



## O verbo da memória

### Reflexões sobre o teatro de Armando Nascimento Rosa

Ana Maria de Bulhões-Carvalho

*La mémoire est sécurisante, pas l'oublie*  
(Geoges Banu. *L'oublie*).

*Sou alguém a quem roubaram*  
*o passado e o futuro* (Antígona a Hémon e  
Tirésias, em *Antígona gelada*).

*A amnésia é o destino dos vivos*  
(Jocasta 2 a Tirésias, em *Antígona gelada*).

*É a tua vez de cuidares de mim*  
*com o verbo da memória*  
(Jocasta a Tirésias, em *Um Édipo*).

Na dramaturgia de Armando Nascimento Rosa,<sup>1</sup> todos os caminhos levam ao teatro: a peça, como obra literária ou como elemento textual de uma encenação, é lugar de reflexão sobre o fazer teatral, sobre a razão do teatro, sobre a relação do teatro com a vida e com a morte. Do pressuposto de que o

teatro fala, antes de tudo, do próprio teatro, desentranha-se um leque de possibilidades temáticas dessa dramaturgia,<sup>2</sup> possibilidades que se realizam em peças fundadas na ideia de que o argumento dramático é um modo de preencher, rever, criticar e interpretar os vazios das narrativas que circulam em diferentes estratos da cultura ocidental, da mitologia pagã grega aos mitos cristãos primitivos, do mito histórico e literário clássico às revisões mitológicas do ideário da ficção científica e aos antimitos modernos e contemporâneos. Esses vazios são esquecimentos, gerados por diferentes motivos, que deixaram à margem, como seres censurados ou deslembrados, figuras que a mitologia e a literatura de algum modo registrou e esqueceu. Conjuga-se, então, o verbo da memória por Armando Nascimento Rosa.

Para dar conta desses jogos de imaginação, a escrita dramática textual se aproxima ora

---

Ana Maria de Bulhões-Carvalho é Professora do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

<sup>1</sup> Armando Nascimento Rosa é um jovem dramaturgo português, nascido em Évora em 1966 e, pelo que parecem indicar as referências localizáveis em diversas fontes, é o mais representado dos dramaturgos portugueses vivos, não encenadores. Nos últimos anos, desde a estréia cênica em 2000 pela Comuna – Teatro de Pesquisa, foram inúmeras produções de peças suas, encenadas ou lidas publicamente em Lisboa, Évora, Funchal, Porto, Setúbal, Montemor-o-Novo, Coimbra, Estremoz, Almada e Badajoz, Santarém, Zurique, Londres, Nova York e no Brasil. Há uma cronologia ao final deste texto que foi também enviada pelo autor, a quem agradeço publicamente a cortesia.

do ensaio, ora da crônica e da poesia, ora da novela e do teatro de quadros fragmentados.<sup>3</sup> Pela boca de personagens, redescobre-se a história, refaz-se a memória e elabora-se a teoria. E, independente do tema tratado pelo argumento, tudo na peça volta à cena como metalinguagem, como autoreflexão, como consciência de si, num jogo que às vezes faz lembrar as caixas chinesas, umas dentro das outras, metáfora viva da construção em abismo.

A mais freqüente comprovação da hipótese fundadora, de que o teatro de Armando Rosa é o lugar de reflexão, valorização e declarações sobre o teatro, está no fato de, mesmo os mitos mais distantes, estarem ali, naquela cena, ou porque são personagens-atores ou porque querem sê-lo, porque exercem alguma função no teatro, ou porque têm, na idéia de teatro, um espaço de revelação, dinâmica fundamental para a pacificação interna de uma angústia, ou resgate de um esquecimento. Vejam-se alguns exemplos tomados à trilogia mítico-fantas-

mática-gnóstica formada por *Um Édipo*, *Nória e Prometeu* e *Maria de Magdala*.<sup>4</sup> Cada uma dessas obras vai se valer de uma estratégia para, a seu modo, retrabalhar o universo teatral. Ao final de *Um Édipo*, a primeira peça da trilogia, logo após sua morte (em cena), Tirésias revela a Manto, sua filha, um último desejo, para que ela fique bem sem ele. Usando a voz do espectro de Jocasta, mais forte do que a sua de recém-morto e a quem Manto podia ver e ouvir por ter herdado a vidência do pai, transmite Jocasta:

“Ele diz para saíres deste sítio agreste, onde só abutres famintos fazem ninho. Deverás tomar um barco rumo a Lesbos. Nessa ilha poderás cumprir o sonho de ser atriz. Porque em Lesbos as mulheres sobem ao palco. Vai para Lesbos, Manto, diz teu pai. Guarda os dons de pitonisa e não dês conversa a mortos vagabundos. Dá antes voz aos vivos nos ritos de Dioniso. No palco encontrarás a harmonia.”

<sup>2</sup> Em artigo publicado em inglês, com o título “Rosa’s gnostic theatre in context”, o crítico e professor paulista, atualmente residente em Coimbra, Antonio Mercado apresenta de forma abrangente e organizada toda a produção teatral de Armando Rosa, de 1988 a abril de 2006, dividindo-o em duas grandes partes / vertentes, entendidas como categorias que distinguem (apesar de também fazerem convergir) dois processos composicionais: o conjunto de peças que partem de eventos contemporâneos ficcionalizados pelo autor; e o conjunto de fundo mítico e ou histórico, paralelo ao anterior. É apenas a esse segundo grupo que eu me refiro neste estudo. O texto de Mercado tem a dimensão necessária de uma carta de apresentação, como num longo e elaborado verbete sobre a dramaturgia de Armando Rosa.

