



De Profundis, de Ivam Cabral: teatro veloz com Oscar Wilde

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

Não é a amplitude, mas a intensidade,
o verdadeiro fim da arte moderna.

Oscar Wilde (2003: 1413)

Palavras-chave: Satyros, teatro veloz, Oscar Wilde.

Keywords: Satyros, swift theatre, Oscar Wilde.

1. O espaço dos Satyros

Numa rua da praça Roosevelt, no centro de São Paulo, ladeado pela bela igreja da Consolação, situa-se o espaço dos Satyros. São duas salas de teatro muito próximas, intercaladas por outras salas, com idênticas funções¹. É uma rua inteira dedicada ao teatro independente e alternativo. Aparentemente, nada de especial; mas só na aparência. Com efeito, o espaço urbano onde a companhia dos Satyros se instalou, para ficar, em Dezembro de 2000 (Guzik, 2006: 199), era um lugar combalido e decrépito (ibid.: 15), sendo hoje, nas palavras do crítico teatral Alberto Guzik, «um exercício de cultura e democracia», construído com esforço e dificuldades (ibid.: 16). Mas os resultados da tenacidade esclarecida são bem visíveis, diariamente, numa rua animada, cheia de gente variada e multiforme, fazendo de um dos lugares mais sombrios do centro de São Paulo um território habitável, sem lhe desfigurar, com violência política, o carácter mais genuíno.

Na verdade, como afirmam, em longo depoimento, os fundadores da companhia – ou seja, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez –, «São Paulo é a cara dos Satyros, e os Satyros são a cara dessa cidade» (ibid.: 195). E esta capacidade de um grupo de teatro se inserir no tecido urbano, em toda a sua complexidade, contribuindo, de forma inofismável, para a sua recuperação, é um facto sociocultural de valor inestimável. Trata-se, portanto, de teatro vivo, mutante, atento às circunstâncias humanas que lhe

¹ «E há o Espaço dos Satyros 3, que começa agora a funcionar no Jardim Pantanal, onde a companhia já mantém oficinas que estão rendendo frutíferas parcerias» (Guzik, 2006: 25).

servem de cenário e inspiração interventora. Porque os Satyros não nasceram na Praça Roosevelt, no dia um de Dezembro de 2000; nessa data, apenas inauguraram o seu espaço mais definidor, apresentando o *Retábulo da avareza, luxúria e morte*, de Ramon Del Valle Inclán (ibid.: 203). Os Satyros, como companhia teatral apostada em introduzir a energia dionisíaca na cena paulistana e brasileira, nasceram em 1989, quando Ivam Cabral, vindo de Curitiba, conheceu, em São Paulo, Rodolfo Garcia Vázquez. A partir desse encontro inaugural, uma vontade de fazer teatro, de forma diferente e empenhada, marcou o destino dos dois jovens, que vinham de percursos académicos diferenciados, mas complementares: Ivam vinha de uma «graduação em Artes Cênicas na Pontifícia Universidade Católica do Paraná», havendo cursado antes Administração de Empresas (ibid.), e Rodolfo estudou nos cursos de Administração da Fundação Getúlio Vargas, frequentando, mais tarde o curso de Sociologia da USP (ibid.: 32).

