UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Márcio Aparecido da Silva de Deus

Análise dos recursos épicos em *Angels in America,* de Tony Kushner

(Part I, "Millennium Approaches", e Part II, "Perestroika")

(o exemplar original se encontra disponível na CAPH da FFLCH –
Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

V.1

Versão Corrigida

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Análise dos recursos épicos em *Angels in America,* de Tony Kushner

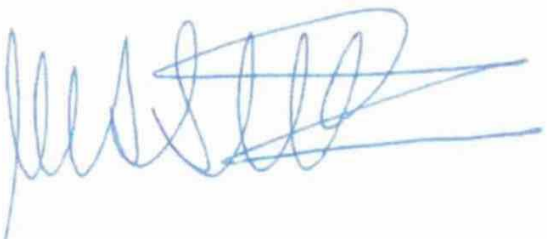
(Part I, "Millennium Approaches" e Part II, "Perestroika")

Márcio Aparecido da Silva de Deus

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Teatro Norte-Americano

Versão Corrigida:
(o exemplar original se encontra disponível na CAPH da FFLCH – Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)



Orientadora: Profª. Drª. Maria Sílvia Betti.

V.1

Versão Corrigida

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Márcio Aparecido da Silva de Deus

Título: Análise dos recursos épicos em *Angels in America*, de Tony Kushner

(Part I, "Millennium Approaches", e Part II, "Perestroika")

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Maria Sílvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Moderna

Assinatura: _____

Profª. Drª. Mayumi Denise Senori Ilari Defina

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Moderna

Assinatura: _____

Prof. Dr. Alexandre Daniel de Souza Feldman

Instituição: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A todos os professores que contribuíram para minha formação, meu muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

Pela oportunidade de poder me dedicar aos estudos e pelo incentivo constante para que eu seguisse em frente, devo agradecer à minha mãe, que sempre acreditou em mim; e ao exemplo do meu pai que, mesmo sendo uma figura mais distante, sempre foi e será um modelo familiar e acadêmico.

Este trabalho não seria possível sem a paciência, a perseverança e o conhecimento da Profª. Drª. Maria Sílvia Betti, que, com suas inestimáveis aulas sobre literatura e dramaturgia comparada, ampliaram meu horizonte sobre como ler literatura; em especial, textos teatrais. As incontáveis reuniões de orientação que foram indispensáveis para que eu não me perdesse diante das inúmeras questões apresentadas pelo objeto estudado; além de sua leitura cuidadosa e seus apontamentos precisos e assertivos que me ajudaram a dar forma a esta dissertação.

Eu não poderia deixar de agradecer meus colegas e amigos de pós-graduação Cristiane Toledo Maria, Maíra Malosso, Neyde Branco, Eduardo Campos Lima, Roberta Fabbri Viscardi, Giuliana Gramani, Sheila Saad, Lívia Mantovani, Paola Piovezan Ferro e Elder Tanaka, que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste projeto. O meu muito obrigado a Thiago Russo pela companhia e bom humor nas aulas da pós-graduação e fora delas; e, em especial, a Elton Luiz Aliandro Furlanetto, pelas dicas de leitura, contatos acadêmicos, e, mormente, amizade e companheirismo.

A Danilo Silva Paes Landim, que pacientemente revisou esta dissertação, ajudando-me a desobscurecer alguns trechos deste trabalho.

À tradutora Isa Mara Lando e ao diretor Iacov Hillel, que gentilmente me permitiram usar como referência a tradução e seu material de pesquisa que fizeram durante a montagem brasileira de "Millennium Approaches" (O milênio se aproxima) em 1995.

À CAPES, pela bolsa concedida durante parte do mestrado, possibilitando maior dedicação à pesquisa.

Aos funcionários do DLM, em especial a Edite, pela ajuda prestada durante o período de estudo.

Ao Prof. Dr. Daniel Puglia, por suas aulas sobre arte, literatura e política, sua paixão contagiante pelo materialismo histórico, por sua orientação paciente, como supervisor no período do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE), e por seus apontamentos e sugestões durante o exame de qualificação.

À Profª. Drª. Mayumi Denise Senori Ilari Defina, por suas aulas sobre teatro, que tanto contribuíram para minha formação de pesquisador, e por seus apontamentos e sugestões durante o exame de qualificação e o de defesa de mestrado.

Ao Prof. Dr. Alexandre Daniel de Souza Feldman, por aceitar participar da minha banca de defesa e ser sempre um interlocutor acessível quando o assunto é teatro.

EPIGRAFE

Por um mundo onde sejamos socialmente iguais,
humanamente diferentes e
totalmente livres.

Rosa Luxemburgo

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo exclusivo a análise do uso de recursos formais épicos na estrutura dramatúrgica da peça *Angels in America* (Part I, "Millennium Approaches", e Part II, "Perestroika"), do dramaturgo norte-americano Tony Kushner [1956-]. Trata-se, portanto, de uma análise voltada ao texto dramatúrgico das duas partes da peça, e não às suas encenações e à adaptação televisiva. Nesse texto, são tratadas algumas questões históricas, políticas e sociais dos Estados Unidos da América nos anos de 1980, momento esse em que o ex-ator norte-americano Ronald Reagan estava cumprindo seu segundo mandato como presidente estadunidense e uma doença sem precedentes – a AIDS – abatia principalmente a comunidade gay. Levando em consideração que esse conteúdo, dada a sua natureza histórica, não pode ser representado pela estrutura do drama convencional, e que por sua vez se insere na esfera formal do épico, procuramos evidenciar e problematizar criticamente os recursos épicos usados no arcabouço formal da peça e, por meio dessa análise, definir qual é o tratamento dado ao épico neste trabalho, que é um marco da dramaturgia kushneriana.

Palavras-chave: Teatro Épico, Política, História, Movimento Gay e Dramaturgia Norte-americana Contemporânea.

ABSTRACT

This thesis aims at analyzing the use of epic resources in the dramaturgical structure of the play *Angels in America* (Part I, "Millennium Approaches" and Part II, "Perestroika"), written by the American playwright Tony Kushner [1956 -]. It is an essentially dramaturgical analysis focused on the text of the two parts of the play, and not on their stage productions or television adaptation. Kushner's play deals with historical, political and social issues in the context of the United States in the decade of the 1980's, when Ronald Reagan, formerly an actor, was serving his second term as U.S. president and AIDS, a disease of unprecedented severity, spread and decimated the gay community mainly. Since the historical nature of this type of subject cannot be represented within the structure of conventional drama, and since it is characteristic of the epic sphere, we propose to examine the epic resources used in the formal structure of the play and, in the analysis, discuss Kushner's approach to the epic in this play, which is a landmark of his dramaturgy.

Key-words: Epic Theatre, Politics, History, Gay Movement and Contemporary American Theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Anjelica Huston como Mortícia Addams em 1993. 82
Figura 2 – Heather O'Rourke no papel de Carol Anne Freeling em *Poltergeist: o fenômeno* em 1982. 85
Figura 3 – Em 1984, Grace Jones e Arnold Schwarzenegger no filme *Conan, o destruidor*. 87
Figura 4 – Lillian Hellman em 1938. 90

SUMÁRIO

FOLHA DE APROVAÇÃO **4**
DEDICATÓRIA **5**
AGRADECIMENTOS **6**
EPIGRAFE **8**
RESUMO **9**
ABSTRACT **10**
INTRODUÇÃO **13**
1.1. UM BREVE PREÂMBULO HISTÓRICO SEDIMENTADO NA FORMA **18**
1.2. *ANGELS IN AMERICA*: UM ÉPICO ALEGÓRICO **25**
1.3. ALGUNS ASPECTOS DE UM ÉPICO EM MEIO AO PÓS-MODERNISMO **29**
2.1. OS TÍTULOS E SUBTÍTULOS **42**
2.1.1. OS TÍTULOS DE CARÁTER ANTECIPATÓRIO 45
2.1.2. OS TÍTULOS DE CARÁTER EXPOSITIVO 46
2.1.3. OS TÍTULOS DE CARÁTER EXPLICATIVO 48
2.2. AS EPÍGRAFES **49**
2.3. AS LISTAS DE PERSONAGENS **52**
2.4. AS PERSONAGENS **54**
2.4.1. A PERSONAGEM DO PLANO PRESENTE 54
2.4.2. AS PERSONAGENS DO PLANO ONÍRICO 57
2.4.3. AS PERSONAGENS DO PLANO HISTÓRICO 57
2.4.4. AS PERSONAGENS DO PLANO TRANSCENDENTAL 59
2.4.5. AS PERSONAGENS AUSENTES 60
2.5. AS CENAS PARALELAS (*SPLIT SCENES*) **61**
2.5.1. CENA PARALELA ANÁLOGA 62
2.5.2. CENA PARALELA DISSONANTE 65
2.5.3. CENA PARALELA ENTRELAÇADA 67
2.5.4. CENA PARALELA ANALÍTICA POR EMPIRISMO 68
2.6. ESPAÇO E TEMPO **70**
2.7. OS DIÁLOGOS **73**
2.8. AS RUBRICAS **76**
2.8.1. AS RUBRICAS DE CARÁTER LITERÁRIO **77**
2.8.2. AS RUBRICAS DE TEMPO **79**
2.8.3. AS RUBRICAS DE SUSPENSÃO OU SILÊNCIO **79**

2.9. O CÔMICO 80
2.9.1. O CÔMICO MIDIÁTICO 81
2.9.2. O CÔMICO JUDAICO (OU AMARGO) 90
2.9.3. O CÔMICO POR ERRO TÉCNICO 94
2.9.4. O CÔMICO DE MALEDICÊNCIA 98
2.9.5. O CÔMICO PARÓDICO 101
3.1. A REPRESENTAÇÃO DE UM MESSIANISMO NORTE-AMERICANO 105
3.2. A REPRESENTAÇÃO DE UMA PERESTROIKA KUSHNERIANA UTÓPICA 109
CONSIDERAÇÕES FINAIS 115
REFERÊNCIAS 119

INTRODUÇÃO

Tony Kushner (Anthony Robert Kushner) nasceu numa família judia de músicos – o maestro e clarinetista William Kushner e a fagotista Sylvia Deutscher – em Manhattan, Nova Iorque, em 1956. Mudou-se, logo após seu nascimento, para Lousiana, onde passaria sua infância e adolescência. Retornou para Nova Iorque em 1974 para estudar na Universidade de Columbia, onde se graduou em estudos medievais em 1978. Mais tarde cursou o programa de formação de atores da Universidade de Nova Iorque na *Tisch School of the Arts*. Tornou-se um escritor prolífico de peças, contos, ensaios e poesia, mas é apenas nos anos 1990 que ele ganhou visibilidade da mídia com as duas partes da peça *Angels in America* – Part I, *Millennium Approaches* (1992), e Part II, "Perestroika" (1993) –; ambas recebendo diversos prêmios, como *Kennedy Center Fund for New American Plays* (1990); *Bay Area Drama Critics Award for Best Play* (1991); *National Arts Club Joseph Kesselring Award*; *Evening Standard Award* (1992); *London Drama Critics Circle Award for Best New Play* (1992); *Drama Desk Award for Best Play* (1993); *New York Drama Critics' Circle Award for Best Play* (1993); *Pulitzer Prize for Drama* (1993); *Tony Award for Best Play* (1993), entre outros.

É interessante observar que uma peça tocando em diversas "feridas abertas" da história estadunidense seja tão prestigiada. Tal aclamação nos leva a pensar que essas premiações cooptam o material artístico para que as instituições representantes da cultura oficial e do pensamento dominante acabem diluindo ou "pasteurizando" a carga crítica, radical e política das questões representadas. Bertolt Brecht[1] já dizia que somos livres para discutir qualquer inovação que não ameace a função social e que não faça mais do que fornecer uma noite de entretenimento. Entretanto, não somos livres para discutir aquelas que ameacem mudar a função social, possivelmente por fundir-se com o sistema educacional ou com os órgãos de comunicação de massa. Ele ainda afirma que a sociedade absorve, via aparatos, seja lá o que for preciso a fim de reproduzir a si mesma. Isso significa que uma inovação passará imune se for calculada para renovar a sociedade existente sem transformá-la, mas não passará imune se for mudá-la – independentemente se a forma da sociedade em questão for boa ou ruim.[2]

Angels in America já foi classificada como peça *gay*, *AIDS drama*, peça de realismo poético, peça religiosa e, peça épica devido "apenas" à sua extensão e ao uso de narração. Kushner tem uma posição bem definida sobre essa classificação: ele afirma que seu próprio

[1] WILLETT, John (editor and translator). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wand, 1992, p. 34.
[2] Idem, p. 34.

trabalho é épico-dialético por excelência, algo que nos suscitou grande curiosidade, pois à primeira vista não é o que se observa. Tendo isso em mente, nesta dissertação buscou-se definir essa obra kushneriana como um épico alegórico baseado na narração da representação histórica. Tal definição está fundamentada na análise dos elementos formais que estão presentes na dramaturgia de *Angels in America* ("Part I – 'Millennium Approaches': e "Part II – Perestroika'"), e **não na análise de sua encenação nem da versão da minissérie da HBO, roteirizada pelo próprio Kushner**.

Para a realização desta dissertação, usamos a primeira edição de abril de 1993 de *Angels in America*, Part I: "Millennium Approaches"; e também usamos a edição revisada de 1996 de *Angels in America*, Part II: "Perestroika", que foi devidamente cotejada com a primeira edição de fevereiro de 1994, a fim de, caso necessário, apontar alterações relevantes em sua dramaturgia.

A fim de compartilhar esta pesquisa com um maior número de leitores, traduzimos todas as citações feitas dos textos originais das peças *Angels in America* ("Millennium Approaches" e "Perestroika"), única e exclusivamente para facilitar o entendimento e mantivemos o texto original para que não houvesse dúvidas em relação à compreensão e para que nossa tradução pudesse ser cotejada. A nossa tradução não é objeto de estudo desta dissertação e ela não está em julgamento. É importante ressaltar que para alguns trechos de "Millennium Approaches" (O milênio se aproxima), usamos a tradução de Isa Mara Lando, de março de 1995, como referência para nossa tradução. Esse texto foi usado na montagem da peça dirigida por Iacov Hillel em 1995 e levada aos palcos de São Paulo e Rio de Janeiro.

Esta dissertação é fundamental para quem se interessa por teatro norte-americano contemporâneo, fornecendo "régua e compasso" – subsídios – para a discussão da esfera formal da estética de *Angels in America* para futuros desdobramentos de pesquisa.

A divisão deste trabalho foi realizada da seguinte forma: no CAPÍTULO I, discute-se o conceito de teatro épico alegórico com embasamento teórico nos trabalhos de Iná Camargo Costa, Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Fredric Jameson. O trabalho de Jameson terá um papel essencial, pois auxiliar-nos-á a situar *Angels in America* num período considerado pós-moderno e, por alguns, pós-dramático, dando-nos subsídios para definir esse épico kushneriano.

No CAPÍTULO II, realiza-se um mapeamento analítico dos recursos épicos que integram formalmente a dramaturgia de *Angels in America*. São eles: a) os títulos e subtítulos; b) as epígrafes; c) as listas de personagens; d) as personagens; e) as cenas paralelas (*split scenes*); e) o espaço e o tempo; f) os diálogos; h) a rubrica; e i) o cômico.

No CAPÍTULO III, procura-se compreender como o messianismo em "Millennium Approaches" e o plano *perestroika*, de Mikhail Gorbachev, foram apropriados no segmento cênico "Perestroika" e representados dramaturgicamente.

Para situarmos o leitor, observe-se um breve mapeamento meramente ilustrativo do conteúdo histórico representado a partir dos núcleos de personagens (o *gay*, o mórmon, o histórico e o transcendental) em *Angels in America*.

A representação é ambientada entre 1985 e 1990, predominantemente em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. Historicamente, o ex-ator norte-americano Ronald Reagan e então presidente dos EUA estava cumprindo seu segundo mandato. Seu governo foi marcado por uma revitalização do extremo conservadorismo de direita e pela implementação de políticas neoliberais. No campo da saúde, o mundo presenciava uma doença sem precedentes, a AIDS, ceifar milhares de vidas. Os primeiros diagnósticos médicos associando a comunidade homossexual à transmissão da doença eram desprovidos de uma análise bem fundamentada. No entanto, foram suficientes para que esse estereótipo ficasse no imaginário popular com uma "pequena" ajuda da direita conservadora norte-americana. No período retratado dramaturgicamente na peça, o AZT ou Azidotimidina – medicamento antiviral que inibe a replicação de alguns tipos de retrovírus – estava em teste para uma minoria.

Dando continuidade a esse resumo, observem-se os núcleos de personagens. É interessante notar que não há uma separação rígida entre eles, pois há momentos na representação em que eles se cruzam e/ou às vezes desaparecem. Como a peça tem caráter episódico, a ordem dos acontecimentos nesta breve apresentação tem única e exclusivamente uma função didática.

No núcleo *gay*, o primeiro a ser apresentado, temos a personagem Prior Walter, fornecedor de bebidas e mantimentos para casas noturnas e ex-*drag queen* que namora Louis Ironson, digitador judeu que trabalha na *Federal Court of Appeals, Second Circuit* (Corte de Apelação do Tribunal de 2ª Instância), em Nova Iorque. Logo na cena inicial, após a cerimônia fúnebre em memória à avó de Louis, Prior conta-lhe que está infectado com o vírus HIV. Esse casal se separa, pois Louis entra em pânico ao saber do grave quadro do companheiro. Belize, um enfermeiro negro, ex-*drag queen*, ex-namorado e atual amigo de Prior, tem um papel importante no amparo do amigo enfermo nesse momento. O enfermeiro também mantém um contato não muito amistoso com Louis por conta de diferenças ideológicas e da atitude do digitador ao abandonar Prior.

No segundo núcleo estão os mórmons: o casal formado por Joseph (Joe) Porter Pitt, que é o chefe de gabinete do juiz Theodore Wilson do *Federal Court of Appeals, Second Circuit* (Tribunal Federal de Apelação em 2ª Instância), e Harper Amaty Pitt, que é uma dona de casa agorafóbica e viciada em *Valium*. Este casal está em crise e atravessa um momento de grande pressão. Ao atingir um estado alterado de consciência designado na peça como "limiar da revelação", Harper descobre que seu marido Joe é homossexual. Esse estado alterado de consciência também é atingido pelo personagem Prior, e leva a descobertas impactantes que não seriam acessíveis dentro dos planos "normais" de percepção. Num momento de desespero, Joe telefona à sua mãe, Hannah Porter Pitt, enquanto ele observa o flerte *gay* no Central Park de madrugada, e diz a ela que é homossexual. Hannah se vê na obrigação de auxiliá-lo, o que a leva a vender sua casa em Salt Lake City e mudar-se às pressas para Nova Iorque.

Em terceiro lugar, temos o núcleo histórico, que é encabeçado pela personagem Roy Cohn, um advogado do mais alto escalão da direita norte-americana, um *gay* enrustido e o ex-assessor de Joseph McCarthy, senador pelo Estado de Wisconsin de 1947 a 1957, período que seria posteriormente chamado de macarthista numa alusão ao seu nome e às políticas de perseguição política implementadas em sua gestão. Também figura no foco histórico da peça o momento em que Roy enfrenta um processo por má-conduta no exercício da profissão e está prestes a ser expulso da Ordem dos Advogados dos Estados Unidos. Além disso, seu médico Henry o diagnostica como portador do vírus HIV. Cohn está em vias de ter cassada a sua licença de advogado, e oferece a Joe um trabalho de alta confiança no Departamento de Justiça em Washington em troca de ajuda do jovem, nos bastidores do Departamento de Justiça, no sentido de impedir a continuidade da cassação. Cohn, que no passado foi chefe de um importante comitê ligado ao senador McCarthy, tivera papel fundamental no processo que culminou com a pena de morte por eletrocução aplicada, em 1953, ao casal Ethel e Julius Rosenberg, acusados de espionagem junto à União Soviética. Ao longo da peça, o espectro de Ethel aparece e interage com Roy de forma significativa. Ethel também faz parte desse núcleo de personagens históricas aparentemente sendo a projeção da culpa manifesta de Roy Cohn.

Em meio a tudo isso, o núcleo de personagens transcendentais apresenta o Anjo, que visita Prior Walter e se autoproclama o profeta das "boas novas" à humanidade. Prior fora escolhido por pertencer a uma família cujas raízes remontam ao momento histórico da chegada dos primeiros Peregrinos à América, em 1620, à bordo da nau Mayflower.

Cabe reiterar que essas divisões são apenas formas didáticas para mapearmos a peça. No momento em que o quadro de saúde de Cohn se agrava, ele é internado no hospital em que

Belize trabalha. Então, há o cruzamento do núcleo histórico com o *gay*. O mesmo ocorre quando Louis começa um relacionamento amoroso com Joe – temos, portanto, a interseção do núcleo mórmon com o *gay*.

1.1. UM BREVE PREÂMBULO HISTÓRICO SEDIMENTADO NA FORMA

Numa época de mentiras universais,
dizer a verdade é um ato revolucionário.

George Orwell,
1984

A estética de *Angels in America* (dividido nas peças "Millennium Approaches" e "Perestroika") é, em parte, uma resposta às agruras do contexto histórico-social estadunidense dentro do qual a obra foi produzida. Theodor Adorno nos ensina, em *Teoria Estética*, que "a forma é conteúdo social sedimentado".[3] A partir disso, nosso trabalho é olhar para a história desse período e analisar o que foi apropriado como material dramatúrgico para dar chão a estas personagens kushnerianas.

No excerto a seguir do diálogo da quinta cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", em que a personagem Joe (um jovem advogado mórmon) conversa com Harper (sua esposa mórmon), ele recebera uma proposta de Roy Cohn (famoso por sua atuação junto ao senador McCarthy) para mudar-se para Washington e assumir um cargo de extrema confiança que lhe traria prestígio e dinheiro.

> JOE: É hora de fazer algumas mudanças, Harper.
> HARPER: Nada de mudanças. Por quê?
> JOE: Eu sou chefe de gabinete faz 4 anos. Eu ganho 29 mil dólares por ano. Isso é ridículo. Eu me graduei em quarto lugar na minha turma e ganho menos do que qualquer um que eu conheço. E estou... estou cansado de ser chefe de gabinete, eu quero ir aonde algo bom esteja acontecendo.
> HARPER: Nada de bom acontece em Washington. [...][4] (Tradução nossa)

A fala de Joe mostra uma das facetas da política neoliberal. Ele não consegue enxergar como anos de trabalho e esforço não lhe renderam um salário digno, fazendo-o julgar a quantia recebida como ridícula, pois a ideologia neoliberal postulava que o indivíduo era responsável pelo próprio sucesso assim como pelo próprio fracasso, como o pesquisador Odair Michelli Junior (2005, p. 33) explica. Historicamente, "[d]esde os anos 1970, trabalhadores têm produzido mais e ganhado menos nos EUA"[5], o que nos leva a acreditar que a sensação da personagem traduz um dado econômico do período. O comentário irônico (por que não dizer cômico?) de Harper critica não só a cidade de Washington, mas também o lugar de onde vinham

---

[3] ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
[4] JOE: It's time to make some changes, Harper. / HARPER: No changes. Why? / JOE: I've been chief clerk for four years. I make twenty-nine thousand dollars a year. That's ridiculous. I graduated fourth in my class and I make less than anyone I know. And I'm … I'm tired of being a clerk, I want to go where something good is happening. / HARPER: Nothing good happens in Washington. […] (Idem, 1993, p. 23)
[5] PURDY, Sean. "O século americano". In: KARNAL, L. [et all.] *História dos Estados Unidos*: das origens ao século XXI. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 260.

as decisões que diminuíam tanto o poder econômico da população quanto as poucas políticas de bem-estar social restantes para a classe trabalhadora dessa época.

De fato, o abismo social aumentava a cada dia nesse período. A título de exemplo, entre os anos de 1970 a 1980, "um terço da população negra ficou abaixo da linha da pobreza, sem recursos suficientes para educação e outros serviços públicos, carente de emprego, treinamento e oportunidade"[6]. Para desviar a atenção dessas questões, os propagandistas estadunidenses não mediam esforços para arranjar inimigos comuns (*internos* e *externos*). Os sindicatos, como veremos a seguir, e a URSS, a que os propagandistas estadunidenses chamavam de "Império do Mal"[7], são dois dos exemplos dos inimigos criados numa tentativa árdua de promover uma histeria coletiva no imaginário da população, pois nada funcionaria melhor para instigar uma sociedade autorreguladora.

Na peça "Perestroika" ("reconstrução" ou "reestruturação", em russo), definida na rubrica como uma comédia, há uma crítica a essa propaganda anticomunista. Na primeira cena do primeiro ato, há uma representação histórica do Kremlin, onde a personagem Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov (o último dos bolchevistas) faz um discurso eloquente questionando a "Teoria", que é provavelmente o plano *perestroika* escrito e proposto por Mikhail Gorbachev[8] entre fevereiro e março de 1986. Temos dois elementos importantes: o primeiro deles, Aleksii, é uma figura decrépita, no fim da vida, o mesmo estado em que a URSS estava economicamente em 1986; o segundo consiste nos constantes questionamentos sobre a possibilidade de a URSS conseguir se refazer (provavelmente antes de quebrar política e economicamente), se a "Teoria" ia funcionar e se os EUA iriam oferecer, em lugar disso, "incentivo de mercado" ou "sanduíche de queijo norte-americano". Isso tudo nos leva a pensar que essa cena satiriza o perigo que esse suposto inimigo representaria – tanto expondo seu estado enfraquecido quanto mostrando que as ações neoliberais de abertura de mercado eram tão problemáticas quanto aquelas que desejavam substituir.

Além disso, a representação dramatúrgica da era macarthista situada no arcabouço formal da peça parece chamar a atenção para a situação dos EUA nos anos 1980, como uma situação análoga entre os comunistas e os *gays*. Historicamente estes são perseguidos nos anos de 1980, aqueles, nos anos de 1950 – período que chegou a seu ápice quando o senador de Wisconsin, Joseph McCarthy, comandou o Comitê de Operações do Governo e da Subcomissão

[6] PURDY, op. cit. p. 265.
[7] Termo usado exaustivamente pela mídia e destacado pelo historiador Eric Hobsbawn (1995, p. 244).
[8] Hobsbawn (1995, p. 245) lembra-nos que "o mundo tem uma dívida enorme com Mikhail Gorbachev, que não apenas tomou essa iniciativa como conseguiu, sozinho, convencer o governo americano e outros no Ocidente de que falava a verdade."

Permanente de Investigações do Senado dos Estados Unidos. (McCarthy foi o chefe do *Government Operations Committee* e do *Permanent Subcommittee on Investigations of the U.S. Senate*).[9] A dramaturgia kushneriana trabalha de modo alegórico com o primeiro grupo. De certa maneira, ilustra o resultado da forte aliança no pós-guerra entre governo, empresas e forças armadas. O achatamento de salários e as limitações de direitos da classe trabalhadora foram alguns dos resultados atingidos por tal aliança. Purdy (2011, p. 259) nos ajuda a entender como esse processo ocorreu por meio da menção que ele faz à greve dos aeroviários em 1981, que reivindicavam melhores condições de trabalho e salários mais justos. O presidente Ronald Reagan interveio e julgou a greve como ilegal, dando o direito à empresa aérea de demitir 11 mil funcionários e contratar "trabalhadores substitutos", que foram escoltados pela polícia para realizar o trabalho. Essa abertura era o que as empresas precisavam para reduzir salários, não mais permitir longas greves e fazer demissões em massa sem pagar seus direitos e substituí-los por um contingente de desempregados por uma remuneração ainda menor. Os sindicatos (um dos "inimigos internos") ainda foram retratados pelo governo como entidades dirigidas por comunistas e com o tempo o número de trabalhadores sindicalizados diminuiu drasticamente. Se analisarmos a fala da personagem Joe, expressando sua frustração com seu salário de chefe de gabinete, é possível pensar que este não era um caso isolado, mas, sim, a regra. A ideologia neoliberal tratou de distorcer os reais motivos do baixo poder aquisitivo da população dizendo que melhores salários e o sucesso traduzido em bens materiais estavam ao alcance de todos e que obtê-los dependia do esforço individual.

