

Cenas em torno do “capitalismo como religião”, de Walter Benjamin

Suzi Frankl Sperber
Universidade Estadual de Campinas

Vim fazendo reflexões sobre literatura e sagrado desde bem cedo. Sem ter projetado fazer despontar o tema, estudei a obra poética de Carlos Drummond de Andrade e me surpreendi com sua beleza, força poética e dimensão do sagrado. Eis a conclusão de artigo publicado em 2003:

A vida profana, cuja apreensão do espaço é fragmentária, apresenta-se homogênea na sua indistinção. Esta corresponde às características postuladas para a pós-modernidade, mantendo a relatividade do espaço, feito da massa amorfa de uma infinidade de lugares. A poesia, a grande poesia, mesmo se aparentemente profana e laica, mesmo quando o poeta é ateu, apresenta os traços de uma experiência sintetizada, essencial. O centro aglutinador desta experiência essencial transcende os limites do tempo e da duração, das circunstâncias, da história.

Carlos Drummond de Andrade (CDA) usa o discurso apofático, a temática da humildade e da vida menor, reafirma a vida, constrói a utopia de algo que corresponde não explicitamente a alguma salvação. Constrói rituais a partir de repetições e organiza o caótico e fragmentário pelo vértice da esperança. E é na dialética entre eu-lírico e outro, entre realidade externa e interna, entre confronto, limite e superação, entre desesperança e esperança na vida, sempre reafirmada, que a lírica de CDA na sua circularidade e reversibilidade, constrói uma hierofania. (Sperber, 2003: 898)

A citação corresponde a uma preocupação que, ainda que pudesse parecer resolvida, se recoloca a cada momento: encontramos manifestações do sagrado apenas em textos de cunho religioso? Ou manifestações desta natureza ocorreriam somente em textos de autores religiosos? Teólogos? Místicos? Filósofos?

A filosofia pode viabilizar um modo de dizer e compreender alguns trechos de obras de arte que trabalhem com palavra. Mas já daria menos conta do recado ao trabalhar com pintura, escultura, arquitetura. Mesmo trabalhando com ficção em prosa ou poesia, a filosofia pode levar a equívocos – e ou a eventuais reduções – ao considerar que um determinado sistema filosófico pudesse dar conta de explicar uma obra literária. Benedito Nunes, em “Filosofia e Literatura” faz um traçado histórico-cultural das relações entre os dois modos de conhecimento que, no interior da filosofia platônica, surgiram em confronto – “Arthur Danto não exagera ao afirmar que a Filosofia começou definindo-se através da supressão da poesia”. Suprimindo a poesia, justamente aquilo que corresponde à essência literária se perderia.

Quanto à possibilidade do “enquadramento filosófico da pesquisa literária”, [Benedito Nunes] conclui que o diálogo entre os dois domínios – o poético, que “faz ver, mostra, não especula”, e o filosófico, que “interroga, ordena conceptualmente, estabelece conclusões plausíveis” - é possível no campo da interpretação literária, mas envolve riscos. O primeiro a ser evitado é justamente o de buscar “conceitos instrumentais na Filosofia para o exercício de uma pretensa Crítica Filosófica, que tentaria estudar a obra como ilustração de verdades gerais”. O segundo risco – ou a segunda “falácia” – estende-se na verdade a todos os campos metodológicos quando buscam num determinado sistema a “decifração” completa da obra. (Nogueira, 2004: 36)

Ao pesquisar livros lidos por João Guimarães Rosa, livros que, para facilitar, incluí numa categoria – espiritualidade – verifiquei que as ideias referentes a sistemas filosóficos, umas mais, outras menos, podem se estender por toda a obra de Guimarães Rosa, mas sempre transformadas e apropriadas pela ficção. A filosofia de cunho metafísico passa a ter acentuado encaminhamento para o valor estético, ou ético, além do próprio metafísico, prevalecendo, contudo, o valor estético. A partir desta constatação, ficou-me claro que é nos aspectos estéticos que reside o sagrado. Qualquer que seja a arte em questão, é o engendramento da beleza que se impregna de uma dimensão que vai além da contingência e da imanência.

Propus, ao estudar poemas de CDA, como se lê na citação acima, que podemos encontrar o sagrado em obras literárias de autores declaradamente ateus. Como sucede este fenômeno? Por quê? Para começar a responder a estas duas perguntas, recorro a Tillich: “Religión es la sustancia de la cultura y cultura la forma de la religión” (Tillich *apud* Langenhorst, 2011: 151; 172). O olhar de Tillich parte da teologia e se espanta que a literatura ofereça material para a teologia:

Para Tillich era claro en este contexto que también “imágenes, poemas y música” pueden ser objetos genuinos de la teología, pero no explícitamente “bajo el punto de vista de su forma estética, sino en relación a su capacidad de expresar, en su forma estética, ciertos aspectos de aquello que necesariamente nos concierne”. Dicho de forma positiva: “el análisis de la situación humana se sirve del material que la autointerpretación humana ha elaborado en todos los campos de la cultura. La filosofía aporta a ello” – y ahora explícitamente nombrada – “también la poesía, la literatura dramática y épica”. Entonces, la literatura, siendo “algo pasajero” es parte “de la autointerpretación humana” y por eso, objeto del análisis teológico, porque ayuda a iluminar la situación humana como campo de interrogantes al cual el mensaje cristiano da respuestas confiables. (Langenhorst, 2011: 173)

A teologia se serve, então, da literatura para localizar respostas para as interrogações que a existência humana se coloca, tais como o mistério da vida e da morte, o mal no mundo – e seu oposto, o bem –, os conflitos, as dúvidas, a angústia, o amor, o ódio e a dor. A literatura, oferecendo material para os estudos teológicos, pode-se retroalimentar com tratados teológicos e filosóficos. Sem deixar de permanecer como referência em si, como resposta em si, visto refletir de alguma

maneira a vida humana. O norte acaba sendo a esperança, para que se saiba que a vida não é ou foi vivida em vão e que seu sentido – mesmo que tardio, mas cuja ressignificação liberta quem viveu dos acontecimentos narrados – sirva para outrem. (Sperber, 2009: 583).

O sagrado introduz a cunha da esperança (a encarnação, a redenção, a transformação tornada possível, a comunhão, o perdão – e também o seu contrário), juntamente com a fé e a caridade (em termos cristãos, mas com equivalentes em outros pensamentos religiosos). – e a fraternidade!, como ensina Arturo Gouveia (Gouveia, 2015). Ou se inscreve como memória.

Sem dúvida a memória construída pela literatura, pode recordar o que de alguma forma se sabe, racionalizando ou poetizando a existência; ou lembrando do esquecido pela história dominante, ou dando sentido ao mundo dos vencidos graças a uma dimensão simbólica da realidade, da diferença, da alteridade.