Estes pormenores de carácter profissional são importantes, porque uma das características axiais dos Satyros é a necessidade de sobrevivência, independentemente dos subsídios eventuais. Por isso, a programação é variada, tanto ao nível das propostas teatrais, como no plano da diversificação de horários. Os palcos da companhia estão sempre ocupados, e, embora sejam um grupo residente, não se recusam a deambular pelo Brasil, com incursões relevantes em outros países. Com efeito, sendo convidados em 1992, para apresentarem a peça *Salomé* no Festival de Teatro do Porto, aproveitaram a oportunidade para levar o espectáculo a Espanha, e iniciaram uma demorada permanência em Lisboa, partindo daí para vários países da Europa. E foi precisamente em Lisboa que estrearam *De Profundis*, o texto que constitui a base deste trabalho. A primeira versão da peça, muito reduzida, subiu ao palco – digamos assim – no dia 7 de Junho de 1992, na casa de banho de um bar lisboeta, o Bartart. Segundo testemunho do autor, o sucesso foi grande, e devedor da influência da crítica entusiasmada, publicada no jornal *O Público* (Guzik, 2006: 117-118). A segunda montagem, mais alargada, aconteceu no Teatro Ibérico, também em Lisboa, no dia 15 de Outubro de 1992 (cf. Cabral, 2006: 145). Saliento estas circunstâncias, porque elas consubstanciam traços definidores da proposta estética, ética e política dos Satyros. Ou seja, o teatro é entendido como meio privilegiado de intercâmbio com o público, e as duas instâncias devem ser reciprocamente contaminadas. É notável, por exemplo, a forma como algumas peças mimetizam o ambiente humano envolvente, rompendo, com eficácia, as fronteiras entre arte e vida, actor e espectador, teatro e cidade. Deflui, portanto, desta postura artística a diversificação de espaços e de público, mantendo, no entanto, um rumo estético, hoje reconhecido como «teatro veloz».

2. O teatro veloz de Ivam Cabral

A expressão «teatro veloz» consubstancia um postulado dramaturgico e teatral, orientando, por conseguinte, a produção textual, a montagem performativa e a reflexão teórica.

Trata-se, no entanto, de um conceito ulterior, porquanto, foi a partir de uma visão externa e crítica que o conceito se colou ao teatro dos Satyros, após um trabalho já amadurecido e publicamente experimentado. Com efeito, foi Carmelinda Guimarães, crítica de teatro do jornal *Tribuna de Santos*, quem inventou a expressão, quando, em 1994, num festival de teatro em Almada, conversando com os actores, cujo trabalho conhecia de São Paulo, lhes disse que o teatro deles era muito veloz, tendo em conta a rapidez com que mudavam de espaço e mesmo de país, integrando-se, com facilidade, em novos contextos (Gusik, 190).

A necessidade de estruturar as bases de uma prática teatral específica, mas ensinável, conduziu naturalmente à elaboração teórica, enformada por Gusik num decálogo, cujos itens contemplam todos os intervenientes no processo criativo, que vai desde a escrita do texto até aos efeitos pragmáticos, colhidos na recepção imediata e disseminados, de forma mediata, nas reacções prolongadas dos espectadores. Estamos, por conseguinte, perante uma concepção de teatro que recupera a pretensão de uma pedagogia interventora, característica intimamente associada a essa arte tão primitiva, que, embora constantemente renovável, só funciona em pleno quando retoma os fundamentos da matriz grega; ou seja, quando o espectáculo faz corpo com o espectador, divertindo-o, provocando-o, destruindo certezas precárias, e instaurando a dúvida inquiridora. Vejamos, de modo necessariamente breve e sincrético, as dez leis que regem o «teatro veloz», fazendo uma divisão tripartida, artificial, mas provavelmente iluminadora, tendo em conta três elementos essenciais do espectáculo teatral: o actor, o texto e o espectador.

O actor formado pela companhia ou a ela associado deverá estar plenamente consciente de três pressupostos basilares: a importância da técnica, a recusa da alienação e a criatividade. A técnica é entendida como um instrumento fundamental do trabalho do actor, mas, em nenhum momento, a destreza técnica deverá ser hipostasiada, pois tratar-se-ia de mero simulacro, forma sem conteúdo. Além disso, o actor não poderá confiar numa técnica adquirida que seja aplicável a qualquer trabalho, o que implica um constante esforço de reciclagem. Estar alienado significa, na perspectiva dos Satyros, não estar pleno em si, ser devedor, portanto, de forças externas, que podem ir desde a falta de liberdade criadora até à dependência das empresas produtoras. Pense-se, por exemplo, nos actores que são compelidos, por diversos motivos, a fazer anúncios comerciais nem sempre nobilitantes, abandonando a «dimensão mítica do teatro enquanto local do encontro pleno da Humanidade com seus fantasmas» (ibid.: 303). Esta quase sacralização do trabalho do actor tem como consequência uma valorização da liberdade total no processo de produção do espectáculo; o actor é um criador, e a sua experiência criativa contribui para a desalienação, porquanto participa do trabalho de descortinamento pessoal que deve atingir igualmente o espectador, convidado a uma idêntica tarefa de libertação.