Outro elemento do macarthismo nesse épico kushneriano são as personagens Roy Cohn, que é um dos advogados do mais alto escalão dos Estados Unidos e ex-assessor do senador McCarthy durante o Comitê de Atividades Antiamericanas[10], e Ethel Greenglass Rosenberg, uma secretária, mãe de dois filhos e casada com o engenheiro elétrico Julius Rosenberg, também acusado de espionagem. Ela é presa e julgada como espiã nos anos de 1950. Num diálogo em que Joe recusa o emprego em Washington que Roy havia oferecido, temos a representação alegórica da estrutura de poder do governo estadunidense. Duas personagens da história estadunidense – Roy Cohn e Ethel Rosenberg – são extraídas, descontextualizadas e, então, inseridas dramaturgicamente na peça. Por meio do arcabouço formal de *Angels in America*, o conteúdo histórico passa por uma ressignificação. Por exemplo, faz-se o uso de

[9] SCHRECKER, E. *The age of McCarthyism: a brief history with documents*. 2ª ed. Boston e New York: Bedford; St. Martin's, 2002, pp. 25-30.
[10] Ibidem.

registros históricos que mostram a participação ativa de Roy Cohn junto ao júri e ao juiz para a condenação à pena de morte do casal Rosenberg.

> ROY: [...] Já ouviu falar de Ethel Rosenberg? Já, Joe? Sim. Talvez você até mesmo leu sobre ela nos livros de história.
> Se não fosse por mim, Joe, Ethel Rosenberg estaria viva hoje, escrevendo alguma coluna dando conselhos numa revista feminina. Ela não está. Porque durante o julgamento, Joe, eu estava ao telefone todos os dias, falando com o juiz...
> JOE: Roy...
> ROY: Todos os dias, fazendo o que eu faço de melhor, falando ao telefone, garantindo que o juiz, aquele judeuzinho tímido, cumprisse sua obrigação com a América, com a história. Aquela adorável mulher, doce, dois filhos, buá, buá, lembrava tanto todas as nossas mãezinhas judias – ela quase saiu com vida; eu pedi, até supliquei, que ela fosse para a cadeira elétrica. Eu. Eu fiz aquilo. Eu teria até ligado aquela merda se eles tivessem deixado. Por quê? Porque eu odeio malditos traidores. Porque eu odeio malditos comunistas. Estava dentro da lei? Foda-se a lei. Sou um cara bom? Foda-se ser bom. Dizem coisas terríveis sobre mim no *Nation.* Foda-se o *Nation.* Você quer ser Bonzinho, ou quer ser Eficiente? Faça a lei, ou submeta-se a ela. Escolha. [...][11] (Tradução nossa)

O diálogo nos dá subsídios para constatar a culpa de Roy Cohn no caso de Ethel Rosenberg e permite-nos também compreender a ilegalidade de tal intervenção, seja pela declaração da personagem, seja pela reação do jovem advogado. A desculpa que ele dá, de ter feito tudo isso pelo fato de "odiar os malditos comunistas" parece que esmaece quando lemos as frases: "Estava dentro da lei? Foda-se a lei." A lei teoricamente deveria servir a todos e aplicar-se a todos os grupos, mas pode-se notar que o grupo em que Roy Cohn estava inserido tinha duas opções: fazer a lei, podendo inclusive ir além disso, manipulando-a de acordo com seus interesses, ou submeter-se a ela. Outro elemento essencial desse diálogo é a menção ao jornal de esquerda *Nation;* se imaginarmos que o texto dramatúrgico será encenado, o duplo sentido – a nação (Estados Unidos) e o jornal *Nação* – pode causar indignação para o espectador ou o leitor imbuído de senso de justiça e certamente uma antipatia pela personagem, pois é mais provável que a frase seja entendida como "foda-se a nação estadunidense" por conta da sucessão de declarações que ferem diretamente o ideário norte-americano de igualdade de tratamento e justiça perante a lei a todos, não importando raça, credo, orientação sexual e outras condições sociais.

---

[11] **ROY**: […] You have heard of Ethel Rosenberg. Yes. Maybe you even read about her in the history books. If it wasn't for me, Joe, Ethel Rosenberg would be alive today, writing some personal-advice column for *Ms*. magazine. She isn't. Because during the trial, Joe, I was on the phone every day, talking with the judge… / **JOE**: Roy…/ **ROY**: Every day, doing what I do best, talking on the telephone, making sure that timid Yid nebbish on the bench did his duty to America, to history. That sweet unprepossessing woman, two kids, boo-hoo-hoo, reminded us all of our little Jewish mamas – she came this close to getting life; I pleaded till I wept to put her in the chair. Me. I did that. I would have fucking pulled the switch if they'd have let me. Why? Because I fucking hate traitors. Because I fucking hate communists. Was it legal? Fuck legal. Am I a nice man? Fuck nice. They say terrible things about me in the Nation. Fuck the Nation. You want to be Nice, or you want to be Effective? Make the law, or subject to it. Choose. […] (KUSHNER, 1993, pp. 107-8)

Essa mesma justiça, note-se, negligenciou, nos anos 1980, os anseios por direitos de grupos historicamente desamparados, de forma ainda mais contundente do que o fez em outros períodos históricos.[12] A propósito da representação da esfera judicial na peça, vejamos, na oitava cena do quarto ato de "Perestroika", a personagem Louis, que teve uma breve relação homo afetiva com Joe, fica sabendo por Belize que Joe tem algum envolvimento com Roy Cohn. Essa informação faz Louis pesquisar que tipo de trabalho Joe realizava.

> LOUIS: [...] Adivinha o que eu andei fazendo nesta tarde chuvosa?
> JOE: O quê?
> LOUIS: Minha lição de casa. Pesquisa no tribunal. Olha o que eu encontrei: as Decisões do Juiz Theodore Wilson do Tribunal Federal de Apelações, 2ª Instância, 1981-1984. Os Anos de Reagan.
> JOE: Você, ahh, você leu minhas decisões.
> (*Pequena pausa*.)
> LOUIS: *Suas* decisões. Sim.
> O bibliotecário era *gay*, ele tinha todos os trejeitos femininos, e me contou que o juiz Wilson escreveu esses pareceres da mesma forma que Nixon escreveu o livro *Six Crises*...
> JOE: Ou Kennedy escreveu *Profiles in Courage*.[13] (Tradução nossa)

O tom infantil e de deboche que Louis dá para a conversa com as palavras "adivinha" e "lição de casa" ironiza bastante a cena. Roy Cohn já havia sinalizado o que Joe fazia como chefe de gabinete do juiz Wilson, mas, neste ponto da peça, temos um quadro mais nítido das implicações da função do jovem advogado. O tempo sempre bem delimitado – entre 1981 e 1984 – corresponde a parte dos anos em que Reagan ocupou a presidência. A interjeição *hum* (traduzimos por *ahh*) demonstra a relutância de Joe em aceitar que alguém pesquise os pareceres

---

[12] Purdy (2011, p. 258) explica que "o ex-ator de Hollywood Ronald Reagan aproveitou-se do discurso da 'liberdade americana' para criticar programas sociais e econômicos voltados a trabalhadores e pobres, argumentando que a prosperidade do país dependia da saúde de empresas [...]. Cortes sucessivos nos programas sociais voltados para a população carente caminharam ao lado de acordos de livre comércio negociados em nível internacional para abolir restrições à expansão de mercados internacionais."

Harvey (1989, pp. 295-6) corrobora esse argumento dizendo que "uma maré montante de desigualdade social engolfou os Estados Unidos nos anos Reagan, alcançando em 1986 o ponto mais alto do período de pós-guerra; na época, os 5% mais pobres da população, que tinham melhorado gradualmente sua parcela da renda nacional para uma proporção de quase 7% no início dos anos 70, viram-se com somente 4,6%. Entre 1979 e 1986, o número de famílias pobres com filhos aumentou 35% e, em algumas grandes áreas metropolitanas, como Nova Iorque, Chicago, Baltimore e Nova Orleans, mais da metade das crianças vivia em famílias com renda abaixo da linha de pobreza. [...] Um aumento do número de pessoas sem moradia marcou um estado geral de deslocamento social caracterizado por confrontos (muito deles com laivos racistas ou étnicos).

[13] **LOUIS**: […] Guess what I spent the rainy afternoon doing? / **JOE**: What? / **LOUIS**: My homework. Research at the courthouse. Look what I got: the Decisions of Justice Theodore Wilson, Second Circuit Court of Appeals, 1981-1984. The Reagan Years. / **JOE**: You, um, you read my decisions. / (*Little pause*.) / **LOUIS**: Your decisions. Yes. The librarian was gay, he had all the good dish, he told me that Justice Wilson didn't write these opinions any more than Nixon wrote *Six Crises*… / **JOE**: Or Kennedy wrote *Profiles in Courage*. (Idem, 1996, pp. 106-7)

Ironicamente, o texto dramatúrgico coloca em dúvida a autoria de alguns livros, entre os quais *Six Crises*, que Richard Nixon escreveu em 1962, logo após perder na eleição presidencial para John F. Kennedy. O livro descreve o papel de Nixon em seis momentos de crise política, sendo a última delas sua tentativa de vencer Kennedy nas urnas. Pode-se dizer que é uma resposta ao livro *Profiles in Courage*, de Kennedy, escrito em 1957, ganhador do Pulitzer. Esse material biográfico descreve atos de bravura e integridade de oito senadores na história do senado estadunidense.

que deveriam ser escritos por seu superior. Entretanto, o próprio Joe admite que é ele quem os escreve quando usa o pronome possessivo adjetivo *minhas*, o que é ironizado por Louis, que usa o pronome possessivo adjetivo *suas* com uma maior ênfase, pois no texto dramatúrgico há o uso de itálico para destacar esse trecho na fala. Mesmo se Joe quisesse negar que tinha sido ele o responsável pelas decisões que Louis tinha em mãos, não haveria essa possibilidade, uma vez que outra personagem alheia aos fatos já havia confirmado a história. Dois elementos desse pequeno excerto interessam-nos: 1) a ironia presente nele – o leitor também passa a questionar os fatos apresentados; e 2) o fato de o tratamento recebido agora por Joe ser extremamente diferente daquele que Roy Cohn havia lhe dado na segunda cena do primeiro ato de "Millennium Approaches". O fato de ele escrever as decisões é tratado por Louis como uma ação hedionda em que uma ironia ácida toma conta dos comentários dirigidos a Joe.

> LOUIS: Eu amo aquele [caso] em que você ficou contra aquelas mulheres na Staten Island que estavam processando a fábrica New Jersey, os fabricantes de pasta dental cuja fumaça alaranjada estava cegando as crianças...
> JOE: *Cegando*, não. Era apenas uma irritação leve.
> LOUIS: Três delas tiveram de ser *hospitalizadas*, Joe. É quase astuto de um jeito satânico como você conclui que essas mulheres não têm direito de processar sob o Ato de Proteção da Água e do Ar porque o Ato de Proteção da Água e do Ar não protege pessoas, mas na verdade somente ar e água! Incrível![14] (Tradução nossa)

Se atentarmos para o registro de linguagem que Louis usa, perceberemos que a ironia apenas aumenta. Ao dizer "eu amo aquele [caso]", ele está afirmando exatamente o oposto do significado de suas palavras, reforçando ainda mais o desprezo que a decisão tomada lhe havia causado. Agrava-se a situação se levarmos em consideração que eles estão discutindo o destino de crianças que ficaram cegas. Joe tenta se explicar, mas os fatos não tinham como ser negados: dificilmente alguém com uma irritação leve nos olhos iria ser hospitalizado. Joe ainda tentou desqualificar a argumentação de Louis, dizendo que ele era o funcionário que enchia as garrafas de café, o que evidencia um preconceito de classe social e econômica, uma vez que, de acordo com esse posicionamento, qualquer um que não esteja acima ou na mesma posição social e econômica dele não tem autoridade ou será considerado ignorante e desqualificado para opinar.

Não podemos nos esquecer de que a rubrica nos avisa o seguinte: "Os casos de tribunais na oitava cena do quarto ato são casos reais com algumas modificações de nomes e circunstâncias."[15] Um outro caso nessa mesma cena é descrito em relação a dar ou não o

---

[14] **LOUIS**: I love the one where you found against those women on Staten Island who were suing the New Jersey factory, the toothpaste makers whose orange-colored smoke was blinding children... / **JOE**: Not *blind*, Just minor irritation. / **LOUIS**: Three of them had to be *hospitalized*. Joe. It's sort of brilliant, in a satanic sort of way, how you conclude that these women have no right to sue under the Air and Water Protection Act because the Air and Water Protection Act doesn't protect people, but actually only air and water! Amazing! (Ibidem, p. 107)

[15] "The court cases in Act Four Scene 8 are actual cases with some of the names and circumstances changed." (Ibidem, p. 10)

benefício de aposentadoria e pensão a um militar que é um homossexual assumido. De um lado, esse caso tem um final mais animador, pois tecnicamente o ex-militar consegue a pensão por ter se alistado deixando seus superiores cientes de que ele era *gay*. Por outro, a decisão tomada diz claramente que os homossexuais não eram amparados pela lei.

Nesse breve mapeamento, foi possível apresentar o tratamento de alguns elementos *externos* (sócio-históricos), desempenhando um certo papel na constituição da estrutura e tornando-se, portanto, *internos*.[16] Dentro dessa leitura, reside um risco interpretativo: o de restringir ou atribuir a responsabilidade da penúria de bilhões a uma ação individual, e não a um sistema. Talvez isso ocorra por conta da alegorização de exemplos isolados, e não uma análise do processo contraditório que permitiu que esses atos acontecessem. Por exemplo, a dramaturgia kushneriana utiliza a personagem Roy Cohn como representante desse período. Entretanto, deve-se ter em mente que Cohn foi apenas uma peça dessa engrenagem gigantesca responsável pela perseguição aos comunistas e pela sentença de condenação à morte do casal Rosenberg. Se apenas lembrarmos que Cohn foi responsável pela sentença que levou à execução de Ethel e Julius, talvez estejamos deixando de analisar qual sistema permitiu que tal intervenção fosse possível ou que a ação de Roy estava devidamente respaldada por um ou mais grupos políticos, empresas e exército.

[16] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, p. 6.

1.2. *ANGELS IN AMERICA*: UM ÉPICO ALEGÓRICO

Angels in America filia-se a uma tradição do teatro épico, ao mesmo tempo em que se circunscreve como um dos mais importantes textos dramatúrgicos do século XX, e seu dramaturgo age como um corajoso radical desde Arthur Miller, de acordo com Paul Buhle.[17]

O crítico Anatol Rosenfeld (2008, p. 147) aponta duas razões principais para se adotar a estrutura épica em vez da estrutura do drama convencional:

> primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da "peça bem feita", - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo.

Ao escolher a história estadunidense, a AIDS, o mormonismo e outros temas como material dramatúrgico, identifica-se esse desejo "de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais" neste épico kushneriano.

Voltando às razões principais para fazer uso de uma estrutura épica, Rosenfeld (2008, p.148) explica:

> A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um "palco científico" capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.

A despeito dessa última razão, não a consideramos como parte de *Angels in America*. Seus procedimentos estético-formais ligam-se a um teatro épico alegórico baseado na narração da representação histórica. Esse tipo de teatro é capaz ao mesmo tempo de mostrar um painel da sociedade norte-americana, de nele tecer algumas críticas e entreter o público sem necessariamente suscitar a ação transformadora, como veremos na análise dos recursos épicos. Mas é necessário esclarecer o que entendemos por **alegoria**. Para tanto, o crítico e teórico Fredric Jameson (1999, pp. 169-70) nos ajuda a compreender o seguinte:

> A alegoria consiste em retirar de uma dada representação a sua autossuficiência de significação. Essa retirada pode se caracterizar por uma insuficiência radical da própria representação: lacunas, emblemas enigmáticos e congêneres; mas, com mais frequência, particularmente nos tempos modernos, ela assume a forma de uma pequena cunha ou janela em uma representação que pode continuar a ter seu próprio sentido e parecer coerente. O teatro é, mais uma vez, espaço privilegiado para os mecanismos alegóricos, visto que deve sempre existir uma pergunta sobre a autossuficiência de suas representações; não importam a pompa e o encanto de suas aparências, não importa o grau em que aparentam autossuficiência, há sempre a sugestão e a desconfiança de operações miméticas, a percepção reprovadora de que estes espetáculos também imitam e, portanto, simbolizam alguma outra coisa.

---

[17] BUHLE, Paul. "On 'Lincoln' and Lincoln". 18 fev. 2013. In: *The Progressive*. Disponível em: <http://www.progressive.org/on-lincoln-and-lincoln>. Acesso 27 nov. 2013.

Ao levarmos essa definição em consideração, pode-se pensar na função das personagens Roy Cohn e Ethel Rosenberg. Esta, executada como espiã, traidora dos Estados Unidos da América, aquele, responsável pela morte do casal Rosenberg, pois interferiu diretamente nos resultados finais do julgamento. Ambas figuram a era macarthista dentro desse épico. Mas é preciso frisar ainda que "toda interpretação de um texto sempre é protoalegórica: toda afirmação de sentido sempre pressupõe que o texto é sobre alguma outra coisa (*allegoreuien*)"[18]. Queremos dizer com isso que Cohn é um dos componentes (não o único nem o mais importante) daquele grande sistema que levou o casal Rosenberg à execução. Dito isso, lembremo-nos da seguinte passagem de Jameson (1999, p. 170), para dar continuidade à nossa reflexão sobre a alegoria:

> a atenção será dirigida à maneira como no texto se colocam controles que limitam esses significados, que simplesmente restrinja o seu número, que dirijam a atividade interpretativa que os permeia; que façam do alegórico um sinal específico que só entra em jogo quando interessa.[19]

Verifica-se, pois, que as alegorias presentes no arcabouço estético-formal de *Angels in America* "andam" lado a lado com o mundo midiático. Às vezes, elas estão "tão próximas" que comprometem o caráter historicista da peça. Paradoxalmente, é por meio dos distanciamentos engendrados na dramaturgia kushneriana que deveria precipitar-se

> formalmente em todos os planos da obra a oposição sujeito-objeto que está na origem do teatro épico – o autoestranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo – , sedimentando-se assim, em geral, como seu princípio formal. A forma dramática se apoia na relação inter-humana; forma a temática do drama, os conflitos que dela emergem. Aqui, ao contrário, [deveria ser] essa relação como um todo que [passaria] a ser tematizada, como que transposta da inquestionabilidade da forma para o plano questionável do conteúdo. (SZONDI, 2011, p. 120)

Mas a tematização do autoestranhamento não acontece nem em "Millennium Approaches" e muito menos em "Perestroika". Por um lado, atribuiríamos isso ao fato de a indústria cultural cooptar todo e qualquer recurso que estimularia a crítica e liberaria a escolha social. Dessa forma, a diminuição do potencial crítico dessa obra deslocaria o estranhamento inicial suscitado pela peça para um fundo de consumismo generalizado, ajudando a realizar a manutenção do sistema vigente. Pode-se dizer que dentro da lógica pós-moderna, "o distanciamento não só deixou de distanciar, como pelo contrário vivifica e torna palatável a nossa semicapitulação".[20] Por outro lado, faz-se necessário lembrar que, dentro de uma estrutura épica dialética,

> o homem não é exposto como ser fixo, como "natureza humana" definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. [...] O homem não é

[18] Ibidem, p. 170.
[19] Ibidem, p. 170.
[20] SCHWARZ, 1999, p.130-1.

> regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a "desmistificação", a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. (ROSENFELD, 2008, p. 150)

Mais uma vez o teatro alegórico kushneriano parece não se enquadrar na concepção de teatro épico dialético, porque usa uma perspectiva messiânica na qual os homossexuais, representados por Prior Walter – um homossexual portador do vírus HIV –, serão os arautos dos novos tempos em que os padrões de convívio seriam drasticamente modificados. Por essa razão, a dramaturgia entra em crise, pois se divide entre o uso do recurso épico e essa perspectiva trans-histórica.

Destaque-se também que, segundo Jameson (1999, p. 170),

> a peça histórica é particularmente alegórica e antialegórica ao mesmo tempo, pois ela evidentemente pressupõe uma realidade e um referente histórico fora dela mesma, dos quais ela se reivindica, com insistência mais ou menos sutil, a iluminação e, por conseguinte, a representação interpretativa: ao mesmo tempo o simples fato histórico parece enquadrar este círculo e encerrar o processo, sugerindo que, se a representação minimamente representa alguma outra coisa, isto é, o evento histórico real, então tudo o que ela significa é isso e nada mais deve ser acrescentado a título de interpretações suplementares.

A partir desse excerto, pode-se pensar que tanto "Millennium Approaches" quanto "Perestroika" figuram em seu bojo um material sócio-histórico que abrange a era macarthista, a era Reagan, o período científico de teste do AZT. Simbolicamente essa representação histórica "profetiza" o fim de um período de injustiças e o início de um período mais justo, sobretudo para a comunidade *gay*. Destaque-se, entretanto, que não há qualquer menção à infraestrutura material da sociedade. Os procedimentos estéticos épicos nas duas peças funcionam "como apoio à autoridade do capital e não como crítica"[21].

Não podemos nos esquecer de que *Angels in America* foi escrita nos Estados Unidos da América. A importância disso pode ser verificada no que Bertolt Brecht (2005, pp.40-1) escreve em seu diário de trabalho no dia 27 de dezembro de 1941, período no qual ele se viu obrigado a exilar-se nos Estados Unidos após a chegada dos nazistas ao poder.

> Aqui a preocupação geral é vender um divertimento noturno. Você tem de saber o que se entende aqui pelo conceito de "vender" [*to sell*] antes de falar em vender. Você vende uma piada, por exemplo, a princípio nenhum dinheiro muda de mãos, a piada foi vendida se alguém ri dela. O comprador é o patrão, difícil de contentar, desconfiado, *blasé* ou atormentado por estranhos desejos, sempre pronto a afugentar vendedores como se fossem moscas importunas. Hierarquias inteiras de especialistas e agentes se posicionam entre vendedor e comprador (servo e senhor), afirmando conhecer as necessidades e os desejos dos compradores; desse modo os vendedores nunca chegam aos compradores, que por sua vez nunca encontram os vendedores cara a cara. Tudo a que têm acesso realmente é às mercadorias: estropiados, mutilados objetos de suspeição e elogio, moldados para se ajustarem a um corpo que nunca se

[21] Ibidem.

> materializa. Todo o ato de venda se torna assim uma frustração, ou para o comprador ou para o vendedor, dependendo da realização da venda ou não. O sucesso de um autor significa o fracasso de um público. A ideia de que as questões que preocupam a nação poderiam ser tratadas no palco é totalmente fantasiosa, já que nada disso acontece em parte alguma da indústria do entretenimento.

Esse pensamento de Bertolt Brecht é atual e possível de ser utilizado nos anos 1980 e ainda hoje. É imprescindível lembrarmos que as considerações de Brecht ligam-se ao capital. David Harvey (1989, p. 307) nos diz que

> o capital é um processo, e não uma coisa. É um processo de reprodução da vida social por meio da produção de mercadorias em que todas as pessoas do mundo capitalista avançado estão profundamente implicadas. Suas regras internalizadas de operação são concebidas de maneira a garantir que ele seja um modo dinâmico e revolucionário de organização social que transforma incansável e incessantemente a sociedade em que está inserido.

Engana-se quem acredita que a criação artística é alheia a esse processo. Analisando a lógica transformativa e especulativa do capital, Harvey (1989, pp. 307-8) esclarece que muitos acreditam fazer sua própria história nos domínios culturais, políticos, legais e ideológicos. Porém, segundo o teórico e crítico, inserir-se nesses domínios, sob o sistema do capitalismo, e conseguir transformá-los são atos meramente especulativos. No epicentro da pós-modernidade, *Angels in America* parece mobilizar sua "inventividade estética, não somente na produção de um artefato cultural, mas também em sua promoção, embalagem e transformação em [um] espetáculo de sucesso."[22] Pode-se dizer que essa peça kushneriana de forma alguma é estranha a esse processo, mesmo porque "o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural"[23], que ganha "uma nova cara" em sua produção de artefatos pós-modernos, mas não perde seu caráter apologético e dissuasivo como apoio à autoridade do capital, e não como crítica, como veremos a seguir.

[22] HARVEY, 1992, pp. 307-8.
[23] HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas." In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 15.

1.3. ALGUNS ASPECTOS DE UM ÉPICO EM MEIO AO PÓS-MODERNISMO

De nada serve partir das coisas boas de sempre,
mas sim das coisas novas e ruins.
Bertolt Brecht

Muitos são os estudos que se debruçaram na definição do que é o pós-modernismo. Assim, a fim de não cairmos na tentação de fazer um longo mapeamento (sobre onde ele teve início, quais são suas características ou suas obras mais representativas) sem tocar efetivamente na dramaturgia de *Angels in America*, nosso objeto de interesse, iremos nos concentrar na análise do papel estético-político do pós-modernismo dentro do arcabouço formal de "Millennium Approaches" e "Perestroika".

Jameson (1996, p. 80) nos ajuda a entender que, ao pensarmos uma obra de arte dentro do epicentro do pós-modernismo, lidaremos com assuntos (ou conteúdos) que sempre articulam visões da história nas quais o momento social em que vivemos hoje – ou vivíamos na época de escritura da peça – é objeto ou de uma rejeição ou de uma ratificação, ambas essencialmente políticas. Considerando essas duas visões da história, poderíamos, então, dizer que a de *Angels in America* é objeto de uma *ratificação* da representação sócio-histórica do passado que se materializa nesta peça por meio de vários recursos épicos (narração do passado, figuração de uma personagem histórica ou fictícia), como veremos a seguir.

Em "Millennium Approaches", na segunda cena do segundo ato, Louis (um digitador que trabalha no tribunal), ao internar Prior Walter (seu namorado infectado pelo vírus HIV), conversa com a enfermeira Emily, que está intrigada a respeito do nome Prior Walter.

> EMILY: Nome esquisito, Prior Walter. É como dizer, "o Walter antes deste aqui."
> LOUIS: Muitos Walters existiram antes deste aqui. Prior é um nome muito antigo, numa família muito antiga. Os Walters chegaram no Mayflower e antes disso. Tem sua origem com os normandos conquistando a Inglaterra. Ele diz que tem um Prior Walter bordado na tapeçaria de Bayeux.
> EMILY: Isso é muito impressionante?
> LOUIS: É antigo. Muito antigo. Coisa que em certos círculos impressiona.
> EMILY: Não no meu círculo. Qual é o nome da tapeçaria?
> LOUIS: Tapeçaria de Bayeux. Bordada pela Rainha Matilda.
> EMILY: Vou falar isso para minha mãe. Ela borda. Me deixa louca.[24] (Tradução nossa)

[24] **EMILY**: Weird name. Prior Walter. Like, "The Walter before this one."/ **LOUIS**: Prior is an old old family name in an old old family. The Walters go back to the Mayflower and beyond. Back to the Norman Conquest. He says there's a Prior Walter stitched into the Bayeux tapestry. / **EMILY**: Is that impressive? / **LOUIS**: Well, it's old. Very old. Which in some circles equals impressive. / **EMILY**: Not in my circle. What's the name of the tapestry? / **LOUIS**: The Bayeux tapestry. Embroidered by La Reine Mathilde. / **EMILY**: I'll tell my mother. She embroiders. Drives me nuts. (KUSHNER, 1993, p. 51)

Na cena, percebem-se elementos que ideologicamente vangloriam a ascendência familiar daqueles que vieram no Mayflower. Prior é descendente dessa linhagem[25] e, portanto, representante por excelência daqueles que fundaram simbolicamente a nação. Ele tem até mesmo seu nome bordado numa tapeçaria histórica: a tapeçaria de Bayeux que remonta ao século XI e que representa, em seu traçado de figuras, os eventos da conquista da Inglaterra pelos normandos. O fato do material dramatúrgico lançar mão de piadas situacionais parece tornar esse discurso nacionalista mais palatável. Isso ocorre, por exemplo, em dois momentos: o primeiro é aquele no qual a enfermeira não reconhece a importância do nome de Walter, uma vez que não é relevante para ela nem para o círculo ao qual ela pertence; o segundo é aquele que ocorre quando se opera um nivelamento entre o bordado de uma tapeçaria da realeza e uma estampa *kitsch*[26] de um bordado feito pela avó da enfermeira. Deve-se ressaltar que o uso de comicidade nesse excerto não reduz o papel simbólico que essa árvore genealógica tem na peça, pois é ela que justifica a eleição de Prior como o profeta que trará "as boas novas". Portanto, é possível dizer que a dramaturgia aponta para a *ratificação* desse passado, pois ele é o motivo de Prior ser profeta.