Em Levinas, a história se estrutura a partir de um “para além da lembrança”. É como se toda a humanidade estivesse incluída numa história não memorável: aquela das provações e da libertação da escravidão. A memória seria, então, a “compaixão por todos os dominados e todos os danados da terra, bem como o faro especial para esta danação, fato este que os próprios danados são levados a esquecer”. (Levinas, 1988: 91). É uma passagem do não sentido para o sentido. Esta é uma possibilidade do humano que estrutura a própria história. E pode encaminhar para o sagrado.

Em todo caso, é assim que nos debruçamos sobre desafios, procurando desvendar o que nos provoca.

Comecei a refletir sobre três peças em língua inglesa por conta de uma inquietação de Sandra Luna: A revisitação do corpo morto como testemunho de verdade está presente em vários dramaturgos pós-modernistas (Luna, 2015: 339). Este corpo morto cênico – que eu havia chamado de corpo-testemunho – é um agente desestabilizador, nestas peças, tanto do sujeito singular, como do social. No teatro clássico, o corpo morto em cena é inaceitável porque antiético. O que significa, então, um corpo (morto) que reaparece em cena? Mau-gosto? Mau-gosto que parodia a tragédia e sua necessária catarse, conforme o conceito que nos vem da Antiguidade clássica? Como definir o corpo-testemunho?

Antes de mais nada lembremos que todo discurso sobre ética deve partir do pressuposto de que não existe nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico que o homem deveria cumprir ou realizar. Essa é a única razão pela qual qualquer coisa como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou devesse ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria qualquer experiência ética possível – não haveria senão deveres a cumprir. Assim, os valores éticos deverão existir por si mesmos, espontânea e gratuitamente.

A fim de buscar respostas, esmiuçarei perguntas sobre as três peças teatrais que suscitaram a inquietação: *Buried Child*, de Sam Shepard; *Blasted*, de Sarah Kane e *Ariel*, de Marina Carr.

Buried Child, de Sam Shepard¹, encenada pela primeira vez em 1978, apresenta a decadência de grande proprietário de terras (Dodge), de fazendeiro bem-sucedido e endinheirado, grande produtor (“Dodge – The farm was producing enough milk to fill Lake Michigan twice over”. [Shepard, 2011: 104]). Portanto, em princípio vemos a derrocada do sonho americano. O Sonho Americano (o *American Dream*) é um *ethos* nacional dos Estados Unidos, que reúne variações em torno de ideais de uma liberdade que inclui a oportunidade para o sucesso e a prosperidade, maior mobilidade social para as famílias e crianças, alcançada graças a trabalho duro em uma sociedade sem barreiras (e, em princípio, justa). Mas para além do sonho americano, há um desastre econômico e um segredo. É uma transgressão odiosa: um incesto. E há a sua, digamos consequência, na lógica da peça: o assassinato da criança concebida em pecado. O incesto teria ocorrido entre Halie e Tilden. Halie é a esposa de Dodge e Tilden é o filho de ambos. Passo a resumir a peça para que seja possível entender as relações e a trama.

Halie é a mãe da família, Dodge o pai e Tilden e Bradley os filhos de ambos. Aparecem em cena ainda Shelly, Vince e Father Dewis. Vince é filho de Tilden. Quem foi a mãe de Tilden? Não se sabe. Tilden gerou também outra criança, que não vive mais. Sabe-se a respeito dela só perto do fim da peça. No começo da peça Halie fala com Dodge, aparece Tilden e depois Bradley. Bradley não tem uma perna e Tilden parece limítrofe. Bradley corta o cabelo do pai sempre radicalmente, para desgosto e revolta do pai entevado e alcoólatra. Simbolicamente, sendo o cabelo cortado o de Sansão, leva à perda de forças de Dodge, permanentemente prostrado. Halie sai para encontrar-se com Father Dewis negociando um pedido: “Ansel’s² getting a statue, Dodge. Did you know that? Not a plaque but a real live statue. A full bronze. Tip to toe. A basketball in one hand and a rifle in the other.” (Shepard, 2011: 89).

Antes do retorno de Halie para casa, volta a entrar em cena Vince. Ele afirma repetidamente ser filho de Tilden. As cenas em que Vince não é reconhecido nem por Dodge, nem por Tilden ou Bradley confundem um tanto a crítica – e a própria Shelly, namorada de Vince. Dodge nega peremptoriamente, no início, ser o avô de quem quer que seja (“Stop calling me Grandpa will ya! It’s sickening. ‘Grandpa.’ I’m nobody’s grandpa! Least of all yours.” [Shepard, 2011: 50]) mas no fim da peça acaba concordando que é avô de Vince. Tilden, instado sobre se é o pai de Vince, responde

¹ Na Wikipedia, lemos sobre a peça: “fragmentação da família nuclear no contexto da decepção e desilusão com relação ao mito e ao sonho americanos”.

² Ansel foi um terceiro filho do casal, tendo morrido em um motel-hotel antes de chegar presumivelmente ao campo de batalha da Guerra do Vietnã. Daí que não lutara e não merecera, pois, qualquer medalha ou título, como desejava muito sua mãe Halie.

TILDEN: I had a son once but we buried him. (Dodge quickly looks at Tilden. Shelly looks to Vince.)

DODGE: You shut up about that! You don't know anything (sic) about that! (Shepard, 2011: 54)

Na conversa entre Tilden e Shelly, Tilden conta que teve um carro branco e guiava muito por gosto de aventura e para usufruir de sua liberdade. Fora, pois, normal? Não sabemos. Tilden sente-se acolhido por Shelly e quer contar a verdade:

TILDEN: We had a baby. Little baby. Could pick it up with one hand. Put it in the other. (Tilden moves closer to her. Dodge takes more interest.) So small that nobody could find it. Just disappeared. We had no service. No hymn. Nobody came.” (Shepard, 2011: 74)

Tilden é interrompido, criticado, desqualificado por Bradley, que entra em cena novamente, pontuando que Tilden era ou fora um *All American*: alto, louro de olhos azuis. Bradley comenta, em certo momento, que Tilden era “half-brain” (Shepard, 2011: 77), confirmando ser Tilden limítrofe. Halie procura desviar a conversa e fugir de qualquer confissão. Mas Halie comenta “Our youth becoming monsters” (Shepard, 2011: 90). E ainda: “Everything running down the hill. It's kind of silly to even think about youth”. (Shepard, 2011, p 95) Assim, Halie atribui à juventude em geral o que sabe sobre si e sua família. O espectador recebe, portanto, diversas pinceladas sobre o passado oculto. Shelly exclama “I know you've got a secret. You've all got a secret. It's so secret, in fact, you're all convinced it never happened”. (Shepard, 2011, p 102)

A confissão final e aberta de Dodge a respeito do assassinato do bebê desaparecido é enunciada perto do fim da peça: “DODGE: I killed it. I drowned it. Just like the runt of a litter. Just drowned it. There was no struggle. No noise. Life just left it”. (Shepard, 2011, p 100)

A conclusão da peça é ambígua. Finalmente Dodge reconhece o neto Vince e doa a propriedade a ele. Suas ferramentas deverão ficar para Tilden e os objetos da casa deverão ser reunidos fora da casa, no campo, em uma pira sobre a qual deveria ser incinerado seu corpo. Sem dizer “água vai”, morre Dodge. Vince, sabedor de sua herança, passa a agir como colonizador: deixa que sua namorada parta e assume a continuidade da produção da propriedade, da riqueza a voltar a ser acumulada. Halie se admira com a produção repentina, impressionante dos campos (“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”. [Shepard, 2011: 108]). Neste ponto entra Tilden enlameado e carrega o corpo morto do bebê, que encontrara enterrado, que leva para sua mãe.