O texto do «teatro veloz» recusa liminarmente uma estética ancorada na mera reprodução das dominantes sociais maioritárias, procurando, pelo contrário, dar voz ao que há de mais profundo no ser humano e é aniquilado pelos mecanismos de repressão, evidentes

ou dissimulados. A dor e o sofrimento, o prazer como experiência plena, o artesanal, o não-lucrativo e o desinteressado são componentes imprescindíveis do texto teatral dos Satyros (ibid.: 295). Configura-se, assim, uma concepção de texto dramático que procura evitar a repetição de fórmulas, se afasta do mercantilismo rendoso e se esforça por desvendar o submerso, pulverizando as verdades, fragmentando os alicerces das cosmovisões assentes em absolutos inexistentes. Arriscar continuamente em fórmulas e conteúdos novos pressupõe uma observação vigilante do mundo, percebendo, com subtileza as movimentações do cenário humano, e agindo, com rapidez, de forma artística. Esta íntima relação entre texto e realidade confere ao «teatro veloz» uma grande capacidade de solicitar a participação do espectador. Partindo do princípio de que o teatro é um agente social transformador, os Satyros acreditam poder contribuir para a definição de novos rumos da convivência social, animados por um optimismo antropológico que lhes mantém viva uma indefinível esperança nas virtudes humanas. Resulta daí a não aceitação de uma fronteira entre teatro popular e erudito, pois essa distinção criaria barreiras intransponíveis para quem defende a viabilidade de uma democracia teatral. No contexto sociocultural brasileiro, esta candura consciente tem, necessariamente, um matiz político evidente, travejado por um reconhecimento do homem, cujas directrizes partem de Nietzsche e do teatro grego, passando por Artaud e Reich (ibid.: 305).

E é precisamente pela referência ao teatro grego que cabe agora abordar os textos dramáticos de Ivam Cabral, textos redigidos para o palco, sem pretensões de autonomia literária. A qualidade estética que lhes é inerente levou, no entanto, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo a publicar, em 2006, um livro que reúne quatro peças do autor, sob o título genérico «Quatro textos para um teatro veloz» (Cabral, 2006). Num prefácio simples e eficaz, intitulado «Lux in Tenebris», Jefferson Del Rios situa as peças no contexto da produção dramática brasileira e internacional, traçando os limites de um território estético e filosófico que cria as condições propícias à apreciação crítica dos textos de Ivam Cabral. Segundo o prefaciador, «o teatro é o campo por excelência dos perdedores e nele cada autor se revela na descrição das quedas. Enquanto Genet ritualiza as perversões (...) Ivam Cabral cuida dos desgarrados portadores da loucura mansa que os anestesia dos sofrimentos» (ibid.: 18). Deflui desta constatação uma genealogia artística que vai desde Sade e La Fontaine até ao expressionismo alemão, passando por Goya, Fassbinder, Herzog ou Fellini, não esquecendo Tennessee Williams. À mistura com todas estas nobres raízes, revela-se, não só em Ivam Cabral, mas, de um modo geral no trabalho da companhia, uma tendência para a recuperação de grandes figuras da cultura greco-romana, especialmente grega, bem representadas nas peças *Sappho de Lesbos*, *Prometeu Agrilhado*, *Electra*, *Medea*, ou *Coriolano*, com texto de Shakespeare. Como também não se esquece de referir Jefferson Del Rios, o teatro cabralino «incorpora sofisticados conhecimentos musicais, literários e de artes plásticas», não hesitando igualmente na «simpatia irónica pelo mais deslavado *kitsch*» (ibid.: 24).

