se lembrar” (SARRAZAC, 2002, p. 161).

* Mestranda em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), Curitiba/PR.

¹ Isso significa que não há interlocutores na peça. A fala do interlocutor se dirige diretamente à platéia; sua fala é tida como a fala de uma ‘pessoa real’, sua expressividade soa mais como uma função emotiva da linguagem do que uma expressão emotiva do personagem fictício que representa.

Ao abordar o processo pelo qual uma obra clássica é inserida na comunicação do teatro, Anne Ubersfeld no artigo *A representação dos clássicos: reescritura ou museu* (2002) salienta que tal clássico é modificado em três níveis diferentes: o do emissor, o do receptor e o da mensagem. Ubersfeld explica que há mudanças no emissor porque diferentemente da obra literária, em que há apenas um emissor (o escritor), no teatro temos pelo menos dois emissores diferentes – o autor e o prático. Já as mudanças no receptor são afetadas por todo o processo de comunicação, já que se dão principalmente por causa das alterações na enunciação, visto que temos um outro público. E, finalmente as mudanças na mensagem ocorrem como resultado da própria mudança no emissor e receptor.

O conceito de arquiteceto de Gerard Genette encontrado em sua obra *Palimpsestos* (2005, p. 217) nos remete ao mito. A prática recorrente de se reescrever um mito já podia ser encontrada na Antiguidade, quando poetas gregos ao selecionarem os temas para suas obras se baseavam no material mítico disponível da época.

Pierre Brunel no prefácio de seu *Dicionário de Mitos Literários* (1998) nos diz que o mito possui três funções básicas: ele conta, explica e revela. O mito é, portanto, uma narrativa. Brunel cita Mircea Eliade: “O mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos” (BRUNEL, 1998, p. XVI).

Brunel argumenta que o mito que chega até nós é envolto em literatura, ou seja, já é literário, reforçando a idéia de que o mito é uma tradição que se alimenta da literatura. Para enfatizar tal idéia Brunel cita Claude Lévi-Strauss:

Os mitos não têm autor: do momento em que são apreendidos como mitos e independentemente de sua origem real, eles só existem encarnados em uma tradição. Quando um mito é narrado, os ouvintes individuais recebem uma mensagem que não vem de parte alguma; por essa razão lhe é atribuída uma origem sobrenatural. (BRUNEL, 1998, p. XVII)

Eurípedes imortaliza o mito de Ifigênia nas obras *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Táuride* e seus textos serviram de base para quase todas as reescrituras posteriores que se ocuparam de tal mito², inclusive a de Neil Labute. No entanto, não podemos nos esquecer de que há diversas variantes do mito de Ifigênia:

Agamênom, em algumas versões, é forçado a sacrificar sua filha em virtude de haver-se vangloriado e suas façanhas como caçador; noutras uma caça substitui a filha no altar. Ou ainda, a vítima, quer ser imolada, quer ser substituída no altar por um animal, é às vezes levada ao céu e imortalizada. (BRUNEL, 1998, p. 477-478)

Em *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.), Eurípedes nos mostra Agamêmon em Áulis, pronto para partir juntamente com os gregos para Tróia, a fim de trazer Helena, que fora

² Após dois anos de preparativos, a frota e o exército gregos reuniram-se no porto de Áulis, na Beócia. Ali, Agamêmon, caçando, matou um veado consagrado a Diana, que em represália assolou o exército com a peste e provocou uma calmaria que impediu os navios de deixar o porto. O adivinho Cauchas, anunciou, então, que a ira da deusa virgem somente poderia ser aplacada pelo sacrifício de uma virgem em seu altar e que somente seria aceitável a filha de seu ofensor. Agamêmon, embora relutante, deu seu consentimento e a donzela Ifigênia foi mandada, sob o pretexto de que iria casar-se com Aquiles. Quando ia ser sacrificada, a deusa abrandou-se e arrebatou-a, deixando em seu lugar uma vitela, e Ifigênia, envolta numa nuvem, foi levada a Táuris, onde tornou-se sacerdotisa de templo de Diana. (BULFINCH, 2006, p. 209)