Sandra Luna atribui a responsabilidade sobre o incesto a Halie:

Em sua feição de drama social, a trama nos diz que Halie, apartada do marido pela mesmice de um cotidiano vivido em prol de acúmulo de riqueza material e de estabilidade familiar e social, ao sentir-se espicaçada pelo aguilhão da carne, não havendo por perto outro homem com quem copular, pois que habitam uma fazenda no meio do nada, entrega-se a uma ação banida pelas humanas leis. Deitando-se com o próprio filho, dá à luz um rebento que Tilden, filho que se faz pai, em sua ingenuidade e meiguice, cuida de acalantar, enquanto Dodge, em seu ciúme de esposo e em sua confusão de pai/avô, cuida em matar. (Luna, 2014: 353)

De fato Tilden é gentil, carinhoso tanto quando recorda o bebê que morrera (ele não diz que o bebê fora assassinado...) quanto em seu gesto final. Mas o espectador nada sabe sobre os impulsos eróticos de Halie e Tilden. Não poderia Tilden ter tido impulsos poderosos e subjugado sua mãe? Afinal, sua compleição física descrita na didascália vai nesse rumo. Bradley, agressivamente, provocativamente, põe três dedos na boca de Shelly, tocando sua língua (Shepard, 2011: 75). Não poderiam os irmãos ter apetites paralelos? Mas o que conta, nesta análise, é a acumulação e perda de capital e que há um corpo morto, que aparece no fim da peça. Este ato parece purgar a família de, digamos, sua maldição. Os campos da fazenda, que desde a morte da criança não tinham mais sido produtivos, germinam, florescem, produzem milho, trigo, cenouras, ervilhas, tudo de uma beleza extraordinária. A peça termina com uma manifestação de esperança de Halie. Corresponderia este final à esperança de que reviva o sonho americano? Ou de reconstituição da família nuclear? Ou ainda de novo desenvolvimento econômico? As esperanças agora enunciadas, seguramente não se referem ao bebê assassinado e enterrado nos campos da casa da fazenda em que vive a família. Então qual a função da criança enterrada-desenterrada?

Em *Blasted*, de Sarah Kane, o jornalista Ian Jones frequenta hotéis de luxo. Tende a ser arrogante, alienado, autocentrado. O capitalismo, propriamente, está fora do hotel, mas também se reflete nele, em seu luxo ostensivo. E faz parte da guerra, da violência, do aludido sistema que só contrata gente de qualidade. *Blasted* se constrói em torno de uma relação abusiva (mas nem tanto) entre Ian (um jornalista de quarenta e cinco anos) e Cate (uma jovem desempregada de vinte e um). Em um resumo diz-se que ela tem problemas mentais. Ian a desqualifica diretamente, considerando-a burra. Além da violência de diversos tipos, além de arbítrio, crueldade, surge, na peça, o tema da morte de Deus – da inexistência de Deus – e o problema da identidade do sujeito (Ian considera Cate, além de burra, ingênua, deselegante, vestida como sapatão - sem identidade, ou, em termos de Axel Honneth (2001), socialmente invisível. Apesar disto gosta dela, diz que a ama e lhe propõe casamento).

A peça tem cinco cenas, ambientada em um mesmo espaço, aparentemente, porém com mudanças significativas. A primeira cena de *Blasted* se passa num quarto de hotel de alto luxo localizado em Leeds, cidade importante do norte da Inglaterra. A rubrica informa que “Cate pára na

porta extasiada com o requinte do quarto”. Na primeira cena há um diálogo um tanto estranho entre Ian e Cate, sobretudo tendo em conta que Ian queria impressionar Cate e por isto escolhera um hotel de tão alto luxo: “Ian – Já caguei em lugares melhores do que esse. / Ele toma o gin. / Tô fedendo. Quer tomar um banho?” Se o local é tão luxuoso, e se ele queria impressionar Cate, por que o mau gosto da primeira frase? Quanto à sua segunda manifestação, Ian percebe que ele fede, mas pergunta a Cate se ela quer tomar banho. Sim, Ian toma banho, volta e diz “Tô feliz por você ter vindo. Achei que você não viria.” A resposta de Cate é “Fiquei preocupada.” “Você me pareceu triste.” As respostas de Cate são desviantes. As falas de Ian também divergem em tom e tema. Ian odeia paquistaneses e pretos. Cate diz “Tem uns indianos na escola de deficientes que meu irmão frequenta. Eles são bem legais.” Prossegue Ian:

Tô suando de novo. Fedendo. Você já pensou em se casar?

Cate: Quem casaria comigo?

Ian: Eu.

Cate – Não posso.

Ian: Você não me ama. Não te culpo por isso, eu também não me amaria.

Cate: Não posso deixar minha mãe.

Prosseguem as falas desviantes. Cate, na sequência, não diz imediatamente que gosta dele, mas afinal, depois de uma conversa sobre morte (Ian teria câncer de pulmão, aparentemente), ela o confessa. Assim mesmo ela pontua que não é mais sua namorada, porque ele não foi legal com ela. O desencontro entre ambos parece definitivo. Ian tem o discurso da intolerância e da direita: “Hitler errou matando as bichas dos judeus, ele devia era ter ido pra cima da ralé, dos pretos, e dos porras dos torcedores de futebol, jogando bombas em estádios e acabando com eles”. Cate é o contrário.