Numa abordagem mais rente ao texto, observamos o predomínio de figuras fragilizadas, procurando um rumo improvável, tanto no espaço da «aglomerada solidão urbana poetizada por Tom Zé» (ibid.: 21), como nos meandros indeléveis da memória. Retomando ainda o prefácio de Jefferson Del Rios, o teatro de Ivam Cabral dá-nos a conhecer «mais um artista com a província na memória afectiva, e que sempre a levará consigo» (ibid.: 18). Tal facto poderia permitir-nos, por exemplo, um exercício de aproximação textual aparentemente absurdo, isto é, pensar em Miguel Torga, outro escritor com a província na memória afectiva, e fazer dialogar os dramas transmontanos com as dores paulistanas.

Apesar da inusitada companhia, é certo que os sofrimentos humanos não escolhem lugar nem tempo, e há, nos dois autores, uma cena que justifica plenamente esta derivação exótica. Num dos mais patéticos contos de Torga, «A Maria Lionça», inserto em *Contos da Montanha*, assistimos à figuração de uma *pietà* rústica e comovente, descrita nestes termos: «No dia seguinte a aldeia viu com espanto e comoção que trouxera nos braços de sessenta anos o filho morto» (Torga, 2002: 112). Tocada pela asa negra do destino, Maria Lionça perde o marido, andarilho impenitente emigrado no Brasil, que regressa à terra só para morrer; e perde também o filho, herdeiro legítimo da inquieta transumância paterna. Feito marinheiro, é transportado morto ao porto de Leixões. A mãe desce das lonjuras de Galafura e carrega o cadáver do filho, cumprindo um ritual de passagem que inscreve os actos humanos numa tradição congénita, independente, na essência, de coordenadas espaciotemporais. Com efeito, a última peça do livro de Ivam Cabral, intitulada «A herança do teatro», reactualiza e recria, para o contexto brasileiro, a *Antígona*, de Sófocles, pondo em cena uma «empregada doméstica», deslocada na cidade gigantesca, e capaz de cometer um crime só para arranjar o dinheiro que lhe permita levar para a sua terra, na Paraíba, os ossos da filha morta. E são estes os motivos apresentados:

(...) Minha menina, de 15 anos, a razão pela qual eu imaginava viver. Se foi. Me deixou aqui, neste mundo perdido de Deus. Não tenho mais nada. Nem fome, nem vontade de viver, nem amor próprio. (...) Preciso levar a minha filha para o cemitério de Barra de Santa Rosa antes que o Natal chegue. Ficar ao lado dos parentes, da tia Fulô, da madrinha Beata. A avó chora todos os dias dizendo que não conseguirá sobreviver a tudo isso, que precisa dos ossos para dormir em paz. Eu não tenho paz. Ainda mais agora. (ibid.: 204)

Esta empregada doméstica brasileira, tão grega e transmontana, na sua religiosidade ritualista e ancestral, é um bom exemplo das figuras desamparadas e perdidas que povoam o teatro veloz de Ivam Cabral. Geográfica e culturalmente situada, rompe todas as fronteiras, por intermédio do sofrimento excruciante, que a aproxima dos afectos e instintos mais fortemente sedimentados da humanidade.