<sup>3</sup> E muito mais, se consideramos, na cronologia enviada pelo autor, a presença de óperas e obras de literatura infanto-juvenil, que não serão levadas em conta aqui

<sup>4</sup> Vou referir a dez peças por uma sigla ou abreviatura, seguida de ano de publicação e página, quando publicada em livro. Mas como isso foi exceção e, pela dificuldade de acesso, precisei trabalhar com originais gentilmente enviados pelo autor por correio eletrônico, mas que não padronizam numeração de páginas, já que se trata de uma numeração variável conforme a formatação do texto. Quando necessário, usarei as siglas: *Aud* (*Audição Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*); *Cab* (*Cabaré de Ofélia no Odre Marítimo*); *Sonho* (*O sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, marinheira estática*); *Édipo* (*Um Édipo, o drama ocultado* – mitodrama fantasmático em um ato); *NP* (*Nória e Prometeu, palavras do fogo* – mitodrama paródico em sete cenas); *MM* (*Maria de Magdala, fábula gnóstica*); *Antígona* (*Antígona gelada*); *Hipátia* (*A última lição de Hipátia* – peça em três atos); *VP* (*Visita na prisão ou o último sermão de Antonio Vieira* – ficção histórico-cênica) e *Inês* (*O eunuco de Inês de Castro, teatro no país dos mortos*).



Na economia da linguagem, Armando Rosa faz história e resolve dramaturgicamente o enredo, porque ainda estando em cena Édipo e precisando este de um guia até o seu destino, oferece-se Manto para acompanhá-lo e reafirma para ele sua intenção, fechando a peça: “O meu trono está nas máscaras. É para Lesbos que o futuro me empurra.”

Já em *Nória e Prometeu* o espaço dramático é mesmo um palco. O teatro no teatro será o expediente cênico para dar conta dessa fantasia. Vale a pena ler a primeira cena de *Nória e Prometeu*:

[Na rubrica, a indicação de que a cena é atravessada por uma mochileira que parece cansada. Senta-se sobre a mochila e começa a comer um sanduíche que saca de uma das bolsas, quando aparece um ator, o Rapsodo, diretor de cena]

**Rapsodo:** A senhora não pode estar aqui refestelada. O nosso palco não é um palco de merendas.

**Nória:** É servido? Olha que isto não é pão de plástico. Fui de propósito comprá-lo a uma loja de produtos naturais.

**Rapsodo:** A senhora tem de ir lanchar para outro sítio. Os atores estão prestes a entrar em cena.

**Nória:** Então o senhor é ator?

**Rapsodo:** Sou...

**Nória:** Então vê... os atores já chegaram. Está você aqui e estou eu. (Estende-lhe o sanduíche) Vai uma dentadinha?

**Rapsodo:** Não seja insistente.

**Nória:** Eu quero falar com Prometeu. Vim de longe e não aceito recusas. Quero conhecer o pai do fogo. Não me importo de fazer uma cena com ele. O lugar dos mitos é no teatro [...]. Também tenho direito ao meu número.

**Rapsodo:** Mas tem de esperar a sua vez (Consulta a lista) Antes de si temos a Águia, o Zeus, a Cassandra, entre outros, e todos fizeram marcações com antecedência.

**Nória:** Ah! Mas eu sou mestra do improviso. Não preciso ensaiar com ele. Posso esperar o tempo que for necessário. Estou clandestina e não tenho horário a cumprir.

**Rapsodo:** Como é o seu nome?

**Nória:** Nória.

**Rapsodo:** Nunca ouvi falar de si. Veio de algum país do leste?

**Nória:** Digamos que sim. (Indisposta) Já estou habituada ao anonimato.

**Rapsodo:** Agora tem de se ir embora. Pode dar uma volta pela platéia. Chegou o professor Heráclito.

**Nória:** Esse não estava na sua lista.

**Rapsodo:** Estava sim. É nosso convidado. E não reclame porquê senão não lhe apresento o Prometeu.

**Nória:** Ora! Que embirante! (Saem de cena).

A combinação esdrúxula dos personagens anunciados, as outras “máscaras”, como o autor identifica os partícipes desta orgia intertextual, englobam de Heráclito à Águia personificada, de Zeus a um Coro de deuses astronautas, da Cassandra a Dionísio e suas bacantes e, a horas tantas, aos personagens da peça que Nória propõe: nada menos do que Doutor Godot (Zeus); Assistente (Rapsodo); Arcângela uma extraterrestre alada (Águia) e Ângela, filha de Arcângela (Cassandra), Adão (Prometeu) e Eva (Nória). Como se pode observar, as primeiras falas da peça já dão conta do tom de paródia que dominará esse jogo metateatral, em que o teatro encena o teatro com reverência, memória e gozação.

Para fechar a trilogia, segue-se uma guinada dramática radical, pois *Maria de Magdala* é peça de cunho realista e de resgate histórico-cristão, ainda que um tom cômico surja no final. Passa-se no ambiente de uma estalagem na Cidade de Marselha, em que Maria de Magdala, a esposa perseguida de Jesus e alguns amigos fiéis resistem ao cerco da perseguição dos romanos ao tempo em que tentam levar uma vida rotineira para, sem chamar muita atenção, garantir a liderança de Maria de Magdala, junto a

seguidores refugiados, como sóe a uma verdadeira mantenedora da igreja de Cristo. Explorando o lado vertiginoso dessa peça, lembra a crítica portuguesa Eugénia Vasquez que:

O gosto pelo imaginário gnóstico enceta, em *Maria de Magdala*, um rumo mais arriscado ideologicamente, apresentando, sobre fundo de feminismo gnóstico, uma das teses mais polémicas da civilização contemporânea: a impossibilidade de existência de uma teologia feminina em virtude da imposição de uma facção misógina da Igreja Católica (2005).

Ao final da peça, instala-se o humor: tendo conseguido passar pelo crivo de Onagro, o oficial romano que vistoriava a hospedaria, Godofredo, um jovem forasteiro e muito procurado, travestido de jovem egípcia, depois do suspense da cena do encontro com o oficial, contagia a cena com seu humor. Diz Centúrio, soldado romano, cúmplice de Maria e noivo de sua amiga e assistente, Epifânia:

**Centúrio:** [Observa sair Onagro e ri, deliciado] Eu não acredito. Isto é comédia de Plauto. O Onagro apaixonado por um homem em trajes de mulher. Eu nunca o vi assim embeijado por ninguém.