Um primeiro momento de mudança ocorre com a entrada intempestiva de um soldado armado, violento, agressivo, cruel – faminto. Estamos na cena 2. O soldado conta os horrores vistos e cometidos por ele, acaba sodomizando Ian, come o que encontra pela frente, sente fome ainda, suga e mastiga os olhos de Ian, e se mata. Isto tudo leva duas cenas. Ian, já cego, se dá conta de 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 tem tons surreais visto que são discursos paralelos. Ao mesmo tempo, entendemos os pontos de vista de um e da outra. Ian assume o discurso da morte, da descrença, do ceticismo visto que deseja morrer. E formula o repetido pedido para que Cate o mate. Cate tem o discurso da vida, de sua afirmação. O pranto do bebê irrita Ian. Cate, ao contrário, acolhe o bebê, aceitando seu choro, ainda que o mundo em que se encontram seja cruel e que falte alimento para todos. Ian revela impaciência, falta de generosidade, autocentramento. A compaixão de Cate é contraposta à ponderação de Ian de que nada adianta, porque estão todos na mesma situação

desastrosa. O impulso suicida de Ian é visto como covardia ou fraqueza por Cate. Cate introduz um universo de valores, alguns explícitos, outros nem tanto. Segundo ela, a crença em Deus dá sentido à vida. O ceticismo último de Ian corresponde à convicção da morte de deus – já proposta pelo pensamento filosófico nietzschiano: “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 – Não se pode morrer e voltar. [...] Quando você morre é o fim.

Cate – Eu acredito em Deus.

Ian – Tudo tem uma explicação científica.

Cate – Não. (Kane, s.d: 52)

A relação desigual é evidenciada entre eles graças a uma economia de palavras que compõem falas pungentes. O desdobramento se dá, como vimos, na cena 2, quando um soldado anônimo entra no quarto empunhando arma. Em versão anterior da peça (corrigida diversas vezes pela Autora), havia a informação de que se trataria da guerra da Bósnia, passando a peça a desenrolar-se em outro espaço geográfico. Na última versão da peça não há mais referência à guerra da Bósnia. (Em entrevista, Sarah Kane comentara que as pessoas não se sensibilizaram – melhor, não se indignaram – com uma das estratégias da guerra da Bósnia, que consistia em sistematicamente estuprar mulheres – crianças, jovens, mulheres maduras, velhas – mas se escandalizavam com um estupro encenado). A lógica da guerra toma conta das relações e Ian passa do pólo de protagonista chato, espicaçador de Cate (um resumo considera que Ian tortura Cate) para o de vítima do soldado, que conta os horrores da guerra, e também os pratica. Amputação, canibalismo, estupro, tortura marcam as cenas dois e três. As personagens falam de maneira crua e seca. A peça muda mais uma vez de direção, na cena três, quando uma explosão (indicada fisicamente por um buraco de bomba no cenário) torna esta relação íntima de duas personagens em cena, em um espelho para um mundo em guerra. No ambiente do hotel detonado, presumivelmente em outro país, o soldado revela mais cabalmente a sua perversidade, seu sadismo. Na cena seguinte, o soldado se encontra morto no chão: ele se matara com sua arma. Ian, vivo, percebe que Cate entra porque ela lhe dirige a palavra: “Você é um pesadelo.” Cate lhe conta que uma desconhecida lhe dera um bebê para que ela o salvasse. Sua tarefa é salvá-la da inanição. Não deixa de ser espantoso que o tema da fome seja tratado por autora inglesa. A falta de alimento é severa e o bebê morre. Cate é levada a enterrar a criança – no quarto do hotel... Ela fabrica uma cruz que finca ao lado da ou sobre a “cova”. Em seguida, reza. As ações de Ian são incongruentes entre si, na sua sequência como que aleatória, contraditória, feita de horror e nojo. 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 o outro: antropofagia. A psique adoecida seria condenada à mais abjeta aniquilação. No entanto, no fim da peça aparecem tratados positivamente temas como Deus, fé, necessidade da crença, o sentido da vida e do mundo, a oração, generosidade, acolhimento, compaixão e, finalmente, ocorre o que fora negado: o morto revive, após ser alimentado por Cate – Ian – o corpo testemunho, cujo corpo está parcialmente enterrado, estando sua cabeça fora do buraco-túmulo da criança que fora enterrada ritualmente, com direito a orações e cruz. Ian, antes de morrer em cena antes do retorno de Cate, comete atos odiosos e nojentos, dentre os quais desentera a criança e a deglute. Este corpo-testemunho se meio enterra. Quando Cate o alimenta, Ian ressurge para a vida humanizado, manifestando gratidão. Irascível ao longo de toda a peça, de repente, como última palavra enunciada por ele, última palavra da peça, existe a expressão de reconhecimento – voltando-se para o outro, condição *sine qua non* da gratidão: “Obrigado.”

A personagem fundamental da peça acaba sendo Cate, aquela que resiste, confia, tem fé, é solidária, compassiva, transformando a peça em algo como um ritual. O ritual demanda a comunhão entre os seres e deles com a divindade. É um ritual capaz de humanizar o desumanizado. E para isto é necessária uma personagem com identidade *ipse* (cf. Ricoeur), fiel a si mesma.

Racionalidade versus irracionalidade, ou fé e razão se contrapõem no debate entre as duas personagens de *Blasted*, de Sarah Kane.

Em *Ariel*, de Marina Carr, um político ambicioso e inescrupuloso pensa fundamentalmente em acumular riquezas. Na peça há ganância, cobiça, o desbragado desejo de galgar a cargos a qualquer preço – e a decadência moral mais radical, com a perda de valores éticos - e morais, claro - com perda de todo e qualquer escrúpulo, de modo a que os assassinatos que se sucedem se apresentam em todos os casos como “justificados”.

A jovem Ariel é vítima da cobiça, sendo sacrificada pelo pai (Fermoy, cujo nome, “Fear Mai” em irlandês, sugeriria, em inglês, fer = “for” e Moi = “me”, a saber “For myself”; em português “para mim”). Ela corresponde à Ifigênia, tanto da peça “Agamemnon” de Ésquilo, quanto da “Electra” de Sófocles. Fermoy difere de Agamemnon... Ariel é ultrajada porque não é enterrada, porque sua morte é violenta, e porque Fermoy mente sobre sua morte (diz que ela sofrera um acidente guiando o carro que acabara de ganhar do pai para o seu aniversário, comemorado no início da peça. Quem saía de carro fora o pai, com Ariel. Ninguém vira Fermoy sair de carro com Ariel e constará, simplesmente, que Ariel desaparecera, sendo a responsável por seu desaparecimento e por seu acidente) encobre a verdade e impede que se conheça a real dimensão do ser humano Ariel – assim como a real escória que caracteriza o pai Fermoy. A origem do nome Ariel

é bíblica. Significaria leão de Deus. Ariel é também o nome de um dos chefes que Esdras enviou para o santuário à procura de filhos de Levi a fim de convencer alguns levitas para voltar com ele. Curiosamente, nestes contextos é nome masculino.

Ariel seria também o nome de um anjo ou espírito do ar (cf. a personagem Ariel de *A Tempestade*, de William Shakespeare). O sentido do nome Ariel aponta para a busca de alguém que possa ser ministro da “casa do nosso Deus”.