Parece-nos que o texto dramatúrgico insiste nessa *ratificação* do passado com outros fatos históricos que corroboram o construto ideológico de quão difícil e sofrida fora a formação dos Estados Unidos da América. Além de operar tal corroboração, a ratificação do passado representa alguns de seus problemas familiares na chave-cômica.

Na primeira cena do terceiro ato de "Millennium Approaches", Prior acorda após um pesadelo e depara-se com dois de seus ancestrais (fantasmas ou espectros do passado). Analisaremos, a seguir, o diálogo com Prior 1.

> PRIOR (*Aterrorizado*): Quem é você?
> PRIOR 1: Meu nome é Prior Walter.
> (*Pausa*.)
> PRIOR: Meu nome é Prior Walter.
> PRIOR 1: Eu sei disso.
> PRIOR: Explique.
> PRIOR 1: Você está vivo. Eu não estou. Nós temos o mesmo nome. O que você quer que eu explique?
> PRIOR: Um fantasma?
> PRIOR 1: Um ancestral.
> PRIOR: Você é *o* Prior Walter? O Prior Walter da tapeçaria de Bayeux?
> PRIOR 1: Sou o tataraneto dele. O quinto do mesmo nome.
> PRIOR: Sou o trigésimo quarto, eu acho.
> PRIOR 1: Na verdade, trigésimo segundo.

[25] Leandro Karnal (2011, p. 40) lembra-nos que o Mayflower é o navio que trouxe os peregrinos que a historiografia consagrou como "pais peregrinos" (fundadores dos Estados Unidos). Entretanto, é lembrado que não são pais de toda a nação, apenas da parte "WASP" (branca, anglo-saxão e protestante).
[26] Cf. ROSENFELD, Anatol. "No reino da pseudo-arte" e "Kitsch: pró e contra". In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 291-305.

> PRIOR: Não é o que minha mãe diz.
> PRIOR 1: Ela está incluindo os dois bastardos, então; eu digo para deixá-los de fora. Não há lugar para bastardos. [...][27] (Tradução nossa)

Nota-se que a cena faz uso da "estrutura épica do sonho"[28] ao trazer do passado a personagem (fantasma ou espectro) Prior 1 para dar a notícia de que Prior fora escolhido para ser um profeta. Ironicamente, a dramaturgia aponta para duas possibilidades, sendo que a primeira corresponde a um rebaixamento, pois o ancestral que vem transmitir a notícia não é aquele da tapeçaria da rainha, mas um descendente muito posterior (tataraneto). Assim, é possível observar que a dramaturgia faz uso da comicidade, dando a entender que a missão de trazer a notícia a Prior não tem tanta importância, senão seria realizada pelo próprio Prior da tapeçaria de Bayeux. A segunda possibilidade, a ligação da tapeçaria de Bayeux, assim como a do Mayflower com os ancestrais da personagem fora ideologicamente construída para aumentar a importância simbólica dos Walter.

Na outra cena, ressalte-se que não necessariamente é verdade aquilo que é trazido pelo comentário que Louis fez à enfermeira a respeito do que Prior havia dito sobre a tapeçaria de Bayeux. Assim, o fato de Prior ter dito "que tem um Prior Walter bordado na tapeçaria de Bayeux" *não* significa necessariamente que isso seja verdade, pois o simples ato de *dizer* que *tem* (no sentido de existir) não torna a tapeçaria um objeto real dentro da narrativa de *Angels in America*. Isso, somado ao fato do Prior da tapeçaria não ser o mensageiro, faz o espectador duvidar da veracidade da história.

Na mesma cena, outra história vem à tona: a do adultério. A dramaturgia, por meio do diálogo épico por excelência, o qual remonta a um passado e à personagem fictícia desse passado, parece mostrar as contradições nas relações sociais, expondo mais uma vez que a imagem perfeita do passado não é confiável. A personagem Prior 1, um fidalgo rural do século XIII, ao dizer que os bastardos devem ser esquecidos, historiciza não só a relação familiar (a tentativa de Prior 1 de levar em conta os membros ilegítimos da família seria, por exemplo, uma maneira de tornar ideologicamente imaculado o seu passado familiar, uma vez que, de acordo com as regras matrimoniais tradicionais, não deveria haver espaço para casos extraconjugais), mas também a relação econômica (uma vez que os bens, naquele período, não

---

[27] **PRIOR** (*Terrified*): Who are you? / **PRIOR 1**: My name is Prior Walter. (*Pause*) / **PRIOR:** My name is Prior Walter. / **PRIOR 1**: I know that. / **PRIOR**: Explain. / PRIOR 1: You're alive. I'm not. We have the same name. What do you want me to explain? / **PRIOR**: A ghost? / PRIOR 1: An ancestor. / PRIOR: Not *the* Prior Walter? The Bayeux tapestry Prior Walter? / **PRIOR 1**: His great-great grandson. The fifth of the name. / **PRIOR**: I'm the thirty-fourth, I think. / **PRIOR 1**: Actually the thirty-second. / **PRIOR**: Not according to Mother. / **PRIOR 1**: She's including the two bastards, then; I say leave them out. I say no room for bastards. […] (ibidem, pp. 85-6)

[28] Anatol Rosenfeld (2008, p. 102) usa este termo para descrever a projeção em cena do passado em algumas peças como em *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller.

eram partilhados com os filhos nascidos fora do casamento). Deve-se considerar, ainda, o fato de que, na cena, a recusa em aceitar o filho ilegítimo também faz uso da comicidade por meio dos problemas familiares.

Em continuidade a essas reflexões sobre a incidência das questões econômicas e sobre a incidência das questões relativas à formação da nação estadunidense na dramaturgia deste épico, podemos também nos apoiar na oitava cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", que representa dramaturgicamente um momento histórico do capitalismo que faz o espectador analisar as condições em que muitos imigrantes chegaram aos Estados Unidos (em circunstâncias bem diferentes das relatadas na história do Mayflower, ideologicamente instituída pela historiografia no imaginário dos americanos). Prior parece explicar, em parte, de que modo outros imigrantes chegaram à América, como veremos a seguir:

> PRIOR: Um dos meus ancestrais foi um capitão de navio que ganhava dinheiro levando óleo de baleia para a Europa e retornando com imigrantes – irlandeses, em sua maioria, apertados como sardinha enlatada, pagavam muitos dólares por cabeça. Na última remessa, ele naufragou no litoral da Nova Scotia numa tempestade de inverno. Ele foi ao fundo junto com o navio – *la Grande Geste* – mas a tripulação dele colocou setenta mulheres e crianças num único barco salva-vidas, era um grande barco a remo, e quando a tempestade piorou, e eles acharam que o barco estava muito cheio, a tripulação começou a pegar as pessoas e jogar no mar. Até conseguirem equilibrar o lastro. Eles ficavam andando no barco de um lado a outro, observando a linha d'água, e quando o barco começava a baixar muito eles agarravam o passageiro mais próximo e jogavam no mar. O barco devia ter buracos. De setenta pessoas, nove chegaram a bordo em Halifax.
> LOUIS: Meu Deus![29] (Tradução nossa)

É interessante observar que o nome do navio *La Grande Geste* ("O Grande Gesto", traduzido do francês) é cômico por ironia. Por um lado, pode se tratar de uma alusão à atitude do capitão (ancestral de Prior), que decidira não abandonar o navio que naufragava talvez por respeito ao código de honra marítimo, a qual vale ser questionada, pois ele seria muito mais útil resgatando e amparando sua tripulação do que se sacrificando por conta da perda um bem material. Essa decisão do capitão afundar junto com o barco não era, de fato, uma norma: uma regra clara de que o capitão deveria ser o último a deixar a embarcação teria sido estabelecida

[29] **PRIOR**: One of my ancestors was a ship's captain who made money bringing whale oil to Europe and returning with immigrants – Irish mostly, packed in tight, so many dollars per head. The last ship he captained foundered off coast of Nova Scotia in a winter tempest and sank to the bottom. He went down with the ship – *La Grande Geste* – but his crew took seventy women and kids in the ship's only longboat, this big, open rowboat, and when the weather got too rough, and they thought the boat was overcrowded, the crew started lifting people up and hurling them into the sea. Until they got the ballast right. They walked up and down the longboat, eyes to the waterline, and when the boat rode low in the water they'd grab the nearest passenger and throw them into the sea. The boat was leaky, see; seventy people; they arrived in Halifax with nine people on board. (KUSHNER, 1993, pp. 41-2)

somente em 1914, após o naufrágio do Titanic, garantindo, desse modo, a segurança de todos.[30] A atitude do capitão, independentemente de sua motivação, pode ser interpretada como uma atitude "nobre", o que corrobora o construto ideológico da linhagem familiar dos Walters.

Por outro lado, é possível pensar que o ato dos membros da tripulação ao arremessar os passageiros ao mar para equilibrar o barco e salvar a própria vida pudesse ser, ironicamente, esse "grande gesto". De qualquer forma, o navio *La Grande Geste* figura uma das muitas embarcações que transportavam milhares de imigrantes sem a menor condição de salubridade ("apertados como sardinha enlatada") e de segurança ("um único barco salva-vidas"), arriscando a vida de inúmeras pessoas para servirem de mão de obra na América do Norte em formação.

O historiador Leandro Karnal (2011, pp. 44-5), ao descrever o processo de êxodo rural na Inglaterra, ajuda-nos a entender que "poucos podiam pagar o alto preço de uma passagem para a América". Assim, essa história anônima e desumana é ofuscada pela história de imigração do Mayflower, mas a narração épica da cena flagra essa outra parte dos pilares em que a nação estadunidense foi construída, que o discurso ideológico parece tentar apagar dos livros de história. Portanto, como Karnal nos lembra, "a ideia de que para a América do Norte dirigiu-se um grupo seleto de colonos altamente instruídos e com capitais abundantes é, como se vê, uma generalização incorreta." Logo, poderíamos dizer que a urdidura formal da dramaturgia de *Angels in America*, apesar de trabalhar rapidamente com esse quadro histórico, faz uma *ratificação* ideológica da história. Essa avaliação se justifica pelo fato da dramaturgia apenas mencionar tal episódio do passado, não desenvolvendo a esse respeito uma análise crítica.

Seguindo esse breve mapeamento da peça *Angels in America* no epicentro do pós-modernismo, pontuemos que uma obra pós-moderna, para Jameson (1996, p. 82), pode ser uma reação a um sentimento modernista. Ele complementa essa ideia afirmando que, em geral, associa-se a obra pós-moderna à "zombaria", por exemplo. Este épico kushneriano pode ser entendido como uma reação ao modernismo se avaliarmos que o cômico presente, no arcabouço formal de sua dramaturgia, é amplamente explorado. Esse sentimento antimodernista, em *Angels in America*, não é, entretanto, da mesma natureza de outros objetos artísticos pós-modernos cujo conteúdo se relaciona com um "anti-historicismo consumista, hedonista e

[30] RITTER, KARL. "Should the captain really go down with the ship?" Jan 20, 2012 às 9h53. In: Herald Sun. Disponível em: <http://www.heraldsun.com.au/travel/news/should-the-captain-really-go-down-with-the-ship/story-fn32891l-1226249098412>. Acesso em 11 abr. 2013.

filisteu; [com] seu completo abandono da crítica e do engajamento; sua anulação cínica da verdade, do significado e da subjetividade; seu tecnologismo vazio e reificado"[31].

A comicidade, como constituinte dramatúrgico neste épico, parece tornar palatável a representação do passado histórico estadunidense, e a representação por meio do diálogo *ratifica* o construto ideológico da fundação dos Estados Unidos da América e fornece elementos que justificam o fato de Prior Walter ter sido escolhido como o arauto das "boas novas" segundo as quais haveria uma transformação da cultura nas relações sociais (principalmente, a inserção da comunidade *gay* dentro desse *status quo* vigente). A ênfase que a peça dá às transformações das relações sociais tem seu foco direcionado para relações entre minorias, e não entre classes. A crítica feita ao sistema econômico não toca na necessidade de sua substituição. Essas duas tendências parecem caracterizar uma temática comum no contexto pós-moderno.

Eagleton (1998, p. 12) e Jameson (1996, p. 85), ao descreverem alguns aspectos do pós-modernismo, concordam, parcialmente, em dois pontos: primeiro, parece haver uma crença numa promessa de uma nova sociedade que viria a se concretizar; e, segundo, também parece haver a crença na falência temporária de qualquer movimento político de massa que possa mudar a infraestrutura, sem antes haver uma mudança radical das relações sociais. Essas duas crenças estão imbuídas da ideologia do capitalismo tardio de "que nenhuma sociedade pode funcionar eficientemente sem o mercado e que o planejamento [de um outro tipo de sistema] é obviamente impossível."[32]

Diante desse beco sem saída ideologicamente construído, a produção literária pós-moderna é forçada a mudar de direção. Se o sistema não pode ser violado, ele pode, ao menos, ser momentaneamente transgredido, esquadrinhado em busca dos pontos nevrálgicos em que sua autoridade vacilava e se dissolvia.[33] Tanto em "Millennium Approaches" quanto em "Perestroika" figuram esses pontos nevrálgicos, dos quais a era McCarthy e a era Reagan são exemplos. A dramaturgia kushneriana parece indicar que, se houvesse ao menos o reconhecimento dos *gays* como cidadãos, isso já possibilitaria alguma mudança das relações sociais, não ficando claro, porém, como essa mudança seria realizada. Talvez esse seja mais um sintoma dessa percepção pós-moderna ideologicamente construída de falência dos movimentos políticos em massa: não acreditando mais em mobilizações sociais, a aposta parece ser feita *na ação individual* ou *na ação de movimentos minoritários*.

[31] EAGLETON, 1993, p. 268.
[32] JAMESON, 1997, p. 271.
[33] EAGLETON, 1998, p. 12.

Em *Angels in America*, a representação dessa *ação individual* é figurada na cena em que Roy Cohn está à beira da morte. Sabe-se que Roy Cohn burlou o protocolo do experimento duplo-cego, adquirindo, provavelmente por meio de favores e do seu silêncio, uma grande quantidade do medicamento AZT, sem correr o risco da droga ser misturada com placebo. Além disso, cometeu atrocidades no passado, quando era membro de destaque dentro do governo Republicano na época da Guerra Fria. Isso tudo parece legitimar *a ação individual e ilícita* de Belize, ao roubar o medicamento após o falecimento de Roy Cohn, o que talvez seja uma representação dramatúrgica de uma ação de mesma natureza, causadora de um sentimento de medo e angústia em relação à criminalidade urbana, associada, na imaginação dos conservadores, à luta de classes[34]. De certo modo, a ação ilícita de Belize e esse pensamento da tradição conservadora flagram o quão imbuída da lógica do capitalismo tardio essa representação de *Angels in America* está, pois busca-se, aparentemente, uma superação nas relações sociais sem *arranhar* a base da infraestrutura (apesar de criticá-la durante toda a peça) como veremos ao longo deste trabalho.

Outro aspecto antimodernista que devemos observar em *Angels in America* é o esmaecimento da antiga distinção entre a alta cultura e a chamada cultura de massa. Jameson (1997, p. 88) interpreta tal aspecto como um sintoma de mutação cultural que rompe a fronteira das duas tradições antitéticas do "clássico" e do "popular". O autor aponta, ainda, que a cultura de massa atualmente não parece tão estigmatizada, sendo admitida no circuito de um novo e ampliado domínio cultural. Em *Angels in America* isso se materializa, muitas vezes, no arcabouço formal por meio dos pastiches (ou colagens). Jameson (1997, p. 44) nos ajuda a entender melhor esse ponto:

> O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se presta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística.

Para entendermos melhor como isso se figura na peça, analisemos um fragmento da segunda cena do terceiro ato de "Millennium Approaches", em que Prior, escolhido para ser profeta, é também portador do vírus HIV. Ele está recebendo o diagnóstico de seu exame por intermédio da enfermeira Emily, no hospital.

> EMILY: Não há nada com que se preocupar. Eu acho que shochen bamromim hamtzeh menucho nechono al kanfey haschino.
> PRIOR: O quê?
> EMILY: Está tudo bem. Bernaalos k'doshim ut'horim kezohar horokeea mazhirim…
> PRIOR: Ah, eu não entendo o que você está...

[34] JAMESON, 1997, p. 280.

> EMILY: Es nishmas Prior sheholoch leolornoh, baavur shenodvoo z'dokoh b'ad hazkoras nishmosoh.
> PRIOR: Por que você está fazendo isso?! Pare com isso! Pare com isso!
> EMILY: Parar com o quê?
> PRIOR: Você acabou de… você não estava falando hebraico ou algo parecido.
> EMILY: *Hebraico?* (*Ri*) Sou basicamente ítalo-americana. Não, eu não falei em hebraico.[35] (Tradução nossa)

No fragmento, usa-se o pastiche de uma passagem bíblica, como veremos a seguir, em que é discutido o dom de "falar línguas", identificado à expressão fluente em idiomas desconhecidos até o momento da enunciação.

> Pois está escrito na Lei: "Por meio de homens de outras línguas e por meio de lábios de estrangeiros falarei a este povo, mas, mesmo assim, eles não me ouvirão", diz o Senhor. Portanto, as línguas são um sinal para os descrentes, e não para os que creem; a profecia, porém, é para os que creem, e não para os descrentes. (1 Co 14:21-22.)

É possível entender que essa passagem bíblica, incorporada na peça por meio do pastiche, pode indicar um sinal divino para que Prior compreenda que deve existir um plano celestial, conclusão que inicialmente ele rejeita, por acreditar que esteja ficando louco. Se, por um lado, temos textos mais clássicos como esse no arcabouço formal de *Angels in America*, por outro, as referências mais populistas (ou da cultura *pop*) também podem ser encontradas. A título de exemplo, vejamos um fragmento da cena de sonho compartilhado, em que Prior e Harper estão conversando.

> HARPER: Deve ter algum erro aqui. Eu não o reconheço. Você não é… Ou é… algum tipo de amigo imaginário?
> PRIOR: Não. Você não é bem grandinha para ter amigos imaginários?
> HARPER: Eu tenho problemas emocionais. Tomei pílulas demais. Por que você está usando maquiagem?
> PRIOR: Eu estava me maquiando, tentando me sentir melhor – furtei as novas cores de inverno no balcão da Clinique na Macy's. (*Mostra para ela*)
> HARPER: Você roubou isso?
> PRIOR: Eu estava sem dinheiro; foi uma emergência emocional!
> HARPER: Joe vai ficar tão bravo. Eu prometi a ele que não tomaria mais pílulas.
> PRIOR: Essas pílulas sobre as quais você fica falando?
> HARPER: Valium. Eu tomo Valium. Muitas pílulas de Valium.
> PRIOR: E você está bem alegre.
> HARPER: Eu não sou *viciada.* Eu não acredito em vícios, e eu *nunca*… mas, eu *nunca* bebo. E *nunca* uso drogas.
> PRIOR: Nossa, olha só para você, Nancy Drew.
> HARPER: Exceto Valium.
> PRIOR: Exceto Valium; em grande quantidade.[36] (Tradução nossa)

---

[35] **EMILY**: There's really nothing to worry about. I think that shochen bamromim hamtzeh menucho nechono al kanfey haschino. / **PRIOR**: What? / **EMILY**: Everything's fine. Bernaalos k'doshim ut'horim kezohar horokeea mazhirim… / **PRIOR**: Oh I don't understand what you're…/ **EMILY**: Es nishmas Prior sheholoch leolornoh, baavur shenodvoo z'dokoh b'ad hazkoras nishmosoh. / **PRIOR**: Why are you doing that?! Stop it! Stop it! / **EMILY**: Stop what? / **PRIOR**: You were just… weren't you just speaking in Hebrew or something. / **EMILY**: *Hebrew?* (*Laughs*) I'm basically Italian-American. No. I didn't speak in Hebrew. (KUSHNER, 1993, p. 98)

[36] **HARPER**: There must be some mistake here. I don't recognize you. You're not… Are you my… some sort of imaginary friend? / **PRIOR**: No. Aren't you too old to have imaginary friends? / **HARPER**: I have emotional problems. I took too many pills. Why are you wearing makeup? / **PRIOR**: I was in the process of applying the face, trying to make myself feel better – I swiped the new fall colors at the Clinique counter at Macy's. (*Showing*

A cena flagra um microcosmo social de um grupo de excluídos, que não apareciam nos discursos políticos na era Reagan. A esposa de Joe, provavelmente infeliz com sua vida (que deve ser a causa de seus "problemas emocionais"), toma Valium, como um meio de escapismo. Já Prior conta sua *narrativa* sobre um episódio de um pequeno furto (o dos cosméticos) praticado por ele na Macy's, uma das lojas nova-iorquinas mais tradicionais e que atende um público com alto poder aquisitivo.

Assim, o fato mostra uma fratura de duas naturezas. Uma delas é econômica, pois Prior estava sem dinheiro, o que é possível interpretar como um indicador social (ou, talvez, os objetos furtados fossem mais caros do que ele podia pagar). Porém, o ato em si é injustificável, pois o que ele roubou não era de primeira necessidade (comida, por exemplo). A outra natureza é emocional, podendo-se identificar no ato certo fetichismo em relação à mercadoria.

A menção à personagem de histórias de detetive Nancy Drew, criada por Edward Stratemeyer (posteriormente, a série teve vários autores) chama a atenção pelo uso de *pastiche* na dramaturgia de "Millennium Approaches". Em seus primeiros romances bem populares, Nancy é uma garota de classe média alta que acompanha seu pai algumas vezes em viagens de negócios e sempre acaba se envolvendo em algum mistério que ela soluciona no final. Entre 1930 e 1950, a série sofria pesadas críticas, pois o comportamento atribuído à personagem era visto como extremamente masculino. Nos anos 1980, a garota se tornou uma mulher e as tramas ficaram um pouco mais direcionadas ao universo adulto (provavelmente porque seu público também amadureceu). Essa série de romance completou 80 anos em 2010 e teve sua última história inédita (*The Ghost of Thornton Hall*) publicada em 2013 para um público-alvo cativo.[37] Em analogia, Prior compara o comportamento de Harper (quanto ao uso de uma droga legalizada) ao de Nancy (uma vanguardista feminista e de extrema independência), provavelmente instigando o espectador a analisar se essa justaposição é possível ou não.

É preciso notar que essas diversas referências ou pastiches (como a bíblica ou a de "literatura de aeroporto", para utilizarmos uma expressão que Jameson deu ao gênero dos romances de Nancy Drew) mostram "o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma"[38] e "a canibalização aleatória de todos os estilos do passado e de fragmentação da

---

her) / **HARPER**: You stole these? / **PRIOR**: I was out of cash; it was an emotional emergency! / **HARPER**: Joe will be so angry. I promised him. No more pills. / **PRIOR**: These pills you keep alluding to? / **HARPER**: Valium. I take Valium. Lots of Valium. / **PRIOR**: And you're dancing as fast as you can. / **HARPER**: I'm not *addicted*. I don't believe in addiction, and I never… well, I *never* drink. And I never take drugs. / **PRIOR**: Well, smell *you*, Nancy Drew. / **HARPER**: Except Valium. / **PRIOR**: Except Valium; in wee fistfuls. (ibidem, pp. 31-2)

[37] FISHER, Jennifer. "The Mysterious History of Nancy Drew". Disponível em <http://www.nancydrewsleuth.com/history.html>. Acesso em 19 abr. 2013.

[38] JAMESON, 1997, p. 44.

própria vida social, reduzida ao discurso neutro e reificado das mídias"[39] dentro da urdidura dramatúrgica de *Angels in America*.

Num mundo em que as noções de leis estão indiscriminadamente desvalorizadas, as de proteção e de autoridade benigna são postas em dúvida, a segurança para uma pequena elite é particular e os protestos, são logo abafados pelo sistema, Eagleton (1998, p. 13) aponta que a linguagem e a sexualidade na arte e na vida cotidiana são fortes candidatos a serem usados como ações radicais no pós-modernismo, alertando, também, que elas podem tornar-se subversivas, sem fôlego revolucionário. Ele explica, ainda, que esses dois elementos parecem não estar ainda submissos ao poder (apesar de haver vozes contrárias afirmando que o discurso e a sexualidade já estariam efetivamente sendo policiados e regulados).

Resta-nos, portanto, examinar como isso é representado dramaturgicamente em *Angels in America*. No excerto a seguir, Harper e Joe estão conversando sobre um programa de rádio que tratou de sexo oral. Ela menciona ao marido que gostaria de fazer sexo oral com ele.

> HARPER: Eu escutei no radio como fazer um boquete.
> JOE: O quê?
> HARPER: Você quer tentar?
> JOE: Você definitivamente não deve escutar coisas assim.
> HARPER: Mórmons podem fazer boquetes.
> JOE: *Harper*.
> HARPER: (*Imitando o tom dele*): *Joe*. Era uma senhorinha judia com um sotaque alemão. É uma boa hora para eu ter um bebê.[40] (Tradução nossa)

Joe e Harper parecem ter visões distintas sobre sexo. Harper quer fazer experimentos, provavelmente para melhorar a relação do casal, dizendo que ouviu os conselhos de uma senhorinha judia, o que pode ser entendido como uma tentativa de ratificar suas observações e convencer Joe de que não há nada demais em seguir aquelas recomendações que ela ouviu no rádio. Joe, por sua vez, tem uma atitude bem mais conservadora: ele não quer falar do assunto, não quer que Harper escute essas coisas e a repreende usando certo tom de voz.

No fragmento a seguir, a linguagem usada pelas personagens Belize e Louis parece corroborar a observação de Eagleton de que a *linguagem* pode servir como uma ação radical. Belize e Louis estão num café conversando.

> LOUIS: Eu só acho que quando você está discutindo meios de opressão fica bem complicado e...
> BELIZE: Ah, isso é verdade? Você sabe, nós, *drags* negras, temos um conhecimento bem íntimo da complexidade dos meios de...
> LOUIS: ***Ex**-drag* negra.

---

[39] Ibidem.

[40] **HARPER**: I heard on the radio how to give a blowjob. / **JOE**: What? / **HARPER**: You want to try? / **JOE**: You really shouldn't listen to stuff like that. / **HARPER**: Mormons can give blowjobs. / **JOE**: Harper. / **HARPER**: (*Imitating his tone*): *Joe*. It was a little Jewish lady with a German accent. This is a good time. For me to make a baby. (KUSHNER, 1993, p. 27)

> BELIZE: Na verdade ex-ex.
> LOUIS: Você está se montando de novo?
> BELIZE: Eu não... Talvez. Eu não te devo satisfações. Quem sabe?
> LOUIS: Eu acho que é sexista.
> BELIZE: Eu não te perguntei.
> LOUIS: Mas é. Acho que a comunidade *gay* devia adotar a mesma atitude em relação às *drags* que as mulheres negras têm em relação às cantoras negras de *blues.*
> BELIZE: Eeeeh, a gente está pisando em campo minado esta noite.
> LOUIS: Mas, é tudo opressão internalizada, certo, eu digo, o masoquismo, os estereótipos, o…
> BELIZE: Louis, você está deliberadamente tentando me fazer odiá-lo?
> LOUIS: Não, eu...
> BELIZE: Quero dizer, você deliberadamente está se transformando num arrogante militante racista stalinista só para me provocar?[41] (Tradução e grifo nossos)

O embate entre os discursos das personagens traz à tona a divisão de grupos em *minorias* existente dentro das *minorias*. Por um lado, isso fica evidente no discurso de Belize, quando ele fala "nós, *drags* negras", o que pode ser interpretado como "me refiro não a todas as *drags*, mas apenas às *drags* negras". Ou, ainda, podemos interpretar o discurso como se ele tentasse dizer isto: "me refiro não a todos os negros, mas apenas aos negros que se travestem como *drag queens"*. Por outro lado, Louis parece aumentar ainda mais essa divisão, pois podemos vislumbrar em seu discurso grupos ainda menores (mulheres *versus* mulheres negras; mulheres negras *versus* mulheres negras cantoras; mulheres negras cantoras *versus* mulheres negras cantoras de *blues*). Louis apresenta, ainda, uma visão preconceituosa dentro da comunidade *gay*, a qual, segundo ele, vê homossexuais que se travestem como sexistas. Percebe-se, então, que, mesmo sendo homossexual, sua visão é preconceituosa em relação àqueles que não têm o mesmo comportamento ou estilo de vida dele, fazendo Belize caracterizá-lo como "arrogante militante racista stalinista". É interessante observar o uso da *linguagem* para desencadear essas discussões e fazer o espectador ter um olhar crítico sobre o discurso representado, ou levá-lo simplesmente ao riso descompromissado. Na continuação do diálogo entre Belize e Louis, a *linguagem* toma um tom mais provocativo.