raptada por Paris, para junto de seu marido, Menelau. No entanto, as naus são impedidas de partir por causa da ausência de ventos. O adivinho Calcas profetiza que somente com o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamêmnon, a ira da deusa Ártemis seria diminuída e a frota conseguiria zarpar. Agamêmnon envia uma mensagem à sua esposa, Clitemnestra pedindo que ela venha com Ifigênia à Áulis, com o pretexto de casar a filha com Aquiles. Arrependido e confuso, Agamêmnon escreve uma segunda mensagem, invalidando a anterior. No entanto, tal mensagem é interceptada por seu irmão, Menelau. Clitemnestra chega com Ifigênia a Áulis. Menelau muda de opinião a respeito do sacrifício de Ifigênia, mas Agamêmnon o persuadiz, afirmando que o sacrifício deve ser realizado. Clitemnestra se encontra acidentalmente com Aquiles e o saúda como noivo de sua filha. Diante de tal mal-entendido, pois Aquiles não estava a par de seu fictício casamento com Ifigênia, é revelado a Clitemnestra e Aquiles o plano de Agamêmnon. Vendo o desespero de Clitemnestra, Aquiles se compromete a ajudar Ifigênia. Clitemnestra e Ifigênia tentam, em vão, dissuadir Agamêmnon a levar adiante o sacrifício. Ifigênia então declara que está disposta a morrer pela Grécia e parte sozinha para o altar do sacrifício. Algum tempo depois chega até Clitemnestra um mensageiro que descreve o sacrifício de sua filha, contando que no último instante uma corça, enviada por Ártemis, surgira no lugar de Ifigênia. Agamêmnon se despede de Clitemnestra, pronto para partir para Tróia, pois os ventos finalmente estavam favoráveis à navegação.

O autor de *iphigenia in orem* transporta para o monologador o mito de Agamêmnon, sem deixar de lado o cotidiano do cidadão comum. Neil Labute explora temas atuais como o medo do desemprego, a competição profissional, o apego ao padrão social já adquirido, a falta de ética para conseguir os objetivos. O mundo contemporâneo retratado por Labute é um mundo cruel, oportunista, onde o dinheiro é a força motriz de toda a sociedade. Jean-Pierre Sarrazac faz coro ao dramaturgo ao argumentar que o fator social e econômico do homem moderno influencia diretamente suas atitudes.

O sentimento trágico moderno nasce de uma dupla constatação: da forma mesquinha como o homem habita o mundo; do fato que este homem é, ele próprio habitado por um poder estranho – a ideologia como forma de apropriação de corpos. [...] o indivíduo, ao viver uma situação econômica existencial que o faz descer à categoria do sub-humano, a um estatuto de dependência total, nem por isso encontra incentivo para uma revolta: anestesiado ou vítima de convulsões, contribui para a sua própria destruição. (SARRAZAC, 2002, p. 121)

O enredo de *iphigenia in orem* é simples: trata de um homem de negócios que se encontra em um quarto de hotel em Las Vegas. No bar do hotel, ele confia a um estranho um crime hediondo que praticara. O tom confessional de *iphigenia in orem* choca e aterroriza, tendo um resultado muito próximo aos das tragédias gregas. A diferença aqui é a presença do livre-arbítrio, que faz com que o sofrimento do narrador-protagonista seja produto direto de seus atos e não dos deuses (no caso do mito de Ifigênia, Ártemis).

iphigenia in orem é um dos três monólogos incluídos em *Bash*, uma trilogia de Neil Labute. As outras duas peças são *gaggle of saints* e *medea redux*. O premiado trio de peças foi apresentado pela primeira vez em junho de 1999 no Douglas Fairbanks Theater, em Nova York e contava com a direção de Joe Mantello. A versão brasileira da trilogia, traduzida por Geraldo Carneiro e dirigida por Monique Gardenberg, foi produzida em

2005 e percorreu grandes capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. A versão brasileira de *Bash* (Baque) teve cinco indicações ao Premio Shell de Teatro 2005.