O pai de Ariel – Fermoy Fitzgerald – é assassinado no segundo ato por Frances, a mãe de Ariel e esposa de Fermoy, que vinga o assassinato de Ariel. Antes do assassinato de Fermoy, uma estranha ação, introdutora do fantástico, ocorre. Ariel fizera ouvir sua voz, pedindo ao pai que a retirasse de onde estava. A cena é apresentada como se se tratasse de um “telefonema” de Ariel para o pai... Ela implora que ele a tire do fundo das águas do lago Cuura, onde é escuro, ela tem medo e um grande peixe a ameaça. Este grande peixe pode aludir ao monstro do lago Ness³, como curiosidade fora do espaço geográfico da peça, que se passa na Irlanda. Ou serve para advertir o pai de que ainda poderia salvar-se, se resgatasse a filha, assumindo seu crime e culpa. Ou ainda sinalizaria que o castigo adviria da desobediência dos mandamentos (“Ouvistes que foi dito aos antigos: ‘Não matarás’; mas quem assassinar estará sujeito a juízo”. Mt 5: 21), visto que peixe simboliza Cristo.

Voz, palavras, a caveira, o caixão de Ariel que está na cena no terceiro ato e o fantasma de Fermoy (que aparece morto e ensanguentado também no terceiro ato) funcionam como corpos-testemunho. No terceiro ato Frances será retalhada – literalmente – por Elaine, que a odiava desde sempre e que vinga, assim, a morte do pai que amava. Os corpos encontrados no fundo do lago, no fim da peça (retirados por *bulldozers*), não estão ressequidos como a criança de *Buried Child*, mas desfeitos pela água, pelos peixes. No último ato Elaine, ainda com ciúmes de Ariel, segura a caveira da irmã e fala com ela. A cena hamletiana não discute vida e morte filosoficamente. Mas aí está a caveira de Ariel: corpo-testemunho também. Sabemos que há os outros corpos-testemunho, os do lago Cuura. O que testemunham estes corpos?

Os corpos das pessoas desaparecidas que se encontravam no fundo do lago Cuura retornam à cidade e evocam o vale cheio de ossos de Ezequiel, 37⁴. Em Ezequiel lembram que o Senhor pede que seja profetizada uma vida nova sobre os ossos. Como os ossos correspondem aos mortos da localidade onde se encontra o lago Cuura, que estão no fundo do lago, representam a localidade. A

³ “O monstro do lago Ness, monstro de Loch Ness, também conhecido simplesmente por Nessie, é um criptídeo aquático que alegadamente foi visto no Loch Ness (Lago Ness), nas Terras Altas da Escócia. A sua existência (ou não) continua a suscitar debate entre os cépticos e os crentes, e é um dos mistérios da criptozoologia. O monstro de Loch Ness é descrito como uma espécie de serpente ou réptil marinho, semelhante ao plesiossauro, um sauropterígeo pré-histórico.” (Wikipedia, 2016).

⁴ Sou grata a João Carlos de Souza Ribeiro que me deu esta preciosa referência.

profecia evocada pela cena do vale cheio de ossos de Ezequiel servirá para os seus habitantes vivos, e não para aqueles que já morreram há tempo, ou que ainda morrerão no terceiro ato. Ao serem encontrados os ossos, a cidade superará o horror e a perversidade dos crimes hediondos, permitindo a evocação dos que foram vivos. Os corpos-testemunho coletivos de Ariel profetizam renovação e transformação para a comunidade. O tema da religião, da presença e potência divinas são tematizadas na peça, podendo sugerir o resgate das almas.

Eis trecho de Ezequiel 37:

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.

Nas três peças existe desmoronamento da família, perda de valores, isolamento progressivo. E corpos mortos em cena. Os corpos-testemunho a que vêm?

O corpo morto cênico é testemunha do assassinato, do assassino, do silêncio que cerca este fato e que contamina as relações. 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 recalcado, 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 e o impensável. (Sperber, 2016, no prelo)

Os corpos-testemunho das três peças vêm a ser corpos de pessoas que não foram enterradas segundo prescrevem os rituais. O bebê de *Buried Child* foi enterrado no solo, mas não fora batizado, sendo, portanto, pagão – e seu enterro não tivera ritual, nem sua alma fora encomendada a Deus. Ariel, os mortos do lago Cuura também não tiveram enterro ritual. Nem Ian. O corpo morto submetido a tal procedimento é, assim, ultrajado. Isto me lembra *Kálos Thánatos*. Trata-se de um achado teórico de Vernant, relativo à bela morte e ao cadáver ultrajado.

Existe, nas epopeias,

o ímpeto de desqualificar o heroísmo do morto através do ultraje, conspurcando o corpo do herói e, pois, a sua honra heroica, conspurcando sua glória imperecível, só alimentada pela bela morte. O corpo deve ser preservado de modo a conservar a beleza e a juventude do homem vivo, morto em combate, o que eterniza os valores do herói. (Sperber, 2016, no prelo)

[...] esta perspectiva de uma pessoa reduzida a nada, perdida no horror, é afastada, contudo, no exato momento de sua evocação. (Vernant, 1979: 62)

[...] 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: 62)

Nas três peças existe o corpo-testemunho que chama a atenção para os crimes, os criminosos, as culpas. No caso de *Buried Child* há algo como um milagre da terra, que fecunda o chão, algo como o cio da terra, descrito por Chico Buarque em sua composição deste nome. É o milagre da terra – ou do sol, ou das chuvas – que se faz ver. “Afagar a terra / Conhecer os desejos da terra / Cio da terra, a propícia estação / E fecundar o chão”. (Chico Buarque)

Em *Blasted* o corpo-testemunho é capaz de gratidão. Em *Ariel* é a cidade que se abre para novas chances de regeneração, de salvação.

O corpo-testemunho passa a ser testemunha de redenção, de renovação. É o reconhecimento da alteridade, da diferença. O corpo-testemunho tem a potência de *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: o irmão. É mais do que apenas testemunha de 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, i.é, ao culto que se torna possível. (Sperber, 2016, no prelo)

Nas três peças estudadas existe um ritual relativo à alimentação, portanto paralelo a tomar a hóstia: o alimento na boca de Ian, em *Blasted*; o alimento que revive, renasce – trigo, milho, cenouras em *Buried Child* e em *Ariel* o renascimento da Palavra de Salvação. (Sperber, 2016, no prelo)

Resumo as questões levantadas até o momento. As duas peças, uma americana, outra irlandesa, tematizam o desmoronamento da família, a perda de valores, a ambição, acumulação de bens e de capitais. Só em *Blasted* há guerra, apresentada como destrutiva e disruptiva. Sabemos que as guerras são uma das estratégias de enriquecimento de certos grupos. (A BBC anunciou, por exemplo, que “o comércio internacional de armas em 2004 movimentou mais de 30 bilhões de dólares”). Em todas as três peças encontramos corpos-testemunho. Estes facultam alguma manifestação sagrada: ritual; comunhão; renascimento; palavras da salvação. Em peças contextualizadas em pleno capitalismo, refletimos sobre ele: a sucessão dos regimes de acumulação capitalista contribui para a modernização da dinâmica dos processos laborais, das formas de

Regulação⁵, da composição política do proletariado, do tipo de organização da produção. Estas novas configurações territoriais do capitalismo contemporâneo derivam, em grande parte, da sucessão de rupturas desencadeadas a partir do colapso sistêmico do regime de acumulação fordista, na segunda metade do século XX. (Godoy, 2002). O modo de funcionamento da reprodução capitalista atual reside, sobretudo, na imaterialidade (trabalho intelectual/linguístico e trabalho afetivo) e na simbiose entre a produção e o consumo.