> BELIZE: Mas eu te conheço, Louis, e sei que a culpa abastece este discurso peculiar que é obviamente mais inflamado que suas hemorroidas.
> LOUIS: Eu não tenho hemorroidas.
> BELIZE: Eu fiquei sabendo que não é bem assim. Posso terminar?
> LOUIS: Sim, mas não tenho hemorroidas.

---

[41] **LOUIS**: I Just think when you are discussing lines of oppression it gets very complicated and…/ **BELIZE**: Oh is that a fact? You know, we black drag queens have a rather intimate knowledge of the complexity of the lines of… / **LOUIS**: *Ex*-black drag Queen. / **BELIZE**: Actually ex-ex. / **LOUIS**: You're doing drag again? / **BELIZE**: I don't... Maybe. I don't have to tell you. Maybe. / **LOUIS**: I think it's sexist. / **BELIZE**: I didn't' ask you. / **LOUIS**: Well it is. The gay community, I think, has to adopt the same attitude towards drag as black women have to take towards black women blues singers. / **BELIZE**: Oh my we are walking dangerous tonight. / **LOUIS**: Well, it's all internalized oppression, right, I mean the masochism, the stereotypes, the… / **BELIZE**: Louis, are you deliberately trying to make me hate you? / **LOUIS**: No, I... / **BELIZE**: I mean, are you deliberately transforming yourself into an arrogant, sexual-political Stalinist-slash-racist flag-waving thug for my benefit? (Ibidem, p. 94)

> BELIZE: Então, finalmente, quando eu…
> LOUIS: Prior te contou, ele é um *cuzão*, ele não podia…
> BELIZE: Você prometeu, Louis. Não íamos falar do Prior.
> LOUIS: Você que falou dele.
> BELIZE: Eu falei das hemorroidas. […][42] (Tradução nossa)

O excerto do diálogo se baseia na comparação que Belize faz entre o discurso de Louis e as hemorroidas dele. Observa-se que a palavra hemorroida é repetida quatro vezes num curto espaço de tempo, assim como Louis usa um palavrão – "cuzão" (*asshole*, em inglês) – para descrever Prior por ter contado esse "segredo" a Belize. Embora a cena explore a comicidade por meio do constrangimento que Louis sente quando Belize menciona um assunto tão íntimo, não podemos esquecer que o material dramatúrgico também expõe uma condição humana (física) que não é perfeita, assim como não são perfeitos os discursos. Portanto, a analogia propõe que o espectador os analise e se divirta com isso. Fica claro que a atitude de Belize diante dos temas (discurso político de minorias e hemorroida) é irônica, mas é perceptível, também, que ele trata esses temas como parte do cotidiano, como Harper faz em relação ao sexo. Assim, os tabus sociais e culturais são postos em discussão.

Faz-se necessário observar que, apesar da sexualidade e a linguagem mais provocativa dentro de uma dramaturgia não serem elementos exclusivos do pós-modernismo, o modo como o espectador os vê é diferente. Eagleton (1998, pp. 13-4) mostra certa desconfiança com relação ao fato desses elementos realmente suscitarem uma análise crítica e política. Jameson (1997, p. 163) explica que, para analisar um artefato pós-moderno, deve-se considerar que esse artefato será lido "numa sociedade da informação na qual se privilegia o reconhecimento instantâneo, de tal forma que as sentenças são lidas de relance, ou pré-elaboradas para uma rápida assimilação".

De modo geral, *Angels in America* figura *uma estrutura de sentimento*[43] da era Reagan. Sua representação dramatúrgica busca provocar o espectador através dos seguintes procedimentos: a *ratificação do passado* (exemplificando ou historicizando "verdades" ideologicamente construídas); a *reação a um sentimento modernista* (usando o cômico para

---

[42] **BELIZE**: But I know you, Louis, and I know the guilt fueling this peculiar tirade is obviously already swollen bigger than your hemorrhoids. / **LOUIS**: I don't have hemorrhoids. / **BELIZE**: I hear different. May I finish? / **LOUIS**: Yes, but I don't have hemorrhoids. / **BELIZE**: So finally, when I… / **LOUIS**: Prior told you, he's an asshole, he shouldn't have… / **BELIZE**: You promised, Louis. Prior is not a subject. / **LOUIS**: You brought him up. / **BELIZE**: I brought up hemorrhoids. […] (ibidem, pp. 92-3)

[43] Maria Elisa Cevasco (2001, p. 97) explica que este termo, formulado por Raymond Williams, descreve como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido.
C.f. WILLIAMS, Raymond. "Structures of Feeling". In: WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 128-35.

tornar palatável o passado ou o pastiche para dissolver a antiga divisão entre alta cultura e cultura de massa); e o uso radical da *linguagem* e da *sexualidade*.

OS RECURSOS ÉPICOS DE *ANGELS IN AMERICA*

Os recursos a seguir são os constituintes formais da dramaturgia de *Angels in America*. Com o intuito de analisá-los, decupamos cena a cena, selecionando grupos de expedientes para classificá-los e poder discutir seus usos.

2.1. OS TÍTULOS E SUBTÍTULOS

Na maioria das vezes, o título é o primeiro elemento para o espectador avaliar ou inferir os conteúdos figurados numa peça. Ele pode ser simplesmente o nome de uma personagem, como na peça *Candida*, de Bernard Shaw; o título pode ser mais complexo, expondo uma "ação" na peça, como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett; ele pode ser também imagético como *O Cerejal*, de Anton Chekhov, que, apesar de evocar uma bela imagem bucólica – natureza, flores e pássaros –, é, na verdade, um elemento que ativa a lembrança e a nostalgia das personagens que irão ter de sair da propriedade onde vivem, pois esta está indo a leilão. Esse cerejal, bem como toda a propriedade, dará lugar a um balneário. Dentro de *Angels in America*, os títulos e os subtítulos parecem flagrar os conteúdos dramatúrgicos *resumindo*-os, *antecipando*-os ou *explicando*-os.

O título principal, *Angels in America*, já começa a trabalhar junto ao espectador o material dramatúrgico tratado. Sabe-se, a partir dele, que na peça que leva esse nome haverá anjos, seres sobrenaturais, que estarão na América, mais especificamente nos Estados Unidos, cujo contexto histórico será representado.

O subtítulo, "a gay fantasia on national themes" (uma fantasia *gay* sobre temas nacionais norte-americanos), traz mais informações: a palavra *fantasia* em inglês, segundo o dicionário Oxford (2009), é usada para definir uma peça instrumental composta com uma mistura de formas diferentes ou estilos, em que uma ideia conduz a outra. De certo modo, isso alegoriza, em parte, o tratamento estético que foi dado a essa peça kushneriana. Se sua forma não tem rigidez, ela será extremamente distinta da estrutura dramática de uma peça *bem feita*[44], com um começo, meio e fim (primeiro, segundo e terceiro atos).

[44] A peça *bem feita* é um tipo de peça construída de acordo com certos princípios técnicos rigorosos, a qual dominou os palcos da Europa e dos Estados Unidos pela maior parte do século XIX e continuou a exercer influência no século XX. A fórmula técnica da peça *bem feita*, desenvolvida por volta de 1825 pelo dramaturgo francês Eugène Scribe, exige uma trama complexa e altamente artificial, uma construção de suspense, uma cena clímax em que todos os problemas são resolvidos e um final feliz. Iná Camargo Costa (2001, p. 118) acrescenta que essa "receita [para fazer peça], após os abalos provocados pela dramaturgia moderna – as experiências do naturalismo e as inspiradas na psicanálise – foi por assim dizer recauchutada nos manuais de dramaturgia americanos que têm por título ou subtítulo *Understanding drama*. [...]" Para que a peça *bem feita* seja bem-sucedida, o texto teatral não pode tratar de assuntos políticos, pois estes estão situados na esfera coletiva e pública,

Outro elemento é o adjetivo *gay*, usado para qualificar essa fantasia de caráter nacional, e que sugere a centralidade das questões ligadas aos homossexuais dentro da peça, indicando assim, desde o início, a importância que terão também do ponto de vista da representação sócio-histórica nela realizada.

É importante ressaltar que *Angels in America* divide-se em duas peças, denominadas respectivamente "Millennium Approaches" e "Perestroika".

O título "Millennium Approaches" (O milênio se aproxima) evoca uma marcação de tempo em que, historicamente falando, os Estados Unidos estavam em meio à Guerra Fria. A AIDS, doença sem precedentes, ceifava centenas de vidas, e as políticas de abertura de mercado chamadas neoliberais quebravam as pequenas empresas e beneficiavam as grandes, impondo, portanto, a lei do mais forte.[45]

Diante desse quadro, havia um temor quase constante de que, a qualquer momento, um dos países em conflito, EUA e URSS, pudesse detonar uma bomba nuclear e pôr fim à humanidade, o que constituía uma visão apocalíptica de caráter milenarista. O *milenarismo*, segundo o dicionário Aulete (2009), consiste, de um lado, em uma perspectiva religiosa que postula a ideia de que uma segunda vinda de Cristo à Terra aconteceria, trazendo um período de paz, felicidade e justiça social; e, de outro, em uma perspectiva político-religiosa que se caracteriza pela crença na salvação iminente e coletiva deste mundo e que surge geralmente em decorrência de uma situação de crise e dominação. Parece-nos que esse título indica um estado apocalíptico de um tempo – o fim de uma era –, em substituição à qual, poderíamos imaginar se interpretarmos o milenarismo como messianismo, uma nova era surgiria, da qual "o Messias seria um líder político e militar e [...] seu advento inauguraria um estado físico terreno"[46], numa interpretação messiânica.

Se a seção "Millennium Approaches" (O milênio se aproxima) alegoricamente estabelece o fim de uma era, "Perestroika*"*, como esse próprio nome russo diz, será a reestruturação ou reconstrução desse mundo. Esse título alude ao plano russo de reestruturação econômica implementado por Mikhail Gorbachev [1931-], secretário-geral do Partido Comunista soviético entre 1985 a 1991. Hobsbawm (1995, pp. 460-5) assinala que Gorbachev representava uma nova geração de quadros educados diante de um antigo formato de governo corrupto numa "era

onde as ações têm uma natureza diferente da que se apresenta na esfera privada e doméstica. É nesta, geralmente, que as peças *bem feitas* se situam.

[45] Essas políticas eram encabeçadas por testas de ferro como Ronald Reagan [1911-2004], que foi presidente dos Estados Unidos durante duas gestões (1981-1989), e Margaret Thatcher [1925-], primeira ministra britânica de 1979 a 1990 (HOBSBAWM, 1995, p. 245).

[46] JOHNSON, Paul. *História dos judeus*. 2ª ed. Trad. Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 134.

de estagnação". Golitsyn (1995, p. 17) destaca que o plano *perestroika* essencialmente postulava que essa reestruturação não devia ser vista como uma mudança espontânea e surpreendente, mas um resultado lógico de 30 anos de preparação: não seria apenas uma renovação da sociedade soviética, mas também um projeto estratégico global para "reestruturar" o mundo capitalista inteiro. Para a URSS, isso significaria: a) a revitalização da economia socialista soviética por meio da incorporação de alguns elementos da economia do mercado; b) a reestruturação do regime estalinista numa forma de "democracia comunista" com uma aparência de pluralismo político [="democratismo"[47]]; e c) a reestruturação de um regime repressivo com uma face brutal num modelo socialista atrativo com uma fachada humana e uma similaridade aparente com o sistema democrático social sueco. "Perestroika" poderá ser lida como uma alegoria da reestruturação do caos do fim do milênio. Dentro da dramaturgia, esse caos é representado pelos seguintes fatores: pela AIDS, delimitando uma situação-limite à comunidade *gay*; pelo discurso da personagem Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, marcando o fim da sociedade comunista russa; pela morte de Roy Cohn, figurando um possível fim às perseguições aos homossexuais; pela postura de Prior, após uma relutância inicial, o papel de profeta ao anunciar que os *gays* serão cidadãos finalmente e que não haverá mais mortes secretas. É importante enfatizar o quanto de fluxo contextual e histórico o leitor pode analisar e colocar em discussão, partindo do recurso do título.

As duas partes de *Angels in America* diferem em suas estruturas, compondo-se respectivamente de três e de cinco atos, da seguinte forma:

"Millennium Approaches"	"Perestroika"
Ato I (9 cenas)	Ato I (seis cenas)
Ato II (10 cenas)	Ato II (duas cenas)
Ato III (7 cenas)	Ato III (sete cenas)
	Ato IV (nove cenas)
	Ato V (dez cenas)
	Epílogo

Cada ato é introduzido por títulos, a saber:

"Millennium Approaches"

Ato I – Bad News
Ato II – In Vitro
Ato III – Not-yet-conscious, Forward Dawning

[47] Golitsyn (1995, p. 17) afirma que os sovietes caracterizam sua falsa democracia como "democratismo", que pode ser definido como a criação e a manutenção da ilusão de democracia do estilo ocidental.

"Perestroika"

Ato I – Spooj
Ato II – The Epistle
Ato III – Borborygmi. (*The Squirming Facts Exceed the Squamous Mind)*
Ato IV – John Brown's Body
Ato V – Heaven, I'm in Heaven
Epilogue: Bethesda

Há três diferentes tipos de títulos, que são funcionais tanto no que se refere ao texto dramatúrgico quanto à encenação, auxiliando o espectador analisar o conteúdo do ato: os títulos de caráter *antecipatório*, os de caráter *expositivo* e os de caráter *explicativo*.

2.1.1. OS TÍTULOS DE CARÁTER ANTECIPATÓRIO

Os títulos de caráter antecipatório fazem referência explícita a algo que será apresentado no interior do ato em questão. "Bad News" (Más Notícias), título do primeiro ato de "Millennium Approaches", é um exemplo de título de caráter antecipatório, já que no interior desse ato é central a revelação do diagnóstico positivo de HIV dado a duas personagens: Roy Cohn (na segunda cena) e Prior Walter (na quarta cena).

"Borborygmi: (The Squirming Facts Exceed the Squamous Mind)", que podemos traduzir por "Borborigmo: (Os Fatos Distorcidos Indo Além da Mente Suja)", alude de forma quase literal aos efeitos deletérios do consumo de remédios (Roy consumindo AZT e tendo reações alérgicas) e, ao mesmo tempo, também alude de forma alegórica aos efeitos de informações e constatações (Harper descobrindo que Joe está apaixonado por um homem). Borborigmo é o ruído surdo, rouco, causado pelo movimento dos gases no intestino, segundo o dicionário Aulete (2009). A frase *os fatos distorcidos indo além da mente suja* é extraída do poema "Connoisseur of Chaos" (Conhecimento do Caos), escrito em 1938 por Wallace Stevens [1879 – 1955], um poeta estadunidense respeitado por sua técnica de escrita e seu modo de unir imaginação criativa e realidade objetiva, tendo sido também filósofo da estética. Observemos um excerto desse poema:

> A. Uma ordem violenta é uma desordem, e
> B. Uma grande desordem é uma ordem. Essas
> Duas coisas são uma. ([Seguem] página[s] de ilustrações.) [...]
> Afinal o belo contraste da vida e morte [...]
> Os fatos distorcidos indo além da mente suja [...].[48] (Tradução nossa)

[48] A. A violent order is disorder, and / B. A great disorder is an order. These / Two things are one. (Page of illustrations.) […] After all the pretty contrast of life and death / […] / The squirming facts exceed the squamous mind […]. WALLACE, STEVENS. *The collected poems of Wallace Stevens*. New York: Vintage Books Edition, 1990, p. 214.

Esse fragmento traz duas proposições paradoxais que parecem (ironicamente) ser faces de uma mesma moeda. Quando as páginas para ilustrar e "constatar" o que está sendo dito são expostas, a ironia da síntese (à qual as duas proposições chegaram) parece aumentar. A situação em que estão as personagens Roy Cohn e Prior Walter pode ser vista analogamente àquelas proposições: ambas as personagens estão, a cada dia, ficando mais debilitadas por conta da AIDS. A morte do ex-assessor de Joseph McCarthy, no ato seguinte, possibilita que a personagem Belize (seu enfermeiro) leve a seu amigo Prior parte do caríssimo suprimento de AZT. A morte de um possibilitou a vida do outro, estabelecendo uma ordem (violenta) mediante um ato oficialmente ilícito e merecedor de punição. Talvez esse seja um exemplo do "belo contraste da vida e morte".

2.1.2. OS TÍTULOS DE CARÁTER EXPOSITIVO

Os títulos de caráter expositivo condensam em seu sentido aquilo que o ato em questão apresenta. Fazem-no, porém, sem antecipar o seu significado. "In Vitro", título do segundo ato de "Millennium Approaches", é um exemplo de título de caráter expositivo: liga-se semanticamente à condição daqueles que estão infectados, ou seja, Prior Walter e Roy Cohn. O sentido da expressão latina alude à materialidade do diagnóstico e à evidência incontestável da doença e das reações que ela implica e implicará para a vida e as relações das duas personagens.

"Bethesda" também é um título de caráter expositivo. Ele faz alusão à fonte do Central Park, em Nova Iorque. Na cena final de "Perestroika", as personagens Louis, Belize, Prior e Hannah estão sentados nessa fonte. A estátua do anjo foi projetada por Emma Stebbins em 1868, e "carrega um lírio, o símbolo de pureza em uma das mãos, enquanto a outra está estendida abençoando a água."[49] Betesda (como grafado em português) é o anjo das águas; esse nome hebraico significa "casa da misericórdia". Há uma referência bíblica a esse respeito no evangelho de João (5:2-4), que descreve o seguinte:

> Há em Jerusalém, próximo à porta das ovelhas, um tanque, chamado em hebraico Betesda, que tem cinco pórticos. Nestes pórticos jazia um grande número de enfermos, de cegos, de coxos e de paralíticos, que esperavam o movimento da água. Pois de tempos e tempos um anjo do Senhor descia ao tanque e a água se punha em movimento. E o primeiro que entrasse no tanque, depois da agitação da água, ficava curado de qualquer doença que tivesse.

Da mesma forma, Prior está aos pés do Anjo Betesda e simbolicamente esperando ser abençoado com mais vida. No momento da cena, a fonte não está fluindo por ser fim do inverno,

[49] "carries a lily, the symbol of purity in one hand while her other hand extends outward as she blesses the water below." Disponível em: < http://www.centralpark.com/guide/attractions/bethesda-terrace/bethesda-fountain.html >. Acesso em 10 out. 2013.

e alegoricamente a estátua representará também um marco contra a epidemia da AIDS e as baixas que ela casou, e assinalará o fato de que os homossexuais serão cidadãos.

"John Brown's Body" (o Corpo de John Brown) é um título de uma canção bem conhecida pelas infantarias norte-americanas. Acredita-se que o nome da canção faz alusão a John Brown (1800-1859), um abolicionista que usou ações militantes para abolir a escravidão nos EUA. Segundo Edwin Cotter[50], isso pode ser um equívoco, pois a canção teria sido originalmente composta para um jovem escocês com o mesmo nome e que foi voluntário na Guerra Civil.

> […] *O corpo de John Brown jaz e apodrece na cova,*
> *Mas sua alma marcha adiante*. […]
> Glória, glória, aleluia, […]
> Ele partiu para ser um soldado no exército do Senhor, [...]
> John Brown com sua mochila nas costas, […]
> John Brown morreu para que os escravos pudessem ficar livres, […]
> As estrelas no Céu agora estão olhando para baixo,
> *Sua alma marcha adiante*.[51] (Grifos e tradução nossos)

Essa versão é de autoria desconhecida e surgiu quando o abolicionista John Brown foi executado em 1859. No período da Guerra de Secessão, e especificamente em seu início, em 1861, ela ficou popular entre as tropas. Julia Ward Howe [1819-1910], uma escritora, abolicionista e ativista social, inspirou-se nessa canção e compôs "Battle Hymn of the Republic" (Hino de Batalha da República) ao escutar alguns soldados cantando em Washington em dezembro daquele ano.

> Meus olhos viram a glória
> Da vinda do Senhor,
> Ele abre passagem pela vinha,
> onde as uvas da ira estão guardadas,
> Ele desatou Seu relâmpago do destino
> De Sua terrível e veloz espada,
> *Sua verdade marcha adiante* […]
> Glória! Glória! Aleluia![52] (Grifo e tradução nossos)

Se pensarmos que essas composições musicais ("o corpo de John Brown" e "o Hino de Batalha da República") estão introjetadas no repertório da maioria dos norte-americanos, fazer com que a personagem Roy cante a canção "O Corpo de John Brown", após a exposição de

---

[50] COTTER, Edwin. "Story of John Brown's Song" In: *Lake placid news*, Lake Placid, 1º abril, 1982, p. 5.

[51] […] John Brown's body lies a-mouldering in the grave, / But his soul goes marching on. […] Glory, glory, hallelujah, […] / He's gone to be a soldier in the Army of the Lord, [...] / John Brown's knapsack is strapped upon his back, […] / John Brown died that the slaves might be free, […] / The stars above in Heaven now are looking kindly down, / His soul goes marching on.
As informações sobre letra, composição, artista foram consultadas em: "John Brown's Body – The Battle Hymn of the Republic." In: Library of Congress. Disponível em: <http://www.loc.gov/teachers/lyrical/songs/john_brown.html> Acesso em 03 de março de 2013 às 21h03.

[52] My eyes have seen the glory / of the coming of the lord, / He is trampling out the vintage / where the grapes of wrath are stored, / He hath loosed his fateful lightning / of His terrible swift sword, / His truth is marching on / Glory! Glory! Hallelujah! […] His truth is marching on […] (*Idem*)

parte de sua vida política, torna a cena *extremamente* irônica. O ex-assessor de Joseph McCarthy canta o verso mais provocativo dessa canção: "o corpo de John Brown jaz e apodrece na cova, sua verdade marcha adiante..."[53] Sabe-se que a personagem Roy estava prestes a ter sua licença de advogado cassada. Ele acreditava que iria morrer antes de ver isso acontecer. Entretanto, não foi o que ocorreu. O comitê que estava julgando o caso de Roy decidiu cassar a licença dele, e a notícia lhe foi dada pelo espectro de Ethel Rosenberg pouco antes que ele morresse. Analogamente, podemos perceber que quando John Brown (seja ele o famoso abolicionista ou o desconhecido jovem escocês) morreu, "sua verdade" (seu senso de justiça para libertar os escravos) serviu de inspiração para uma canção e, posteriormente, um hino, que foi cantado pelos soldados e que entrou na história dos Estados Unidos. Na peça, o corpo de Roy está também perecendo, já que ele está sabidamente em condição terminal: Roy está morrendo, e a cena inicial desse ato dá ênfase a isso. Mas, ao sugerir um paralelo entre a morte de John Brown, patrioticamente engrandecido pela sobrevivência de "sua verdade", e a de Roy, a peça o faz pela ironia e pelo contraste, já que Roy acredita apenas na violência, na tragicidade e na efemeridade da vida, e não em ideais libertários ou transformadores. Para Roy, a perscrutação da vida humana levou apenas a um "fundo infernal" de brutalidade e pecado, que pode ser visto como a essência da época em que ele próprio exerceu o poder. Essa era, como frisa a concepção milenarista da peça, está chegando ao fim.

2.1.3. OS TÍTULOS DE CARÁTER EXPLICATIVO

Os títulos de caráter explicativo, por sua vez, têm a função de descrever um estado de ânimo de uma personagem ou o sentido genérico de uma situação. "Not-yet-conscious, forward dawning" (Ainda não consciente, rumo à aurora), o título do terceiro ato de "Millennium Approaches", explica o processo de conscientização por parte das duas personagens infectadas com o vírus HIV em relação ao seu próprio estado físico e mental pelo qual cada uma delas, em seu contexto de vida e relações, é forçada a passar. Temos essa mesma característica no primeiro ato, "Spooj" (Gozo), de "Perestroika", em que Prior tem uma ejaculação com a aparição sobrenatural do anjo, que se manifesta para ressaltar a "missão" de Prior como profeta. Já que a segunda parte de *Angels in America* é descrita na rubrica como uma comédia, podemos entender que esse título também serve como elemento de comicidade. Faz-se necessário observar que há nuances da comicidade presentes nesse épico. O humor empregado na dramaturgia para expor o caráter corrupto de Cohn e do sistema com o qual ele sempre se

[53] "John Brown's body lies a-moulderin' in the grave, / His truth is marching on…" (KUSHNER, 1996, p. 111)

vinculou, como ilustrado acima, difere do humor contido na reação orgástica de Prior diante da aparição do anjo. Nesse caso, a comicidade resulta apenas do caráter insólito da intervenção do ser angelical e sobrenatural no cotidiano da personagem, mas ela não torna risível a ideia de que uma era de novos padrões comportamentais e sociais possa estar próxima, e que alguém como Prior, representante típico de sua condição, possa ser o arauto escolhido para anunciar a vinda dessa era.

Esse expediente épico dos títulos dos atos, contribuindo cada um à sua maneira, constrói uma relação distanciada entre o leitor e a representação dos conteúdos dos atos, antecipando seu sentido ou expondo o cerne de sua discussão ou explicando o significado genérico de uma cena. Podemos, então, dizer que sua função é desencadear um processo analítico e crítico por parte do espectador.

2.2. AS EPÍGRAFES

Sendo a epígrafe uma breve síntese do conteúdo dramaturgicamente figurado, sua função é despertar a curiosidade do espectador, suscitando uma análise do processo no interior desse conteúdo. Esse recurso, bem como o dos títulos e subtítulos, fornece "pistas" do que está por vir.

A primeira epígrafe é um excerto do poema "The testing-tree", de Stanley Jasspon Kunitz [1905-2006], uma das vozes mais importantes da poesia norte-americana durante as décadas de 1970 e 1980. Os temas que, nesse período, o poeta Kunitz abordava eram mais prosaicos, tais como suas preocupações pessoais e sua própria infância.[54] Inclusive esta passagem faz parte dessa fase:

> Num tempo assassino
> o coração é partido e partido
> e vive sendo partido.[55] (Tradução nossa)

Decompondo os elementos do título do poema, temos o núcleo do sujeito *tree* (Árvore), acompanhado de *testing* (de Teste), palavra que funciona como adjetivo e, por último, o artigo definido *The* (o), indicando que tanto o poeta quanto o leitor teoricamente têm conhecimento do objeto sobre o qual se está falando. Parece-nos que a árvore em questão é a bíblica, pois o poema completo nos dá elementos como a) o eu-lírico, um garoto, fala de um *Jehovah*; b) ele exclama: *Pai, onde quer que você esteja [...] abençoe meu bom braço direito*; e c) ele afirma

[54] TRUE, Michael. "Kunitz, Stanley." In: KERBEL, Sorrel. *The Routledge Encyclopedia of Jewish Writers of the Twentieth Century*. New York: Taylor & Francis Books, 2003, pp. 574-7.
[55] "In a murderous time / the heart breaks and breaks / and lives by breaking." (KUNITZ, 1971 *apud* KUSHNER, 1993, p. 7). Este poema foi publicado na íntegra no livro *The Testing-Tree Poems*, de Stanley Kunitz, em 1971, pela editora Little, Brown and Company.

que, entre outras coisas, ele jogou seu jogo *pela vida eterna*. Caso não houvesse esses indícios que o eu-lírico fornece, poderíamos pensar, ainda assim, na árvore que foi usada para *testar* o homem (Adão e Eva). Conforme o Gênesis (2:16-17),

> o Senhor Deus ordenou ao homem: "Coma livremente de qualquer árvore do jardim, mas não coma da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, certamente você morrerá".

