

INCESTO AO VOLANTE: TRAUMA, TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO NA DRAMATURGIA DE PAULA VOGEL

Prof^a. Dr^a. Sandra LUNAⁱ (UFPB)

Resumo:

Lições de direção. Mãos treinadas na guerra percorrem delicadamente o corpo da criança sentada ao volante sobre o colo do tio neurótico. À partida, mais uma menina molestada por um patife sem escrúpulos. No drama de Paula Vogel, How I learned to drive (1997), um freio no senso comum para ilustrar as sutilezas e as complexidades da condição humana, o inescapável conflito entre o desejo e a lei, as pulsões do inconsciente, os traumas de infância, as patologias familiares, as carências de afeto e de sentido, a tentativa desenfreada de perder-se rumo à salvação. E o antigo tabu, em eterno retorno, toma seu lugar ao volante, avançando do trauma à transgressão, direção para a morte. Enquanto o próprio drama reencena ousadamente a tradição, buscamos, sob perspectivas teóricas, parâmetros de construção textual que engendram essa desconstrução do tabu do incesto, conduzindo-nos a um desfecho singularmente trágico. Rua sem saída.

Palavras-chave: Paula Vogel, How I learned to drive, dramaturgia norte-americana, teoria do drama, drama social

Que aulas de direção poderiam assegurar condução defensiva nas estonteantes rotas da experiência humana? Que estradas seguir quando a sinalização da razão se dissipa na névoa sedutora que adorna e agasalha as curvas dos afetos? Como alcançar os freios, reduzir a marcha, estancar o carro, sentados como estamos no colo do desejo? Por que aceitar *Thanatos* como guia, a realidade como mapa, o cotidiano como roteiro e a morte como destino, se *Eros* se oferece indômito para transmutar lágrimas em sêmen, em sonho, em arte?

A irreverente dramaturgia de Paula Vogel coloca-se justamente nas encruzilhadas da existência, ali mesmo onde um *Thanatos* desafiador mede-se com um *Eros* audaz, atrevido, temerário, as disputas entre as duas potências desenhando complexos padrões de ação e caracterização, enquanto projetam delicados nuances no comportamento de seres demasiadamente humanos, obrigando-nos a consentir que, para além do espelho e por sob as máscaras, o embate entre o amor e a morte é mesmo o que modela nossos mais comoventes dramas, na vida e na arte.

Interessante é notar como a morte, por sua concretude funesta, seus ritos extravagantes, sua insensibilidade atroz, recorta-se com bastante nitidez no retrovisor da nossa experiência e fixa com inamovível firmeza no pára-brisa de nossas consciências o seu sentido inequívoco de tragicidade. Morte é morte e o peso de sua enunciação é suficiente para selar-nos os lábios. Já o amor, ah! este resiste a qualquer tentativa de apreensão epistemológica, compelindo-nos a indagar, reescrevendo Raymond Carver, “*what do we talk about, when we talk about love?*”, isto é, “sobre o que falamos, quando falamos de amor?”

Primoroso em produzir o que chamaríamos de erro categórico, o amor em suas múltiplas faces é sem dúvida o grande tema dessa peça, que desafia nosso senso comum ao depor uma menina no colo de um tio maduro, cujas aulas de direção serão, a um só tempo, agressão e transgressão, violência e tabu, incesto e pedofilia, abuso e desregramento, volúpia e sedução, sem deixar de ser carícia e carinho, ternura e afeto, atenção e compreensão, poesia e romance, resgate e redenção, tudo isso numa lenta e longa viagem, experiência ambígua, ascensão e vertigem, sonho e pesadelo,

refúgio e prisão, salvação e perdição.

Que freio de arrumação seria possível num espaço dramático assim complexamente ordenado na desordem? Nessa manhosa tessitura textual, como não vislumbrar a lei do desejo operando contra o desejo de lei? Onde situar o erro trágico, a transgressão, o drama, senão nas entranhas da condição humana?

Considere-se, como ponto de partida em nossa marcha, que a iniciação da protagonista no universo erótico coincide com sua vinda ao mundo. Em sua família, as pessoas são identificadas por sua genitália, assim, tão logo nasceu, nossa heroína recebeu o apelido com o qual se apresentará durante toda a ação da peça, Li'l Bit.