**Godofredo:** [referindo-se à Maria] Há tão pouco conheço a minha mãe e ela já tratou de me mascarar de donzela.

**Centúrio:** Se calhar ela desejava antes uma filha.

**Maria:** Salvei-te a vida e não estás menos homem por isso. Ficaste mais próximo do mistério. Deus é homem e mulher ao mesmo tempo. Pode avistar-se Deus no teu disfarce.

**Godofredo:** Nunca pensei que houvesse teologia nessa cena.

**Maria:** Há muito que se aprender com o teatro. [...]

Teatro como referência indireta, moldura, informação e curiosidade: ainda assim e sempre, o teatro. De modo que a hipótese de leitura não refere apenas ao teatro como tema, mas à consciência de que essa arte é o receptáculo, a

destinação, o veículo e o ambiente onde todo o esforço dramático desemboca. Essa é uma das inevitabilidades da convicção dramática de Armando Rosa, independente de tema e de circunstância, de tom ou de registro de falas que cada peça explore.

### A invenção da memória

Por sua vez, o modo de abordar o tema escolhido não corre para um centro, mas escorre para as beiras, de modo a que esse tema encontre um lugar de exposição na margem, e pela via da expiação de preconceitos introjetados, conseqüente a “uma pessoal predileção por dar voz cênica a temas recalçados pela tradição cultural dominante”, como afirma Armando Rosa (*MM*, 2005: p.7). As versões do discurso ocultado – recalçado sobretudo por traços homofóbicos – criam uma maldição fundante, uma *hybris* outra que, na dinâmica proposta pela intriga, revela-se aos poucos, no desdobramento da ação, trazendo em sua dobra o secundário, desconhecido ou recalçado pelas versões oficiais no universo em que transitam, fazendo resultar desse processo de desrecalcamento uma tensão dialética constante entre pólos opositivos inconciliáveis. Isto é: a escrita expõe, explica, atualiza, resgata e experimenta. Se passado não volta, pelo menos se atualiza no presente da cena, constituindo-se novamente real, o mesmo, sempre diferente.

Para obter um efeito de real na trama exposta, uma certa natureza se impõe à verossimilhança: é a natureza do morto, do espectro, do fantasma, quer dizer, daquele que tudo pode, inclusive ocupar um espaço outro e estar em tempo outro, ou seja um nenhum lugar, em nenhum tempo. A condição de gazua, ou de chave-mestra, pedida por esse imaginário libertário é a de que se instaure na trama uma a-cronotopia. Como esclarece o fantasma de Jocasta em *Um Édipo*, quando fala a Tirésias: “Não dizes que estou morta? Então se já morri, escapei ao tempo, e para mim as épocas convi-



vem como se fossem uma só.” Essa a-cronotopia é condição necessária para que possam vir à tona as verdades escabrosas da sordidez humana, da corrupção pelo poder, da deterioração da ética, da decadência moral e do preconceito. Armando Rosa usa, pois, o mecanismo da fantasmagoria como licença para construir e engendrar suas obras dramáticas. Numa das peças em que o jogo temporal caminha lado a lado com um infundo jogo metalinguístico, *A última lição de Hipátia*, a personagem principal – uma professora em visita à pequena ilha portuguesa onde nasceu –, diz à interlocutora Felipa – espécie de guia turística da região: “É a imaginação que nos leva mais perto do coração das coisas”.

A fantasmagoria no teatro de Armando é máquina de criação. “Como é estranho este mundo. Os vivos e os mortos coabitam lado a lado uns com os outros, e torna-se difícil distingui-los,” diz Manto, ao espectro de Jocasta, em *Um Édipo*, uma das peças modelares da a-cronotopia rosiana.

Vários são os modos de atuação dos fantasmas, como embreadores da construção cênica, isto é, expedientes dramaturgicos de que se vale o autor para mover a lógica textual. Fantasmas são embreadores que permitem a passagem *do fato à ficção*. Por exemplo, na *Visita* que faz o padre Antônio Vieira a um Antonio José da Silva, o judeu, na *Prisão* em que se encontra encarcerado a mando do tribunal da Inquisição, peça subtitulada *O último sermão de Antônio Vieira*, há dados históricos verificáveis sobre a circunstância da morte do dramaturgo que convivem com a licença poética da superposição temporal, para que, em outro tempo e espaço, Vieira possa cumprir mais uma vez sua missão de jesuíta fervoroso e lúcido, na contramão e em moldes distintos do que pregava a Inquisição.

Fantasmas indicam o trânsito *do registro documental à pura criação*. Nas cenas criadas num imaginado *Cabaré*, chamado *Odre Marítimo*, personagens femininas, masculinas e *transgender* são figuras que se descolam das margens da história literária para criar enredos,

contar histórias e realizar intertextualidades sobrepostas e para reverenciar o universo de Fernando Pessoa.

Fantasmas como embreadores também possibilitam *chegar à imagem concreta de um real imaginado*. Um exemplo é o local de ação de *Maria de Magdala*, a fábula gnóstica da mulher de Jesus, uma das possíveis fundadoras da igreja cristã, derrubada pelos preconceitos e cobiças da época: precisamente localizada na Estalagem do Pescador, em Marselha, no “tempo histórico-dramático” específico de “uma noite de inverno em 54 d.C.”. Como é também fantasmática a *justaposição de seres históricos de domínio público a seres de natureza imaginada*. No exemplo de *O eunuco de Inês de Castro*, essas manobras estratégicas se dão sem constrangimento, sem anacronismo nem abuso de verossimilhança. A peça é construída de modo a por em contato, num tempo além, os fantasmas de Inês, de Pedro I, o rei, seu pretendente e Afonso Madeira, “o escudeiro amante de Pedro, pivô da separação dos amantes no além” (Cardoso in *Inês*: p. 20).