3. *De Profundis*: um momento em fragmentos

É também de desamparo e perdição que trata a peça *De Profundis*. Fazendo jus às determinações teóricas do teatro veloz, Ivam Cabral traz à cena um caso de desespero patético, cujo *pathos* é, neste caso, reforçado pela caução histórica. Partindo do livro *De Profundis: Epistola in Carcere et Vinculis*, de Oscar Wilde, constrói um texto reagrupando fragmentos, um método de escrita igualmente utilizado em outros trabalhos, nomeadamente na peça «A herança do teatro», acima referida, cujo núcleo genético reside em citações retiradas da obra sofocliana, na versão de Rodolfo García Vázquez (ibid.: 185). Ainda de acordo com os princípios do teatro veloz, o autor recorre à técnica da colagem, de modo a reificar o processo de imersão no interior dilacerado das personagens. Escolhendo, além disso, a figura trágica e grotesca de Oscar Wilde, cumpre o anunciado desígnio de dar voz aos excluídos da sociedade. Na verdade, *De Profundis*, tanto o texto de Ivam Cabral como o de Wilde, nada tem que ver com a imagem gloriosa do escritor irlandês. A peça tem apenas um acto, e a acção decorre num espaço prisional, dramatizando, portanto, a queda de Oscar Wilde não apenas aos olhos do mundo, mas igualmente perante a consciência do escritor e dessa figura gelatinosa que dá pelo nome de Bosie, a designação carinhosa de Lord Alfred Douglas. A costura de fragmentos incorpora no texto quatro obras de Wilde: a epístola *De Profundis*, o romance *O Retrato de Dorian Gray*, o conto «O pescador e a sua alma» e o poema «Balada da prisão de Reading». Além destes materiais de base, é possível rastrear citações de Baudelaire e de Dante, em conformidade com as referências contidas na epístola. Acrescente-se ainda que antes da apresentação do primeiro quadro, surge um extracto do *Fausto*, de Goethe, constituído por uma fala de Margarida, que serve de linha inicial à questão estruturante da peça:

E agora também sou pecadora.

Porém, meu Deus, o que arrastar-me pode

Ao mal, era tão doce, tão suave! (ibid.: 150)

Em concordância com esta constatação, Oscar afirmará, a dado passo do seu primeiro monólogo, o seguinte: «Mas há uma coisa que nada nem ninguém conseguiu arrancar de mim, nem a prisão, nem o silêncio de Bosie, nem a Desgraça que se abateu sobre mim e sobre a minha família, nem o Sofrimento que carrego a cada dia que me levanto. Falo do que sentia todas as vezes em que Bosie mergulhava seu peito nos meus braços» (ibid.: 155). Ora, logo nas páginas iniciais da carta dirigida a Bosie, Wilde refere-se ao amante num tom bastante diferente, quando lhe dirige estas palavras amargas: «Enquanto estiveste comigo, foste a ruína completa de minha arte e, ao permitir que te interpusesse constantemente entre mim e a Arte, atraí para mim o opróbio e a censura até o mais alto grau. Tu não podias apreciar isso, não podias sabê-lo, não podias compreendê-lo. Não tinha eu direito algum de esperá-lo de ti. Teu interesse se limitava a tuas comidas e a teus caprichos» (Wilde, 2003: 1346). Ou seja,

a imagem de Bosie não fica incólume na peça, pois ele surge como violento e cruel, características que parece, de facto ter tido, mas há um ocasional desencontro entre a visão de Wilde e a de Ivam Cabral, no que diz respeito à personagem responsável pelo desencadear do drama. Tal dessintonia é perfeitamente compreensível se tivermos em conta que, embora haja várias personagens, na verdade trata-se apenas de uma; Oscar está só na sua cela carcerária, e sonha que é visitado pelas suas criaturas: as sereias do conto «O pescador e a sua alma», um escultor permitido pelo universo ficcional de *O Retrato de Dorian Gray* e, assinale-se a capacidade interpretativa do dramaturgo, a figura de Bosie, como se ele não passasse de mais uma criação wildiana.