O fragmento que mostramos do poema "The testing-tree" inicia com uma locução adverbial temporal – "num tempo assassino" –, tempo esse que alegoricamente pode ter iniciado com Eva comendo o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Ainda, no excerto do poema, usam-se os verbos *break* (quebrar, partir, "machucar") e *live* (viver) no presente do indicativo, que em geral é empregado em ações rotineiras e repetitivas. Marcadamente, o poeta utiliza o mesmo verbo três vezes, enfatizando não só o ato, mas também a sua repetição.

Se fizermos uma analogia entre o poema e o conteúdo dramatúrgico tratado na peça, observaremos a epígrafe como um expediente de antecipação. Como vimos, o título do poema alude à imagem bíblica do homem passando a conhecer o bem e o mal e adquirindo a certeza da morte. É possível observar essa imagem sendo apropriada em *Angels in America* quando Roy e Prior descobrem que estão infectados com o vírus HIV. Eles também passam a conhecer "o bem e o mal" e têm a certeza da morte inevitável.[56]

Nos anos 1980, a AIDS tornava esse "período de espera" ou de "incerteza" numa sentença de morte que poderia ser "executada" a qualquer momento. Vicki L. Eaklor (2008, p. 174) assinala que a opinião pública rapidamente atribuiu a causa da doença aos homossexuais e isso não poderia ter ocorrido numa pior hora para os *gays* e lésbicas nos Estados Unidos, pois eles estavam se defendendo dos ataques do grupo New Right (a Nova Direita) e tentando dar continuidade à sua luta por direitos civis. A pesquisadora ainda tece um panorama de como a mídia teve papel crucial nesse período. Em 6 de junho de 1981, o jornal *The San Francisco Chronicle* publicou, numa coluna, um texto intitulado "Uma pneumonia que atinge os *gays* do sexo masculino", em que faz referência a relatos tecidos por pesquisadores nos Centros Nacionais de Controle de Doença e em São Francisco sobre casos de pacientes com câncer ou outras doenças com sistema imunológico debilitado. Eis a conclusão a que chegaram: "o fato de que esses pacientes eram todos homossexuais sugere uma associação entre algum aspecto do estilo de vida dos homossexuais ou a doença adquirida através de contato sexual e a

[56] Em seu artigo "Luto e Melancolia", de 1917, Sigmund Freud diz que ninguém crê na própria morte: inconscientemente, estamos convencidos de nossa própria imortalidade. Nós acostumamos a dar ênfase à causa fortuita da morte – acidente, doença, idade avançada.

pneumonia." Em menos de um mês, o jornal *The New York Times* publicou uma reportagem parecida, "Câncer raro visto em 41 homossexuais", que faz menção à seguinte declaração do presidente do Centro Nacional de Controle de Doenças: "não havia perigo aparente de contágio para os não-homossexuais" (ALTMAN, 1983, p. A20). Logo, os termos "câncer *gay*", "praga *gay*" e o nome oficial GRID (Deficiência Imunológica Relacionada aos *Gays*) foram usados e somente um ano mais tarde adotou-se a nomenclatura AIDS, mas já estava difundida a ideia de que essa doença somente afetava os homossexuais. Eaklor (2008, p. 176) relata que "nesse tempo de crise a homofobia chegara a um nível nunca visto desde a Guerra Fria e, talvez, nunca expresso tão abertamente. Assédio e violência dirigidos aos *gays* continuaram (e mais do que dobraram de 1985 a 1986)."

Não devemos esquecer que essa síndrome foi o pivô da separação do casal Prior e Louis, tendo também um papel secundário na aproximação entre Louis e Joe. Poderíamos também dizer que foi uma das razões que desestruturaram o casal Joe e Harper. Essas personagens, como muitas outras, são dilaceradas ao longo deste épico assim como o fragmento do poema de Kunitz descreve: "o coração é partido e partido e vive sendo partido".

A segunda epígrafe é parte do ensaio XII, "Art", de Ralph Waldo Emerson [1803-1882], poeta e ensaísta norte-americano, que acreditava no desenvolvimento da individualidade, da liberdade e da habilidade para as pessoas realizarem quase tudo e na relação entre a alma e o mundo ao redor. Nos Estados Unidos, em meados do século XIX, ele liderou o movimento transcendentalista, que tinha como base a existência de um estado espiritual ideal que transcendia o físico e o empírico, e que somente podia ser percebido por meio de uma sábia consciência intuitiva. "Emerson concebia o mundo como totalmente baseado no indivíduo."[57] Por essa razão, ele foi, inúmeras vezes, citado *ipsis litteris* por Ronald Reagan, enfatizando suas ideias de "autoconfiança, autonomia do indivíduo, uma preocupação com o futuro e libertação do pecado e da culpa e o peso da experiência."[58] Pode-se entender que o uso de um fragmento do ensaio de Emerson em *Angels in America* é extremamente irônico.

> Porque a alma é progressiva
> ela quase nunca se repete,
> mas em cada ato tenta a produção
> de uma totalidade nova e mais justa.[59] (Tradução nossa)

[57] Luiza Lobo (2005, pp. 189-192) tece um mapeamento sobre as ideias de Emerson e outros poetas como Whitman que se identificavam com o transcendentalismo.

[58] "self-reliance, individual autonomy, a preoccupation with the future, and freedom from sin and guilt and the weight of experience." GAMBLE, Richard. "How right was Reagan?" In: *The American conservative*. 4 de maio de 2009. Disponível em: < http://www.theamericanconservative.com/articles/how-right-was-reagan/>. Acesso em 2 Abr. 2013.

[59] "Because the soul is progressive, / it never quite repeats itself, / but in every act attempts the production/ of a new and fairer whole." (EMERSON, s.d. *apud* KUSHNER, 1996, p. 11). O ensaio na íntegra pode ser encontrado

Nesse excerto do ensaio, a aposta é mais positiva do que a do poema. Enquanto neste temos uma repetição de amarguras, naquele parece que o homem tentará *progredir*. Se pensarmos que este fragmento dialoga com o título "Perestroika*"* (reconstrução ou reestruturação, em russo), poderíamos supor que, diferentemente de "Millennium Approaches", em que temos um tempo corrompido e assassino, aqui o ser humano pode, como o trecho aponta, reconstruir o que foi destruído com "uma totalidade nova e mais justa" e *talvez* não repita seus erros (ainda há a possibilidade de que ele os cometa, pois há o advérbio "quase" modificando "nunca"). Parece que o texto dramatúrgico resgata, com certa ironia, esse pensamento de progresso, refuncionalizando-o de modo otimista, na seguinte fala de Prior: "Não podemos parar. Não somos pedras – progresso, migração, movimento é... a modernidade."[60]

Como se pode observar, o recurso da epígrafe – esse "artefato resgatado do passado"[61] – ajuda o espectador a inferir possíveis conteúdos (o que o força a ter uma relação mais crítica e ativa em relação ao conteúdo dramatúrgico).

2.3. AS LISTAS DE PERSONAGENS

As listas de personagens das duas peças épicas de Kushner fornecem, em grande parte, um breve histórico da vida ficcional de cada personagem. Há observações sobre que tipo de trabalho as personagens realizam, dando-nos noção da classe social em que elas estão inseridas; para as personagens que não trabalham, há a descrição de como elas se mantêm economicamente. Esse recurso também ajuda o leitor a estabelecer relações entre as personagens. Como exemplos desse procedimento, temos o elo entre Belize e Prior, que eram namorados, e também podemos apontar para a relação entre Louis e Joseph, que trabalham no mesmo tribunal. Então, há indícios que colaboram para que o leitor da peça deduza o grau de intimidade entre alguns personagens ou até o local provável onde esses personagens vão se conhecer.

Como *Angels in America* apresenta personagens de diferentes naturezas, estas são descritas de acordo com seus atributos: por exemplo, a personagem Anjo, que tem "asas de aço cinza magníficas" ou os dois Priors do passado que vêm de épocas distintas deverão ter um tipo

---

no livro digital *Essays*, de Ralph Waldo Emerson, publicado por The Project Gutenberg, 2012. Disponível em: < http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>. Acesso em 12 Jan. 2013.

[60] "We can't just stop. We're not rocks – progress, migration, motion is … modernity" (KUSHNER, 1996, p. 130).

[61] Jameson (1999, pp. 236-7) usa esse termo para descrever como Brecht utilizava as obras clássicas em sua dramaturgia para refuncionalizá-las como vários estranhamentos e elementos de historicidade.

de pronúncia diversificada e falar de modo refinado ou não. Poderíamos entender que isso é uma marca de historicidade e também um marcador linguístico de classe social.

Vejamos um excerto da lista de "Millennium Approaches".

> ROY M. COHN, *um advogado bem-sucedido de Nova Iorque e um manipulador político*.
> JOSEPH AMATY PITT, *chefe de gabinete do juiz Theodore Wilson do Federal Court of Appeals, Second Circuit* (Tribunal Federal de Apelação de 2ª Instância).
> HARPER AMATY PITT, *a esposa de Joe, uma agorafóbica com um vício moderado de Valium (antidepressivo).*
> LOUIS IRONSON, *um digitador que trabalha no Federal Court of Appeals, Second Circuit* (Tribunal Federal de Apelação de 2ª Instância).
> PRIOR WALTER, *o namorado de Louis. Ocasionalmente trabalha como decorador e fornecedor em um clube. Apesar disso vive bem modestamente, mas com grande estilo com um pequeno fundo fiduciário.*
> HANNAH PORTER PITT, *a mãe de Joe, atualmente mora em Salt Lake City, vive com a pensão do exército de seu falecido marido.*
> BELIZE, *uma ex-drag queen e ex-namorado de Prior. Ele trabalha como um enfermeiro diplomado. O nome de Belize é na verdade Norman Arriaga; Belize é um nome de drag que pegou.*
> O ANJO, *quatro emanações divinas, Flúor, Fósforo, Lúmen e Candela, manifestas em Uma: a Principalidade Continental da América. Ela tem asas de aço cinza magníficas.*[62]

Em "Perestroika", a lista de apresentação de personagens difere um pouco da de "Millennium Approaches", pois ela retoma o contexto representado na peça anterior. Por exemplo, Prior Walter é descrito como o namorado abandonado de Louis. Temos também algumas informações para compor a personagem: Ao longo de "Perestroika", Prior tem uma claudicação notável, adquirida em "Millennium Approaches", o que evidencia um quadro de saúde deteriorado e que, consequentemente, o obriga a parar de trabalhar. Na primeira lista, temos o verbo trabalhar (*work*) no presente do indicativo e, já na segunda, o mesmo verbo (*worked*) é usado no pretérito imperfeito. Não há aprofundamento psicológico das personagens, algumas até mesmo não são bem individualizadas, como o Homem no parque. É possível observar um cuidado em contextualizar cada personagem e, em sua grande parte, reforçar a importância de seu *chão* social e relacionar umas com as outras, entendendo-se, assim, que são indivíduos alegorizando uma microssociedade norte-americana.

---

[62] **ROY M. COHN**, *a successful New York lawyer and unofficial power broker*. / **JOSEPH AMATY PITT**, *chief clerk for Justice Theodore Wilson of the Federal Court of Appeals, Second Circuit.* / **HARPER AMATY PITT**, *Joe's wife, an agoraphobic with a mild Valium addiction. /* **LOUIS IRONSON**, *a word processor working for the Second Circuit Court of Appeals. /* **PRIOR WALTER**, *Louis's boyfriend. Occasionally works as a club designer or caterer, otherwise lives very modestly but with great style off a small trust fund. /* **HANNAH PORTER PITT**, *Joe's mother, currently residing in Salt Lake City, living off her deceased husband's army pension. /* **BELIZE**, *a former drag queen and former lover of Prior's. A registered nurse. Belize's name was originally Norman Arriaga; Belize is a drag name that stuck. /* **THE ANGEL**, *four divine emanations, Fluor, Phosphor, Lumen and Candle; manifest in One: the Continental Principality of America. She has magnificient steel-gray wings.*[…] (KUSHNER, 1993, p. 3)

2.4. AS PERSONAGENS

O professor Décio de Almeida Prado[63] explica que as personagens constituem praticamente a totalidade de uma peça teatral: nada existe a não ser através delas. Essa regra também se aplica a *Angels in America*. Nesse épico, elas desempenham diferentes funções, mas destaca-se principalmente a de historicizar os conteúdos dramaturgicamente tratados (o que as torna um expediente épico). Para fins didáticos, classificamos essas personagens em cinco grupos: a personagem do plano presente, a personagem do plano onírico, a personagem do plano histórico, a personagem do plano transcendental e a personagem ausente.

2.4.1. A PERSONAGEM DO PLANO PRESENTE

Em sua maioria, essas personagens possuem certa singularidade física, mas não uma densidade psicológica. Podem ser entendidas como arquétipos de indivíduos da sociedade da era Reagan, como veremos a seguir:

Joseph Porter Pitt (ou Joe) é chefe de gabinete do juiz Theodore Wilson do *Federal Court of Appeals, Second Circuit* (Corte de Apelação do Tribunal de 2ª Instância). Ele escreve as sentenças para o juiz e é convidado por Roy Cohn, um dos advogados do mais alto escalão de Nova Iorque, a trabalhar em Washington. Roy, que está em vias de ser expulso da ordem dos advogados por má conduta jurídica, a princípio, omite de Joe o fato de que sua real intenção ao convidá-lo para trabalhar em Washington é ter alguém numa posição chave para dissuadir o comitê processante de dar andamento à medida condenatória. É interessante observar que, em sua descrição por meio da rubrica, há uma delimitação do seu papel social, que o insere numa estrutura de classe, e isso fica bem mais evidente em comparação com a nossa próxima personagem.

Louis Ironson é um digitador que trabalha no *Federal Court of Appeals, Second Circuit* (Corte de Apelação do Tribunal de 2ª Instância). Hierarquicamente falando, ele está numa posição inferior à de Joseph. Em "Millennium Approaches", Louis é o namorado de Prior, que pouco tempo antes havia descoberto ser portador do vírus HIV, e Louis o deixará assim que o quadro de saúde do companheiro começar a agravar-se. No decorrer da peça, o digitador terá um envolvimento rápido com Joseph. Esse relacionamento chegará ao fim quando Louis for alertado por Belize sobre a ligação de Joe com Roy Cohn, o que leva Louis a investigar o tipo de trabalho que o chefe de gabinete realiza para o juiz Theodore Wilson: escrever sentenças

[63] PRADO, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". In: CANDIDO, Antonio et all. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 84.

que, em geral, favorecem empresas e o governo, em detrimento de pessoas da classe trabalhadora.

Belize é uma ex-*drag queen* e trabalha como enfermeiro. Podemos dizer que ele é uma personagem articuladora, pois transita nos mais diferentes eixos na peça. Ele é o ex-namorado de Prior, e, ao mesmo tempo, o enfermeiro que cuida de Roy Cohn no hospital onde este está internado devido à complicação causada pela AIDS. Nessa breve descrição, o leitor tem acesso a elementos que lhe permitem identificar a classe social de Belize e sua orientação sexual. Parece-nos que está engendrada no arcabouço formal da dramaturgia uma preocupação em figurar um indivíduo mutável e modificador (Belize era uma *drag*; agora, é um enfermeiro) e uma relação contraditória entre Roy Cohn (um dos grandes inimigos do movimento *gay*) e Belize (um profissional da saúde e homossexual que tem a incumbência de cuidar de Roy). Poderíamos entender que a dinâmica dessa relação (Belize e Roy) é uma *alegoria utópica e simbólica*[64] que subverte em parte a relação de poder entre essas duas personagens. Seria possível dizer que essa estética está propondo que um enfermeiro (membro da classe trabalhadora) tem "em suas mãos" a vida de um dos advogados do mais alto escalão de Nova Iorque. Se pensarmos que esse olhar para a relação entre esses dois personagens é pertinente, poderíamos, de um lado, dizer que é um exemplo para o espectador "*estranhar"* e repensar a estrutura socioeconômica e de poder. Por outro lado, teríamos de considerar que a ação proposta é de um indivíduo (um que não é politizado), e não de um coletivo.

Harper Amaty Pitt é a esposa de Joe, uma agorafóbica com leve dependência de um ansiolítico (*Valium*). Essa personagem é dependente tanto do marido, para manter seu estilo de vida, quanto da droga legalizada que consome. É importante assinalar que há uma crítica social implícita à construção dessa personagem, pois, de certo modo, ela mimetiza a comercialização indiscriminada de uma droga legalizada como tranquilizante cujo efeito é o escapismo social. É a preocupação social, e não a individualidade, que está em discussão neste épico. Nesse sentido, a dramaturgia épica mostra "o esmagamento do indivíduo dentro do contexto social." (ROSENFELD, 2009, p. 312)

Hannah Porter Pitt é a mãe de Joe, mora em Salt Lake City e vive da pensão de seu falecido marido, um oficial do exército. Como já comentamos anteriormente, após ouvir a revelação da homossexualidade de Joe, em ligação que ele lhe fez de madrugada de um telefone público do Central Park, em Nova Iorque, Hannah decide vender a casa, em Salt Lake City, e

[64] Jameson (1999, p. 28), ao analisar a estética brechtiana, usa esses termos para definir que o teatro é uma instituição microcósmica da sociedade.

ir ao encontro do filho. Essa personagem, assim como Belize, parece ter a função de articulação entre as diversas personagens.

Algumas personagens só serão caracterizadas por sua profissão, como Emily, uma enfermeira, que cuidará de Prior quando ele der entrada no hospital; a irmã Ella Chapter, uma corretora de imóveis de Salt Lake City, que venderá a casa de Hannah Pitt; Isidor Chemelwitz, um rabino judeu ortodoxo, que realiza o funeral de Sarah Ironson, avó de Louis no início de "Millennium Approaches"; e Henry, o médico de Roy Cohn, que diagnosticará o advogado como portador do vírus HIV e, também, acompanhará seu tratamento.

"Perestroika" é essencialmente uma comédia, como se evidencia, por exemplo, no primeiro ato, "Spooj" (Gozo), em que a personagem Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov[65], o bolchevique vivo mais velho do mundo, faz um discurso de caráter paródico. Decompondo-se o sobrenome da personagem, observam-se alguns indicadores de comicidade paródica: *Antedilluvianovich* parece ser composto pelo prefixo *ante*, ou seja, a preposição *diante de*, e pelo segmento *dilluvianovich*, que nos faz pensar em dilúvio – *diante de um dilúvio*. O último sobrenome, Prelapsarianov, lembra-nos o adjetivo *prelapsarian* que significa *a característica do tempo antes da queda do homem*.

Por último, entre as personagens do tempo presente, há a Mulher no sul do Bronx, uma moradora de rua. Hannah Pitt a aborda pedindo-lhe informação sobre como chegar ao Brooklin, pois acabara de chegar de Salt Lake City e seu filho Joe não havia ido buscá-la no aeroporto. Também no tempo presente, temos o Homem no parque com quem Louis tem relação sexual após abandonar Prior, que teve de ser internado às pressas por ter seu sistema imunológico comprometido pela AIDS. Observa-se que tanto a personagem *Mulher* no sul do Bronx quanto a personagem *Homem* no parque receberam a expressão máxima de coletividade na ausência de definição por um nome próprio. Além disso, ambos jamais poderiam fazer parte de um drama burguês, uma vez que são desprovidos de liberdade de escolha.

[65] Num excerto do discurso inicial de "Perestroika", a personagem Aleksii exaltadamente diz, referindo-se à implantação do plano *perestroika*, que o capitalismo substitutivo de tapa-buraco da política *bukarinista* está em declínio. Alusão a Nikolai Ivanovich Bukharin (1888-1938), um líder bolchevista que acreditava numa Utopia Comunista e numa transformação gradual das fazendas coletivas em indústria. Suas crenças tornaram-no uma espécie de proto-Gorbachev. Nikolai foi executado por Stalin. (HOBSBAWM, 1995, pp. 368-9) Curiosamente, chama-nos atenção a grafia do sobrenome de Nikolai por assemelhar-se ao sobrenome da personagem Aleksii, corroborando a ideia de paródia.

2.4.2. AS PERSONAGENS DO PLANO ONÍRICO

Estas personagens são fruto do delírio de Harper por conta do consumo de *Valium*, podendo ser compreendidas como uma forma de escapismo para que a esposa de Joe não precise lidar com *pessoas reais*.

Mr. Lies (Sr. Mentiras) é descrito na rubrica como seu amigo imaginário. Trata-se de um agente de viagens, que no seu estilo de vestir e falar sugere um músico de jazz. Ele sempre usa um crachá em que se lê IOTA (A Ordem Internacional de Agentes de Viagens). Observa-se que a função profissional dessa personagem figura uma fuga da vida cotidiana, mas nem por isso poderíamos dizer que ele empreende uma fuga da vida do trabalho. Adorno (2002, p. 106) esclarece que os fenômenos específicos do tempo livre, como o turismo, são acionados e organizados em função do lucro.

> Simultaneamente, a distinção entre trabalho e tempo livre foi incutida como norma a consciência e inconsciência das pessoas. Como, segundo a moral do trabalho vigente, o tempo em que se está livre do trabalho tem por função restaurar a força de trabalho, o tempo livre do trabalho – precisamente porque é um mero apêndice do trabalho – vem a ser separado deste com zelo puritano.[66]

No caso de Harper, sua fuga seria da vida infeliz como dona de casa. Ela tem problemas na relação com seu marido. Por exemplo, ele só faz sexo com ela de olhos fechados, fingindo que ela não está lá.

O esquimó é outra personagem onírica ligada à esposa de Joe. Após brigar com Joe, Harper se refugia num lugar onde ela acredita ser a Antárctica. Nesse lugar, o buraco na camada de ozônio não está tão pronunciado ainda, segundo a nossa personagem. Dentro dessa dramaturgia, pode-se também entender que o refúgio imaginário não fora tão corrompido pelo homem. Tanto o esquimó como o Mr. Lies não são psicologizados ou individualizados, e parecem só se manifestar em momentos de fragilidade e solidão em que Harper precisa de companhia.

2.4.3. AS PERSONAGENS DO PLANO HISTÓRICO

Mesmo essencialmente diferentes em sua constituição, estas personagens do plano histórico de alguma forma aludem à representação histórica pelo viés alegórico, como veremos a seguir:

Roy M. Cohn é um advogado bem-sucedido de Nova York, um manipulador político e expoente da direita conservadora estadunidense. A rubrica indica que essa personagem é o produto fictício da imaginação do dramaturgo e que vários fatos reais foram dramaturgicamente

[66] Ibidem.

resgatados da história dos Estados Unidos. A presença de Cohn numa peça, por si só, já alude à era macarthista.[67]

Martin Heller é um representante de relações públicas do Departamento de Justiça na era Reagan.[68] Esse agente político aparece num jantar para convencer Joe a ir para Washington interferir na cassação da licença de advogado de Roy Cohn.

Semelhante a outras personagens nesta peça, Ethel Rosenberg[69] é introduzida como um fantasma (espectro) presentificado. Ela é um dos grandes símbolos do que a manipulação do governo a fim de promover a histeria coletiva é capaz de fazer. Tanto a presença dela na peça quanto a de Roy Cohn constituem, já, uma referência histórica ao período macarthista. Ela está diretamente ligada à personagem Roy Cohn como uma cobrança histórica do passado e, talvez, uma projeção de culpa no presente.

A personagem Prior 1 é o fantasma (espectro) de um ancestral de Prior Walter, um fazendeiro medieval ríspido e taciturno que tem um sotaque gutural de Yorkshire e que viveu no século XIII. Perceba-se a descrição detalhada da personagem, em especial sua pronúncia característica, que lhe dará um senso de coletividade. Em relação a Prior 2, essa personagem é também o fantasma (espectro) de um Prior Walter, morto no século XVII, um londrino que fala com uma pronúncia britânica culta. Por meio dos séculos mencionados na rubrica, pode-se deduzir que Prior 1 morreu durante a epidemia da peste negra, que assolou a Europa entre 1347 e 1353, e Prior 2 foi morto pela peste bubônica, que ocorreu na Inglaterra em 1665, matando indiscriminadamente metade da população de Londres. Note-se que há o estabelecimento de um olhar distanciado e historicizado em relação às epidemias que assolaram a humanidade e que agora Prior está sofrendo com uma delas, a da AIDS, além de essas personagens serem representantes da antiga linhagem familiar dos Walters.

Na segunda cena do terceiro ato de "Perestroika", as personagens Manequins surgem na sala de diorama. Elas fazem parte de uma exposição teatral da travessia dos fundadores da igreja

---

[67] Período entre 1940 e 1950 em que o senador de Wisconsin Joseph McCarthy promoveu uma verdadeira *caça às bruxas* nos Estados Unidos, acusando inúmeras pessoas sem haver provas. Nas palavras de Johnson (2005, p. 465), Joseph McCarthy se tornou um agente simbólico da mudança reacionária num momento pivô quando os EUA começaram a sentir o peso da liderança do pós-Segunda Guerra Mundial e em meio às ansiedades da era atômica e da Guerra Fria.

[68] Entenda-se por era Reagan o período de 1980 a 1989, em que houve grandes transformações nos EUA, com políticas neoliberais e uma exacerbada campanha contra o comunismo, promovendo um estado de histeria coletiva, enquanto o governo aproveitava para solapar os resquícios das políticas de bem-estar social de Roosevelt. (HOBSBAWN, 1995, p. 245)

[69] O casal Rosenberg foi preso sob as acusações de que fazia parte de uma célula de espiões que estava transmitindo informações secretas ao inimigo (os comunistas). Durante o julgamento, Roy Cohn teve participação direta na condenação do casal à pena de morte, pois interferiu no caso, influenciando o júri. (JOHNSON, 2005, pp. 186 e 255)

Mórmon pelo deserto, e entre eles há um pai, uma mãe, dois filhos e uma filha. Entretanto, apenas o pai e a mãe saem de seu estado inanimado para interagir com as outras personagens. Essas personagens figuram a construção histórica do mormonismo, banalizada por Harper na conversa com Prior quando diz que não se consegue acreditar numa palavra que o pai mórmon diz. Louis corrobora essa ideia quando, em conversa com Joe, acaba chamando o mormonismo de "culto" e desqualificando-o por ter menos de duzentos anos de existência. Note-se que a ruptura do plano físico nessa cena não só expõe os amantes Louis e Joe para Harper e Prior, como também desencadeia nos dois planos questionamentos sobre as origens dessa igreja. É interessante observar que o fato dessas personagens serem manequins também constitui um recurso de estranhamento. Essas figuras se assemelham ao ser humano, mas não têm vida. Por analogia, escolher esses bonecos para representar a origem do mormonismo pode significar que o material dramatúrgico vê nessa religião um esvaziamento de sentido.

2.4.4. AS PERSONAGENS DO PLANO TRANSCENDENTAL

Essas personagens caracterizam o plano trans-histórico da peça. Portanto, elas não se ligam à esfera sócio-histórica. Observe-se a personagem Anjo[70], descrita na rubrica como apresentando quatro emanações divinas (Flúor, Fósforo, Lúmen e Candela)[71], manifestas em uma: a Principalidade Continental da América, que é humanizada, talvez para dar maior humor à segunda parte da peça. O Anjo tem uma relação sexual com Prior e precisa atravessar o teto físico para interagir com ele, e Hannah, por sua vez, distende um músculo na luta que tem com ele. Além disso, chama-se a atenção para o fato de ele, o Anjo, buscar convencer Prior a ser o profeta antiprogresso, o que remete ao anjo descrito por Walter Benjamin, baseado na pintura *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee [1879-1940].

Dentro dessa categoria, na quinta cena do quinto ato de "Perestroika", temos as personagens Anjo Europa, Anjo Africanii, Anjo Oceania, Anjo Asiática, Anjo Austrália e Anjo Antárctica, que estão na sala do conselho das Principalidades Continentais, no paraíso. A ambiência proposta pela rubrica nos dá a impressão de que o céu está obsoleto.