Fantasmas também se transmutam em mutantes e em clones, quando a releitura de mitos avança para o futuro hipotético da ficção científica. O resultado é a surpreendente e divertida *Antígona gelada*, onde o adjetivo, longe de realizar a conotação subjetiva e comportamental que poderia sugerir, remete ao sentido literal, daquela que se transforma em gelo, congelada. O papel dos embreadores, explicitado pelo autor, será “projetar suposições e fantasmas de hoje, de modo a sentirmo-nos, em simultâneo, distantes e cúmplices, face ao que a ficção da cena nos devolve de nós mesmos”. Em polos distintos, *Um Édipo* e *Antígona gelada*, de diferentes formas, inserem-se nas possibilidades pós-modernas de criar conversas entre o tempo congelado do mito e o tempo de hoje. Porém, em ambas a revisão do mito traz, em suas costuras internas, uma revisão de temas atuais, ainda que, em *Antígona*, o enredo arremesse resolutamente o leitor a um cronotopos fantástico, intermediado pela ficção científica.

E assim são visitadas as mitologias grega e cristã, um dos pólos mais vigorosos do conjunto analisado, ao lado do pólo histórico-literário-biográfico, para um desrecale das versões secundárias. Um exame mais atento pode valorizar a exemplaridade do recurso à acronotopia para engendrar o encontro, em jogos temporais superpostos, de figuras míticas em estados ônticos diferenciados: ‘vivos’ e ‘mortos’. Retomando a exemplaridade de *Um Édipo – um mitodrama fantasmático e um ato*, o enfoque é a história maldita dos Labdácidas. Inspirado por uma sentença proferida pelo Édipo de Sêneca, como está no texto introdutório à peça: “o mal não pode ser curado pela ignorância”<sup>5</sup>, Rosa cria um enredo fantasioso, em que, já cego e errante, mas ainda vivo, um Édipo encontra-se com outros vivos, Manto e Tirésias, já bem velho, além de cego, e com mortos. Esses, Édipo, ainda que não fosse cego, não poderia ver, apenas perceber ou até ouvir, de algum modo: são os fantasmas de Jocasta, Crísipo, Pélops e Laio, num jogo de duplicações só possível pela incorporação dos espíritos atormentados dos mortos pelos videntes, com exceção de Jocasta, um fantasma independente. Manto, que se mostra uma vidente “incrédula”, apesar de ver Jocasta, não percebe ser aquela errante a ex-rainha de Tebas, mãe e mulher de Édipo, pois Jocasta escondera-lhe a cicatriz no pescoço, marca do enforcamento, causa dessa morte com a qual ela não se conforma.

As primeiras revelações, do que estou chamando de versão secundária do mito, vêm da conversa inicial de Jocasta com Tirésias, que su-

cede ao encontro dessa com Manto. Em tom de confiança, a ex-rainha diz que só ele, Tirésias, “que já foste mulher como eu, e deste à luz então a tua filha Manto”, pode ajudá-la. E continua, em fala metalingüística explícita:

“porque não confessas ao mundo a verdade da tua transformação? Essa história de bater nas serpentes está muito mal contada. Nenhum poeta escreveu sobre ti o drama que mereces, e olha que há um belo enredo de paixão e desvario no teu passado”. Desse longo diálogo, surgem os detalhes da história da dupla sexualidade de Tirésias.<sup>6</sup>

A segunda história revelada é, em importância, a principal: o deslocamento do olhar sobre as causas da maldição de Tebas atribuídas aos amores incestuosos do rei com sua progenitora, para uma causalidade recalcada, fundada no homoerotismo. Diz Tirésias a Jocasta: “As pessoas tagarelam dias a fio sobre teu romance com Édipo. Identificam-se convosco como se estivessem no teatro. Hão de fazer do vosso incesto o mito mais famoso da História.” E continua, réplicas adiante: “Mas todos querem esquecer a fonte da maldição do Labdácidas. A vergonha original será censurada.” E então reconta o episódio do seqüestro de Crísipo, filho do rei de Elida, Pélops, que abrigara Laio quando este, ainda jovem e despreparado para assumir o trono de Lábdaco, diante da ocupação inimiga, fuge de Tebas. Numa cena ainda anterior à entrada de Édipo em que o vidente está rodeado por fantasmas, Pélops, o espírito

<sup>5</sup> Variável adotada pela versão consultada pelo autor, mas que, na tradução brasileira do professor e latinista Johnny Mafra, do original, resulta: “A ignorância é remédio ineficaz contra os males” (1982: p.65). A máxima é réplica de Édipo a Creonte, após ouvir dele, vindo de consulta ao oráculo: “Desejarás ter ignorado o que agora procuras saber demais.”

<sup>6</sup> Sob o título de “*Coupling Serpents*”, Marvin Carlson apresenta interessante análise da peça de Armando Rosa, explorando, a partir da polissemia do título e do subtítulo, o passo a passo das camadas de significação das referências míticas na peça, ratificando-lhe a amplitude da imagem das “serpentes copulantes” da história de Tirésias também como metáfora para a hybris dos Labdácidas.



ultrajado do pai do jovem Crísipo, manifestando-se por meio do corpo do vidente, lança sua maldição:

“Maldito sejas, Laio, fundador dos pederastas! Raptaste meu filho varão para saciares o vício e acabaste por roubar também sua vida.[...] Que tu, Laio, jamais concebas filhos[...] e se um dia não for isto cumprido, que o filho que te nasça seja o assassino de seu pai, assim como tu, Laio, foste o assassino de meu filho.[...]”

E a peça esclarece, pela fala de seu fantasma, porque Jocasta aceitara Laio de volta ao trono de Tebas após o enterro de Crísipo: ela se apieda da figura humana degradada do ex-rei às portas trancadas da cidade e invoca o benefício de Orfeu, protetor dos amores homossexuais, para que se abram as portas. (Na versão de Armando Rosa, Laio e Jocasta eram casados já, e a causa da partida de Laio teria sido um golpe de estado, num momento em que Jocasta viajara para visitar a mãe moribunda). Ela conta também sobre a dificuldade de engravidar e sobre o temor que deles se apoderou com o nascimento de Édipo. As coincidências e diferenças entre as abordagens dos mitos pelos antigos e pelos modernos são vistas não só por Marvin Carlson, no ensaio citado, mas em pesquisa minuciosa de Christine Downing, publicada no artigo “Another Oedipus, a response to Armando Nascimentos Rosa’s *An Oedipus, the untold story: a ghostly mythodrama in one act*” (2006, p. 61-89).