É conhecida a teoria segundo a qual *O Retrato de Dorian Gray* antecipa na arte o que irá acontecer na vida, sendo Dorian uma prefiguração de Bosie (Cabral, 2006: 149). Ivam Cabral aproveitou, portanto, de forma muito eficaz, essa linha interpretativa do drama de Wilde, contextualizando-a num plano de criação intuitiva deveras interessante. No fundo, o dramaturgo brasileiro proporciona a Oscar Wilde uma situação que ele nunca viveu e tanto desejou ter vivido: um encontro com Alfred Douglas na prisão, pois uma das acusações mais amargas contidas na epístola consiste precisamente no abandono do escritor, jamais visitado pelo seu antigo admirador. Mas não é estranho esse abandono, porque o que interessava ao rapaz era apenas o lado mais superficial e mundano de Oscar Wilde, bem como a possibilidade de viver luxuosamente sem pagar nada. Numa das passagens da epístola, podemos ler um extracto de uma missiva de Bosie, que trata Wilde da seguinte maneira «Assim que baixas do teu pedestal, deixas de ser interessante. Da próxima vez que adoceres de novo, sairei logo de junto de ti» (Wilde, 2003: 1360). E na peça, uma das falas de Bosie consiste no seguinte: «Não. Não será em ti que eu me enterrarei. De ti, fugirei para a tua imagem. Multiplicada. Até o infinito» (Cabral, 2006: 174). Falhando na doença, era muito natural que também falhasse na humilhação do cárcere. E o que torna o *De Profundis* wildiano um documento humano de raríssima compaixão é precisamente o arrependimento do escritor por ter dado importância à futilidade mundana, acabando por descobrir que o pior dos vícios é a «frivolidade» (Wilde, 2003: 1375). Descobriu também, no espaço textual da peça, que o seu erro havia sido «só ter passeado pelas árvores do lado iluminado do jardim» (Cabral, 2006: 156), depois de haver afirmado, com uma certeza duvidosa, o seguinte: «Não lamento, nem por um momento, ter vivido o prazer. Fiz isso como se devem fazer todas as coisas: de corpo e alma». Mas, na epístola, confessa ao seu ausente companheiro algo bastante diferente: «Cri que a vida era uma brilhante comédia e que tu serias um de seus encantadores personagens. Descobri que era uma tragédia revoltante e repulsiva» (Wilde, 2003: 1366). Esta revisão existencial, em jeito contrito e palinódico, está presente na peça, logo na primeira fala de Oscar quando ao recordar a exposição humilhante em Londres, esperando que o conduzissem à prisão, se apresenta como «o comediante da Dor, ou ainda, o que talvez seja pior, como o objecto mais grotesco que se possa imaginar» (Cabral, 2006: 153). E a recordação amargosa continua nestes termos:

As pessoas que por ali passavam, riam de mim. Cada trem que ia se aproximando, trazia um número maior de curiosos e, com eles, a minha vergonha. Eles me cercavam e nada podia ser mais patético do que eu naquele momento. Durante aquela meia hora, permaneci ali, quieto, parado, sem me mover, debaixo da chuva cinza de novembro, rodeado por pessoas que riam alto e me desprezavam. Eu, que estava acostumado à tranquilidade e ao elogio. Alguns me reconheceram, o que só fez aumentar ainda mais o burburinho e o desprezo. Meia hora durou. Depois disso, já na prisão, durante um ano, eu chorei todos os dias, à mesma hora e durante o mesmo espaço de tempo». (ibid.: 154)

Inexoravelmente dominado pela descoberta fundacional da dor como único meio de aperfeiçoamento do «ser humano», Oscar chega à inevitável conclusão de que, sendo a dor «uma revelação», ela é também «o teste de toda a grande Arte, pois nela a essência e a forma estão na mais absoluta unidade» (ibid.: 157). E em concomitância com a necessidade de explorar em profundidade os labirintos do eu dolorido, é natural o surgimento de uma personagem visitante, «A alma que chora», provinda do enredo do conto «O pescador e a sua alma», onde, a dado ponto, diz ao jovem pescador: «Falei-te dos gozos do mundo e não me prestaste atenção. Permite-me agora que te fale da dor do mundo e talvez queiras escutar-me. Pois na verdade a dor é a senhora do mundo e não há ninguém que escape de suas redes» (Wilde, 2003: 321). Na peça, a personagem exprime-se da seguinte maneira:

A moral não me ajuda.