> *A mesa é coberta com objetos náuticos e matemáticos, astrológicos, astronômicos quebrados e arcaicos de medidas e cálculo; [...] No centro da mesa está um único*

[70] Na peça, a personagem Anjo é tratada como *she* (ela). Doravante mantemos a grafia no masculino (Anjo) por uma impossibilidade de tradução para o português.
[71] Simbolicamente, é possível entender esses componentes químicos como símbolos de luminosidade e alvura desse ser celestial.

> *rádio enorme, um modelo da década de 1940 em condição precária de reparo.*[72] (Tradução nossa)

Corroborando essa ideia, as Principalidades começam uma discussão a respeito dos fatos históricos narrados através do rádio que apresenta defeito na recepção.

> ASIÁTICA: Este rádio é um rádio terrível.
> AUSTRÁLIA: A recepção é fraca demais.
> AFRICANII: A válvula termiônica pifou.
> ASIÁTICA: Ele pode ser consertado?
> AUSTRÁLIA: Isso está além das nossas possibilidades.
> ASIÁTICA: Entretanto, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu gostaria de saber. O que é uma válvula termiônica?
> OCEANIA: É um simples diôdo.
> ASIÁTICA: Ahhh.
> AFRICANII: Dentro disso estão um ânodo e um cátodo. Os elétrons positivos viajam do cátodo através de campos de voltagem...
> OCEANIA: O cátodo é, na verdade, de carga negativa.
> AFRICANII: Não, positiva, eu, eu, eu, eu... (*Ela olha dentro do rádio*)
> EUROPA: Este dispositivo nunca devia ter sido trazido aqui. Isso é um Pandemônio.
> ANTÁRCTICA: Eu, eu, eu concordo. Nos diôdos, nós vemos manifesta a mesma autoconsciência humana dividida que engendra as inúmeras catástrofes diante as quais Nós somos testemunhas impotentes...
> AFRICANII: Você está correto, é negativo. Independente da carga, é a ausência da resistência em uma válvula que...[73] (Tradução nossa)

Note-se que o diálogo flagra a precariedade em que os anjos das Principalidades Continentais estão inseridos e sua impotência em consertar um objeto feito pelas mãos do homem. Se eles são incapazes de consertar um simples rádio, fica evidente que são incapazes de interferir no destino da humanidade.

2.4.5. AS PERSONAGENS AUSENTES

Essas são personagens que não aparecem fisicamente na peça, mas que são mencionadas. Por exemplo, Julius Rosenberg – o marido de Ethel –, estando na peça em primeiro lugar, por meio da presença de Ethel e, em segundo lugar, através de uma fala dela, dirige-se a Roy Cohn e lhe conta que Julius lhe mandou lembranças na quinta cena do terceiro ato de "Millennium Approaches".

---

[72] *The tabletop is covered with archaic and broken astronomical, astrological, mathematical and nautical objects of measurement and calculation; [...] At the center of the table is a single bulky radio, a 1940s model in very poor repair. [...]* (KUSHNER, 1996, p. 126)

[73] **ASIATICA**: This radio is a terrible radio. / **AUSTRALIA**: The reception is too weak. / **AFRICANII**: A vacum tube has died. / **ASIATICA**: Can it be fixed? / **AUSTRALIA**: It is Beyond Us. / **ASIATICA**: However, I I I I I I I would like to know. What is a vacum tube? / **OCEANIA**: It is a simple diode. / **ASIATICA**: Aha. / **AFRICANII**: Within are an anode and a cathode. The positive electrons travel from the cathode across voltage fields... / **OCEANIA**: The cathode is, in fact, negatively charged. / **AFRICANII**: No, positive, I I I I... (*She looks inside the radio*) / **EUROPA**: This device ought never to have been brought here. It is a Pandemonium. / **ANTARCTICA**: I I I agree. In diodes we see manifest the self-same divided Human consciousness which has engendered the multifarious catastrophes to which We are impotent witness... / **AFRICANII**: You are correct, it is negative. Regardless of the charge, it is the absence of resistance in a vacuum which...

Outra personagem ausente é Mrs. Soffer, a quem Roy Cohn devia dinheiro e com quem estava falando ao telefone na segunda cena do primeiro ato de "Millennium Approaches". O mesmo acontece com o juiz Hollins, e Ed. Meese[74], que é mencionado na mesma cena em que Roy Cohn propõe que Joe vá trabalhar em Washington. Perceba-se que a ausência dessas personagens em cena indica uma clara ruptura com a forma do drama, pois esta não aceita qualquer referência externa a ela. Neste épico kushneriano, a função dessas personagens, além de romper com essa estrutura, também dá margem à historicização: por exemplo, no caso de Edwin Meese, o espectador pode remeter-se à história dos Estados Unidos e lembrar-se de quem foi essa figura da era Reagan.

Em "Perestroika", há também a personagem "A voz" que apresenta Aleskii Antedilluvianovich Prelapsarianov na primeira cena do primeiro ato, o Conselho de Principalidades na quinta cena do quinto ato e a representação histórica da sala do diorama na terceira cena do terceiro ato. Nota-se que essa personagem é um recurso épico que não se materializa em cena, mas narra e comenta a representação para o espectador.

A última personagem dessa categoria é Walter Benjamin. É possível notar sua presença *fantasmagórica*[75] no nome de Prior *Walter* e no do avô do Louis, *Benjamin* Ironson. Além disso, há várias alusões ao texto "Teses sobre o conceito de história" (1940), de Walter Benjamin, e a alguns de seus escritos sobre messianismo e utopia: por exemplo, a presença do anjo, a tempestade observada por grande parte das personagens, Roy Cohn, Louis, Belize e Harper.

2.5. AS CENAS PARALELAS (*SPLIT SCENES*)

Este recurso não é incomum no cinema, no teatro ou mesmo nos comerciais televisivos. Alan Sinfield (1999, p. 205) lembra-nos de um de seus usos em 1982, numa coleção de três peças chamada *Torch Song Trilogy*[76] (*Trilogia da Canção da Tocha* ou, em sua versão em português lusitano, *Trilogia da Canção Iluminada*), de Harvey Fierstein [1952-]. Em *Angels in America*, esse recurso estético trata o material dramatúrgico de quatro modos diferentes,

[74] Edwin Meese III pertenceu à equipe da Casa Branca entre 1981 a 1985, posteriormente, foi 75º procurador-geral (*attorney general*) dos EUA sob a presidência de Ronald Reagan entre 1985 a 1988.

[75] O termo *presença "fantasmagórica*" indica que a personagem, apesar de existente na peça, não aparece concretamente; ele é uma tradução de "*'a ghosting' presence*", primeiramente utilizado por Ken Nielsen em *Modern theatre guides: Tony Kushner's Angels in America*. New York: Continuum Books, 2008. p. 39.

[76] A primeira montagem de *International Stud* data de 1978, no La Mama (instituição que deu origem ao off-off Broadway). Já em fevereiro de 1979, houve a primeira montagem de *Fugue in a Nursery*, também no La Mama, mas a trilogia só foi finalizada em outubro de 1981. GUSSOW, Mel. "Theater: Fierstein's 'Torch Song'". In: *New York Times*. New York, 01/11/1981. Disponível em: <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9504e7db1139f932a35752c1a967948260&_r=0>. Acesso em 02 fev. 2013.

nomeados a partir de sua relação entre conteúdo e forma: *cena paralela análoga; cena dissonante; cena entrelaçada;* e *cena analítica por empirismo*.

2.5.1. CENA PARALELA ANÁLOGA

Nesta categoria, ambas as cenas apresentam o conteúdo de forma semelhante. Se, na cena "A", há algum tipo de discussão acalorada; na "B", haverá alguma briga também. Como veremos a seguir, a simultaneidade das cenas permite que determinados aspectos sejam ressaltados e que a percepção crítica do espectador seja ativada.

Em "Millennium Approaches", na oitava cena do primeiro ato – em casa, Harper e Joe estão discutindo sobre onde Joe estava (supostamente, ele deveria ter ido para casa após o trabalho).

> HARPER: Onde você estava?
> JOE: Por aí.
> HARPER: Onde?
> JOE: Eu estava por aí, pensando.
> HARPER: É bem tarde.
> JOE: Eu tinha muito no que pensar.
> HARPER: Eu queimei o jantar.
> JOE: Como é?
> HARPER: Não o meu jantar. Meu jantar estava gostoso. O seu jantar. Eu coloquei de volta no forno e ajustei no modo mais quente que eu consegui e assisti até ficar preto. Está ainda quente. Muito quente. Você quer?
> JOE: Você não precisava fazer isso.
> HARPER: Eu sei. Só me pareceu o tipo de coisa que uma dona de casa viciada em Valium, faminta por sexo e mentalmente desajustada faria [...].[77] (Tradução nossa)

Se observarmos as primeiras frases que abrem o diálogo, a insistência de Harper em perguntar onde Joe estava nos dá uma indicação do rumo que a conversa tomará. As respostas evasivas do marido evidenciam uma recusa em estabelecer um diálogo e Harper, parecendo compreender tais indicações, relata um fato inusitado (o jantar queimado), talvez buscando conseguir a atenção do marido. É interessante, pois, notar como dois recursos épicos (narrativo e episódico) são mobilizados nessa cena para suscitar um processo analítico. Assim, quando Harper e Joe narram o que aconteceu antes da cena em que estão, o espectador precisa analisar o conteúdo narrado, o que o tira de uma perspectiva passiva. Desse modo, talvez ele perceba que Joe acaba não respondendo a Harper sobre onde estava e até deduza que Joe estivesse com um amante. Outra possibilidade é a de que o espectador se pergunte por que Joe não está

[77] **HARPER**: Where were you? / **JOE**: Out. / **HARPER**: Where? / **JOE**: Just out. Thinking. / **HARPER**: It's late. / **JOE**: I had a lot to think about. / **HARPER**: I burned dinner. / **JOE**: Sorry. / **HARPER**: Not my dinner. My dinner was fine. Your dinner. I put it back in the oven and turned everything up as high as it could go and I watched till it burned black. It's still hot. Very hot. Want it? / **JOE**: You didn't have to do that. / **HARPER**: I know. It just seemed like the kind of thing a mentally deranged sex-starved pill-popping housewife would do.[...] (KUSHNER, 1993, pp.35-6)

sentindo o cheiro de queimado, se Harper mesmo diz que a janta ainda está quente. Isso talvez o leve a inferir que Harper tenha usado isso como uma nova tentativa de conseguir a atenção do marido.

Num segundo momento do diálogo, Harper usa a janta (dizendo que essa janta voltaria ao forno para que sua queima produzisse fumaça e todos os moradores do prédio supostamente morressem asfixiados) para levar Joe a confirmar se é ou não *gay*. Nesse caso, o outro recurso mobilizado é o episódico, já que, antes dessa cena do casal, os dois episódios anteriores (a sexta cena do primeiro ato – Louis e Joe no banheiro – e a sétima cena do primeiro ato – no sonho compartilhado entre Prior e Harper) fornecem indicações que poderiam ajudar o espectador ou o leitor a entender o conflito de Joe sobre sua orientação sexual. Se levarmos em consideração que cada cena episodicamente instiga ou proporciona ferramentas para que o espectador ou o leitor as utilize ativamente para compreender a figuração sócio-histórica, a interrupção desse processo, ao se concentrar em outra cena paralela, elimina a arquitetura ilusionista que a cena poderia edificar.

No outro plano da cena, na cama, Prior e Louis conversam:

> LOUIS: Os judeus não têm nenhum guia textual claro sobre a vida pós-morte; mesmo se ela existe. Eu não penso muito nisso. Eu vejo isso como uma tarde chuvosa constante de quinta-feira no mês de março. As folhas mortas.
> PRIOR: Nossa. Bem greco-romano.
> LOUIS: Bem, para nós não é o veredito que conta, é o ato do julgamento. Por isso eu nunca consegui ser um advogado. No tribunal tudo o que importa é o veredito.
> PRIOR: Você nunca conseguiu ser um advogado porque você é voluptuoso. Você é distraído demais.
> LOUIS: Distraído não; *ab*straído. Eu estou tentando levantar uma questão. […][78]
> (Tradução nossa)

O excerto do diálogo entre Louis e Prior mostra a tranquilidade enganosa da cena, se lembrarmos que Prior está com AIDS e isso significava, nos anos de 1980, a morte num curto espaço de tempo. Com isso, a tensão criada na cena do casal heterossexual (Joe e Harper) é parcialmente suprimida. Sem levar em consideração o estado de saúde do companheiro, Louis descreve como sua religião concebe a morte, e com isso o espectador é exposto à discussão relacionada. Observa-se que, além disso, são empregados dois recursos para fazer o espectador ponderar sobre o conteúdo dramático.

O primeiro recurso refere-se à narração e à historicização da crença judaica, no qual o espectador passa por um processo de confronto de ideias (por exemplo, se ele for judeu, pode

[78] **LOUIS**: Jews don't have any clear textual guide to the afterlife; even that it exists. I don't think much about it. I see it as a perpetual rainy Thursday afternoon in March. Dead leaves. / **PRIOR**: Eeeugh. Very Greco-Roman. / **LOUIS**: Well for us it's not the verdict that counts, it's the act of judgment. That's why I could never be a lawyer. In court all that matters is the verdict. / **PRIOR**: You could never be a lawyer because you are oversexed. You're too distracted. / **LOUIS**: Not distracted; abstracted. I'm trying to make a point. […] (Idem, 1993, p. 38)

ou não concordar com o que a personagem está dizendo; se ele for católico, ateu, protestante, budista, umbandista, é possível que pense conforme sua própria religião quanto à existência de vida pós-morte). O segundo recurso empregado é o humor irônico: enquanto Louis usa exemplos metafóricos (a morte ou corpo sem vida comparados a "folhas mortas") para explicar como ele e sua religião veem o pós-morte, Prior provavelmente relaciona a metáfora com o fim de sua própria vida, e acaba usando a frase: "bem greco-romano". Para entendermos melhor o uso dessa expressão, a professora Scarlett Marton, na reportagem "Morte como instante da vida", ao discutir o tema da morte na antiguidade greco-romana, esclarece que:

> o filósofo Michel Serres mostra que, no paganismo, se está diante de outra maneira de pensar, agir e sentir. Ele faz ver que, etimologicamente, o termo pagão (em latim, *paganus*, que significa camponês) provém do vocábulo latino *pagus*, que deu origem também às palavras país e paisagem. *Pagus* queria dizer campo de lavoura; e tanto podia designar um campo de trigo como um pedaço de vinhedo ou uma pequena horta. [...] Enterrar os corpos dos seres amados tornava a terra sagrada; em contrapartida, devolver à terra os corpos dos ancestrais fazia que eles mesmos se tornassem sagrados, pois se acreditava que o homem (termo que deriva do latim homo) era nascido da terra.[79]

Isso explica o comentário irônico de Prior, pois, de acordo com a visão judaica de Louis, após a sua morte, o seu corpo também seria devolvido à terra. A segunda observação de Prior sobre o companheiro ser "voluptuoso" (*oversexed*, no original) também chama a atenção para o medo que Joe parece sentir com relação à possibilidade do agravamento do quadro de saúde do parceiro, pois o texto dramatúrgico já mostra que as personagens tinham noção de como prevenir a infecção por HIV.

Em "Perestroika", na sexta cena do primeiro ato, Louis reforça essa ideia ao tentar convencer Joe a fazer sexo: "Nós podemos reter tudo que vaza no látex, nós lambuzamos nossos corpos com o espermicida N-9, sexo químico seguro. Nojento, mas não sujo."[80] Analogamente, o outro casal também tem um sério problema sexual, já que Joe não tem desejo sexual por Harper, e esta, por sua vez, já no começo do diálogo, diz ser "uma dona de casa" "faminta por sexo". Nos dois planos dessa cena paralela, o esfacelamento das relações de ambos os casais fica evidente, não só por meio do diálogo, mas também pelos outros recursos que foram mobilizados para fazer o espectador ou o leitor chegar a tal conclusão, o que veremos na próxima cena paralela análoga.

Em "Millennium Approaches", na nona cena do segundo ato – em casa, Harper e Joe estão discutindo, pois Joe está lhe contando que nunca sentiu atração sexual por ela, mesmo

---

[79] MARTON, Scarlett. "Morte como um instante na vida." In: *Revista Filosofia & Vida*. Edição 32. São Paulo: Editora Escala, 2009.

[80] "We can cap everything that leaks in latex, we smear our bodies with nonoxynol-9, safe, chemical sex. Messy, but not dirty." (KUSHNER, 1996, p. 29)

antes do casamento. No hospital estão Louis e Prior. Louis diz que vai abandonar o parceiro. A estrutura dos diálogos é bem interessante, pois é intercalada e apresenta certa organicidade interna.

> HARPER: Ah, Deus. Você está em casa. Chegou a hora da verdade.
> JOE: Harper
> LOUIS: Vou me mudar.
> PRIOR: Vai porra nenhuma.
> JOE: Harper. Por favor, me escuta. Eu ainda te amo muito. Você é minha parceira; eu não vou te abandonar.
> HARPER: Não, não estou gostando disso. Eu vou embora.
> LOUIS: Eu vou embora. Na verdade, eu já me mudei. [...][81] (Tradução nossa)

Essa intercalação de falas gera certo estranhamento para o espectador ou o leitor, mas, ao mesmo tempo, outras intercalações se complementam e demonstram o nível de irritabilidade de ambos os casais, o que contribui com o resultado final obtido na cena. Observa-se, também, que o ilusionismo é dissipado por conta desse caráter episódico da cena.

Embora o conteúdo exposto fique no âmbito da relação intersubjetiva, essas personagens são mutáveis e, por essa razão, é possível que elas analisem a situação e tentem modificá-la. Entretanto, não é esquecido o fato de que Harper depende financeiramente de Joe e, ao fugir de casa, ela acaba passando fome e frio nas ruas do Brooklin, até ser presa por arrancar uma árvore de um parque e fazer uma fogueira. Portanto, assim como temos o homem mutável na urdidura dessa dramaturgia, também temos o limite econômico sendo figurado.

2.5.2. CENA PARALELA DISSONANTE

Diferentes tons compõem a estrutura imagética dessas duas cenas. Num plano, podemos ter uma discussão acalorada, e, no outro, um diálogo que remeta à comicidade. Isso interrompe a linearidade do conteúdo que uma das cenas figura, tornando possível ao espectador pensá-lo, estranhá-lo e historicizá-lo.

Em "Millennium Approaches", na quarta cena do segundo ato, Joe e Roy estão num bar chique para heterossexuais. Joe está falando para Roy sobre seus problemas com Harper. Roy o aconselha a se divorciar e, em outro momento, conta-lhe sobre sua participação como assessor de Joseph McCarthy com o intuito de exemplificar seu ponto de vista: a vida exige que determinadas posições sejam tomadas, e os fins justificam os meios.

Na outra cena, Louis e um homem estão no Rambles, parte conhecida do Central Park por ser um ponto de encontro de *gays* à procura de parceiros sexuais e, ao mesmo tempo, uma

[81] **HARPER**: Oh God. Home. The moment of truth has arrived. / **JOE**: Harper. / **LOUIS**: I'm going to move out. / **PRIOR**: The fuck you are. / **JOE**: Harper. Please listen. I still love you very much. You're still my best buddy; I'm not going to leave you. / **HARPER**: No, I don't like the sound of this. I'm leaving. / **LOUIS**: I'm leaving. I already have. […] (Idem, 1993, p.76)

região perigosa onde ocorreram inúmeros ataques de intolerância aos homossexuais, como Doug Ireland (1978) nos lembra em seu artigo "Rendez-vous in the Ramble"[82]. As duas personagens estão se entreolhando.

> HOMEM: O que você quer?
> LOUIS: Eu quero que você me *foda*, me machuque, me faça sangrar.
> HOMEM: Eu quero isso também.
> LOUIS: É?
> HOMEM: Eu quero machucar você.
> LOUIS: Me fode.
> HOMEM: É?
> LOUIS: Com força.
> HOMEM: Sim? Você tem sido um garoto mau?
> (*Pausa. Louis ri, baixinho.*)
> LOUIS: Muito mau. Muito mau.
> HOMEM: Você precisa ser punido, garoto?
> LOUIS: Sim. Eu preciso.
> HOMEM: Sim, o quê?
> (*Pequena pausa.*)
> LOUIS: Hum, eu...
> HOMEM: Sim, *o quê*, garoto?
> LOUIS: Ah. Sim, senhor.
> HOMEM: Eu quero que você me leve para sua casa, garoto.
> LOUIS: Não, eu não posso fazer isso.
> HOMEM: Não, *o quê*?
> LOUIS: Não, senhor, Eu não posso, eu... Eu não moro sozinho, senhor.
> HOMEM: Seu namorado sabe que você está com um homem esta noite, garoto?
> LOUIS: Não, senhor, ele… Meu namorado não sabe.
> HOMEM: Seu namorado sabe que você…
> LOUIS: Vamos mudar de assunto, OKAY? Podemos ir para sua casa?
> HOMEM: Eu moro com os meus pais.
> LOUIS: Ah.[83] (Tradução nossa)

Embora o diálogo seja, considerando-se o assunto, pesado, a cena é engraçada. Isso se deve à dificuldade de Louis em entender a escolha léxica para entrar no jogo masoquista e o fato de ser atípico um homem feito como aquele que Louis encontra no Rambles ainda morar com os pais: afinal, morar com os pais é algo, no mínimo, incomum para alguém com a idade e as características daquele homem e que suscita o riso por meio do contraste entre seu sadismo ativo e sua condição quase adolescente de vida, o que podemos compreender como um fator desestruturador do jogo do qual os dois estão participando. Note-se, entretanto, que Louis se

---

[82] IRELAND, Doug. "Rendez-vous in the Ramble" In: *New York Magazine*. 24 de julho de 1978. Disponível em: <http://nymag.com/news/features/47179/>. Acesso em 03 de set. 2012.

[83] **MAN**: What do you want? / **LOUIS**: I want you to fuck me, hurt me, make me bleed. / **MAN**: I want to. / **LOUIS**: Yeah? / **MAN**: I want to hurt you. / **LOUIS**: Fuck me. / **MAN**: Yeah? / **LOUIS**: Hard. / **MAN**:Yeah? You been a bad boy? / (*Pause. Louis laughs, softly.*) / **LOUIS**: Very bad. Very bad. / **MAN**: You need to be punished, boy? / **LOUIS**: Yes. I do. / **MAN**: Yes what? / (*Little pause.*) / **LOUIS**: Um, I ... / **MAN**: Yes *what*, boy? / **LOUIS**: Oh. Yes sir. / **MAN**: I want you to take me to your place, boy. / **LOUIS**: No, I can't do that. / **MAN**: No *what*? / **LOUIS**: No sir, I can't, I... I don't live alone, sir. / **MAN**: Your lover know you're out with a man tonight, boy? / **LOUIS**: No sir, he… My lover doesn't know. / **MAN**: Your lover know you… / **LOUIS**: Let's change the subject, OK? Can we go to your place? / **MAN**: I live with my parents. / **LOUIS**: Oh. (KUSHNER, 1993, pp. 54-3)

sujeita a participar disso como autopunição pelo sentimento de culpa ao abandonar Prior num leito de hospital. A cena que se iniciara com a exposição da angústia e da culpa de Louis termina quase em chave cômica, e o próprio Louis ironiza a contradição da situação social do inusitado parceiro sexual que havia procurado.

Chama a atenção o fato de que ambas as cenas tiveram como ponto inicial o relacionamento em crise dos dois casais (Joe e Harper; Prior e Louis). Contudo, o material dramatúrgico também trouxe à tona questões históricas: num plano, Roy Cohn falando sobre a era macarthista; noutro, o próprio espaço do Rambles servindo como elemento que tem histórias para contar como refúgio e ponto de encontro da comunidade *gay* nova iorquina.

2.5.3. CENA PARALELA ENTRELAÇADA

Art Borreca[84] nos ajuda a compreender que essas cenas rompem com as narrativas realistas e expressam dramaturgicamente o que os Estados Unidos e as personagens estão reprimindo emocional, social e, diríamos, economicamente. Na *cena paralela entrelaçada*, a ruptura dos limites físicos abre uma porta de possibilidades, tanto para a personagem quanto para o espectador ou o leitor, que pode ver e analisar um contraponto histórico de comportamento homoafetivo, antes escondido e velado e que na era Reagan a ideologia dominante varria para o esquecimento da história estadunidense.

Em "Perestroika", na primeira cena do terceiro ato – no Brooklin, Hannah tenta ajudar Harper a se arrumar enquanto elas falam sobre Joe e o fato dele não querer atender nem a própria mãe. Na outra cena, Joe está sentado na cama onde Louis está dormindo, olhando para o vazio. Porém, a impressão, para o espectador e também para o leitor, é a de que ele está observando a esposa no outro plano. Harper adentra o quarto onde o marido está, transgredindo, assim, o espaço físico entre os dois ambientes. Joe entra em pânico.

> HARPER: Não se preocupe, eu não estou aqui realmente. Eu tenho poderes terríveis. Eu vejo mais do que eu quero ver. Quem sabe eu sou uma bruxa.
> JOE: Você não é.
> HARPER: Eu poderia ser uma bruxa. Por que não? Eu me casei com uma fada[85].
> JOE: Por favor, Harper, vá embora, apenas…
> LOUIS (*Acordando, mas não de verdade*): Joe…? Você está bem?
> JOE: Sim, estou, comi algo que não fez bem, não é nada.
> HARPER (*Simultaneamente*): Fale mais suave você vai acordá-lo. Por que eu estou aqui? Você me chamou.
> JOE: Eu não…
> HARPER: Você me chamou. Me deixe em paz já que você está feliz *pra caralho.*
> JOE: Eu não te chamei. […]
> HARPER: Você o ama?

[84] BORRECA, Art. "'*Dramaturging'* the Dialetic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Production of *Angels in America*." In: GEIS, Deborah R. & KRUGER, Steven F. (org.) *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America.* Michigan: The University of Michigan Press, 1997, p. 251.

[85] A palavra *fairy*, em inglês, tem uma conotação pejorativa para homossexual. Optamos pela tradução literal "fada" para manter a correspondência que Harper faz com o termo "bruxa", dando o efeito de piada.

> JOE: Eu amo?
> HARPER: Você não pode salvá-lo. Você nunca salvou ninguém. Joe apaixonado, não é patético?
> JOE: O quê?
> HARPER: Você no meu lugar.
> JOE: Vai embora![86] (Tradução nossa)

Quando Harper tranquiliza Joe, dizendo não estar lá de verdade, pode-se observar que ela se "descola" da própria personagem para fazer um comentário que serve tanto para o marido quanto para o espectador ou o leitor. Entretanto, ela não deixa claro como aquilo é possível, apenas afirma que possui "poderes terríveis". É interessante que Harper, apesar de estar presenciando uma situação que poderia favorecer comentários preconceituosos, apenas se coloca em patamar de igualdade com Joe, afirmando que ele está amando do mesmo modo que ela o ama. Ela julga ser "patético" não o fato de duas pessoas do mesmo sexo se amarem, mas o fato de Joe finalmente amar alguém.

2.5.4. CENA PARALELA ANALÍTICA POR EMPIRISMO

A *cena paralela analítica por empirismo* flagra o nervo central do conteúdo dramatúrgico, figurando-o de modo teórico, num plano da cena, e de modo empírico, noutro plano de cena. Nessa cena, o conteúdo representado é a AIDS.

Alan Sinfield (1999, p.317) aponta que

> A maioria das peças figurando a AIDS são menos ambiciosas na forma e tema: elas aspiram representar a realidade humana da epidemia. Esperam, assim, chamar a atenção da comunidade mais ampla para a emergência e, acima de tudo, para ajudar a população *gay* com os dilemas (inter)pessoais de luto, estigma, perda de saúde e morte iminente. A principal orientação é em direção à terapia individual.[87] (Tradução nossa)

Aparentemente, o que tanto incomoda Sinfield é o fato de não haver uma discussão sobre as políticas públicas de acesso à saúde. Para nós, mesmo considerando que *essa cena paralela analítica por empirismo* aborde os dilemas (inter)pessoais relacionados acima, a simples representação da síndrome (que já não é um conteúdo do drama, mas um conteúdo sócio-histórico e, portanto, épico), bem como as possibilidades de discussão e de análise, já são grandes avanços suscitados por esse recurso na dramaturgia kushneriana.