A terceira revelação, quando os diálogos parecem ter esgotado a capacidade de surpreender, chega com a entrada, no terço final desse ato único, do próprio Édipo. Após reagir ao mal-estar de constatar a presença do espírito de Jocasta, Édipo ouve de Crísipo, que pedira para falar com ele por meio de Tirésias: “Havia alguém na carruagem de Laio quando tu o atacaste. Esse alguém era eu.” E é Édipo quem conclui, mais adiante, quando rememora o assassinato que cometera antes de chegar a Tebas,

na encruzilhada, cuja passagem estava barrada por uma carruagem:

“Desci para averiguar. E o que vejo ali, ó deuses! Dois homens enroscados como serpentes na encruzilhada. Um mais velho e outro mais novo, com idade para ser seu filho. Aqui repugnou-me. Eu sei que é costume grego, mas não acho que seja salutar. [...]”

Aquilo que, em Sófocles, pode indicar um traço complexo de Édipo, pela ingenuidade e arrogância com que desacredita de Creonte e de Tirésias, nessa versão, ganha um forte substrato. Esse *um* Édipo, preconceituoso e iludido por fantasmas, cumpre uma maldição explícita e de mão dupla: instrumento de vingança, Édipo castiga Laio, por seus crimes, ainda que sem o saber, quando o assassina. A visão da cena de pederastia dá mais substrato à ação impulsiva e violenta do filho, para cumprir, ainda que na ignorância, a maldição lançada por Pélops. E assim, realizada a primeira parte desta maldição, Édipo pode cumprir a segunda, tornando-se rei de Tebas e desposando Jocasta, a rainha, esposa do seu pai, sua mãe. Num jogo de réplicas duras e ácidas, o fantasma de Crísipo revela então uma espécie de reverso de Édipo, uma espécie de antimito preconceituoso e homicida, que manifesta uma arrogância absurda para quem terá, a partir desse encontro, o papel de incestuoso exemplar. Como se a narrativa tradicional do mito – pela sua linguagem autoritária –, impedisse a leitura das contradições humanas e fraquezas desse rei, Armando Rosa dá uma outra dimensão a seu Édipo, assim como permite revelar a ambigüidade e desconforto cultural que causam as revelações de determinadas ações e opções sexuais.

O desfiar de histórias ocultadas, cuja ignorância não permitia descanso aos espíritos atormentados, é a ousadia de Armando Rosa contra o discurso misterioso e autoritário do mito. Sua versão contemporânea promove a união das partes dispersas em variadas versões.

A dinâmica dessa reunião é surpreendente no nível do enredo, pela construção em surpresas, como se viu, e no nível da linguagem, por usar tratamento coloquial. Armando escreve no presente, para contemporâneos seus.

As observações que o autor faz sobre *Um Édipo* falam bastante sobre a heterodoxia com que mescla referências e gêneros, numa dramaturgia híbrida, nem tragédia, nem comédia. Armando Rosa cria o que ele chama de um *drama hermesíaco* em alusão ao caráter exegeta, diplomata, mercador e charlatão do deus Hermes: para evocar a fugacidade e impermanência da memória, joga com as formas cristalizadas. Mas pode-se, sem esforço, estender a nomenclatura à maioria de sua obra. Esse modo livre com que se apodera das matrizes e preenche as incompletudes das versões míticas permite uma ética dramática que sustenta o que Armando chama de “terapia rememorante”, isto é o desvelamento, a suspensão do esquecimento, pela memória que conforta e assegura, como na epígrafe de Georges Banu. Por esse processo de ir ao âmago de temas, de unir o procedimento acadêmico da pesquisa rigorosa de fontes à liberdade de criação, Armando engana o silêncio, e não deixa nada sem lembrança: inventa a memória.

### A experiência da linguagem

Se o teatro é o lugar de expor o que foi mas restou ignorado, indo um pouco mais além, é o lugar da verdade roubada pela hipocrisia, é o lugar de revelação de uma verdade ocultada. Como espaço de experimentação do que poderia ter sido, esse teatro quer fazer justiça à história e, talvez, corrigir desacertos da humanidade. “A nossa memória dá imitação da vida àqueles que morreram”, diz Felipa a Marília, em *A última lição e Hipátia*. E, se pretende dar voz ao silenciado, esse teatro precisa testemunhar contra o silêncio.

Importante mencionar aqui a bela homenagem que Armando Rosa presta a atrizes e intelectuais portuguesas engolidas pelo esqueci-

mento, quando propõe, pelo modo das caixas chinesas ou da construção em abismo, instigante biografia cênica em *O sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, marinheira estática*. A peça insere-se no universo teatral desde a rubrica inicial: seu espaço cênico evoca “plasticamente, a seu modo, o interior do teatro Rosa Damasceno, em Santarém, após o incêndio que a devastou”. Em exercício de a-cronotopia explícita há, no presente, três atores: duas mulheres, uma de trinta anos, Miriam, a quem cabe a versão jovem das personagens femininas; Miriam, de cinquenta anos, que faz as versões adultas de Rosa Damasceno, de Públia Hortênsia de Castro e de sua amiga Paula Vicente, filha de Gil Vicente; e um homem, Tomé, que faz os personagens masculinos, com exceção de Bernardo Santareno, que é trabalho de Rosa. A peça que vão ensaiar é de autoria da atriz Miriam, segundo Rosa, depois que a lê, “um gesto de justiça que fazes a estas mulheres”. Pelo jogo de duplicações em abismo, Rosa Damasceno vai se instalando em Rosa atriz de modo que passa a interferir no roteiro original que a atriz vai apresentar, alterando o “guião”. Também a Miriam, do presente da cena, faz-se jovem atriz que dialoga com Rosa Damasceno e acaba mantendo seu próprio nome, Miriam, o que fortalece a superposição temporal, fazendo com que o diálogo das duas pareça dar-se num tempo congelado. A Rosa atriz vai manifestando informações da Damasceno e a linguagem se dobra ambiguamente, permitindo que se acompanhe o jogo presente do ensaio reverberando no passado da peça a ser ensaiada. Exemplo, tirado da *Cena 4*:

**Rosa:** Que nome queres que eu te chame?

**Miriam:** Escolhe tu. Não batizei a minha personagem.

**Rosa:** Então chamas-te Miriam na mesma, para eu não me enganar.

**Miriam:** Rosa, agora é altura de sabermos mais acerca de ti.

**Rosa (Já de novo na personagem de Rosa Damasceno):** Eu não aprecio entrevistas. Sou



uma mulher que não gosta de se expor fora do palco.