CORO GREGO FEMININO (*como mãe*): Claro, estávamos tão excitados em ter um bebê menina, que quando a enfermeira a trouxe e disse: “É uma menina! É uma menininha!” eu tinha que ver por mim mesma. Assim, arrancamos sua fralda e abrimos suas perninhas rechonchudas e ali estava bem no meio de suas pernas – PECK: Just a li'l bit. (VOGEL, 1998, p. 12, tradução nossa)

Assim cresceu Li'l Bit, entre “Big Papa”, seu avô, “*the titless wonder*”, sua mãe, B.B., *Blue Balls*, seu irmão e *Uncle Peck*, seu tio, que, embora participe desse universo grotescamente erotizado, emerge certamente como metal mais atraente nessa atmosfera nauseante, em que o amor e o sexo se entrecruzam com ironia e sarcasmo, a obsessão pelo erotismo sendo motivo de enfado para Li'l Bit, a quem jamais deixam em paz, sobretudo quando começam a despontar-lhe os seios.

CORO GREGO MASCULINO (*como avô*): Pra que ela necessita de um diploma universitário? Ela tem todas as credenciais de que precisa em seu peito – LI'L BIT: Talvez eu queira aprender coisas. Ler. (...) CORO GREGO MASCULINO (*como avô*): Que tipo de coisas você quer ler? LI'L BIT: Há cursos de um semestre inteiro, por exemplo, sobre Shakespeare – (*Coro grego masculino, como avô, chora de rir.*) (...) CORO GREGO MASCULINO (*como avô*): Como Shakespeare irá ajudá-la a deitar-se de costas no escuro? (VOGEL, 1998, p. 14, tradução nossa)

Na contramão da agressividade libidinosa do ambiente doméstico, o tio Peck compõe com sensibilidade sua ode ao amor proibido:

PECK: Fui bom a semana inteira.
LI'L BIT: Foi?
PECK: Sim. Nem um drinque sequer.
LI'L BIT: Bom garoto.
PECK: Mereço uma recompensa? Por não beber?
LI'L BIT: Uma pequena. Está ficando tarde.
PECK: Posso desabotoá-la?
LI'L BIT: Está certo. Mas seja rápido. (*Peck faz uma pantomima como se desabotoando o soutien de Lil'l Bit com uma mão*). Você sabe, é surpreendente. A forma como você consegue abrir os colchetes através da minha blusa com uma só mão.
PECK: Anos de prática.
LI'L BIT: Você daria um incrível neurocirurgião com essa destreza.(...)
PECK: Posso beijá-los? Por favor?
LI'L BIT: Só um beijo.
PECK: Vou erguer sua blusa.
LI'L BIT: Está um pouco frio. (*Peck ri gentilmente*).
PECK: Não é por isso que você está tremendo. (*Eles permanecem sentados, perfeitamente quietos, por um longo momento de silêncio. Peck faz gentis, concêntricos círculos com seus polegares no ar em frente dele*). Como se sente? (*Li'l Bit fecha seus olhos, cuidadosamente mantém calma a voz.*)

LIL BIT: Está ... OK. (*Música sagrada, música de órgão ou um coro de meninos se ergue...*)

PECK: Eu te digo, pode ficar com todas as catedrais da Europa. Dê-me somente um segundo com estes – estes orbes celestiais. (*Peck baixa sua cabeça como se rezasse. Mas ele está beijando seu mamilo. Lil'l Bit, olhos ainda fechados, recosta a cabeça no assento de couro do carro...*) (VOGEL, 1998, p. 12-13, tradução nossa.)

Enquanto os homens da família querem apenas sexo, e as mulheres sequer acreditam em orgasmo, Lil'l Bit tem em Peck a promessa, o tutor, o instrutor, o tradutor, o poeta, o epicuro. É tio e pai, homem sábio e menino desprotegido, amante ardente e amigo dedicado, confundindo hierarquias, sabotando divisas, abolindo fronteiras, ou seja, operando no limite mais radical dos desejos humanos, atuando ali mesmo, na esfera das pulsões do inconsciente, deixando-se arrastar para um território proscrito, por isso mesmo fortemente desejado, domínio fabuloso dos tabus nucleares que assombram a humanidade desde a aurora dos tempos com o fogo ardente da dupla chama, amor e sexo, filhos que somos dessa natureza ígnea.