A tragédia escrita por Eurípedes relata um crime praticado por um pai que coloca suas aspirações de poder acima dos laços familiares. Agamêmnon mente tanto para a esposa quanto para a filha. Ele engana ambas sob o pretexto de casar Aquiles com Ifigênia, quando na verdade sua verdadeira intenção é imolar a filha em homenagem à deusa Ártemis. Seu objetivo final é apaziguar a ira da deusa para que tenha êxito na guerra de Tróia. Em *iphigenia in orem* também temos um pai que coloca sua vida profissional acima da família. Ao ter seu emprego ameaçado, o narrador-protagonista faz uso de uma tragédia familiar para conseguir a simpatia de todos no seu local de trabalho e assim garantir o sua posição profissional. Ele executa então um plano quase diabólico: deixa a filha, um bebê de apenas 5 meses, sufocar sob as cobertas de sua cama.

É a partir do título da peça *iphigenia in orem* que podemos localizar o espaço da narrativa. Orem é uma pequena cidade perto de Salt Lake City, capital do estado de Utah. Fica claro, dessa forma, que Labute quer remeter o espectador a uma situação bem definida e atual, ocorrida em uma cidadezinha no interior dos Estados Unidos da América, mostrando dessa forma o caráter anônimo do herói: “Essas personagens desempenham impertubavelmente, o papel de sua camada social e realizam, até ao esgotamento dos seus recursos vegetativos, o destino monótono do Outro em si próprios” (SARRAZAC, 2002, p. 114).

A primeira rubrica do texto nos traz indicações importantes a respeito do narrador-protagonista: ficamos sabendo através dela o provável ofício do herói (homem de negócios), assim como o tipo de bebida que ele segura em sua mão. A bebida ingerida pelo monologador sugere que ele possui todas as suas faculdades mentais inalteradas, ou seja, ele tem plena consciência do que diz. Pode-se, dessa forma, atestar a veracidade daquilo que ele vem a afirmar: “silêncio, escuridão. as luzes se acendem lentamente a revelar um homem jovem, perto dos seus 30 anos, vestido de terno. ele está sentado à beira de uma cadeira de hotel e segura um copo d’água na mão” (iio, p. 13)³.

Embora o título nos remeta a Orem, o herói se encontra hospedado em um quarto de hotel em Las Vegas, justamente onde todos os tipos de vícios são praticados. É este o lugar escolhido pelo monologador para confessar um crime que há tempos praticara. Ele escolhe no bar do hotel uma pessoa, que não está presente no palco, para que ela escute sua confissão: “[...] quando o avistei, sozinho como você estava e devorando aquela garrafa, eu percebi que você seria um ótimo ouvinte, que você não se importaria se eu lhe contasse tudo isso...” (iio, p. 14).

É a maneira encontrada pelo narrador para purgar-se. O resultado dessa estratégia criada por Neil Labute é transformar a platéia em ouvintes, testemunhas da revelação macabra, que ocorre de maneira gradual no palco. As constantes pausas e hesitações, representadas graficamente no texto por reticências, servem para mostrar que tal revelação é custosa ao monologador. Isso explica o critério que o narrador-protagonista utiliza ao procurar um estranho para escutar sua história: alguém bêbado, que seja incapaz de emitir um julgamento lógico a respeito do que viria a escutar.

³ As citações inseridas no texto do monólogo *iphigenia in orem* foram por mim traduzidas. Tais citações foram extraídas do tríptico *Bash: three plays* (mencionado na bibliografia) e estão assinaladas com as letras “iio”, seguidas pelo número das páginas a que se referem.

Neil Labute utiliza o flashback para fazer com que o protagonista relate seu crime. O autor, com o intuito de imitar o sistema do pensamento, desvaloriza a ordem cronológica (SARRAZAC, 2002, p. 71).

A obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação. Surge, então, um teatro dos possíveis, cuja primeira intuição remonta a Brecht, quando este inculcava nos atores a técnica do ‘não-antes-pelo-contrário’: ‘o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as várias possíveis’. (SARRAZAC, 2002, p. 64)

A narrativa cênica conta, então, com dois flashbacks - o primeiro nos informa sobre a tragédia ocorrida na família do herói. Ficamos sabendo, em detalhes, de todo o ocorrido: “[...] as coisas deram uma reviravolta para nós no ano passado. bom, há uns dois anos, minha esposa e eu, você sabe... nós perdemos uma criança, recém-nascida, bem, com cinco meses de idade..., assim, de repente. simplesmente aconteceu” (iio, p. 15).