---

[86] **HARPER**: Don't worry, I'm not really here. I have terrible powers. I see more than I want to see. Maybe I'm a witch. / **JOE**: You're not. / **HARPER**: I could be a witch. Why not? I married a fairy. / **JOE**: Please, Harper, go, just… / **LOUIS** (*Waking but not really*): Joe…? You OK? / **JOE**: Yeah, yeah, screwy stomach, nothing. / **HARPER** (*Simultaneously*): Talk softer you're waking him up. Why am I here? You called me. / **JOE**: I didn't… / **HARPER**: You called me. Leave me alone if you're so goddamned happy. / **JOE**: I didn't call you. […] / **HARPER**: You love him. / **JOE**: I do? / **HARPER**: You can't save him. You never saved anyone. Joe in love, isn't it pathetic. / **JOE**: What? / **HARPER**: You're turning into me. / **JOE**: GO! (KUSHNER, 1996, p. 51)

[87] "Most plays featuring AIDS are less ambitious in form and theme: they aspire to represent the human reality of the epidemic. They hope thereby to draw the attention of the wider community to the emergency and, above all, to help gay people with the (inter)personal dilemmas of bereavement, stigma, loss of health, and impending death. The main orientation is toward individual therapy."

Em “Millennium Approaches”, na segunda cena do terceiro ato, Louis, ex-namorado de Prior, e Belize, amigo de Prior, estão num café falando, entre outros assuntos, sobre o estado de saúde de Prior. No hospital, a enfermeira de Prior, Emily, interrompe a medicação intravenosa de Prior, iniciando o procedimento de um *check-up* de rotina a fim de diagnosticar o avanço da doença.

> EMILY (*Retira a medicação intravenosa do braço de Prior*): Tratamento número… (*Consulta o prontuário*) quatro.
> PRIOR: O milagre farmacêutico. Lázaro, respire novamente.
> LOUIS: Ele está... É muito ruim a situação dele?
> BELIZE: Você quer lavar a roupa suja?
> EMILY: Tire a camiseta, vamos verificar as…
> (*Prior tira a camisa. Ela examina as lesões dele*.)
> BELIZE: Há o problema de peso e o problema de cagar e o problema de depressão.
> EMILY: Apenas seis. Muito bom. Calça.
> (*Ele deixa a calça cair no chão. Ele está nu. Ela examina*.)
> BELIZE: E tem mais. Ele acha que está ficando louco.
> EMILY: Parece bem. O que mais?
> PRIOR: Os tornozelos doem e estão inchados, mas a perna está melhor. A náusea quase sumiu com as pilulazinhas alaranjadas. […][88] (Tradução nossa)

Pode-se notar que a intercalação de diálogos nas duas cenas não mais fixa a atenção do espectador ou do leitor num dos planos. Parece-nos um jogral que o instiga a fazer associações econômicas e sócio-históricas. Por exemplo, quando Prior faz o comentário irônico (“o milagre farmacêutico”), talvez o espectador ou o leitor se lembre de que havia um problema: os medicamentos com seus altos custos não estavam ao alcance de muitos pacientes, em especial daqueles para os quais isso significava risco de morte.[89] Prior, ainda, compara-se a Lázaro, personagem bíblica, que estava morto.

> Então as irmãs de Lázaro mandaram dizer a Jesus: “Senhor, aquele a quem amas está doente”. Ao ouvir isso, Jesus disse: “Essa doença não acabará em morte; é para a glória de Deus, para que o Filho de Deus seja glorificado por meio dela”. [...] Então, Jesus lhes disse abertamente: “Lázaro morreu” [...]. Quando Marta ouviu que Jesus estava chegando, foi encontrá-lo, mas Maria ficou em casa. Disse Marta a Jesus: “Senhor, se estivesses aqui meu irmão não teria morrido”. [...] Disse-lhe Jesus: “O seu irmão vai ressuscitar.” [...] “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que morra, viverá; e quem vive e crê em mim, não morrerá eternamente. [...] Tirem a pedra”, disse ele. Disse Marta, irmã do morto: “Senhor, ele já cheira mal, pois já faz quatro dias”. [...] Então tiraram a pedra. [...] Jesus bradou em alta voz: “Lázaro, venha para fora!” O morto saiu, com as mãos e os pés envolvidos em faixas de linho,

---

[88] **EMILY** (*Removing IV drip from Prior’s arm*): Treatment number… (*Consulting chart*) four. / **PRIOR**: Pharmaceutical miracle. Lazarus breathes again. / **LOUIS**: Is he... How bad is he? / **BELIZE**: You want the laundry list? / **EMILY**: Shirt off, let’s check the… / (*Prior takes his shirt off. She examines his lesions*.) / **BELIZE**: There’s the weight problem and the shit problem and the morale problem. / **EMILY**: Only six. That’s good. Pants. / (*He drops his pants. He’s naked. She examines*.) / **BELIZE**: And. He thinks he’s going crazy. / **EMILY**: Looking good. What else? / **PRIOR**: Ankles sore and swollen, but the leg’s better. The nausea’s mostly gone with the little orange pills. […] (KUSHNER, 1993, pp. 96-7)

[89] POLLACK, Andrew. “The troubling cost of drugs that offer hope”. In: *New York Times*. New York, 09/02/1988. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/02/09/business/the-troubling-cost-of-drugs-that-offer-hope.html?pagewanted=all&src=pm>. Acesso em 10 mar. 2013 às 13h20.

> e o rosto envolto num pano. Disse-lhes Jesus: "Tirem as faixas dele e deixem-no ir". (João 11:3-44)

O uso da ironia, por meio do paralelo cênico estabelecido entre Jesus e os milagres da indústria farmacêutica, traz para a discussão o que aconteceria à personagem se ela não tivesse recursos financeiros para o seu tratamento e confiasse apenas na fé religiosa para ser tratada. É igualmente importante lembrarmos que, ao fazerem-se referências alheias à cena, reforça-se o aspecto de épico de historicidade da figuração dramatúrgica.

As cenas paralelas (*split scenes*) suscitam processos de análise que trabalham por diferentes formas: por *analogia* (as brigas do casal heterossexual e do casal *gay*); por *dissonância* de atitude (Joe tem um problema e procura os conselhos de Roy Cohn, enquanto Louis busca a punição por meio de uma relação que o flagele, faça-o sangrar, como forma de expiar sua culpa); por *entrelaçamento*, em que uma personagem, buscando entender o que está se passando, transgride de forma involuntária o plano físico e, inexplicavelmente, interage com outra personagem, o que promove uma análise diagnóstica sobre até que ponto a sua relação se deteriorou; e, por fim, por uma forma *analítica empírica*: de um lado, fala-se sobre a teoria e, de outro, mostram-se os resultados físicos (materiais).

É importante ressaltar que a natureza dessas cenas paralelas é, categoricamente, não dramática, uma vez que elas não são encadeamentos aparentemente lógicos para dar um efeito ilusionista de causa e efeito. Sua natureza é épica por excelência, por trazerem em seu arcabouço formal principalmente o caráter episódico, promovendo, assim, a análise.

2.6. ESPAÇO E TEMPO

No drama, o diálogo precisa estar preferencialmente no presente, a serviço da ação que partirá de um embate entre personagens e seus destinos, gerando ações bem concatenadas, que são conduzidas, então, ao clímax e, por fim, ao desenlace. É importante ressaltar que a ação dramática, por se dar, em geral, pela vontade do protagonista contra o antagonista, não será entremeada de outras histórias senão aquelas que forem pertinentes a esse núcleo dramático. Costa (2012, p. 15) lembra-nos a esse respeito que o

> princípio formal do drama é a autonomia: ele deve ser um todo autônomo, absoluto. Não pode remeter a um antes, nem a um depois e muito menos ao que lhe é exterior; deve ser uma ação fechada em si mesma.

A AIDS ou a debilidade em decorrência dos sintomas que ela causa é mostrada com certa cronologia na peça, por meio de duas personagens, a saber:

Prior Water	Roy Cohn
1) Em outubro e novembro de 1985, na quarta cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", Prior comunica a Louis que está infectado com o vírus HIV. 2) De dezembro 1985 a janeiro de 1986, na primeira cena do segundo ato de "Millennium Approaches", Prior tem uma crise, defeca sangue e é levado ao hospital, onde fica em observação. 3) Três dias depois da internação, na quinta cena do segundo ato de "Millennium Approaches", Prior está muito doente, mas melhorando. 4) Na segunda semana de janeiro, na nona cena do segundo ato de "Millennium Approaches", Prior e Louis começam a discutir no quarto do hospital. A cena indica que Prior está melhorando. 5) Três dias após o fim do segundo ato, ainda em janeiro de 1986, na primeira cena do terceiro ato de "Millennium Approaches", Prior é acordado durante a noite, em meio a um pesadelo, pela aparição dos espectros de seus ancestrais Prior 1 e Prior 2. 6) Em fevereiro de 1990, após melhoras consideráveis, Prior vai à fonte Bethesda, no Central Park.	1) Na terceira semana de novembro de 1985, na nona cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", Henry diagnostica Roy como portador do vírus HIV. 2) Quatro dias após o fim do segundo ato de dezembro de 1985 a janeiro de 1986, na quinta cena do terceiro ato de "Millennium Approaches", Roy recebe Joe em seu apartamento e faz grande esforço para não demonstrar que sente muita dor. Ele diz a Joe que está morrendo de câncer do fígado. Após a saída de Joe, as dores tornam-se atrozes e Ethel Rosenberg aparece. Eles travam um rápido diálogo e Ethel chama uma ambulância para Roy. 3) Na mesma noite em que se passa a cena final de "Millennium Approaches", Roy dá entrada no hospital. Ele está doente e com medo. Belize diz para Roy conseguir a droga em teste AZT. O advogado acaba conseguindo, e Belize, que o atende em seu plantão, quer uma parte do enorme suprimento de AZT de Roy, pois a quantidade de que ele dispõe é maior do que a que consumirá mesmo que tenha uma longa sobrevida. Roy recusa o pedido e ameaça dar queixa de Belize à direção do hospital. 4) Numa noite de fevereiro de 1986, Belize continua tratando de Roy Cohn, que não parece ter melhora alguma. 5) Um dia depois, Roy está recebendo um medicamento intravenoso, pois sua condição piorou. 6) Após dois dias, ele está acamado, sendo monitorado por máquinas e ainda recebendo medicamento intravenoso. Ele não resiste e morre.

Observa-se que há uma continuidade das duas linhas paralelas de cenas dramaturgizando a AIDS, mas elas são independentes entre si. Ao contrário do que se verifica no drama convencional, não há uma hierarquização das cenas ligadas à situação que poderia ser considerada principal (doença de Prior e de Roy). Se lembrarmos que a doença não pertence à

esfera do livre arbítrio e sim a outros fatores determinantes, pode-se concluir que ela própria não se constitui em matéria para o drama de fato. Ibsen [1828-1906] tratou da sífilis em *Espectros* (1881) no contexto do naturalismo, e, como explica Szondi (2001, pp. 43-4), esse foi um dos períodos em que as limitações da forma do drama apareceram com maior clareza. No drama, todas as cenas são encadeadas a favor dos fatos representados. Já as cenas kushnerianas trabalham de forma episódica que se chocam, complementam-se, mas não são ligadas por elos de causa e efeito. Verifica-se também que, no âmbito do drama, os saltos de tempo (semanas, meses, dias...) não poderiam ocorrer. O drama trabalha com um presente absoluto em progresso. Na primeira cena do segundo ato de "Perestroika", há uma narrativa em andamento e o pretérito perfeito, característico do épico, é utilizado. Prior está contando para Belize a respeito da visita do Anjo. Belize acredita que o estado de saúde do amigo esteja fazendo com que ele tenha alucinações. Prior, por sua vez, insiste que não foi um sonho e começa a narrar o que aconteceu. A narrativa remete a fatos acontecidos três semanas antes, na segunda cena. Perceba-se que a primeira cena não trabalha com uma ação absoluta, pois remete a um acontecimento passado – a visita de um anjo. Na cena subsequente, em vez de haver um avanço rumo ao futuro, tem-se a materialização do passado – três semanas atrás –, o que seria totalmente incabível ao drama aristotélico, como Costa (2012, p. 15) observa na seguinte passagem: "tempo do drama é o *presente-que-engendra-o-futuro*: cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro". É importante ressaltar que a discussão sobre eventos passados e, posteriormente, sua materialização em cena fazem o espectador analisar os fatos mais racionalmente, diferentemente do drama, para o qual "cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro, e o encadeamento desses instantes obedece também à implacável lógica da causalidade." (COSTA, 2012, p. 15) Se a tessitura de *Angels in America* obedecesse tal eixo de tempo e espaço, a representação histórica seria certamente vista como natural, e isso comprometeria a natureza épica da peça. Diante dos avanços e recuos temporais e diante dos deslocamentos espaciais apresentados em *Angels in America*, ao espectador e também ao leitor é aberta uma maior possibilidade de análise, ainda que o teor analítico efetivamente praticado na peça seja bastante rarefeito.

A estrutura do espaço-tempo de características dramáticas é também burlada no plano onírico em *Angels in America*. No primeiro ato da sétima cena de "Millennium Approaches", há um monólogo de Prior, que está diante de uma luxuosa penteadeira, maquiando-se. De repente, Harper surge e o questiona sobre o que ele faz em sua alucinação. Prior replica que é ela que está em seu sonho. Observa-se que há o esfacelamento do ambiente *natural* do drama

– a sala de estar. Em vez de um ambiente natural, temos outro tipo de ambiente. Não há como definir exatamente onde Harper e Prior estão, pois há apenas uma peça de mobília, descrita na rubrica como uma penteadeira fantástica (*fantastic makeup table*). Chama-se a atenção para a involuntariedade de ambos estarem nesse espaço. Costa (2012, p. 16) lembra que o drama exige "a eliminação do acaso, isto é, o drama exige a *motivação* de todos os acontecimentos." É importante ressaltar que esta cena da intrusão mútua dos delírios de Prior e de Harper, no entanto, mostra a presença de um eixo narrativo que estrutura e *monta* a matéria ficcional para compor o grande painel épico. Não se trata da mão do acaso.

O plano físico é também transgredido. Na sétima cena do primeiro ato de "Perestroika", a primeira em que ocorre um paralelismo cênico, Hannah, que está na casa de Harper, comenta o estado de desmazelo em que a nora está há vários dias. Após um diálogo a respeito de Joe, Hannah sai de cena. No outro plano, Joe e Louis estão dormindo numa cama. Harper transgride o plano físico de onde estava, adentrando o plano físico onde Joe e Louis dormem, iniciando um diálogo com Joe. Harper diz para ele não se preocupar, pois ela não está de verdade lá. Essa fala de Harper parece trazer uma justificativa não apenas para Joe, mas para o espectador e o leitor também. Perceba-se que, se há a necessidade de explicar o encadeamento lógico da narrativa, ele não está fluindo e não é visto como natural. Costa (2012, p. 17) assinala que "[q]ualquer outro tipo de espaço [que não a sala de estar] compromete a relação passiva do espectador." Em consonância com essa ideia, podemos afirmar que *Angels in America*, ao apresentar em cena muito mais espaços sociais do que privados, desencoraja a passividade do espectador para com o material cênico. O rabino Isidoro, que inicia a narrativa em "Millennium Approaches", está provavelmente num templo judaico, conduzindo o enterro (cerimônia fúnebre) de Sarah Ironson, avó de Louis. Na cena seguinte, Roy e Joe estão no escritório de Roy. Na quarta cena, após a cerimônia do velório da avó de Louis, vemos Prior e Louis sentados num banco de praça, comentando sobre a estranheza que Louis sente a respeito do serviço do rabino. Observa-se que este tratamento dramaturgicamente dado à espacialidade cênica tende a reforçar a percepção da dimensão supra individual e, portanto, coletiva e social dos assuntos tratados. Os assuntos do drama, por outro lado, concentram-se no âmbito do espaço doméstico por serem de fórum íntimo e privado.

2.7. OS DIÁLOGOS

Os diálogos presentes em *Angels in America* não são da esfera do drama tradicional, pois não são a "expressão da vontade, planos, intenções, objetivos dos personagens". Cabe salientar

que, para ser dramático, "[o diálogo] deve ser veículo de decisões"[90] tomadas pelos indivíduos. Além disso, os diálogos de *Angels in America* nem estão no tempo verbal presente com um encadeamento lógico – começo, meio e fim. O que temos nesse épico kushneriano são tipos diferentes de diálogo.

Na primeira cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", Roy Cohn está conversando ao telefone enquanto Joe espera. De tempos em tempos, ele troca uma ou duas frases com Joe. Há um diálogo alheio à cena que não ajuda na edificação dos planos ou objetivos das personagens em cena. O espectador ou o leitor é impelido a completar ou a deduzir o que a outra personagem ausente nesse plano está falando. É importante lembrar que isso pode ter função épica, pois tal recurso elimina a passividade do espectador ou do leitor, fazendo-o examinar criticamente o conteúdo representado (ou omitido, como ocorre no caso há pouco descrito). Assim, tal efeito que esse tipo de diálogo provoca no espectador ou no leitor vem a se diferenciar da forma dramática, cujos diálogos devem ser autossuficientes.

Na oitava cena do quarto ato de "Perestroika", Louis, dirigindo-se a Joe, diz: "O senhor não tem decência? Enfim, o senhor não tem qualquer senso de decência?"[91] Ao falar isso, parece haver uma pausa e ele questiona: "Quem disse isso?" Note-se que esse diálogo remete o espectador e o leitor à história dos Estados Unidos, pois essas são as famosas perguntas retóricas dirigidas ao Senador McCarthy por Joseph Welch, assessor especial do Exército dos Estados Unidos durante os interrogatórios instaurados pelo Exército para investigar a exigência de tratamento diferenciado para um certo jovem oficial que havia sido auxiliar de McCarthy e amigo de Roy Cohn. Para defender-se, McCarthy respondeu com uma ameaça, dizendo saber de cento e trinta espiões infiltrados nos órgãos de defesa dos Estados Unidos. Como Welch o pressionasse para que ele, então, fornecesse os nomes desses espiões, McCarthy revidou insinuando que Fred Fisher, jovem e promissor advogado em começo de carreira, que trabalhava com Welch, também seria um subversivo. Diante da perversidade desta insinuação, Welch proferiu as perguntas citadas na peça.[92] Pode-se dizer que esse questionamento marcou o fim da carreira do senador, após esta interpelação, ele não se recuperou mais politicamente. É importante ressaltar que, o uso desta alusão no diálogo torna-o épico por excelência, pois ele reforça o processo de historicização em curso na peça. Note-se que a peça pressupõe que o leitor e o espectador sejam capazes de identificar esta importante referência histórica.

---

[90] COSTA, 2012, p. 16.
[91] "Have no decency, sir? At long last? Have you no sense of decency?" (KUSHNER, 1996, p. 106)
[92] Os interrogatórios foram televisionados e registrados em filme, e anos depois editados por Emile Antonio no documentário intitulado Point of Order de Emile de Antonio, de 1964.

Um outro *ruído* nos diálogos surge com as alusões a outras peças. Na quarta cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", Louis e Prior estão discutindo a respeito de sua gata desaparecida. Prior diz que nomes são importantes e fala que o nome que Louis deu à gata, *Pequena Sheba*, não era apropriado. Prior explica que esse nome seria mais apropriado para uma cadela e comenta que, por saber disso, a gata teria fugido. Após uma pausa indicada na rubrica, Prior diz ter interpretado sua melhor Shirley Booth[93] pela manhã, de chinelos, robe, bobes no cabelo, e uma lata de *Little Friskies* (ração para gatos). Ao dizer isso, Prior está se referindo à peça *Come back, little Sheba* (Volta, mocidade)[94], na qual a atriz Shirley Booth atua semelhantemente. Note-se que o espectador e o leitor com maior repertório teatral fará, inevitavelmente, associações com a peça do dramaturgo norte-americano William Inge[95], que teve sua estreia em 1950.

Outro exemplo dessas alusões está na sétima cena do quinto ato de "Perestroika", em que Prior, após a briga com o Anjo e sua ascensão aos céus, acorda com Belize, Hannah, Emily e Louis em seu leito. Foi Hannah, na cena anterior, que o socorreu e passou a noite no hospital. No momento em que Prior acorda, ela está de saída. Prior pergunta se ela voltará, Hannah responde que tem coisas para cuidar. Ele insiste e usa a célebre frase da personagem Blanche DuBois: "eu sempre dependi da bondade de estranhos"[96], que encerra a peça *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, de 1947. Observa-se a quantidade de vezes que o espectador precisa estranhar a tessitura dos diálogos, algo inadmissível para o drama, que "exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita".[97]

A quebra da quarta parede constitui mais um recurso de estranhamento. A peça "Millennium Approaches" começa com uma narração na primeira cena em que o rabino Isidor Chemelwitz conduz a cerimônia fúnebre da avó de Louis, Sarah Ironson, na sinagoga. Ele narra

---

[93] Prior estava fazendo alusão à atriz que interpretou Lola na versão cinematográfica homônima à peça do dramaturgo norte-americano William Inge, lançada em 1952 e dirigida por Daniel Mann.

[94] A peça, traduzida como "Volta, mocidade", foi montada no Teatro de Equipe Miroel Silveira em 1953. (VARGAS, MARIA Thereza e MAGALDI, Sábato. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 1875-1974. São Paulo: Editora SENAC, s.d. p.330.) No Rio de Janeiro, essa peça foi traduzida por Miroel Silveira e encenada no Brasil em 1955 com o título *É preciso viver*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/foto-carlos-nos-anos-50-%E2%80%9Ce-preciso-viver%E2%80%9D/> Acesso em 06 set. 2012.

[95] Durante a década de 1950, William Inge estava entre os dramaturgos que introduziram personagens e questões gays, mas com frequência acabaram não sendo seus trabalhos de maior visibilidade. Inge, inspirado a se tornar dramaturgo pelo exemplo de Tennessee Williams, não colocou abertamente personagens homossexuais em qualquer de suas peças principais, mas em algumas menos conhecidas de um ato ele o fez de modo nítido (FISHER, James. "The angels of fructification: Tennessee Williams, Tony Kushner, and images of homosexuality on the American stage." In: The Mississippi Quarterly. Volume: 49. Issue 1. Mississippi: Mississippi State University, 2002, p. 13).

[96] "I have always depended on the kindness of strangers." (KUSHNER, 1996, p. 137)

[97] COSTA, 2012, pp.16-7.

alguns fatos históricos a respeito da imigração dos judeus, misturando-os com fatos da vida de Sarah. Note-se que ela deixa de ser um indivíduo, passando a ser, nas palavras do rabinho, não uma pessoa, mas um grupo todo de pessoas.

Há três outras cenas em que este recurso é bem marcante. Uma delas é aquela que ocorre na terceira cena do primeiro ato de "Millennium Approaches". Harper, sozinha em casa, fala com o espectador ou com o leitor a respeito de pessoas que são solitárias, pessoas que são deixadas sós, e que se sentam falando, para o ar, coisas sem sentido. É possível inferir que ela esteja falando de si mesma. A rubrica é clara ao descrever que ela fala com o espectador, contribuindo para seu processo analítico. Essa ruptura da quarta parede constitui um recurso que chama a atenção para o fato de se estar diante de um espetáculo e não de uma *slice of life* (parte da vida).[98]

A segunda cena a ser destacada pelo diálogo com o espectador ou com o leitor é a abertura de "Perestroika", em que Aleksii, o bolchevique mais velho do mundo, fala com o espectador ou com o leitor a respeito da teoria que mudaria a estrutura sociopolítica e econômica da URSS e, por extensão, do mundo. A cena é paródica e parece quebrar com o tom apocalíptico que "Millennium Approaches" alegorizou.

O último exemplo desse recurso é extraído do epílogo. Prior termina a peça falando que *nós* [*você*(*s*) e *eu*], dirigindo-se ao espectador ou ao leitor e à comunidade *gay*, seremos cidadãos. Observa-se que essa inclusão torna o espectador ou o leitor parte integrante das representações sociais alegorizadas e, por isso, também corresponsável por elas.

É interessante lembrar que esse recurso nunca seria usado numa peça *bem-feita*, que exige espectadores ou leitores passivos. O assunto do drama é autorreferencial, *apresenta* algo, e não *representa*. O efeito desse recurso é justamente o oposto, contribui para o distanciamento, evidencia que o espectador ou o leitor está diante de uma representação, historiciza e, por fim, obviamente tira-o de uma zona de conforto para que ele se torne um espectador ou um leitor participante.

2.8. AS RUBRICAS

As rubricas, também conhecidas como didascálias ou indicações cênicas, são um recurso muito importante, pois trata-se de textos que não se destinam a ser pronunciados pelas personagens, mas ajudam o leitor a compreender e a imaginar o modo de apresentação e

[98] Marvin A. Carlson (1993, p. 279) lembra-nos que esse termo teatral refere-se a uma representação naturalista de uma vida real. Às vezes é usado como um adjetivo (peça com diálogos de estilo "slice of life"). O termo é datado de 1890 como uma tradução da frase francesa "*tranche de vie"* que o dramaturgo francês Jean Jullien [1854-1919] utilizou para descrever uma peça.

fornecem orientações importantes para a encenação. Em *Angels in America,* há uma grande variedade de rubricas. Entretanto, iremos nos deter naquelas cuja função é "transbordar" aquilo que é representável na peça e complementar aspectos não contemplados pelo diálogo. Dentro dessa perspectiva, destacamos três tipos de rubrica: *a literária*, *a de tempo* e *a de suspensão ou silêncio*.

2.8.1. AS RUBRICAS DE CARÁTER LITERÁRIO

As rubricas de caráter literário aparecem de tempos em tempos em *Angels in America*. Em geral são textos que, quando precisam aludir a aspectos não tipicamente dramáticos, sejam os de natureza épica, sejam os de natureza lírica, acabam assumindo uma função semelhante à da prosa ficcional por um lado, ou à da expressão poética por outro, e, pelo fato de aludirem a diferentes gêneros do drama, são consideradas "literárias". Essa é uma ideia da dramaturgia moderna que não se apoia na ideia de ação em progressão. O excerto a seguir é parte da primeira cena do segundo ato de "Perestroika":

> Prior e Belize após o funeral de um amigo mútuo, uma grande *drag-queen* do estilo de Nova Iorque. Eles estão de pé do lado de fora de uma sala funerária dilapidada no *Lower East Side*. Belize veste uma roupa desafiadoramente brilhante e linda. Prior está vestido de modo excêntrico; um formidável casaco preto longo e um enorme cachecol debruado combinando, disposto como um capuz. Sua aparência é desconcertante, ameaçadora e vagamente rememorativa da Bíblia. (Em todas as cenas seguintes nas quais Prior aparece, esse é seu traje – ele acrescenta e muda-o um pouco, mas fica fundamentalmente corvino, roto e sinistro. Deve ser estranho, mas *não* estranho demais).[99](Tradução nossa)

Observa-se que essa rubrica traz informações não dadas pelos diálogos, dando subsídios à caracterização das personagens e um breve resumo de acontecimentos prévios ao leitor. Essa descrição nem sempre se concentra em aspectos objetivos das vestimentas tanto de Belize quanto de Prior, deixando o campo livre para a imaginação sobre como seria, por exemplo, "uma roupa desafiadoramente brilhante e linda", ou como seria também uma aparência "desconcertante, ameaçadora e vagamente rememorativa da Bíblia". Pode-se destacar que esse recurso tira o leitor de uma posição passiva diante do material dramatúrgico, fazendo-o inferir e analisar aspectos da caracterização das personagens Prior e Belize nessa cena.