O poder do consumo é epidêmico, envolve o indivíduo e estimula a dinâmica da sociedade capitalista. O consumo, como argumenta Rolnik (2003), foi (e é) cafunizado a serviço da acumulação capitalista. Para Santos (2000: 34), “o poder de consumo é contagiante, e sua capacidade de alienação é tão forte que sua exclusão atribui às pessoas a condição de alienados”. O que está em jogo é a racionalidade consumista, em moldes não mais apropriáveis pelos antigos conceitos do paradigma produtivista, tais como produção-produção e sim pela forma categórica de transformar simples objetos em ícones do consumo. Para que isto ocorra, o capitalismo contribui para oprimir o ócio, reduzir o tempo, padronizar o gosto e controlar a natureza intrínseca das coisas.
[...]

Tudo visa aceleração do consumo e acumulação capitalista. (Costa e Godoy, 2008)

Olhar de Filósofo sobre o Capitalismo e seus Efeitos

Segundo Walter Benjamin, o capitalismo

é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (Agamben, 2007: 63)

Agamben, que comenta o artigo de Benjamin, prossegue:

Poderíamos dizer, então, que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano,

⁵ Um regime de acumulação explicita o conjunto das regularidades que permitem uma acumulação mais ou menos coerente do capital, isto é, que amortecem e esbatem no tempo os desequilíbrios gerados constantemente pelo próprio processo de formação do capital. (Boyer, 1990: 122).

divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (Agamben, 2007: 63)

A partir desta formulação, algumas perguntas precisam ser feitas: em que medida há, nas peças estudadas, aspectos de culto capitalista? O que procuramos: aplicar as ideias de Walter Benjamin (de seu artigo “Capitalismo como religião”) às peças – o que seria forçado e falsearia cada uma das peças – ou avaliarmos a construção de cada uma das peças e verificarmos qual a função de aspectos do sagrado? Como já confirmamos manifestações do sagrado nas peças, uma resposta fica mais complexa.

O capitalismo, de maneiras diferentes, é representado nas três peças. Em *Blasted* a guerra é o fator secreto, digamos, esquivo, de enriquecimento, de alimentar a acumulação, de manipular os seres humanos, levando-os a entrar no que há de mais sórdido, menos humano, mais aniquilador de valores morais e éticos. A religião se define pela separação, como explica Mircea Eliade. A religião funda um espaço heterogêneo, isto é, diferente do espaço profano, este, sim, homogêneo⁶. No capitalismo há “separação, sem mais nada a separar”, o que corresponde a homogeneizar, esclareço, recorrendo a ensaio de Michael Löwy. Então vejamos o uso do espaço nas peças.

E m *Buried Child* há o espaço interno e o externo. O interno é homogêneo. Tilden é o mediador: move-se entre os dois espaços e leva para o espaço interno os produtos do espaço externo. Quando acontece o milagre proclamado por Halie, vemos Tilden entrar em cena enlameado e carregando um corpo de criança: os seus ossos ressequidos. Tilden diz apenas que segura um bebê, um bebezinho. Vince conta de sua viagem em torno de si mesmo na noite anterior:

I could see myself in the windshield. My face. My eyes. I studied my face. Studied everything about it as though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him. Like a mummy's face. I saw him dead and alive at the same time. In the same breath. In the windshield I watched him breathe as though he was frozen in time and every breath marked him. Marked him forever without him knowing. And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changes to his grandfather's face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I'd never seen before but still recognized. Still recognized the bones underneath. Same eyes. Same mouth. Same breath. I followed my family clear into Iowa. Every last one. Straight into the corn belt and further. Straight back as far as they'd take me. Then it all dissolved. Everything dissolved. Just like that.

Logo adiante Vince, que é perverso com o tio Bradley, conversa com o padre Dewis:

⁶ “Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. ‘Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.’ (Êx, 3: 5)” (Eliade, 1992 : 17)

(To Dewis as he continues torturing Bradley.) Oh, excuse me, Father. Just getting rid of some of the vermin in the house. This is my house now, ya know? All mine. Everything. Except for the power tools and stuff. I'm gonna get all new equipment anyway. New plows, new tractor, everything. All brand-new. Start right off on the ground floor.

Vince permanece alheio à história do bebê, a saber, de seu irmão ou meio-irmão, nada sabemos ao certo. Esta história afeta a todos, menos a ele. O resultado é que existe um processo de culpabilização, quem sabe paralelo ao processo de culpabilização capitalista, tal como o vê Walter Benjamin, culpabilização que vem a ser a generalização do desespero. Benjamin apud Löwy pontua: “O que o capitalismo tem de historicamente inesperado é que a religião não é mais reforma, mas ruína do ser” (Löwy, 2006: 24). Por que ele é produtor de desespero? Porque não admite nenhuma alternativa. Culpados de seu próprio destino, os seres não têm direito a nenhuma esperança de redenção.

Walter Benjamin cita Gustav Landauer, que levanta alguns tópicos sobre uma eventual saída para a nefasta religião do capitalismo. Landauer pontua que “para conseguir dar cabo de uma ação contra o capitalismo, é indispensável [...] sair de (*heraustreten*) sua esfera de eficácia (*Wirkungsbereich*), porque, no seu interior ele é capaz de absorver toda ação contrária.”

Não me interessam as soluções econômicas ou políticas. Entendo que a morte e o corpo morto podem ter sido introduzidos como uma saída para o mundo capitalista, do consumo, do lucro, do mercado, da prisão. O corpo morto – corpo-testemunho – reaparece em cena para simbolizar a encarnação, a redenção, a transformação tornada possível, a comunhão, o perdão – um dedo sinalizando a esperança que aponta para o sagrado. Não é uma solução para o sistema político-econômico. Mas é uma cunha do sagrado que resgata o que foi ultrajado em tempos e espaços capitalistas. O corpo-testemunho, sobretudo, é memória.

As peças fixam a memória de um tempo. Elas começam por um meio conhecido em certo espaço e tempo e instauram outras categorias de memória. No contexto da peça, há, em *Buried Child* a instauração de uma memória que fora esquecida de tanto ser negada. Em *Blasted* o mundo do vencedor – aparente, mas ostentado – converte-se no mundo do vencido, apresentando uma dimensão simbólica da realidade, da diferença, da alteridade. Ao introduzir Cate como a personagem que faz diferença, afirma a subjetividade, sem espaço para que ela desapareça na objetividade. Assim, o que representa a cunha da esperança, da solidariedade, da comunhão se apresentará como categoria ética.