**Miriam:** Tens razões para isso, bem o sei...

**Rosa:** Eu não quero usar o tempo dramático para falar da minha vida.

**Miriam:** Tu foste uma mulher que vale a pena conhecer. [...]

A partir daí é um pouco da história de Portugal que se tem em cena. Rosa Damasceno foi uma atriz característica no papel de ingênua, que manteve por dois anos um romance secreto com o rei D.Luís, ao mesmo tempo que, em cena, vivia Ofélia. Findo o romance com o rei, a atriz acaba se casando com o ator e companheiro de cena Eduardo Brazão, que fazia Hamlet. Mas o sonho de Rosa Damasceno era levar à cena mulheres diferentes, “mulheres sobreviventes, mulheres em conflito com o mundo” (cena 7). Em outro jogo de espelhamento em abismo, seu sonho vai se realizar. Introduce-se um historiador, Dr. Anselmo Braamcamp Freire, que adquire “o único retrato existente de uma mulher do Renascimento português (Cena 8), Públia Hortênsia de Castro. Essa mulher, ainda num século XVI em que o mundo intelectual era interdito às mulheres, proferiu Lição na Universidade e defendeu teses de Filosofia com apenas dezessete anos na Universidade de Évora, disfarçada em homem. Sua obra se perdeu, sua figura quase se apagou, mas a ficção a salvou: cabe a Bernardo Santareno, escritor português e personagem masculina interpretada por Rosa Damasceno, dar voz à fascinante Pú-

bliã Hortênsia: é a nova peça que virá à cena, num terceiro tempo. Hábil jogo temporal inteligente e difícil, que porá com certeza à prova a competência das atrizes que o realizarão em cena,<sup>7</sup> a trafegar por caixas chinesas.

O que não falta a Armando Rosa é imaginação. Imaginação e liberdade para usá-la. Antonio Mercado, no artigo citado,<sup>8</sup> atribui a segura irreverência do autor a um traço de geração. Diz ele:

Ele pertence a uma geração que não experienciou o constrangimento do autoritarismo e da censura. Com novos horizontes para olhar, sem cicatrizes para curar na pele e na mente, foi mais fácil para a sua geração quebrar com os modelos do passado e os vícios da antiga dramaturgia. Neste sentido, seu drama é de ruptura.<sup>9</sup>

E lembra Mercado que quando as ruas de Lisboa se cobriram de cravos, pondo fim a uma longa era de repressão, Armando Rosa tinha sete anos de idade. Nada que coíba a liberdade humana lhe diz respeito, pode-se então deduzir.

## O controle do autor

Mas também é importante situar as ousadias, conduzir com mão firme os primeiros passos do leitor na direção de sua obra.

O jogo das caixas chinesas começa pelo cuidado com que o escritor cerca a apresentação impressa de seu texto. Diz Mercado que Armando Rosa realiza um teatro onde a “teoria e a *poiesis* caminham de mãos dadas”, idéia que

<sup>7</sup> Vê-se, na relação das peças ao final deste texto, que essa peça estreará em 2010.

<sup>8</sup> No artigo de Antonio Mercado há uma nota que refere ao fato de ter sido a primeira versão do texto apresentada pelo autor numa sessão dedicada a Armando Rosa e presidida por Marvin Carlson e Frank Hentschker, em abril de 2006, no teatro Martin Segal do Graduate center da City University of New York.

<sup>9</sup> No original que recebi e que retraduzi para o português: *He belongs to a generation which did not experience the constraints of authoritarianism and censorship. With new horizons to look forward to, with no scars to heal in flesh and mind, it was easier for his generation to break from the past models and vices of the former dramaturgy. In this sense, he is a drama of rupture.*

desenvolve apoiado no próprio Rosa, em entrevista a Marvin Carlson (ano), em que o dramaturgo confessa sentir-se estrangeiro na própria terra pelo fato não corriqueiro de ser um dramaturgo capaz de desenvolver discurso teórico, escrever peças e estabelecer uma conexão intrínseca com os artistas que vão encenar seus textos.<sup>10</sup> Os prefácios de Armando são uma demonstração precisa do nível de consciência com que realiza cada uma de suas composições, para fazer com que, em graus variados, conjuguem-se, numa peça, o cômico e o dramático, o poético e o político, fazendo valer, para a dramaturgia que produz, aquilo que pretende ser o objetivo de uma delas, a *Audição, com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*: falar “da vida que há no teatro e do teatro que há na vida”.

As chamadas Notas de abertura contêm não apenas as informações de rotina sobre enredo e personagens. Dão conta do contexto da peça na obra do autor, sobretudo quando há umnexo explícito entre obras, como se vê em *Cabaré de Ofélia*:

“Neste cabaré de poetas, há um paralelismo dramaturgico e seqüencial para com o imaginário de *Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002), peça centrada num ator que, ao interpretar em travesti a escocesa Daisy Mason de *Soneto já antigo*, recriava o universo pessoano, com um destaque especial para a figura de Álvaro de Campos. A personagem *transgender* de Daisy Mason volta a ser convocada no espaço do Odre Marítimo, mas o eixo das máscaras em cena mudou de rumo e será Ofélia Queiroz, a namorada vitalícia de Pessoa que, inesperadamente, dá nome a este peculiar cabaré”.