A religião não me ajuda.

A razão não me ajuda. Nada.

Nada me ajuda a não ser a espera...(Cabral, 2006: 157)

Estas palavras, repetidas em estribilho e eco longínquo, de repente próximo, retomam as considerações de Wilde na carta dirigida a Bosie, quando diz: «A moral não me serve para nada. Sou, por natureza, oposto a toda lei, e estou feito para as exceções. (...) A religião tampouco me serve de consolo. A fé que os outros têm no invisível, tenho-a eu posto no visível e em tudo aquilo que se pode tocar. (...) A razão não me ajuda. Diz-me que as leis que me castigaram são injustas e erradas, e o sistema em virtude do qual tenho sofrido, um sistema injusto e errado» (Wilde, 2003: 1391).

Da poema «A balada da prisão de Reading» - que mantém, em algumas passagens, relações intertextuais evidentes com o conto acima referido - transitam para a peça de Ivam Cabral os conhecidos versos, que funcionam, tanto no poema como no texto dramático, como uma espécie de *Leitmotiv*:

Todos os homens matam o que amam

Seja por todos isto ouvido,

Alguns o fazem com acerbo olhar

Outros com frases de lisonja,

O covarde assassina com um beijo,

O bravo mata com um punhal (ibid.: 984)

Pertence também ao poema o dístico «Pois quem vive mais de uma vida deve/ Morrer também mais de uma morte» (ibid.: 978), uma ideia que surge, na peça, na voz de Bosie: «Disseste certa vez que aquele que vive mais de uma vida deve também morrer mais de uma morte. Eu tenho morrido a cada dia, Oscar. Por que me chamas? Por que me trazes aqui?» (Cabral, 2006: 160). Esta fala cria espaço para considerações sobre o amor que entram em total desacordo com o texto da epístola. Oscar diz «É o amor que me chama Bosie. Então como posso evitá-lo? Todos os dias ouço a tua voz a chamar-me» (ibid.: 160), reafirmando, um pouco mais adiante, numa modulação deliciosamente virgiliana «O amor me chama sempre, sempre, a chamar-me de braços abertos» (ibid.: 161)². Em resposta a isto, Ivam Cabral, recorrendo ao intertexto da epístola, imagina que Bosie poderia responder: «Sou o terrível tufão que incessante castiga suas vítimas. Atiro-as a uma e outra parte, sem repouso, no terrível lugar onde nulla speranza gli conforta mai» (ibid.: 161). A citação de *A Divina Comédia* dantiana é justificada pelo manancial de referências literárias contido na carta, onde se destacam os tragediógrafos gregos, Dante, Shakespeare, Goethe, e Baudelaire clamando a Deus: «- Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage/De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût», no poema «Un voyage à Cythère», de *Les Fleurs du Mal*.