Raras vezes no estudo da dramaturgia, vasculhando o universo do tabu e da tragédia, uma caracterização me pareceu tão singularmente dosada para produzir, ao mesmo tempo, a empatia necessária à comoção trágica e o distanciamento devido para que essa comoção empática não se confunda com simples vitimização. Sim, porque a vitimização excessiva subtrai ao homem a sua dignidade, o herói trágico é aquele que, por força mesmo de uma caracterização digna, não pode experimentar a queda a não ser de pé. O *pathos* evocado por sua desgraça deve abater o homem, mas não destituí-lo daquilo que ressalta como força de sua frágil humanidade. Revisitando a *Poética*, poderíamos dizer que trata-se, sim, de um personagem que propende antes para o bem do que para o mal, mas num sentido bem mais freudiano do que aristotélico, é preciso emendar que Peck cai no infortúnio não porque seja vil ou malvado, nem por força de algum erro, mas por ser demasiadamente humano. Aliás, o próprio Peck atenta para essa natureza humana que se lhe revela enquanto chama ardente, por isso mesmo inelutável, invencível:

PECK: Existem algumas pessoas que têm um fogo no estômago. Acho que estas vão trabalhar na Wall Street, ou administram seus negócios... Depois há aqueles que têm um fogo em suas cabeças – e se tornam escritores, cientistas, historiadores. E então existem aquelas pessoas como eu.

LIL BIT: Onde você tem... um fogo?

PECK: Tenho um fogo em meu coração. E às vezes a bebida ajuda. (VOGEL, 1998, p. 47, tradução nossa.)

Obviamente a vida não se deixa percorrer indefinidamente em marcha lenta. Se nos momentos de ponto morto é possível ouvir os sinos das catedrais retumbando nas auréolas vibrantes dos seios rígidos de prazer, se em primeira pode-se experimentar um passeio tranquilo em uma noite quente de verão, por vezes é preciso engatar marcha ré, ou acelerar rumo ao futuro. Certamente no passado se pode vislumbrar os antecedentes de uma ação dramática que, seguindo a tradição trágica, inicia *in medias res*, por isso mesmo não prescinde de um rebuscamento da vida pregressa para justificar o presente. Nas palavras de Tia Mary:

CORO GREGO DE MULHERES (*como Tia Mary*): Eu sei que tenho sorte. O homem trabalha dia e noite. E as horas extras que ele faz todo ano – minha pobre irmã. Ela fica sentada a cada Natal, enquanto eu venho jantar com uma nova estola, ou diamantes, ou com passagens para Bermuda.

Eu sei que ele tem problemas. E não falamos sobre eles. Eu me pergunto, algumas vezes, o que aconteceu com ele durante a guerra. Os homens que lutaram na guerra não tinham sessões de análise para falarem de seus sentimentos. Esperava-se dos homens de sua geração que ficassem quietos e continuassem a tocar suas vidas. (VOGEL, 1998, p. 45, tradução nossa.)

Aliás, ressalte-se a respeito do comportamento de Peck em relação à esposa mais um motivo para a elaboração empática e digna de seu caráter. A um comentário de Li'l Bit, que enaltece a beleza da própria tia, Peck responde com a delicadeza de sempre: “Minha esposa é uma mulher muito bonita. A beleza dela não cancela a sua. Todas as mulheres da família são bonitas. Na verdade, acho que todas as mulheres o são”. (VOGEL, 1998, p. 42, tradução nossa.)

Claro que muitas dessas assertivas assentariam bem a um canalha qualquer. Mas Uncle Peck não é o cafajeste que esperaríamos encontrar numa trama alicerçada sobre incesto e pedofilia. Pulsa nessa representação dramática algo mais profundo, trata-se não exatamente de duas transgressões, mas, como dissemos, de dois tabus nucleares que ensejam ponderações mais detidas. De um lado, desejo pelas mulheres do próprio totem, de outro, complexo de Electra, vivenciado a dois, alimentado por um tio que substitui com toda a paixão a figura de um pai ausente da peça, inominado, inacessível, invisível. Interessante é que, em seu amor pelas mulheres do totem, Peck nem de longe mimetiza o fabuloso “pai da horda”, a figura dominadora que provocara nos próprios filhos o desejo de morte do pai no belo mito freudiano formulado como história em *Totem e Tabu*. Pelo contrário, Peck assoma no contexto familiar como um compreensivo e benevolente par, amigo, amante, protetor. É justamente o excesso de ternura e empatia que vaza de uma caracterização sempre atenciosa e dócil o que o torna superior aos demais, ainda quando, dentre todos os outros machos, revela-se o único cuja libido escorre do verbo para a ação. Impressiona, então, como esta peça dramatiza o relativismo, a instabilidade, a fluidez, a precariedade das nossas mais vibrantes significações e põe a descoberto a ambigüidade notada por Freud a pulsar nos tabus: “a base do tabu é uma ação proibitiva para a qual existe uma forte inclinação inconsciente” (FREUD, 1999, p. 54.) Considere-se, nesse sentido, as observações freudianas acerca dos interditos por ele notados entre povos primitivos, sugerindo que, em suas proibições, os primitivos intuía aquilo que não deveria emergir à condição de ação humana, certamente, porque, pressentido como desejo latente, profundo, inconsciente, representaria, uma vez manifesto, obstáculo intransponível para a ordenação das relações sociais, por exemplo, a exogamia. No caso de Peck, pode-se pensar em como a iniciação nos ritos da sexualidade por uma figura assim terna e paterna perturbaria indubitavelmente as relações da iniciada com todos os demais homens.

À luz das considerações de Freud sobre os tabus, somos obrigados a reconhecer que Peck é aquele que, ao remover os limites interpostos pela lei, põe a nu o desejo recalcado e assim oferece-se em sacrifício, tomando a si a chamada “culpa trágica”, como bem disse Freud, algo nem sempre fácil de explicar, já que não se trata de culpa no sentido comum do termo, mas culpa por ter não apenas transposto limites interditos, mas realizado desejos do inconsciente humano, enquanto o coro (e o público), à distância e a salvo, lamenta seu destino, como se aquelas ações ousadas lhes fossem estranhas, estrangeiras, o enquadramento da ação numa perspectiva moral sendo, como uma neurose, uma estratégia para encobrir a sedução de um desejo inconsciente pulsante, incontido. Claro está que uma tal trama mereceria reflexões adicionais, por exemplo, pelas vias abertas por Girard, considerando, sobretudo, a condição de Peck como vítima sacrificial, sendo ainda possível adentrar os portais desse drama pelas mãos de Kristeva e observar em Li'l Bit a criança no exílio. Em qualquer dos casos, entretanto, partiríamos das sendas abertas por Freud em suas averiguações, de maneira que essas reflexões sobre os sentidos ocultos dos tabus parecem bastante produtivas, embora evoluam mais para a compreensão do desejo do que para a apreensão da violência. Por isso mesmo, considerando que a civilização ocidental tem tradicionalmente concedido mais atenção à violência do que ao desejo, julgamos pertinente permanecer com Freud para ilustrar como desmorona diante da arte o fardo severo do *logos*, cuja função tem sido no ocidente propagar uma cultura que há mais de dois mil anos apregoa a racionalidade, a rejeição ao desejo, o alheamento ao corpo.

Paula Vogel parece conhecer bem os recalques da nossa vida social, o mal-estar de nossa civilização. Desvenda por entre os meandros da nossa cultura sinais ambíguos dos desejos

proibidos, por isso mesmo cifrados em formas as mais pretensamente inocentes, inofensivas. Não por acaso, sugere para a encenação uma série de canções cujas letras apontam para a aclamação às ninfetas, às Lolitas, enfim, a modelos de amor pedófilo bem ou mal-disfarçado pela habilidade dos poetas e cantadores. A partir de suas sugestões, rastreamos em nossa própria tradição musical uma série de canções que bem poderiam compor o pano de fundo musical a uma encenação dessa peça entre nós: *Menina de trança* (Antonio Marcos); *Menina linda* (Renato e seus Blue Caps) na qual se ouve: “Deixa essa boneca, faça-me o favor, deixa isso tudo e vem brincar de amor”; *Táxi lunar* (Zé Ramalho) “Bela linda criatura, bonita/ Nem menina, nem mulher/ Tem espelho no seu rosto de neve/ Nem menina, nem mulher.”; *Menina mulher* (Gustavo Lins) “Jeitinho de criança, sorriso de menina/ Mas na hora do amor me alucina/ Eu nunca imaginei e juro não sabia/ A grande mulher que você escondia”, etc.

Por falar em neuroses e recalques, claro que a menção à guerra produz uma faceta especial na caracterização heróica de Peck. Por um lado, como combatente, vislumbra-se no personagem um homem senão corajoso, destemido, certamente um ser experiente em graves provações, sobretudo quando se considera que ele teria servido no Teatro Pacífico de Operações, uma das principais frentes norte-americanas na II Guerra Mundial. Esse passado de combatente explicaria em algum grau o comportamento do combalido soldado, que busca agora sobreviver nas trincheiras do desejo. Aliás, note-se como na guerra pelo amor é possível ainda vislumbrar um estrategista habilidoso, paciente e determinado a obter vitória. Embora seu envolvimento com Li'l Bit tenha durado sete anos, dos onze aos quase dezoito, o chamado estupro consentido jamais se consumou entre os dois. A questão é que nessa marcha em direção à maioria que consentiria o sexo, a própria Li'l Bit protagonizou seu *bildungsroman*, nesse período, a heroína não apenas cresceu, mas atemorizou-se com o seu passado e, ao partir para a universidade, ressentiu-se de uma vida na qual o sexo era algo quase como a respiração.

Em sentidos tão dramáticos quanto transgressores é possível, sim, falarmos de *anagnorisis* e *peripeteia* na construção dessa ação. Após anos de abuso, Li'l Bit finalmente aprenderia que um pedófilo não é alguém que gosta de bicicletas, reconhecendo, portanto, a arbitrariedade a que teria sido submetida anos a fio pelo tio por quem certamente nutre afeto, mas a quem já não deseja mais ofertar atenção. Justamente dessa *anagnorisis* emergirá a *peripeteia* e com ela a ironia implicada na dramaturgia trágica desde as suas origens gregas: após ter aguardado pacientemente a maioria da sobrinha para viajar sem limites por seu desejado corpo, o aniversário de dezoito anos de Li'l Bit será a ocasião na qual ela justamente decide pôr freio a essa paixão sacrílega. As aulas de direção defensiva parecem ter servido, afinal, para manobrar por novos caminhos a própria vida. A proposta de casamento do tio não apenas culminará numa recusa enérgica ao indesejado matrimônio, mas representará um adeus definitivo às ilusões daquele amor incestuoso. Li'l Bit: “Nunca mais o vi. Fiquei longe do Natal e do Dia de Ação de Graças nos anos seguintes.” (VOGEL, 1998, p.55, tradução nossa.)

A despeito dessa *anagnorisis* perturbadora e de uma *peripeteia* quase clássica, a tragédia é narrativizada e, por isso mesmo, diluída, suavizada, fazendo jus ao caráter sempre terno de Peck, a empatia em relação ao personagem trágico aflorando agora de uma perspectiva ainda mais comovente:

“Demorou sete anos para que o Tio Peck conseguisse morrer de beber. Primeiro ele perdeu o emprego, depois a esposa e finalmente sua licença de motorista. Retirou-se para a sua casa, suas garrafas chegavam por encomenda. Minha tia ia semanalmente deixar comida na varanda, e notou a correspondência e os jornais amontoados, abandonados. Ele foi encontrado ao pé da escada, a alguns passos do seu quarto escuro. Agora que amadureci o suficiente, há algumas questões que gostaria de ter lhe perguntado. Quem fez isso com você, Uncle Peck? Quantos anos você tinha? Onze? E eu vejo o tio Peck em minha mente, em seu Chevy 56, um espírito dirigindo pra cima e pra baixo nas estradas da Carolina – procurando uma

menina que, por seu próprio e livre desejo, o ame. O liberte.” (VOGEL, 1998, p. 55, tradução nossa.)

Que esse desejo se materialize em cena é o que faz do drama ao mesmo tempo uma arte e um rito: nessa ambiguidade constitutiva da sintaxe profunda do gênero, que não prescinde da noção de transgressão, estaria o forte apelo que suscita a dramaturgia trágica. Ainda que o público, que acompanha impactado a transgressão, irmanse-se ao coro, lamentando a sina do herói como se este lhe fosse estranho, estrangeiro, já Aristóteles advertia que a *katharsis*, a finalidade última da tragédia, realizar-se-ia justamente pela identificação do público com o herói. As reflexões de Freud sobre a ambiguidade dos tabus e sobre as relações inescapáveis entre a lei e o desejo nos levam a pensar que a tragédia mimetiza tanto o limite quanto o desejo de transgredi-lo, e seduz-nos não somente porque traz à cena a castração e a morte, mas também porque revivifica a ação e o anseio de superação humana, e com isso as possibilidades do viver.

Referências Bibliográficas

- 1] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- 2] CARVER, Raymond. *What we talk about when we talk about love*. New York: Vintage Contemporaries, 1989.
- 3] FREUD, S. *Totem and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1999.
- 4] _____. *Beyond the pleasure principle*. Trans. and newly edited by James Strachey. New York, London: W.W. Norton, 1961.
- 5] _____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- 6] GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- 7] KRISTEVA, Julia. *A father is beaten to death*. Conference at Columbia University, April, 2006. Disponível em <http://www.kristeva.fr/father.html>
- 8] VOGEL, Paula. *How I learned to drive*. Revised Edition. New York: Dramatists Play Service Inc., 1998.

iAutora

Sandra LUNA, Profa. Dra.
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
lunasand@uol.com.br