Ainda em relação ao nexos entre obras, merece servir de exemplo o modo como apresenta e subtitula cada uma das unidades da trilogia do mitodrama já trabalhado neste texto, composto por *Um Édipo* (2003-2006), *Nória e Prometeu* (2003-2006) e *Maria Magdala* (2005): sendo o primeiro um mitodrama fantasmático e o último uma fábula gnóstica, intercalados por um mitodrama paródico. Explica o autor a sua paródia:

De entre a minha produção dramatúrgica anterior, *Nória e Prometeu* é uma proposta de escrita dramática que encontra especiais afinidades estilísticas com *Um Édipo, o drama ocultado* (2003), por via do imaginário de proveniência helênica, que nos remete para as origens ocidentais da arte teatral. Mas a revisitação de personagens míticas, agora helênicas e hebraicas, como forma de abordar questões em moldes que a polissemia do teatro torna urgentemente atuais, e identificáveis, é mais explícita em *Nória e Prometeu*, em virtude do cultivo intencional do anacronismo que faz desta peça um exercício permanente de autoconsciência do teatral na própria cena, não isento de sátira.

Anteriormente, na mesma Nota, já havia explanado sobre a origem da personagem mitopagã de Prometeu, a parte conhecida, e mitocristã e Nória, a mulher de Noé que encontra, nesse elenco, um espaço para dar a conhecer “a sua história rasurada judaico-cristã”.

Já a Nota de abertura da terceira peça, *Maria de Magdala*, além da apresentação do enredo, manifesta claramente a intenção de realizar “releituras de mitos fundadores do ocidente

<sup>10</sup> As notícias sobre as montagens e a ficha técnica contendo os nomes dos envolvidos nas encenações constam das publicações, que em geral são realizadas posteriormente, de modo que o texto que se lê é, em geral, fixado após a experiência cênica. Uma das cópias que Armando Rosa gentilmente me enviou por correio eletrônico guarda ainda as marcas da supressão de falas eliminadas no decorrer do processo de encenação.



grego e judaico-cristão” para fechar a trilogia “de peças mitodramáticas em um ato”. Abandonando a fantasmagoria de *Um Édipo*, e a comédia eschachada de *Nória, Maria de Magdala* encontra o tom natural para o drama dessa mulher especial que é a “apóstola isolada numa igreja em que a doutrina de Paulo de Tarso contribuirá para a rasura crescente do importante papel desempenhado pelas mulheres pregadoras durante os primeiros dois séculos da era cristã.”

Por esse cuidado com as palavras em torno da peça, revela-se a parceira acadêmica da dramaturgia de Armando Rosa: estudos míticos,

estudos religiosos, estudos femininos, estudos teatrais e, com certeza, estudos filosóficos. As fronteiras são movediças, mas estão lá, no tracejado básico de personagens, tempo, espaço e cultura. O leitor é instado a um conhecimento prévio se quiser usufruir à vontade das sofisticadas e fundamentadas referências intertextuais citadas, parafraseadas ou parodiadas. As peças de Armando Rosa constituem conjunto inteligente e humorado de releituras, homenagens de torcer o nariz como requer o discurso na pós-modernidade, cujo verbo principal é revisitar, o verbo da memória.

## Referências bibliográficas

Como a opção foi referir de modo muito sutil a expressões e conceitos de autores diversos, relaciono obras inspiradoras nesta lista de referências e, para os textos do autor estudado e ou sobre ele, tomei a liberdade de adaptar a relação de obras que ele mesmo me enviou, por conter informações mais precisas sobre as circunstâncias de publicação dessas obras e sobre a encenação de suas peças, realizadas ou prevista para futuro próximo.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins fontes, 1992.

\_\_\_ *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_ *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

BANU, Georges. *L'oubli*. Essai em miettes avec sept dessins de Yannis Kokkos. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SÊNECA. *Édipo*. Trad. do original latino por Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG/PRO-ED, 1982.

SÓFOCLES. *Édipo*. Trad. Donaldo Schuler. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

VERNANT, J-P e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

## Cronologia de Obras Dramáticas de Armando Nascimento Rosa produzidas até esta data (Novembro de 2009)

### 1. *Goiânia – Uma Nova Caixa de Pandora* (peça tripartida)

1ª versão escrita: 1988 (Menção Honrosa do Prémio Alves Redol de Teatro – 1988); peça inédita nunca representada; (a versão actual tem interlúdios dramáticos inseridos em 2000)

### 2. *Espera Apócrifa*

1ª versão escrita brevíssima: 1989/1990 (publicada em 1990 na revista *Acto r*); 2ª versão aumentada: 1999 (publicada como apêndice ao livro *Falar no deserto – Estética e Psicologia em Samuel Beckett*); 3ª versão revista e alargada:

Publicada (Lisboa: Apenas livros) e com estreia cénica (Teatro do Azeite/Teatro da Comuna, Lisboa) em 2009 sob o título *Não és Beckett, não és nada, ou Espera Apócrifa reloaded*

### 3. *A Ilusão Cósmica – Viagem ao futuro no palco*

1ª versão escrita: 1997; Publicada online em 2005 numa versão revista em <www.triplov.com>; peça nunca representada

### 4. *Audição - com Daisy ao vivo no Ode Marítimo*

1ª versão escrita: 1998; publicada, com texto e partituras de canções (Évora: Casa do Sul) em 2002 e estreada em 2003 (Cassefaz/Teatro Maria Matos, Lisboa); (Tradução inglesa em curso)

### 5. *Lianor no País sem Pilhas* (uma peça infanto-juvenil)

Escrita e estreada em 2000 (Comuna - Teatro de Pesquisa/Centro Cultural de Belém, Lisboa); publicada com texto e partituras de canções em 2001 (Porto: Campo das Letras); (Prémio Revelação Ribeiro da Fonte – 2000)

### 6. *Nória e Prometeu – Palavras do Fogo*

1ª versão escrita: 2000; 2ª versão: 2003 (Leitura dramatizada na Livraria Eterno Retorno, Lisboa, 2003); 3ª versão: 2004, publicada online em <www.triplov.com>; Estreia cénica em teatro amador em 2006 (Ilha Terceira, Açores)

### 7. *Vozes Invasoras – Uma Comédia de horrores sobre os direitos humanos*

Peça breve escrita em 2000, num projecto em Madrid; Cenas soltas da peça foram apresentadas em tradução castelhana no espectáculo *La Noche de Casandra*, estreado em Espanha em 2001