As considerações de Bosie sobre o amor partilham uma dupla natureza que é consubstancial a todo o desenho da sua personagem na peça. Por um lado, humanizam-no; mas, por outro, acentuam a sua cruel displicência. Repare-se no seguinte momento. Oscar diz: «Estou seco. Não me sobra mais nada. Nem uma lágrima das menores que chorei...» (ibid.: 166); e obtém a seguinte resposta: «A mim sobra muito, Oscar. Sobre-me ainda muito amor. Porque eu sou o verdadeiro amor. Encho os corações com uma chama mútua» (ibid.: 167). Falei em cima de modulações virgilianas; aqui poderíamos recordar Horácio³, mas, do mesmo modo que no poema horaciano a ideia de amor mútuo não passa de um desejo, também aqui a generosidade da declaração é destruída, logo em seguida, pelo tom irónico e cínico. À acusação de Oscar «És um amor corroído», Bosie responde assim: «Sou o amor que não ousa dizer o seu nome» (ibid.: 167). E informa-nos a didascália de que «Oscar tenta beijar Bosie que o empurra, jogando-o no chão» (ibid.: 167). A famosa frase, que havia de se tornar lema identificador, não passa aqui de um motivo de mera irrisão. De resto, o *De Profundis*, de Wilde, não cauciona estas declarações de amor mútuo. Muito pelo contrário, assente na fórmula evangélica «Domine, non sum dignus» (Wilde, 2003: 1407), o escritor chega à conclusão de que «Ninguém é digno de ser amado» (ibid.: 1407); e diz directamente a Bosie «em ti o ódio foi sempre mais forte que o carinho» (ibid.: 1367), acrescentando mais adiante: «Éras meu inimigo, um inimigo como não teve ninguém jamais» (ibid.: 1374).

² Penso no seguinte verso da segunda égloga: «me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori?».

³ Relembro os seguintes versos da ode nona do livro terceiro: «Me torret face mutua/ Thurini Calais filius Ornyti», chamando a atenção para a expressão «face mutua».

É claro que as confrontações com o intertexto basilar não perturbam a tessitura criativa da peça de Ivam Cabral. O dramaturgo dos *Satyros* reinventa uma história real, acrescentando-a com a fantasia, não menos real, que, por certo, existiu no coração de Oscar Wilde. Tem, além disso, o cuidado de concertar fragmentos do autor tornado personagem, no pressuposto de que são, por vezes, muito frágeis as fronteiras entre o criador e as suas criaturas. Consegue ainda, com assinalável destreza técnica e hermenêutica, cumprir um dos fundamentos do teatro veloz: dar espaço aos deserdados, aos perdidos no mundo, às vítimas do destino e da aflicção, mostrando aos espectadores e aos leitores que há lugar para todos, que cada um de nós tem o seu cantinho no universo. Creio que Oscar Wilde haveria de gostar, pois em carta ao seu fidelíssimo amigo Robert Ross – o inventor do título *De Profundis* – diz o seguinte:

Sei, sem dúvida, de certo ponto de vista, que no dia da minha libertação passarei simplesmente de uma prisão para outra, e há momentos em que o mundo inteiro não me parece maior que minha cela e tão cheio de terrores quanto ela. Não obstante, vejo que no princípio criou Deus um mundo para cada homem em particular, e é nesse mundo, que está dentro de nós, que se deve procurar viver. (ibid.: 1393)

O teatro veloz de Ivam Cabral e toda a actividade artística e cívica dos *Satyros* muito têm contribuído para dar dignidade visível a esse mundo particular que nos serve, ao longo da vida, de única morada verdadeira.

Bibliografia

- CABRAL, Ivam (2006). *Quatro textos para um teatro veloz*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- GUZIK, Alberto (2006). *Os Satyros. Um palco visceral*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- RIOS, Jefferson Del (2006). «Prefácio: Lux in Tenebris». In CABRAL, Ivam (2006). *Quatro textos para um teatro veloz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 17-25.
- TORGA, Miguel (2002). *Contos*. Lisboa: Dom Quixote, 107-113.
- WILDE, Oscar (2003). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Resumo: Conjugando vários fragmentos de obras de Oscar Wilde, o dramaturgo Ivam Cabral constrói uma peça que exemplifica os preceitos fundadores do «teatro veloz», uma estética teatral que orienta os trabalhos da companhia os *Satyros*, sediada em São Paulo.

Abstract: By combining several fragments taken from Oscar Wilde's works, the playwright Ivam Cabral builds up a play that thoroughly illustrates the founding principles of «swift theatre», the kind of theatrical aesthetics guiding the work of *Os Satyros*, a São Paulo-based theatre company.