É somente no segundo flashback que ficamos a par da verdadeira natureza dessa tragédia, ou seja, da culpa do narrador. Além de não seguir a ordem cronológica dos acontecimentos, esse segundo flashback, mais preciso em relação ao que realmente aconteceu, é inserido no texto com o objetivo de revelar o crime. Isso ocorre para que a confissão do monologador seja gradual e lenta, surpreendendo a platéia. O protagonista revela, então, o motivo pelo qual havia matado a própria filha: ele estava prestes a perder o emprego: “uma dica que ele escutou aquele dia e queria me avisar... era eu. eu era a quarta pessoa que seria demitida” (iio, p. 24).

Labute nesse momento consegue chocar a platéia mais ainda, ao mostrar a que nível um indivíduo consegue ser reduzido quando se deixa levar pelos padrões sociais e econômicos impostos pela sociedade atual, minimizando os valores familiares em detrimento de seu poder aquisitivo.

eu fui capaz de tomar uma decisão, naquele momento, parado ali, vendo minha filha lutar por sua vida, eu tomei minha decisão, isso é muito duro de... bem, lembra que eu disse que odeio desperdiçar as coisas? quando eu a olhei, digo, racionalmente, por meio-segundo no corredor, eu percebi que essa era uma oportunidade, e eu não ia desperdiça-la... (iio, p. 26-27)

Ao decidir o destino fatal da filha, o narrador objetiva sua permanência no emprego. Sua filha é sacrificada, aqui metaforicamente, ao contrário do que acontece com a Ifigênia de Eurípedes, em nome do prestígio e da posição social do monologador. E, no mundo cruel em que vivemos, tão bem retratado por Neil Labute, ninguém se apieda da vítima, não temos nenhuma deusa salvadora: “eu mantive meu emprego. sim, eu consegui. e adivinha quem, eu digo, depois de tudo isso, adivinha quem se ferrou?” (iio, p. 28).

Ironicamente um final inesperado é inserido no texto, também com o intuito de causar um grande espanto no público. O narrador revela o desperdício de seu sacrifício, pois ele não seria demitido de seu emprego.

“nossa, eu realmente te peguei naquela sexta, né?” eu me virei para ele, ali, na frente do mictório, com minha braguilha ainda aberta, eu me virei para ele e toda a cena veio à minha mente então.

era tão claro... o que ele tinha feito. o que nós costumávamos fazer um com o outro, veja, ele escutou a verdade sobre quem ia ser demitido e não podia deixar de me provocar, e ele então me ligou, queria me deixar cozinhando no final de semana... ele iria me ligar de volta na segunda de manhã dizendo a verdade, mas até lá... (batida) sim, ele me pegou, tudo bem, ele me pegou direitinho, como nos velhos tempos. (iiio, p. 29)

A emoção suscitada pelo desperdício de uma vida é uma das mais significativas da peça, visto que nos mostra, mais uma vez, a manifestação da crueldade e da indiferença da sociedade contemporânea. O monologador em seu último desabafo justifica novamente a aleatoriedade sua escolha em relação a um ouvinte para sua história e termina se despedindo naturalmente, como se tivesse tido uma conversa trivial e superficial com qualquer desconhecido:

então eu escolhi você. eu vi você, hoje à noite enquanto eu caminhava pelo lobby, e eu escolhi você. então aqui está... eu acabei. (pausa) você provavelmente precisa... sim, é tarde. se cuide, e obrigado novamente, de verdade, você foi muito... você tem filhos? não? bem, quando você tiver, seja bom para eles, ok? não há nada como eles no mundo... acredite. (batida) por que você não vai na frente e apaga as luzes na saída, por favor... eu vou ficar aqui um pouco. eu ficarei bem. pode ir, de verdade, está quase na hora de... eu ficarei... bem, eu ficarei. (depois de um momento) boa noite... (iiio, p. 30)

A última rubrica do texto nos diz que o narrador dá um ligeiro sorriso e bebe o último gole de seu copo, enquanto as luzes se apagam.

BIBLIOGRAFIA:

BRUNEL, Pierre. Ifigênia. In: _____. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

GANDON, Odile. *Deuses e heróis da mitologia grega e latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 2004.

LABUTE, Neil. *Bash: three plays*. New York: The Overlook Press, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. In: _____. *Folhetim*, nº 13, abr./jun. 2002. p. 11-37.