Na peça *Blasted* o discurso desviante que prossegue até quase o fim da peça representa uma passagem do não-sentido para o sentido, apresentando a possibilidade do humano que estrutura a própria história ao construir uma memória diferente do mundo “real”, facultado pela compaixão.

Isto lembra o que diz Levinas sobre o papel da memória, já citado acima. Retomo: a memória seria a “compaixão por todos os dominados e todos os danados da terra, bem como o faro especial para esta danação, faro este que os próprios danados são levados a esquecer. (Levinas, 1988: 91)

Algumas perguntas abrem minhas mais recentes preocupações, sinalizadas neste artigo. Esta cunha que abre história e espaço em pleno regime capitalista, em meio a eventos em que houvera empenho em acumular, garante de alguma maneira que sempre haverá salvação – mesmo no capitalismo? Levando em conta o breve e importante artigo póstumo de Walter Benjamin sobre capitalismo e religião, ou há erro na colocação acima, ou há algo a ser examinado ainda.

Uma consciência de culpa [*Schuldbewusstsein*] monstruosa, que não se sabe expiada, agarra-se ao culto, não para expiar nele esta culpa, mas sim para fazê-la universal, martelá-la na consciência e, finalmente e sobretudo, para implicar o próprio Deus nesta culpa [*Schuld*], para que enfim ele mesmo se interesse pela expiação. (Benjamin, 2005: 2)

Cito novamente Giorgio Agamben:

O capitalismo como religião é o título de um dos mais profundos fragmentos póstumos de Benjamin. Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como tal, como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultual, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (Agamben, 2007: 63)

O capitalismo é talvez o único caso de um culto não expiador, mas culpabilizante [...]. Uma monstruosa consciência culpável que não conhece redenção transforma-se em culto, não para expiar com ele a sua culpa, mas para torná-la universal [...] e para, ao final, envolver o próprio Deus na culpa [...] Deus não está morto, mas foi incorporado ao destino do homem. (Benjamin *apud* Agamben, 2007: 64)

Retomo o último ponto levantado por Michael Löwy-Walter Benjamin: “O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa”. Sim, em *Ariel* o que vemos é a superposição de culpas. Como, digamos, o *ethos* da peça é o sacrifício para a obtenção de vantagens, ou a vingança, a expressão do ódio, poderíamos pensar que a culpa seja o forte sentimento alimentado. Mas *Agamemnon*, de Ésquilo, uma das referências para a criação da peça de Marina Carr, já trazia a mãe que vinga o assassinato da filha sacrificada para e pela vitória na guerra de Troia. Portanto, se o raciocínio estivesse meio certo, já a sua origem grega

desdiria de qualquer relação exclusivamente com o capitalismo. Detalhe: em *Agamemnon* o rei já está de volta, depois da campanha vitoriosa, no início da peça. *Ariel* mostra toda a cronologia da ambição e seus sacrifícios e meandros – estes obsessivamente relacionados à acumulação de dinheiro e poder. O espectador acompanha a trajetória de Fermoy. Boniface, o irmão pastor, participa dos acontecimentos e é marcado pela culpa⁷. Frances, a irmã ciumenta e adoradora do pai, participa da campanha de Fermoy. Enfim, existe uma aposta importante no candidato forte, no ganhador, no vitorioso. Isto poderia levar o espectador a, ao final da peça, em vez de experimentar a catarse, viver sobretudo a culpa. Isto é, a peça teria sido criada de forma a introduzir a culpa como a forte emoção a ser vivida, em certa medida a ser cultuada. A culpa no lugar da catarse! Teria Marina Carr construído sua peça conscientemente? De modo a apresentar o que caracteriza o capitalismo como religião? Stephen – o filho que escapa ao culto do pai ou da mãe – nega-se a levar adiante a fábrica de cimento do pai. Neste sentido ele não dá continuidade à enlouquecida ganância. Não temos outros sinais de que ele escaparia mesmo à expiação de culpa. Sabemos, no segundo ato, que ele produzira um filme em que apresenta um rapaz que, na sua noite de núpcias, é encontrado mamando nos seios da mãe. Sendo que a mãe se chama Frances, para escândalo e horror da mesma. Há sinais do sagrado, na peça, acenos, e uma promessa de esperança e de resgate. Mas em meio à culpa.

Em *Buried Child* manifesta-se o milagre da terra e é resgatado o corpo do bebê, que poderá ter seu enterro condigno. Mas Vince revela-se perverso com o tio e declara que agora que é proprietário de todos os bens do avô, irá trabalhar no sentido de acumular riqueza:

This is my house now, ya know? All mine. Everything. Except for the power tools and stuff. I'm gonna get all new equipment anyway. New plows, new tractor, everything. All brand-new. Start right off on the ground floor.

É o retorno do sonho americano! Não, Vince não escapa ao culto capitalista! O corpo-testemunho servirá para denúncia e resgate da criança assassinada e eventualmente de Halie, que reconhece o milagre. E de Tilden, aquele que trabalha a terra com paciência e perseverança, o que sabe recordar, que procura e encontra o bebezinho: os seus ossos. A culpa continua na peça, como mote, como culto que faz parte do capitalismo.

E *Blasted*? Sarah Kane, a cuidadosa escritora que refazia sua escrita, corrigia, modificava todos seus escritos, ela que, depressiva, se mata aos 27 anos, participaria ela da maldição-culto do capitalismo na redação de sua peça? Porque é na escrita das peças, das obras que podemos encontrar as sinalizações do capitalismo como religião. Não é na escritora, ou no seu tempo.

⁷ Boniface, contrary to Calchas, makes no announcement to his brother, and suffers later from a guilty conscience because he did not stop him when he told him about the blood sacrifice that his God had demanded. Disponível em <http://www.didaskalia.net/reviews/2002_10_02_01.html>.

Blasted apresenta horror, perversidade. O jornalista Ian Jones participara da acumulação na medida em que embarcara nos valores capitalistas, enaltecendo-os. Mas Cate não faz parte deste aspecto do mundo capitalista. E Ian, depois de sua doença, de seu aviltamento pelo soldado, humilhação, dor, desespero, auto aviltamento, tentativa de suicídio, canibalização do bebê, auto enterro e morte, fica aliviado, sendo regado por fina chuva, símbolo de purificação, este Ian é alimentado por Cate. A alimentação não é canhestra, nem se apresenta enaltecida. É. É o alimento para quem tem fome. É gesto de congraçamento. Em um meio de destruição sobressai o gesto de solidariedade e de generosidade, simples, de alimentar um Ian em princípio morto, capaz de finalizar a peça com o agradecimento, ponto de encontro depois de tantos desencontros com Cate. Enfim, nesta peça, ainda que o mundo fora da peça continue em pé, ainda que matanças, destruições, torturas, estupros possam continuar, Sarah Kane consegue, justamente com o espelhamento do horror, com a violência que escandaliza, gritar fortemente contra o mundo capitalista e seus valores e conclui com a comunhão. Vejamos: “Silêncio. / Chove. / Ian – Obrigado. / Blecaute”. Este é o fim da peça.