Esse recurso se torna mais importante na dramaturgia de *Angels in America* ao compararmos a primeira versão (1994) de "Perestroika" com sua versão revisada (1996), como veremos a seguir:

---

[99] Prior and Belize after the funeral of a mutual friend of theirs, a major NYC drag-and-style queen. They sand outside a dilapidated funeral parlor on the Lower East Side. Belize is in defiantly bright and beautiful clothing. Prior is dressed oddly; a great long black coat and a huge, fringed, matching scarf, draped to a hoodlike effect. His appearance is disconcerting, menacing and vaguely redolent of the Biblical. (In all the scenes that follow in which Prior appears, this is his costume – he adds to and changes it slightly but it stays fundamentally corvine, ragged and eerie. It should be strange but not *too* strange.) (KUSHNER, 1996, p. 33)

> *Mais tarde no mesmo dia. Na Sala do Diorama do Centro de Visitação Mórmon. A sala do diorama fica num pequeno teatro de proscênio; as cortinas estão fechadas. Há poltronas confortáveis para o público, e Harper está em uma delas, vestida com as mesmas roupas de sua última cena. Ela tem pacotes de batatas chips e M&M's e latas de refrigerante espalhadas em toda parte. Hannah entra com Prior.*[100] (Tradução nossa)

Na versão revisada, temos o seguinte texto:

> *Mais tarde no mesmo dia. Na Sala do Diorama do Centro de Visitação Mórmon. A sala do diorama fica num pequeno teatro de proscênio; as cortinas estão fechadas. Atrás delas está um painel de uma carruagem clássica posicionado diante de um pano de fundo pintado: uma carruagem coberta e uma família mórmon no deserto na grande travessia do Missouri a Salt Lake. Os membros da família são manequins vestidos com roupas de época: dois filhos, uma mãe e uma filha; e o pai (que é na verdade o ator interpretando Joe). Há poltronas confortáveis para o público; e Harper está em uma delas, vestida com as mesmas roupas de sua última cena. Ela tem pacotes de batatas chips e M&M's e latas de refrigerante espalhadas por toda parte. Hannah entra com Prior.*[101] (Tradução nossa)

É interessante ressaltar que nesse expediente há elementos que historicizam o conteúdo representado – a travessia do Missouri a Salt Lake por uma família mórmon. Essa peregrinação dos mórmons costuma ser associada à passagem bíblica da travessia do mar Vermelho (Êx 14, 5-31). A criação dessa ambiência por meio desse expediente auxiliará a leitura e o entendimento do modo de representação dessa cena, que poderia ser compreendida como uma encenação sagrada da fundação do mormonismo, se não houvesse o contraste da personagem Harper comportando-se como se estivesse em sua sala de estar, ou num cinema, ou num estádio de futebol, alimentando-se enquanto tece comentários que ridicularizam ou questionam o quão importante foi tal travessia.

Poderíamos também dizer que esse expediente dá elementos importantes para que o diretor e os atores explorem a comicidade da cena, e isso pode ser observado nos dois excertos analisados. No primeiro, seria possível entender que a comicidade é trabalhada a partir da caracterização do *glamour* da vestimenta feminina de Belize em contraste com o estranhamento da vestimenta de Prior. No segundo, o fator cômico estaria no contraste entre uma encenação do início do mormonismo e o desleixo de Harper diante dessa encenação.

---

[100] *Later the same day. The Diorama Room of the Mormon Visitor's Center. The diorama is in a little proscenium theatre; the curtains are drawn shut. There are nice seats for the audience, and Harper is in one of them, dressed the same as in her last scene. She has bags of potato chips and M&M's and cans of soda scattered all around. Hannah enters with Prior.* (Ibidem, pp. 62-3)

[101] *Later the same day. The Diorama Room of the Mormon Visitor's Center. The diorama is in a little proscenium theatre; the curtains are drawn shut. Behind them is a classic wagon-train tableau posed before a painted backdrop: a covered wagon and a Mormon family in the desert on the great trek from Missouri to Salt Lake. The family members are historically dressed mannequins: two sons, a mother and a daughter; and the father (who is actually the actor playing Joe). There are nice seats for the audience; and Harper is in one of them, dressed the same as in her last scene. She has bags of potato chips and M&M's and cans of soda scattered all around. Hannah enters with Prior.* (Ibidem, p. 58)

2.8.2. AS RUBRICAS DE TEMPO

Estas rubricas marcam o caráter episódico na peça. Em *Angels in America*, o tempo é marcado de três modos: a) pela narração das personagens, e um exemplo desse tipo de marcação temporal está no momento em que Harper diz que é 1985 na terceira cena do primeiro ato de "Millennium Approaches"; b) pelos subtítulos (na encenação, como a legenda exposta por meio de projeção, cartaz, etc.); e c) pelas rubricas que muitas vezes complementam o subtítulo nas cenas; por exemplo, o primeiro ato de "Perestroika" é intitulado "Bad News*"* (Más Notícias). Logo abaixo dele temos "outubro-novembro de 1985", indicando o período em que o espectador e o leitor precisam situar a representação. Às vezes, observa-se que uma maior precisão é dada para o período em que a representação dramatúrgica se passa, de sorte que temos rubricas mais específicas indicando "os últimos dias de outubro", "mais tarde naquele mesmo dia", "uma semana depois". Em geral essa rubrica não vem no subtítulo, mas na rubrica de descrição da cena. É importante observar que essa rubrica não segue uma linearidade cronológica, pois ela indica tanto um avanço quanto um retrocesso no período dramaturgicamente representado. Por exemplo, na primeira cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", as personagens estão nos últimos dias de outubro. Na sexta cena do mesmo ato, há um salto para "a primeira semana de novembro". Esses saltos nem sempre são na direção do futuro. Eles também vão em direção ao passado: por exemplo, quando Prior conta a Belize sobre a visita do Anjo (na primeira cena do segundo ato de "Perestroika"), as personagens remontam àquele momento. A rubrica descrita na cena seguinte é "O Anjo e Prior estão no quarto de Prior, três semanas antes". Note-se que tal regresso temporal é feito para abrir ao espectador a possibilidade de analisar a visita da personagem Anjo a Prior. Podemos concluir que essa descontinuidade no encadeamento progressivo é um recurso épico por excelência, pois privilegia um tratamento episódico do conteúdo representado.

2.8.3. AS RUBRICAS DE SUSPENSÃO OU SILÊNCIO

Verifica-se que a rubrica de suspensão da "ação" é a mais recorrente em *Angels in America*. Ela descreve uma *pausa* no diálogo. Essa suspensão ou interrupção pode auxiliar o espectador ou o leitor a esmiuçar as informações representadas nessa dramaturgia: por exemplo, na sétima cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", Harper e Prior estão dizendo um ao outro o que o limiar da revelação (*threshold of revelation*) mostra sobre suas vidas.

> PRIOR: Mas como você sabia...
> HARPER: Ah, isso acontece. Este é realmente o limiar da revelação às vezes. Você pode ver coisas... como você está doente. Você vê algo sobre mim?
> PRIOR: Sim.
> HARPER: O quê?

> PRIOR: Você está incrivelmente infeliz.
> HARPER: Ah, grande coisa. Você conhece uma viciada em *Valium* e você deduz que ela é infeliz. Isso não conta. Claro eu... Alguma coisa mais. Algo surpreendente.
> PRIOR: Algo surpreendente.
> HARPER: Sim.
> PRIOR: Seu marido é *gay*.
> (*Pausa*.)
> HARPER: Ah, que ridículo. (*Pausa, então bem calmamente*) Verdade?
> PRIOR (*Dá de ombros*): O limiar da revelação. [102] (Tradução nossa)

Note-se que essa rubrica proporciona ao ator na encenação e ao leitor diante do texto tempo para analisar a situação e perceber o impacto que tal declaração terá na vida de Harper.

Esses são apenas alguns recursos presentes de rubrica na dramaturgia de *Angels in America*. Sua importância reside no fato de auxiliar o espectador a preencher algumas lacunas não contempladas pelos diálogos. Além disso, esses expedientes oferecem a oportunidade do leitor: a) inferir como seria a ambiência de uma cena ou a caracterização de uma personagem a partir da *rubrica literária*; b) analisar o aspecto episódico do conteúdo representado dentro da peça através da *rubrica de tempo*; c) usar o silêncio para examinar o conteúdo que precedeu a pausa na *rubrica de suspensão ou silêncio*.

2.9. O CÔMICO

> A vida não deixa de ser engraçada quando as pessoas morrem
> nem deixa de ser séria quando elas riem.
>
> Bernard Shaw

Na Grécia clássica, Aristóteles já se preocupava em observar e registrar na *Poética* reflexões sobre o cômico em seu estudo de gêneros literários. Essas reflexões apontavam a comédia como um gênero baixo em comparação com a tragédia.[103] Fernando Gazoni (2006, p. 48) indaga se a comédia tal como concebida por Aristóteles "teria uma finalidade recreativa, servindo apenas aos momentos de lazer, ou, pelo contrário, poderíamos reivindicar para ela, do mesmo modo como alguns fazem para a tragédia, uma finalidade formativa". Na atualidade, o gênero cômico ficaria relegado ao papel de "bobo da corte" moderno, capaz de apontar defeitos no "rei" (*nos políticos, nas estruturas sociais, econômicas* e *históricas*), sem ter de correr o risco de ser mandado para "a guilhotina". Talvez por assumir esse *papel*, esse gênero também

[102] **PRIOR**: How on earth did you know... / **HARPER**: Oh, that happens. This is the very threshold of revelation sometimes. You can see things... how sick you are. Do you see anything about me? / **PRIOR**: Yes. / **HARPER**: What? / **PRIOR**: You are amazingly unhappy. / **HARPER**: Oh big deal. You meet a Valium addict and you figure out she's unhappy. That doesn't count. Of course I ... Something else. Something surprising. / **PRIOR**: Something surprising. / **HARPER**: Yes. / **PRIOR**: Your husband's a homo. (*Pause*.) / **HARPER**: Oh, ridiculous. (*Pause, then very quietly*) Really? / **PRIOR** (*Shrugs*): Threshold of revelation. (KUSHNER, 1993, p. 33)

[103] Ver a dissertação "Os sentidos do cômico: riso e representação social em *Sagarana"*, de Elanir Franca Carvalho (2012).

seja circunscrito ao "caráter de 'não-sério', gratuito, fácil, imprevisível."[104] Em *Angels in America*, o uso do cômico desempenha funções como de crítica social, econômica, racial e política, e de estranhamento. A título de exemplo, extraímos deste épico kushneriano elementos cômicos de diferentes tipos e que desempenham diferentes funções que podem ser classificadas nos seguintes grupos: o cômico midiático, o cômico judaico (ou irônico), o cômico por erro técnico, o cômico de maledicência e o cômico paródico.

2.9.1. O CÔMICO MIDIÁTICO

Esse recurso é nomeado a partir de sua característica de citar personalidades ou personagens conhecidos da mídia estadunidense – como atores, diretores, dramaturgos. Podemos, então, dizer que a comicidade desse expediente é extraída da alusão a elementos da cultura midiática ou de consumo. Sua principal função é provocar o riso ao destacar uma característica peculiar dessas figuras do repertório fílmico, teatral ou televisivo.

Em "Perestroika", na primeira cena do segundo ato, Prior e Belize estão conversando após o funeral de uma grande *drag queen* nova iorquina, amiga em comum deles. A rubrica nos indica que

> *Belize está numa roupa belíssima, brilhosa e provocante. Prior está vestido de modo estranho; com um longo casaco preto e um enorme cachecol de renda combinando, arranjado como se fosse um capuz. Sua aparência é desconcertante, ameaçadora e vagamente assemelha-se à das personagens bíblicas.*[105] (Tradução nossa)

É provável que o impacto visual do contraste das vestimentas das duas personagens chame a atenção tanto do espectador quanto da personagem Belize, que acaba fazendo esta observação:

> BELIZE: E você está parecendo a Mortícia Addams.
> PRIOR: Como a Ira de Deus.
> BELIZE: Ou isso.
> PRIOR: Essa é a intenção.[106] (Tradução nossa)

Mortícia é a matriarca da família Addams – personagens fictícias criadas, em 1938, pelo cartunista estadunidense Charles Addams [1912 – 1988]. Os Addams são uma inversão satírica da família americana ideal.[107] Essa aparente inversão ou subversão pelos personagens e enredo de *A Família Addams* parece reforçar a estereotipia da família americana feliz, embora faça uso

---

[104] CARVALHO, 2012, p. 25.

[105] *Belize is in defiantly bright and beautiful clothing. Prior is dressed oddly; a great long black coat and a huge, fringed, matching scarf, draped to a hoodlike effect. His appearance is disconcerting, menacing and vaguely redolent of the Biblical.*(KUSHNER, 1996, p. 33)

[106] **BELIZE**: And you look like Morticia Addams. / **PRIOR**: Like the Wrath of God. / **BELIZE**: Yes. / **PRIOR**: That is the intended effect. (Ibidem, p. 34)

[107] BURGESS, Amy. *The Addams Family: A new musical. Stage notes: a field guide for teachers*. New York: A Camp Broadway LLC Publication, s.d. Disponível em: <http://www.theaddamsfamilymusical.com/StudyGuide.pdf>. Acesso em 02 abr. 2013.

de recursos da sátira. Talvez seja possível entender que a comicidade decorre do fato dos Addams serem uma versão da família americana ideal "pelo avesso", cujos membros se consideram os verdadeiros praticantes dos preceitos da família bem equilibrada e veem os outros como anomalias.

Se considerarmos o período em que a peça *Angels in America* teve suas primeiras encenações no palco, podemos dizer que Belize está fazendo alusão aos filmes *Família Addams 1* (1991) e *Família Addams 2* (1993) – filmes do gênero cômico de humor negro –, dirigidos por Barry Sonnenfeld. Ambos obtiveram grande sucesso de bilheteria na mesma época das primeiras encenações de *Angels in America*. Nessas duas adaptações fílmicas da família Addams (1991 e 1993), a atriz Anjelica Huston [1951-] atuou como a personagem Mortícia. Por isso, o espectador certamente associava a sua caracterização de Mortícia ao vestuário que Prior estava usando.

Figura 1 – Anjelica Huston como Mortícia Addams em 1993.

Em analogia, pode-se dizer que, quando Belize faz a alusão cômica a Mortícia para aliviar a tensão, o espectador pode observar a aparência "fúnebre", cadavérica e feminina que Prior e Mortícia compartilham. É interessante lembrar que a matriarca dos Addams é tão feminina quanto uma *drag queen*, e, portanto, a referência tem um tom engraçado pelo aspecto inusitado.

Outro exemplo desse recurso está na última cena de "Millennium Approaches", em que o Anjo está prestes a invadir o quarto de Prior para trazer-lhe a mensagem de que Prior fora escolhido para ser profeta.

> PRIOR: Este som, este som, isso… O que é isso, é como pássaros ou algo assim, é como um pássaro *realmente* grande, eu estou assustado, eu… não, não tenho medo, encontre a valentia, encontre a... valentia, meu sangue está limpo, meu cérebro está

> bem, eu consigo lidar com pressão, sou *gay* e estou acostumado com pressão, com confusão, eu sou durão e forte e…[108]

Podemos observar que, com o objetivo de se acalmar, a personagem Prior começa a narrar o que está acontecendo em cena. Essa narrativa é engraçada, pois explora o medo da personagem diante de algo desconhecido, além de dar algumas pistas sobre ser *gay* nos Estados Unidos no período dramaturgicamente figurado na peça. Ao ouvir Prior dizer que consegue lidar com a pressão por ser *gay*, o espectador pode inferir que as observações da personagem não estão apenas no âmbito do indivíduo, mas de uma representação sócio-histórica de um coletivo que se via marginalizado nos anos 1980.

No decorrer da cena, o medo da personagem dá lugar a um desejo sexual incontrolável.

> Ahh. Ah meu deus. Eu…
> (*Ele é tomado por uma sensação sexual intensa*)
> Aaaahhhh… Eu estou com tesão, Eu estou… então… ai, meu Deus, o que está acontecendo aqui, eu… devo estar com febre, eu…[109] (Tradução nossa)

O uso de um vocabulário típico de filme "educativo para adultos" por Prior pode ser compreendido de dois modos. Poderíamos compreender que tal vocabulário é usado como forma de transgressão social cômica, se considerarmos que a sexualidade era extremamente reprimida, especialmente a dos homossexuais.[110] É interessante como essa dramaturgia kushneriana está, de tempos em tempos, apontando para representações históricas, como a repressão sexual nos anos 1980. Entretanto, esse elemento histórico fica bem rarefeito dentro do material associativo de que a cena faz uso. Também poderíamos compreender esse vocabulário como um recurso com o qual se tenta, comicamente, amenizar a tensão. Se considerarmos o fato de que Prior é portador de um vírus cujos efeitos debilitarão sua condição física, a aparição do Anjo, fazendo-o pulsar de excitação por ter essa experiência totalmente inusitada (o que se repetirá em muitas cenas), dá leveza ao assunto pesado que é a AIDS. Poderíamos também dizer que Prior se torna profeta por aceitar viver sua condição de soropositivo de forma a não renunciar ao prazer, à sexualidade e à constatação de que outras formas de convívio social poderão ser criadas, e que ele próprio faz parte da transformação rumo a elas.

---

[108] **PRIOR**: That sound, that sound, it… What is that, like birds or something, like a really big bird, I'm frightened, I… no, no fear, find the anger, find the … anger, my blood is clean, my brain is fine, I can handle pressure, I am a gay man and I am used to pressure, to trouble, I am tough and strong and… Oh. Oh my goodness. I… (KUSHNER, 1993, p. 117)

[109] Oh. Oh my goodness. I… (*He is washed over by an intense sexual feeling*) Ooohhhh… I'm hot, I'm… so… aw Jeez what is going on here I… must have a fever I… (Idem, pp. 117-8)

[110] C.f. "Representing sex on the British stage: the importance of *Angels in America*", de Nicholas de Jongh.

Retomando a descrição da cena, um ambiente imagético quase poético e cinematográfico ao estilo da ficção científica ou do terror é descrito na rubrica:

> (*O abajur do lado da cama pisca incessantemente enquanto a cama começa a mover-se para frente e para trás. Há um som grave e profundo de rangido e gemido vindo do teto do quarto, como se fossem madeiras de um navio sob imensa pressão, e de cima uma leve chuva de poeira de gesso cai.*)
> PRIOR: AH! POR FAVOR, AH POR FAVOR! Alguma coisa está vindo aqui, estou com medo, eu não estou gostando nada disso, alguma coisa está se aproximando e eu … AH!
> (*Há uma grande clarão de música triunfal, arautos anunciando. A luz inicia com um azul pálido, frio e extraordinariamente fosco, então passa para uma cor dourada mais brilhante e rica, então um verde limão mais quente, então, finalmente, um roxo real espetacular. Então, o silêncio.*)[111] (Tradução nossa)

Essa descrição detalhada da iluminação do ambiente e dos sons produzidos flagra a preocupação de figurar um acontecimento supostamente grandioso na peça, que será a aparição do Anjo. Após a edificação desse momento aparentemente espetacular, Prior diz, sussurrando apavorado, conforme indicado pela rubrica, o seguinte: "Deus Todo Poderoso… *Bem* Steven Spielberg."[112] Nesse excerto, de um lado, o comentário de Prior faz uma analogia sarcástica: seu quarto sendo invadido por alguma coisa desconhecida com todo aquele jogo de cores pode ser tão espetacular quanto uma produção de Steven Spielberg [1946-]. Se considerarmos que, em *Poltergeist: o fenômeno* (1982), havia a cena em que entidades espirituais vingadoras invadem o quarto da caçula da família, Carol Anne, assim como ocorre no quarto de Prior (na cena do épico kushneriano, a entidade invasora é angelical – o que intensifica a ironia engraçada), poderíamos dizer que, provavelmente, a cena final de "Millennium Approaches" é uma *paródia*. Por outro lado, também chama a atenção outro elemento: Prior, apesar de invocar uma entidade religiosa num momento de crise ("Deus Todo Poderoso"), parece, ainda assim, dar mais credibilidade para a ação de um ser humano (Steven Spielberg) para produzir um belo efeito visual do que para a dessa entidade. É possível pensar que a edificação dessa cena faz uso de elementos-padrão da própria cultura de massa – alegorizando o papel histórico dos *gays* como "arautos celestiais" de uma nova era e de novos padrões de convivência – e se o estigma da AIDS torna Prior o ser escolhido como seu profeta, o cômico utilizado pode trazer à cena uma estereotipia maliciosa pura e simples. O aspecto cômico amenizador de tensão, entretanto, é o que salta aos olhos na cena por conferir leveza ao tema pesado e triste que é a AIDS.

---

[111] (*The beside lamp flickers wildly as the bed begins to roll forward and back. There is a deep bass creaking and groaning from the bedroom ceiling, like the timbers of a ship under immense stress, and from above a fine rain of plaster dust.*) **PRIOR**: OH! PLEASE, OH PLEASE! Something's coming in here, I'm scared, I don't like this at all, something's approaching and I… OH! (*There is a great blaze of triumphal music, heralding. The light turns an extraordinary harsh, cold, pale blue, then a rich, brilliant warn golden color, then a hot, bilious green, and then finally a spectacular royal purple. Then silence*.) (Idem, p. 118)

[112] **PRIOR** (*An awestruck whisper*): God almighty…*Very* Steven Spielberg. (Idem, p. 118)

Figura 2 – Heather O'Rourke no papel de Carol Anne Freeling em *Poltergeist: o fenômeno* em 1982.

Em "Perestroika", na terceira cena do primeiro ato, temos outro exemplo desse recurso cômico midiático. Prior acaba de acordar no hospital, conforme vemos neste trecho:

> PRIOR: AH! Ah.
> (*Ele olha debaixo do cobertor e descobre que o colo do pijama está ensopado de porra*)
> Merda, merda, merda.
> Olha só para isso! A primeira porra de orgasmo em meses e eu estava dormindo.
> (*Ele pega o telefone, disca um número. O telefone toca na estação de trabalho de Belize no décimo andar do Hospital de Nova Iorque. Belize atende*.)
> BELIZE: *Ten East*.
> PRIOR: Eu estou encharcado de gozo.
> BELIZE: Gozo?
> PRIOR: Porra. Sêmen. Ejaculação. Eu tive um sonho molhado.
> BELIZE: Já tava na hora. O brinquedinho da senhorita estava em abstinência. Ele armazenou *beaucoup*[113] de gozo.
> PRIOR: Foi com uma mulher.
> BELIZE: Você está me dizendo que virou hétero?
> PRIOR: Não com uma mulher convencional.
> BELIZE: Grace Jones?
> (*Pequena pausa. Prior olha para o teto.*)
> BELIZE: Alô?
> PRIOR: Um anjo.
> BELIZE: Ah, FABULOSO.[114] (Tradução nossa)

Faz-se necessário aqui destacar alguns elementos dentro desse fragmento. O primeiro deles é o uso de uma linguagem sexualmente subversiva. Nicholas de Jongh[115] observa que as

[113] Advérbio em francês significando *muito*.
[114] **PRIOR**: OH! Oh. (*He looks under the covers. He discovers that the lap of his pajamas is soaked in cum*) Fuck fuck fuck. Will you look at this! First goddam orgasm in months and I slept through it. (*He picks up the telephone receiver, dials a number. The phone rings by Belize's workstation on the tenth floor of New York Hospital. Belize answers.*) / **BELIZE**: Ten East. / **PRIOR**: I am drenched in spooj. / **BELIZE**: Spooj? / **PRIOR**: Cum. Jiz. Ejaculate. I've had a wet dream. / **BELIZE**: Well about time. Miss Thing has been abstemious. She has stored up beaucoup de spooj. / **PRIOR**: It was a woman. / **BELIZE**: You turning straight on me? / **PRIOR**: Not a conventional woman. / **BELIZE**: Grace Jones? (*Little pause. Prior looks at the ceiling.*) / **BELIZE**: Hello? / **PRIOR**: An angel. / **BELIZE**: OH FABULOUS. (KUSHNER, 1996, pp. 19-20)
[115] JONGH, Nicholas de. "Representing sex on the British Stage: the importance of *Angels in America*." In: GEIS, Deborah R. & KRUGER, Steven F. (org.) *Approaching the Millennium:* essays on Angels in America. Michigan: The University of Michigan Press, 1997, pp. 261-270.

cenas e a linguagem de *Angels in America*, para a crítica conservadora britânica nos anos de 1990, foram consideradas inapropriadas para um público jovem (não especificando a faixa etária a que a crítica estava se referindo) e quase insuportáveis de se ver. Podemos concluir que havia muita resistência por parte de uma faixa de público mais conservadora em aceitar até mesmo o fato de ter a peça montada, dando uma indicação histórica de como certas cenas seriam no mundo real (fora dos palcos). Além disso, há o elemento cômico amenizador de tensão que injeta humor como contraponto à gravidade da situação física de Prior, que está vivendo situações-limite de várias naturezas: a gravidade da doença, a perspectiva da morte, as estranhas visões do Anjo, suas próprias reações físicas inusitadas. Esse contraponto, porém, não é um expediente alheio aos mecanismos da cultura de massa.

O espaço físico público é o outro elemento que chama a atenção nesse fragmento. Combinado com a divisão em dois planos, esse espaço físico público figura uma representação social, apesar do conteúdo, ainda assim, ser (inter)pessoal. Pode-se dizer que o uso do espaço físico público e a divisão de cena (caráter episódico e não linear), que evocam aspectos sociais de um coletivo, *não* são, portanto, dramáticos. O que também não os torna necessariamente épicos.

Outro aspecto desse excerto que devemos analisar são as respostas irônicas e maliciosas de Belize, que dão o tom cômico para a cena, como a indicação feita por ele a respeito do longo período em que Prior não vinha tendo relações sexuais. Nota-se que as observações cômicas de Belize não parecem produzir análise propriamente dita, mas sim reforçam o aspecto inusitado da excitação de Prior diante de um ser com características femininas.

Finalmente, o último elemento desse fragmento de diálogo que gostaríamos de destacar é o uso do *recurso cômico midiático*, usado quando Belize questiona se Grace Jones foi a mulher não convencional com quem Prior supostamente teve um sonho erótico. Grace Jones [1948-] é uma atriz, cantora e modelo jamaicana radicada nos Estados Unidos. Nos anos 1970 e 1980, sua atitude agressiva, dentro e fora dos palcos, e sua aparência andrógina, quebrando tabus ao usar roupas e corte de cabelo tipicamente masculinos, ficaram na história como um dos ícones das transformações sexuais. Talvez por isso também fosse vista como um ícone *gay*. Se pensarmos no diálogo histórico que a peça articula com os meios midiáticos, provavelmente o texto dramatúrgico faz alusão à participação de Grace no filme *Conan, o destruidor* (1984).[116]

[116] BLESSED, Jay. "Black history month: day 13 – Grace Jones". In: JB Media. Disponível em: <http://www.jayblessed.com/2012/02/17/black-history-month-day-13-grace-jones/>. Acesso em 05 abr. 2013.

Figura 3 – Em 1984, Grace Jones e Arnold Schwarzenegger no filme *Conan, o destruidor*.

Temos aqui um elemento *externo* que passa a ser um constituinte *interno* por meio da análise de relações que o espectador ou o leitor é impelido a fazer diante desse recurso do cômico midiático. Além disso, observa-se que citar Grace Jones (não apenas como elemento cômico) traz para a discussão o que era ser uma mulher "convencional" na era Reagan. Novamente, a comicidade provém da aproximação com elementos da cultura midiática compartilhada, presumivelmente, pelo espectador ou pelo leitor. Reforce-se que ela parece ter a função de contraponto de leveza à preocupante condição física de Prior.

Nosso próximo exemplo está em "Perestroika", na segunda cena do terceiro ato. Nessa cena, o fantasma (espectro) de Ethel Rosenberg, em silêncio, observa Roy Cohn, que está falando provavelmente com seu advogado ao telefone na cama do hospital. Belize entra no quarto de Roy para dar-lhe o medicamento, como revela o trecho a seguir.

> BELIZE: Desliga o telefone, eu tenho de vê-lo tomando essas …
> ROY: Aquele caso da limusine? Ah, pelo amor de Deus, eu já fui duas vezes absolvido nesse caso, eles estão tentando acabar comigo com esse *assédio*. Eu já fiz muitas coisas na minha vida, mas eu nunca matei ninguém.
> (*Para Ethel*) Você foi exceção. E você *mereceu.*
> (*Para Belize*) Sai daqui merda.
> (*Volta a falar ao telefone*) Protela. Não pode começar amanhã se nós não comparecermos, então, não haverá espetáculo, eu vou devolver o dinheiro daquela velha rabugenta. Eu devo ter um…
> BELIZE: Desliga o telefone.
> ROY: Chupa meu pau, