



O romance da violência e a violência na cena teatral em Luzes Apagadas

The violence novel and the violence in the theatrical scene of Lights Out

Julia Kieling Lucas  

juliaklucas@hotmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

 10.52521/21-8369

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submissão do trabalho: 31/05/2022

Aprovação do trabalho: 16/06/2023

Publicação do trabalho: 10/07/2023

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre as contribuições do teatro e do texto dramático para os estudos da sociologia da violência e suas figurações. Utilizando a peça Luzes Apagadas da autora Manjula Padmanabhan (1987) e uma montagem desse texto realizada por estudantes do Departamento de Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (2019) como corpus de análise, são discutidos aspectos dos romances da violência no enquadramento teatral, salientando e fomentando o diálogo entre esses.

Palavras-chave

Sociologia. Teatro. Violência. Romance.

Abstract

The article proposes a reflection about the contributions of the theater and the dramatic text to the studies of the sociology of violence and its figurations. Using the play Lights Out by the author Manjula Padmanabhan (1987) and a montage of this text performed by students of the Department of Dramatic Art at Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) (2019) as a corpus of analysis, aspects of violence novels in the theatrical framework are discussed, highlighting, and fostering the dialogue between these.

Keywords

Sociology. Theater. Violence. Romance.

Introdução

Como a própria etimologia sugere, a arte é um artifício; calcada no princípio criativo, diz respeito ao desenvolvimento de ideias, percepções, reflexos e anseios humanos, através de recursos estéticos diversos. A discussão acerca da sua definição é, ainda hoje, complexa e extasiante, “se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçionamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única” (COLI, 1995, p.7). Contudo, como apontado por Rancière em “Se o Irrepresentável Existe” (2012), a arte relaciona-se diretamente com a representação. Ao entrar em contato com algumas produções artísticas, facilmente conseguimos percebê-las como tal, ao exemplo de Davi (1501-1504), de Michelangelo, a Sinfonia n.º 9 (1824), de Ludwig van Beethoven, a Divina Comédia (1472), de Dante Alighieri, e Hamlet (1603) de William Shakespeare – obras às quais poucos poderiam se opor sobre “serem arte” ou não.

Com o advento da modernidade, definir o que é arte tornou-se ainda mais complexo, principalmente porque, revoltados com o academicismo, o elitismo e sedentos pela inovação no que tange a linguagem, os artistas passaram a criar seus trabalhos emancipando-os do belo e dos “bons costumes”¹, no sentido de romper com uma quase obrigatoriedade velada acerca da experiência estética precisar ser agradável, e positiva ao público. Nesse contexto, vieram mais à tona conteúdos que, até então, não eram o principal enfoque da criação artística, além de passarem a utilizar diferentes materiais, formas e contextos para suas criações, tanto no âmbito das artes visuais quanto na literatura e nas artes cênicas.

Para evitar confusões que possam surgir dessas afirmações, explico: mesmo com algumas representações de figuras grotescas pelas artes visuais durante a Idade Média, por exemplo, no geral medíamos a qualidade artística pela sua proximidade com o belo, onde imagens retratadoras de “feiura” ou tudo aquilo que fosse oposto ao considerado bonito aludia a um aspecto doutrinador e de expiação, servindo de aviso simbólico à quebra de normas religiosas e sociais.

No modernismo, a experiência estética torna-se mais provocadora, inacabada, pois os artistas deixam de se preocupar com a perfeição e passam a enaltecer a provocação a partir de suas obras. A qualidade artística dos trabalhos também deixa de ser avaliada pela capacidade dos seus autores em representar de forma verossímil o que há de mais belo no mundo e humanidade, passando a aproximar-se mais intensamente de uma outra ideia do sublime, nas palavras de Friedrich Schiller:

1 Reflexão traçada na dissertação de mestrado TERROR ARTÍSTICO: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO TEATRAL VISANDO A EXPERIÊNCIA DE PESADELO (2022).

(...) um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, i. e., por meio de ideias (SCHILLER, 2011, p. 21).

Nessa época, o enquadramento utilizado para julgar aquilo que é artístico sofreu o primeiro de uma sequência de baques, sacudindo certezas de outrora, entre elas o que compõe a experiência estética e, também, o que merece ser retratado, representado artisticamente. Diferente de obras antecessoras, questões obscuras tomaram o lugar de temas frivolamente belos, trazendo para a cena a perversidade humana e acontecimentos causadores de espanto e desconforto.

Não por menos, foi quando os romances passaram a abordar enigmas sociais, facetas da sociedade até o momento julgadas não merecedoras dos moldes artísticos. Nesse recorte temporal, Edgar Allen Poe (1809-1949), através de suas narrativas recheadas de mistério, tornou-se um dos precursores do Romance Policial, caracterizado pela construção de uma atmosfera misteriosa onde podemos acompanhar, como espectadores, a personagem do detetive desvendar questões criminosas, geralmente relacionadas ao poder, ao sexo, ao dinheiro e à distinção social (MANDEL, 1988, apud SANTOS e TEIXEIRA, 2013).

A literatura de Poe posteriormente inspiraria outros autores, como Charles Baudelaire (1821-1867) e Franz Kafka (1883-1924), contribuindo significativamente para o gótico e o gênero horror², em especial no que diz respeito à estética negativa e à presença de uma figura monstruosa/vilanesca. Sua importância aparece, também, na articulação do sentimento de medo e seus semelhantes (como o asco, a repugnância, o pavor) de-sassociados de um contexto obrigatoriamente sobrenatural, o que possibilitou a emergência de narrativas voltadas à perversidade humana e suas repercussões, como o assassinato, o sadismo, a violência sexual etc. Mais tarde, principalmente no realismo, isso se intensificou, trazendo para a arte um espaço cada vez maior à representatividade da violência, posteriormente tornando-se o cerne de muitas ficções.

Na literatura latino-americana, autores como Arturo Uslar Pietri, Élmér Mendoza,

2 O gênero horror é pensado para designar produções artísticas que utilizam o medo como princípio para a articulação de sentimentos que operam concomitantes a ele, ao exemplo do asco, da repulsa, do desagrado, do desconforto, do arrepio, do nojo, do pavor etc., inseridos em uma estética negativa que permite a abordagem de temas carregados de tabus como a violência, a maldade e, principalmente, a morte. Tais produções também devem ser capazes de suscitar uma resposta fisiológica nos espectadores, onde o choque devido ao conteúdo serve para criar uma confusão de percepção, fazendo os corpos do público acreditarem momentaneamente que podem ser violados pela ficção. E, pelo medo ser o que há de mais verdadeiro e humano em nossos seres, inclusive o que nos define, é lógico alegar que, ainda que o gênero horror só seja designado assim a partir do século XVIII, com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada por alguns a primeira obra de horror na literatura (e precursora do gótico), este tem seu gérmen há muito mais tempo.

Mario Vargas Llosa, entre outros, retrataram as mais perversas atrocidades, figurando em suas ficções signos comuns do imaginário coletivo da violência dos latino-americanos, em especial os horrores da ditadura. Junto com esses, um dos maiores nomes da literatura mundial, Gabriel Garcia Márquez, apresentou o realismo fantástico³ como um facilitador para comover leitores do mundo todo.

Na literatura brasileira, tal intensificação pôde ser observada a partir das obras de Machado de Assis, passando por nomes como Euclides da Cunha, Érico Veríssimo, Rubem Fonseca, até outros mais recentes como a autora Patrícia Melo, mantendo-se em voga até os dias atuais.

Apesar do desenvolvimento feroz do Romance da Violência na literatura (e em adaptações cinematográficas), referenciado por estudos sociológicos e artísticos, o teatro aparece de forma tímida quando (e se) mencionado, mesmo tendo dramaturgos e dramaturgas, diretores e diretoras (pensando na dramaturgia cênica) extremamente relevantes para pensá-lo, como Bertold Brecht, Johan August Strindberg, Heiner Müller e Henrik Ibsen, e, no Brasil, destacando-se Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Zé Celso, Grace Passô, entre muitos outros.

A falta de alusão ao texto dramático e o próprio teatro (objetivo que caracteriza esse tipo de produção textual) em discussões acerca da literatura relacionada à violência revela-se problemática por diversos motivos. O primeiro é o costumeiro não-reconhecimento da diferença entre o texto dramático e a sua transformação quando trazido para a cena, onde de fato aparece o teatro. Embora haja a construção textual pensando no acontecimento cênico, é apenas na sua passagem para a cena, ou seja, na encenação, que o teatro aparece de fato, contendo as mesmas (e ainda bem mais) potências que um texto escrito pensado unicamente para ser lido. O segundo é o reflexo de uma hierarquização percebida sobre o teatro em relação a outras artes, como se o teatro fosse uma “arte menor” por “não haver uma cultura de massa relacionada”. Em terceiro, há a perda de uma sequência de obras que poderiam ser ricas para o estudo acerca da violência figurada na arte, em especial aquelas pensadas para expor violências atuais cotidianas, como o racismo, o machismo, a xenofobia, a transfobia e o feminicídio. O quarto refere-se à não investigação acerca de como a palavra transforma-se e potencializa-se quando trazida para a cena, amplificando a recepção e vivência do espectador. Além desses, também poderiam ser citados a participação ativa do público no acontecimento

3 Segundo Tzvetan Todorov, o gênero fantástico é caracterizado a partir do sentimento de hesitação que o público deve sentir ao tentar enquadrar os acontecimentos ficcionais como naturais ou sobrenaturais (TODOROV, 1992). Por realismo fantástico, entende-se produções de cunho realista que, ao longo da narrativa, apresentam acontecimentos de ordem possivelmente sobrenatural, aos quais os autores optam por não aprofundar explicações, mas que, mesmo assim, servem para o desenvolvimento da história com enfoque temático realista, ao exemplo de Cem Anos de Solidão (1967).

teatral e sua influência na realização, a emergência do real que ocorre como característica do próprio teatro, a “hiper-realidade” permitida pela cena, entre outros. Os argumentos para tanto são diversos. Entre os mais comuns estão que: o teatro é uma arte elitista, os trabalhadores teatrais não sabem se colocar no mercado cultural, não há divulgação efetiva das peças, comparado ao cinema torna-se desinteressante, as produções atuais são mais voltadas à performance, os temas abordados são insignificantes, as produções são academicistas, entre outros.

Para quebrar com esses paradigmas e contribuir ao estudo acerca do Romance da Violência e suas figurações, este trabalho se propõe a analisar a peça *Luzes Apagadas* (1987), da dramaturga indiana Manjula Padmanabhan, buscando demonstrar a potência de uma dramaturgia do tipo.

O trabalho também busca evidenciar a importância do texto dramático e do próprio teatro para pensar sobre produções artísticas violentas, valendo-se da noção de dramaturgia como algo que perpassa o texto e se transforma quando encenado, ampliando a experiência do público e potencializando o ficcionar da violência. Ainda, evidencia a necessidade do teatro para pesquisas da área da sociologia e outras humanidades, por valer-se do estado de acontecimento efêmero em tempo e espaço reais, com a presença de corpos vivos diante de outros corpos vivos.

Do ponto de vista sociológico, seria deveras difícil descrever em um estudo tão breve como os diferentes campos artísticos que se valeram dos Romances Policiais para seu desenvolvimento são responsáveis por, simultaneamente, refletirem os costumes de uma época, analisá-los e problematizá-los. Porém, alguns pontos são indispensavelmente relevantes para compreender sua importância e, deles, como seu consumo por parte do público é carregado de polêmicas. O rompimento entre arte e beleza intensificado pela modernidade, embora muitas vezes interpretado como uma nova etapa para história da arte, foi um resgate de qualidades há muito tempo esquecidas. Como escrito por Edmund Burke (1729-1797),

“[o] que quer que de alguma forma seja capaz de exercitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.” (BURKE, 2014, p.52)

Embora o autor não identifique propriamente o que seriam essas “ideias de dor e perigo”, podemos compreendê-las como uma projeção ou “imaginar” de acontecimentos perigosos ou doloridos. A representação artística da violência aparece, assim, como uma possibilidade de abordar o sublime, por dizer respeito, sobretudo, à destruição física e psicológica dos indivíduos, em maior ou menor grau.

O argumento de Burke para validar produções análogas ao horror relaciona-se inteiramente com a ideia de catarse, proposta por Aristóteles em sua poética (335 A.C.). Para o filósofo grego, a tragédia, oriunda dos rituais ditirâmbicos, é uma ação artística de caráter elevado que, constituída da mimese, deveria suscitar o terror (φόβος – phobos) e a piedade (ἔλεος – eleos) em prol de um efeito purificador; a catarse de tais emoções. Segundo Pavis:

“Para ARISTÓTELES, é provocando no espectador a piedade e o terror que a tragédia cumpre a purgação (catarse*) das paixões. Há compaixão e, portanto, identificação, “quando presumimos que também poderíamos ser vítimas dela, ou alguém dos nossos, e que o perigo parece próximo de nós” (ARISTÓTELES, Retórica II: 3). Nesse caso, as personagens, de acordo com o dogma clássico, não deverão ser nem “inteiramente boas”, nem “inteiramente más”; é preciso que elas “caiam em desgraça por alguma falha que as faça queixar-se sem fazê-las detestar” (RACINE, prefácio de Andrômaca).” (PAVIS, p. 404, 1987)

A catarse aparece, então, como um expurgo das paixões, experimentado pelos espectadores ao assistirem a acontecimentos tragicamente desafortunados, terríveis o suficiente para elevá-los de sua condição cotidiana. Disso, podemos pressupor alguns motivos pelos quais os romances violentos são cativos por uma parcela da sociedade, bem como, paradoxalmente, tão malquistos por outra. Em especial, não podemos esquecer que, para a violência ficcional, o sentimento de medo (e seus semelhantes como o receio, a expectativa e a repulsa) também é de extrema importância, principalmente quando compreendemos sua relação com as ideias de Burke.

Como descreve Bauman em “Medo Líquido” (2006), sentir medo é inerente a estar vivo porque esse aparece quando surge possibilidade de ameaça à própria vida. Por isso, parece correto afirmar que o medo sempre fez parte da humanidade, porém de forma diferenciada dos outros animais, pela existência de uma consciência capaz de subjetivar situações e produzir significados a partir das experiências, complexificando-as. Em outras palavras, refere-se à capacidade de estabelecer relações, ou seja, aquilo que conhecemos como linguagem, que, para Walter Benjamin, consiste na expressão do pensamento (BENJAMIN, 1992).

Portanto, o pensamento humano desdobra as possibilidades do medo para outras direções que não a do perigo unicamente físico, biológico; direcionando-o, também, para a arte, tanto no sentido de recepção quanto de motivação para a criação artística. Vale lembrar que “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo” (DELUMEAU, 2001, p.12) e, por conta disso, nossos temores sociais e suas projeções também aparecem no fazer artístico. Dessa constatação, existem quatro hi-

póteses iniciais para o consumo de Romances da Violência⁴ (as mesmas que nos levam a consumir obras de medo):

- A) Ao acompanhar o desafortunado destino das personagens, nos projetamos nas situações criadas, especulando como reagiríamos em seu lugar;
- B) Movidos pela curiosidade, desejamos saber os limites da crueldade humana;
- C) Sentimos prazer em consumi-los; podendo conhecer inúmeras perversões em primeira mão, sem nos colocarmos em risco.
- D) Entrar em contato com questões sobrenaturais e metafísicas sem a obrigatoriedade do viés religioso.

Por consequência, a proximidade com o sublime, a catarse, o medo e o efeito impactante da arte representativa da violência propiciam aos artistas utilizarem essas qualidades para abordar questões importantes, fazer críticas aos moldes sociais, trazer à tona realidades que desconhecemos e promover revoluções.

Das peças que figuram a violência, talvez nenhuma tenha sido tão polêmica para o curso de teatro da UFRGS, nos últimos anos, quanto *Luzes Apagadas*. Além de fazer parte das leituras obrigatórias da disciplina Poéticas Teatrais V, foram realizadas duas encenações distintas do texto, uma dirigida pela diretora Gabriela Chaves em 2018, e outra coletivamente pelos atores-diretores Franco Mendes, Gustavo Toledo e Julio Estevan em 2019 – ambas julgadas apologias da violência enfocada. A resposta do público, tanto acerca da leitura em sala de aula quanto ao assistir às montagens, causou tanto alvoroço que dificilmente se ouvirá falar da obra de Manjula nesse meio sem haver opiniões controversas e, até discussões acaloradas. Os motivos para tanto, afora sinalizarem a polêmica irremediável da abordagem de questões fortemente violentas ao teatro, ironicamente servem para explicitar a ampliação dessa intenção literária quando adaptada à cena.

A peça, publicada em 1984, na Índia, possui uma estrutura tradicional, com personagens, rubricas e desenvolvimento narrativo linear (próprios do conceito de drama), dividido em 3 cenas. Desenvolve-se no tempo-espço de uma noite, na sala-de-estar de um apartamento de classe média alta, e conta com a presença de seis personagens: Fridea, a empregada da família; Bhasker, o pai de família; Leela, esposa de Bhasker; Mohan, amigo de Bhasker; Naina, amiga de Leela e esposa de Surinder; e Surinder, amigo dos homens e marido de Naina.

O plot da história é bastante simples: todas as noites, no prédio à frente da janela de sua sala, Leela e Bhasker ouvem sons e gritos terríveis. Um dia, ignorando as súplicas de Leela para tentar impedir o barulho amedrontador, Bhasker convida dois amigos para assistirem à cena causadora do ocorrido, com a justificativa de tentar entender o que acontece lá. Na primeira página, antes de começar a narrativa, a autora traz o se-

4 Resultado relacionado à nossa dissertação de mestrado TERROR ARTÍSTICO: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO TEATRAL VISANDO A EXPERIÊNCIA DE PESADELO (UFRGS, 2022)

guinte apontamento:

“Uma nota para a personagem de FRIEDA: ela permanece constantemente à vista, fazendo seus deveres de uma maneira muda e sem exigências. Os outros personagens não prestam atenção nela exceto para lhe dar ordens. Quando ela está fazendo nenhuma tarefa específica, ela pode ser vista se movendo pela cozinha. Ao público deve ser permitido imaginar o que ela pensa.” (PADMANABHAN, tradução de Manoela Wolf, 1987, p.1)

De fato, diferente das outras personagens, carregadas de falas, Frieda não tem nenhuma. Embora para nós, ocidentais, a figura de uma personagem como Frieda diga respeito a uma empregada comum, no texto de Manjula ela simboliza a violência do sistema de castas na Índia, onde as mais baixas são desumanizadas e tratadas de forma análoga à escravidão.

No início, acompanhamos uma discussão do casal protagonista, onde Leela indaga o marido sobre algo que ele supostamente deveria ter feito. Bhasker, nesse momento, age indiferente à preocupação da esposa. O clima se modifica quando nos é revelado que o pedido de Leela aparentemente diz respeito a algo mais sério do que imaginamos:

“LEELA: Eu me sinto amedrontada. Durante todo o dia, eu me sinto tensa -
BHASKER: Mas não há nada do que se ter medo! Eles não podem te machucar
LEELA (ignorando-o): Primeiro era só na hora em que estava acontecendo. Depois, assim que escurecia. Depois, na hora do chá, quando as crianças chegavam em casa da escola. Depois no meio do dia, quando quer que a campainha tocasse. Depois, de manhã, quando eu mandava as crianças para a escola. E agora - do momento em que eu acordo...” (idem, p.3)

Como acontece nos filmes de horror, precisamente nos momentos de terror⁵, a informação de que algo perigoso acontece diariamente perto do apartamento do casal mobiliza a imaginação do espectador. Movidos pela expectativa, nos sentimos instigados a descobrir ao que Leela se refere, que Bhasker alega não poder machucá-la. A discussão segue e na relação dos protagonistas pequenos indícios de violência aparecem, relacionados a uma violência de gênero sutil, mas, ainda assim, perceptível. Nos é apresentado o quadro comum de um casamento onde a voz da mulher não tem espaço de decisão, tomada por “histérica” pelo homem em seus pedidos urgentes.

5 O terror diz respeito ao sentimento de apreensão, expectativa; muito utilizado no gênero horror. Segundo Devendra Varma, pode ser compreendido como algo que antecede o horror, pois existe uma diferença significativa entre “sentir o cheiro da morte e tropeçar num cadáver” (VARMA, 1957, p.43)

Figura 1 - Captura de tela da montagem realizada pelo Theatre Club, GNLU, 5 de outubro de 2017



Fonte: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6PEYhb9hVus&t=3322s>

Nas páginas a seguir, o clima de apreensão aumenta e descobrimos que o assunto abordado por Leela é de contexto criminoso:

“LEELA (mudando de rumo): Você sabe o que a Sushila disse?

BHASKER: Nenhuma ideia (claramente perdendo o interesse. Procura ao redor pelo jornal.)

LEELA: Que nós somos parte do... do que acontece lá fora. Que por assistir, nós estamos nos tornando responsáveis-

(...)

LEELA: Nós nem mesmo realmente assistimos, assistimos? Eu quero dizer, eu não. Pausa. Mas... você assiste! Você assiste!

BHASKER (distráido, não olhando para ela): Sim. Quero dizer, eu assisti. Uma ou duas vezes.” (PADMANABHAN, 1987, p.4)

De imediato, a acusação de Leela ao marido e sua recusa em assistir como ele fez algumas vezes, nos remete a uma violência de cunho sexual. O diálogo em torno do suposto crime continua, com Leela implorando a Bhasker que ligue para a polícia e tome providências, enquanto este se recusa, trazendo argumentos diversos. No crescente, constrói-se um clima de estranhamento, onde ambos repetem o quão terríveis são os sons e que estão sendo realizados atos hediondos, porém, nenhum deles move um dedo para pará-los. Compreendemos que quem mais parece se compadecer, a mulher,

na verdade tem razões egoístas para isso, quando ela alega “Mas os sons deles vêm pra dentro, pra dentro da minha casa agradável e limpa, (...)! Se ao menos eles não fizessem tanta algazarra, eu não me importaria tanto! Por que eles têm que fazer isso aqui? Por que não podem ir para qualquer outro lugar?” (idem, p.6).

Figura 2 – Douglas Lunardi e Laura Retamar interpretam Bhasker e Leela em Luzes Apagadas (2019)



Fonte: Acervo pessoal.

No diálogo do casal, novas informações aparecem. Descobrimos que o que afli-ge Leela acontece repetidamente: eles ouvem gritos desconcertantes de dor, principal-mente à noite, e os envolvidos têm consciência de serem assistidos por outros. Nisso, a atmosfera torna-se cada vez mais tensa. Como público, nos angustia não saber exa-tamente do que as personagens falam, mas, paradoxalmente, passamos a nos atentar mais às pistas dadas, enquanto imaginamos as possibilidades horrendas do que aconte-ce no prédio ao lado.

Na cena 2, a chegada do amigo de Bhasker, Mohan, amplifica o machismo cons-truído na cena anterior. Embora estejam as três personagens em cena (quatro, se consi-derarmos Frieda), num contexto de diálogo informal entre amigos, quem guia a conver-sa são os homens; eles riem, fazem perguntas e piadas entre si e parecem não notar (ou não se importar) com a presença de Leela. Quando Mohan questiona “Então - quando começa?” (p.13), ocorre uma pequena reviravolta no enredo. Descobrimos que a apa-rente tentativa de apaziguar a situação e desinteresse por parte de Bhasker eram uma fachada: ele não queria chamar a polícia, havia convidado o amigo para assistir ao estra-nho evento. Leela questiona ambos sobre os motivos para se reunirem com esse intuito,

ao que Mohan responde “(mais seriamente): Eu quero dizer, com que frequência você pode parar e assistir a (rápida olhadela para Bhasker) um crime sendo cometido bem na sua frente?” (PADMANABHAN, 1987, p.14).

Figura 3 - Douglas Lunardi interpreta Bhasker e Franco Mendes interpreta Mohan em *Luzes Apagadas* (2019).



Fonte: Acervo Pessoal.

A partir disso, a peça torna-se cada vez mais sombria em seu propósito. Bhasker menciona que haverá gritos, sobre os quais os homens tentam convencer Leela de que podem ser de prazer, afinal “Quanta ingenuidade! Pessoas gritam pelas mais variadas razões!” (PADMANABHAN, 1987, p.18). Enquanto deliberam sobre o que (e se) poderiam fazer algo a respeito, o “espetáculo” esperado pelos homens começa. Para não serem vistos, o casal e o convidado apagam as luzes para jantar. Estabelece-se um contraponto entre a cena de jantar e o descrito pelas rubricas:

“(…) A mesa de jantar está em primeiro plano. Todas as luzes elétricas estão desligadas. Bhasker, Leela e Mohan estão comendo na mesa, sobre a qual algumas velas estão acesas. Há uma vela na cozinha. As cortinas da janela foram fechadas, mas a luz do lado de fora da janela é potente o suficiente para iluminar o espaço. Vindo de fora da janela também podem ser ouvidos os inconfundíveis sons de uma mulher gritando por ajuda. Assim como no relato feito, o som é realmente rasgado e desagradável. Inicialmente, devem ser vigorosos e determinados - com palavras distintas como - ‘me soltem’, ‘socorro!’, entre outros - mas à medida que a noite avança eles se degeneram em gritos generalizados, soluços, com uma irregularidade beirando o cansaço. A mulher que grita vai ficando exausta, soluçando até parar, e então começa novamente com vigor renovado, como em resposta a uma nova agressão. Os gritos devem ser cuidadosamente regulados para se encaixar dentro do ritmo do diálogo na sala, mas não devem parecer controlados por ele. A conversa responde aos gritos, e não

o contrário. A intensidade dos gritos deve ser mantida com precisão, não tão alta a ponto de parecer logo fora da janela, nem tão suave que possa ser ignorada.” (idem, p.27)

Em seguida, chega Naina, amiga de infância de Leela, que se surpreende com os gritos incessantes ao fundo e questiona sua origem. As justificativas de Mohan e Bhasker para não fazerem nada a respeito continuam alegando que “É algum tipo de cerimônia religiosa, você vê, os moradores das favelas fazendo um programa.”, “É parte do ritual” (PADMANABHAN,1987, p.32). Não convencida e ignorando os avisos para não o fazer, Naina olha pela janela e em choque, é puxada para longe. Agora, a descrição do que Bhasker e Mohan veem pela janela nos conduz para uma imagem mais específica do que acontece, e é difícil não sentir um incômodo pelos detalhes explicitamente dados, mais ainda pela maneira como ambos assistem com um prazer disfarçado:

“BHASKER: O que você acha?

MOHAN: Isso muda as coisas, é claro! (...)

BHASKER: A vítima sendo uma mulher, você quer dizer? (...)Você acha, então, que isso pode não ser um festival religioso afinal? (...) É difícil ter certeza de qualquer coisa a essa distância (...) Poderia-se dizer...

MOHAN: Considerando tudo...

BHASKER: Os quatro homens, a mulher, a nudez, os gritos, o exibicionismo...

MOHAN: Isso - ainda - pode - ser - religioso (...) Na verdade - não apenas qualquer ritual religioso, mas - você sabe o que isso me lembra? (...) Um exorcismo! (...) Isso explicaria o espancamento, não?

BHASKER: Sim, especialmente o tipo de espancamento - (...) Vê, eles estão chutando ela

MOHAN: Sim, pelo estômago e no - uh - peito e no rosto.

BHASKER: E agora - eles a estão acertando com os punhos, não? (...)E agora... eles estão segurando suas pernas separadas -

MOHAN: Um homem cada perna, amplamente abertas... (...)

BHASKER: Hmmm. Bem, você sabe, pessoas iletradas acreditam que quando um demônio possui uma mulher, é sempre via o - uh - orifício mais baixo -

MOHAN: Sim, certamente, e é por isso que, mais cedo, eles a estavam arrastando naquela desagradável posição, como que para persuadir o demônio a sair -

BHASKER: Frequentemente, em um exorcismo, a pessoa possuída já está em grande agonia, tem convulsões e grita alto e imprudentemente, às vezes em uma voz rouca, não natural...

MOHAN: Aí está! Isso explica o som feio da voz!

BHASKER: Veja como ela luta!

MOHAN: Como o próprio diabo!

BHASKER: E há tanto sangue!

MOHAN: Oh sim! De ser arrastada no concreto, eu suponho. Sangue em volta da boca também - o que explica o som gorgolejante dos gritos.

BHASKER: Não é espantoso que alguém em tal condição tenha energia sobrando para gritar?

MOHAN: Dizem que as pessoas sob o poder de um demônio, mesmo uma mulher, tem a força de três homens grandes...

BHASKER: Engraçado, como é mais frequente que mulheres sejam possuídas...(...)

MOHAN: Elas são mais suscetíveis...

BHASKER: O sexo mais fraco, afinal..." (idem, p.35-36)

Depois, na mesma lógica de inventar um motivo para tal violência, as personagens masculinas continuam levantando hipóteses para o acontecimento: que é um ritual religioso, um exorcismo, que a vítima é uma prostituta, que talvez esteja gostando etc., não convencendo as personagens femininas, que permanecem horrorizadas.

Figura 4 - Jennifer Ribeiro interpreta a empregada Frieda em *Luzes Apagadas* (2019)



Fonte: Acervo pessoal.

Ainda assistindo ao estupro coletivo extremamente violento, com a chegada do marido de Naina, Surinder, a violência explícita (no sentido descritivo) instaura-se também na cena. Surinder se ofende com a falta de medo por parte dos agressores, que parecem não se importar com seus espectadores, alegando que estão zombando da impotência deles, quando declara “Ou nós descemos lá e lidamos com esses desgraçados ou nós sentamos aqui e deixamos eles mijarem nas nossas caras” (PADMANABHAN, 1987, p.45). Discutindo entre si, os homens finalmente decidem tomar providências e o clima de animosidade cresce enquanto levantam possibilidades violentas para parar o estupro. Embora citem a honra e a preservação da vida da vítima, pelos seus argumentos fica evidente que o motivo para essa decisão é outro: a própria honra masculina.

“SURINDER: Escutem. Escutem. O que vocês acham que esses merdas estão fazendo? Só fodendo uma mulher, é isso? E eles não têm nenhum outro lugar pra ir então eles vêm e fazem isso aqui, é isso? Depois de colocar refletores, pra que então todos vocês, pessoas boas possam assistir? (ele pausa dramaticamente.) Eles estão fodendo todo esse maldito bairro, droga! Eles sabem que nós todos estamos aqui parados! Cagando em nossas calças, com medo demais pra fazer qualquer coisa a não ser assistir! Eles estão nos fazendo de idiotas!” (idem).

Rapidamente, os homens fazem um levantamento de quais armas poderiam usar: facas afiadas, cutelo, as próprias mãos. Traçam o plano de atacarem juntos, levar toalhas para limpar o sangue e, depois, queimar a cena do crime com gasolina; lembram que ácido pode ser efetivo, que podem atropelá-los com um carro e – por que não? – talvez tirar fotos de todos nus e publicar no jornal para incentivar um linchamento coletivo. No ritmo resolutivo frenético, de repente são interrompidos por Naina que diz “Vocês não precisam se incomodar mais! (...) Vocês estão atrasados - os gritos pararam (...)”. A peça termina com a instrução de uma projeção audiovisual:

“Esta peça é baseada no relato de uma testemunha. O incidente aconteceu em Santa Cruz, Bombay, 1982.’ Os personagens são ficcionais. O incidente um fato.’ ‘Na vida real, como na peça, um grupo de pessoas comuns de classe média escolheram parar e assistir enquanto uma mulher estava sendo brutalizada em um complexo vizinho.’ ‘Na vida real, como na peça, o incidente aconteceu durante um período de semanas.’ ‘E na vida real, como na peça, ninguém foi em auxílio das vítimas.’” (PADMANABHAN, 1987, p.52)

Como acontece em grande parte dos Romances de Violência, mesmo que a obra seja de ficção, os acontecimentos violentos explorados por ela são de caráter realista; ou seja, leitores e espectadores conseguimos identificá-los por fazerem parte da nossa sociedade. Sua abordagem, ainda assim, é produtora de desconforto; mesmo sabendo que se trata de um mundo ficcional. A empatia referida por Aristóteles em sua poética e por Noël Carroll em *Filosofia do Horror ou os paradoxos do coração* (1999) servem para

nos identificarmos com as personagens, projetando as situações de violência como se fossem conosco.

Figura 5 – Leandra Krügger interpreta Naina em *Luzes Apagadas* (2019)



Fonte: Acervo pessoal

O mais interessante, contudo, é que em *Luzes Apagadas* não há nenhuma cena de violência explícita, gráfica, e isso não compromete seu impacto, inclusive, o agrava: por não visualizar o que as personagens enxergam pela janela, nossa imaginação conjectura cenários tão ou mais horríveis. As reações das personagens, a maneira como se referem ao suposto crime e os gritos descritos pelas rubricas servem como um propulsor imaginativo, tornando a violência presente na obra, mesmo que projetada, imaginada pelo público.

Estranhamente, o que mais nos horroriza, ainda assim, certamente é a atitude das personagens ante os acontecimentos. Como esboçado pela autora no final, a peça é mais do que uma crítica à violência de gênero e à violência sexual; ela trata sobre uma hipocrisia aterradora que habita nossa sociedade, onde reconhecemos que o estupro é um mal e, mesmo assim, nada fazemos para impedi-lo, pior: nos deleitamos em assistir a violência contra mulheres, criando justificativas para fazê-lo. Desde algumas falas que podem passar despercebidas quando lidas rapidamente, “Surinder (vira para ela de repente e diz com silenciosa malevolência): Cale a boca - ou eu vou te acertar os dentes!” (PADMANABHAN, 1987, p.48), quanto no tratamento condescendente à preocupação das esposas e o interesse sádico em ver uma mulher sendo levada à morte durante o

estupro, o texto demonstra nuances diversas de uma cultura do estupro que muitos até reconhecem, mas sobre a qual nada fazem.

Ainda que as personagens femininas também não façam nada efetivo para conter o ocorrido, Manjula Padmanabhan(1987) trabalha com uma espécie de hierarquização da violência, onde elas se identificam com a vítima em algum nível por serem mulheres e que, por isso, não sentem prazer em assistir ao estupro como as personagens masculinas. A obra trata, por consequência, da culpa daqueles que optam por não interferir em acontecimentos reconhecidamente violentos, onde a falta de ação contrária os torna cúmplices indiretos. Em especial, denuncia uma fetichização da violência sexual, que a torna um espetáculo semelhante aos linchamentos em praça pública na idade média, aos enforcamentos e torturas espetacularizadas; no cotidiano aparecendo na indústria pornográfica, na estereotipia dos relacionamentos heteronormativos, na publicidade, entre outros.

Figura 6 – Pedro Schilling interpreta Surinder em Luzes Apagadas (2019)



Fonte: Acervo pessoal

Sabendo da existência de um número considerável de romances da violência, bem como o fato das peças teatrais na contemporaneidade utilizarem como eixo temático questões sociais emergentes, é interessante questionar: o que torna Luzes Apagadas tão polêmica e incomodativa, inclusive para um público habituado a assistir a encenações relacionadas a problemas sociais diversos (ao exemplo dos estudantes do Departamento de Arte Dramática, com alguns declaradamente contrários à criação de

Manjula Padmanabhan)?

Antes de tudo, é importante enfatizar que existe uma confusão comum entre “representação” e “reprodução”, termos distintos em função e sentido. Como acontece com obras do gênero horror, a retratação da violência é interpretada como apologia, ou seja, muitos acreditam que a mera menção prevê a sua invocação concreta; como se ela fosse algo positivo para os artistas criadores. Isso até acontece em algumas criações, porém não é uma regra, nem o caso da peça aqui analisada. A intenção da autora de expor a violência cruamente, chocante para o público, é confundida com um desses casos por não oferecer um “final feliz”, nem uma proposta de resolução ao problema. A escolha de uma abordagem pessimista por consequência, aumenta a confusão.