Retomo, ainda, Agamben:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (*apud* Agamben, 2007: 63)

O que fora generalizado para a cena em Leeds e, depois, para não se sabe onde, e é absolutizado para o estado de guerra, diante do sacrifício, afinal, de Ian, Ian que apresentara a mais radical ruína do ser, separa os momentos da peça. O final se apresenta heterogêneo, diante da homogeneidade cruel.

Vimos com Gustav Landauer que para conseguir dar cabo de uma ação contra o capitalismo, é indispensável [...] sair de (*heraustreten*) sua esfera de eficácia (*Wirkungsbereich*), porque, no seu interior ele é capaz de absorver toda ação contrária. Assim em *Buried Child* só uma (ou duas) personagem/ns ingressa/m em um espaço heterogêneo do interesse por valores que não os do capital. Em *Ariel* o capital tende a contaminar as relações, apesar de anunciar um resgate, uma nova vida abrindo-se como possível no futuro. Já em *Blasted*, a peça revelaria que não estamos completamente cristalizados pelo passado, pela contingência. Mesmo no capitalismo. Na medida em que somos capazes de dar um sentido à contingência, de mudar relativamente o passado, há esperança. Mesmo em um meio capitalista. Dando-lhe as costas, rejeitando-o. A purificação, então é

possível, discreta, reduzida, através da manifestação da gratidão, que instaura um espaço heterogêneo, necessário, fundamental.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G., [2005]. *La potencia del pensiero*. Vicenza, Neri Pozza.

_____, [2007]. *Profanações* (Tradução de Selvino José Assmann). São Paulo, Boitempo.

BENJAMIN, W., [2005]. *Capitalismo Como Religião*. Versão editada da conferência de Michael Löwy na USP no dia 29 de setembro de 2004 (tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves). Folha de São Paulo, Caderno Mais, 18 set. 2005. São Paulo, Folha.

_____, [1991]. *Kapitalismus als Religion [Fragment] [Capitalismo como religião, fragmento]*. Gesammelte Schriften VI [escritos reunidos vol. VI]. pp. 100-103. In: Gesammelte Schriften [escritos reunidos]. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser [Com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Scholem, edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser]. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

BOYER, R., [1990]. *A teoria da regulação: uma análise crítica*. São Paulo, Nobel.

CARR, M., [2009]. “*Ariel. The Cordelia Dream*”. In: Plays. London, Faber & Faber.

_____, [2002]. *Ariel*. Ireland, The Gallery Press.

_____, [2012]. *Interview to Nancy Finn*. Oklahoma, University of Oklahoma. Disponível em <<http://vimeo.com/44324408>> acesso em 18 set 2014.

COSTA, P. H. F. e GODOY P. R. T. de., [2008]. “*O capitalismo contemporâneo e as mudanças no mundo do consumo*”. In: X Coloquio Internacional de Geocrítica: Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008. Barcelona, Universidad de Barcelona. Disponível em <www.ub.edu/geocrit/-xcol/330.htm> acesso em 20 ago. 2016.

ELIADE, M., [1992]. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões (tradução Rogério Fernandes). São Paulo, Martins Fontes.

ELIAS, N., [1993]. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização* (v. II). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

GODOY, P. R. T. A., [2002]. *(des)construção do espaço regional*. Rio Claro, Universidade Estadual Paulista.

GOUVEIA, A., [2015]. *Uma sangria de trevas* (A fraternidade não-burguesa em narrativas brasileiras). Paraíba, UFPB.

HONNETH, A., [2001]. “*Invisibility: on the epistemology of 'recognition'*”. Supplement to the Proceedings of The Aristotelian Society, Volume 75, n.1, July, p. 111-126. s.l., s.n.

KANE, S. B., [2015]. *Blasted* (tradução Laerte Mello). Disponível em <www.passeidireto.com/arquivo/17035842/ruinas---sarah-kane>, acesso em 27 mai. 2015.

LANDAUER G., [1919]. *Aufruf zum Sozialismus*. Berlin, Paul Cassirer.

LEVINAS, E., [1978]. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris, Kluwer Academic.

LÖWY M., [2006]. « *Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber*. ». In: *Raisons politiques* 3/2006 (nº 23), pp. 203-219. Disponível em <www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm>.

LUNA, S., [2015a]. *Dramas do pós-modernismo no teatro anglo-americano*. Parodização e “profanação” na cena contemporânea. Relatório de Pós-doc. Inédito. s.l., s.n.

_____, [2015b]. *Projeto de Pós-doc “Dramaturgia e ‘pós-modernismo’ no teatro anglo-americano: ação e caracterização em confrontos paródicos com a tradição”*. s.l., s.n.

MÈLICH, J.-C., [2003.]. “*Memoria y Esperanza*”. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponível <<https://pt.scribd.com/doc/64879402/memoria-y-esperanza-Melich>>, acesso em 20 maio 2015.

NIETZSCHE, F., [1984]. *A Gaia Ciência*. Lisboa, Guimarães e C.^a

PENA, R. F. A., [2016]. *Fases do Capitalismo*. Disponível em <<http://alunosonline.uol.com.br/geografia/fases-capitalismo.html>>, acesso em 27 jul. 2016.

POTTER, S., [2004]. *Buried Child: National Theatre Education Workpack*. London, s.n. Disponível em <http://d1wf8hd6ovssje.cloudfront.net/documents/buried_child.pdf>, acesso em 24 mai. 2015.

SANTOS, M., [2000]. *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record, São Paulo.

SHEPARD, S., [2011]. *Buried Child*. FINAL Script. Disponível em <<http://am774.com/12zt/-images/Buried%20Child%20FINAL%20Script%2012.12.2011.doc>>, acesso em 24 mar 2015.

SHEPARD, S., [2006]. *Buried Child*. New York, Vintage Books.

SPERBER, S. F., [no prelo – previsto para 2017]. “*Corpo-testemunho*”. In: Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, UFRJ.

SPERBER, S. F., [2003]. *O espaço do sagrado e a poesia: A outra margem de Drummond*. pp. 887-898. In: MATOS, E.; et. al. *A presença de Castello*. São Paulo, Humanitas.

_____, [2009]. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo, Fapesp.

VERNANT, J. P., [1979] *A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado*. In: *Discursos*, nº 9. São Paulo, USP.