### 8. *A Última Lição de Hipátia*

1ª versão escrita: 2002; publicada com texto e partituras em 2004 (Porto: Campo das Letras); Peça nunca representada

### 9. *Um Édipo – mitodrama fantasmático em um acto*

1ª versão escrita: 2002 (com o título *Reflexo de Édipo*); publicada com texto e partitura de tema musical (Évora: Casa do Sul) e estreada (Teatro da Comuna, Lisboa) em 2003;

tradução inglesa publicada (EUA, New Orleans: Spring Journal Books) e estreada (Grupo de Teatro da Universidade de Greenwich, UK) em 2006; Leituras encenadas em Nova Iorque e em Londres (2006)

### 10. *O Túnel dos Ratos*

1ª versão escrita: 2003; publicada com texto e partituras de canções (Porto: Campo das Letras) e estreada em 2004 (Cendrev - Centro Dramático de Évora/Teatro Garcia de Resende); Leitura encenada numa tradução inglesa em Londres, em 2007



**11. *Maria de Magdala – fábula gnóstica***

1ª versão escrita: 2004; publicada (Lisboa: Parceria A. M. Pereira) e estreada em 2005 (co-produção Cendrev - Centro Dramático de Évora/Teatro Garcia de Resende e Comuna – Teatro de Pesquisa, Lisboa); tradução inglesa (leitura encenada em Zurique, 2007) em edição norte-americana no prelo (EUA, New Orleans: Spring Journal Books)

**12. *A Ilha de Colombo***

1ª versão escrita: 2005; Versão revista: 2009; peça inédita nunca representada

**13. *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos***

1ª versão escrita: 2005/2006; 2ª versão: publicada (Évora: casa do Sul) e estreada em 2006 (Cendrev - Centro Dramático de Évora/Teatro Garcia de Resende); publicada em edição castelhana em 2007 (Mérida: De la luna libros); leitura encenada da tradução castelhana em 2008 (Teatro del Astillero, Madrid)

**14. *Cabaré de Ofélia (no Odre Marítimo)***

1ª versão escrita: 2005; versão cénica estreada em 2007 (co-produção Cendrev - Centro Dramático de Évora/Teatro Garcia de Resende e Teatro da Trindade, Lisboa); peça e partituras de canções inéditas em livro

**15. *As Duas Mulheres de Sigmund Freud* (libreto de ópera breve com música de Hugo Ribeiro)**

Libreto escrito em 2007, ópera encenada em 2008 (Teatro São Luiz, Lisboa); Ópera vencedora do Concurso Óperas em Criação (Teatro São Luiz/Ópera Estúdio de Lisboa/Teatro Nacional São Carlos)

**16. *Antígona Gelada***

1ª versão escrita: 2007; versão revista, publicada (Coimbra: Fluid Perene; suporte livro e edição online) e estreada em 2008 (Cendrev - Centro Dramático de Évora/Teatro Garcia de Resende e Comuna – Teatro de Pesquisa, Lisboa); tradução inglesa inédita

**17. *Visita na Prisão ou O Último Sermão de António Vieira***

Peça escrita em 2008 (Prémio Albufeira de Literatura 2008 e Menção Honrosa no Prémio Luso-brasileiro de Dramaturgia António José da Silva – 2008); publicada (Lisboa: Assírio & Alvim) com leitura encenada em 2009 (Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa); Leitura encenada em Araraquara, Brasil, em 2009

**18. *Os Mortos Viajam de Metro* (libreto de ópera com prelúdio de acto único)**

Libreto escrito em 2008/2009 para partitura de Hugo Ribeiro; a estrear em 2010 (Teatro São Luiz, Lisboa); Ópera cuja encomenda é resultante do 1º lugar no Concurso Óperas em Criação de 2008

**19. *Lianor e a Boneca Chinesa* (uma peça infanto-juvenil)**

Peça inédita de 2008, a estrear em 2010 (Comuna – Teatro de Pesquisa, Lisboa)

**20. *O Sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, Marinheira Estática* (Menção Honrosa do Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno – 2009); peça inédita de 2008 a estrear em 2010 (co-produção Cendrev - Centro Dramático de Évora/Teatro Garcia de Resende, Teatro da Trindade, Lisboa, e Teatro do Azeite/Teatro Sá da Bandeira, Santarém)**

Interview with Armando Nascimento Rosa , *Western European Stages*, volume 18, nº 2 (April), 1, 2006, Copyright Martin E. Segal Theatre Center Spring 2006. Provided by ProQuest LLC.

Realizada ao vivo em Julho de 2005, em Nova Iorque, Martin E. Segal Theatre Center, The CUNY Graduate Center. <<http://www.highbeam.com/Western+European+Stages/publications.aspx?date=200604>>.

### Artigo Antonio Mercado

Apresentado como conferência em Abril de 2006 em Nova Iorque, no Martin Segal Theatre Center, quando do lançamento da edição em livro do *An Oedipus*, nos Estados Unidos. O artigo surgirá em livro na edição norte-americana de *Mary of Magdala*, que sairá em 2010. A versão consultada foi revista pelo autor em 2008.

### Artigo de Eugénia Vasques

Pequena conferência apresentada na Sociedade Portuguesa de Autores, em Dezembro de 2005, assinalando os cinco anos da estreia do autor. <[http://triplov.com/teatro/eugenia\\_vasques/armando\\_rosa.htm](http://triplov.com/teatro/eugenia_vasques/armando_rosa.htm)>.

---

**RESUMO:** Reflexões sobre a proposta dramática do escritor português Armando Nascimento Rosa a partir da hipótese de que, por meio de diversos temas e tratamentos de linguagem, seu teatro escreve o próprio teatro, por meio do qual traz à cena o resgate da memória de mitos da cultura universal e de figuras históricas da cultura portuguesa, para tirar do esquecimento e resgatar valores e comportamentos.

**PALAVRAS CHAVE:** Armando Nascimento Rosa; teatro português contemporâneo; teatro e metalinguagem; teatro e mito; teatro e história