Outro fator que contribui para a polêmica é o fato de ser um texto dramático, criado prevendo sua concretização no palco e, quando isso acontece, a dramaturgia encontra uma outra camada de recepção, diferente da textual. Por dramaturgia, entende-se o fio condutor que se torna a própria performance. Utilizado para contar uma história, pode valer-se de diferentes campos artísticos para sua composição. Trata-se de uma sequência de escolhas dentro de uma lógica própria para desenvolver uma história que compreenda os objetivos estabelecidos e o que se pretende ser contado, de certa maneira, fazendo alusão a todo o acontecimento teatral.

Segundo Rynngaert, a dramaturgia “estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade” (RYNGAERT, 2013, p.225). Em princípio, servia unicamente para designar a composição textual do drama no teatro que, na época, caracterizava o que acreditavam ser o ponto central da atividade teatral.

Nos últimos séculos, entretanto, principalmente no início do século XX, a dramaturgia passou a ser reconhecida como capaz de operar sobre outros meios que não unicamente o escrito, afinal, não são apenas as palavras que contam histórias. A vontade de enaltecer o caráter dinâmico do teatro, sua essência, a ação, além de influenciar novas formas de escrita, também gerou um afastamento da literatura dramática, como se esta não desse conta ou não devesse interferir na criação cênica. Existe, assim, possibilidade dramaturgica em tudo que apresenta uma estrutura passível de sentido.

No teatro, todos os elementos são instrumentos importantes para a composição de uma peça; cada um à sua maneira possui uma função e, por consequência, é capaz de passar uma mensagem, de acordo com a sua abordagem. A luz, o som, o cenário; tudo comunica, admitindo um motivo para a dramaturgia desacoplar-se do texto para começar a referir-se, também, à encenação. Por conta disso, é impossível analisar *Luzes*

Apagadas voltando-se, unicamente, ao texto. As escolhas feitas pela direção permitem, enfim, aprofundar as intenções da autora. Desde o estilo de atuação até a iluminação, se forem tomadas escolhas contundentes, a exposição da violência torna-se ainda mais impactante e operacional.

O principal, entretanto, parece residir no aspecto polêmico característico de obras artísticas produtoras de medo e seus derivados, próximas ou mesmo pertencentes ao gênero horror - gênero esse que o teatro parece não explorar com muito interesse. Se olharmos por esse viés e interpretarmos a obra de Manjula Padmanabhan(1987) como uma produção dramática de horror, talvez consigamos expandir nosso entendimento a seu respeito, encontrando mais sentido nas escolhas feitas em vias de produzir uma qualidade receptiva específica.

Os Romances da Violência ainda são alvo de muita polêmica, onde é difícil para a sociedade e artistas reconhecê-los como obras de arte por exporem aspectos cruéis da humanidade sem analgesias, e esse preconceito se estende e agrava quando referente às artes cênicas. Entretanto, seu efeito suscitador de sentimentos desagradáveis no público serve para nos aproximarmos de uma catarse e mais, nos aproximarmos do sublime como talvez nenhum outro segmento “belo e agradável” seria capaz.

Sua existência rompe com paradigmas relacionados a ideia de que a arte deve ser uma experiência confortável e sua potência revela-se, principalmente, em sua capacidade mobilizadora, imaginativa e social, onde o proibido, os tabus e aquilo que deveria permanecer oculto por ser indigno, revelam-se e escancaram-se aos nossos olhos, nos obrigando a reconhecê-los e lidar com eles.

Pela dramaturgia estar encontrando novos caminhos para sua elaboração, talvez estejamos diante de um momento propício para pensar, também, sobre um “Teatro da Violência”, semelhante em características com os Romances da Violência, porém, detentor de outras possibilidades para pensarmos sobre o efeito da composição e da recepção. Logo, para compreendermos o funcionamento das figurações da violência e seu impacto, parece ser imprescindível não apenas ler textos dramáticos, mas, também, assistir a produções cênicas.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2014.

- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. São Paulo: Papyrus, 1999.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. Brasiliense, 2017.
- DELUMEAU, Jean; MACHADO, Maria Lucia. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUCAS, Julia Kieling. Terror artístico: possibilidades de composição teatral visando a experiência de pesadelo. Dissertação (Mestrado em Arte Ciência). Programa de Pós-Graduação em Arte Ciência da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022.
- PADMANABHAN, Manjula. Tradução de Manoela Wolf. **Luzes Apagadas**. Nova Dheli, 1987.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, pp. 119-149, 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TAVARES-DOS-SANTOS, José Vicente; TEIXEIRA, Alex Niche. **Figurações da Violência**: uma apresentação enigmática. *Sociologias*, v. 15, pp. 14-25, 2013.
- SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VARMA, Devendra. **The Gothic Flame**: Being a history of the gothic novel in england: its origins, efflorescence, disintegration, and Residuary Influences. Russel and Russel, 1923.

Sobre a autora

Julia Kieling Lucas - Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS); Bacharela em Teatro com ênfase em Interpretação (UFRGS); Licencianda em Teatro (UFRGS). <https://orcid.org/0000-0001-9020-977X> **juliaklucas@hotmail.com**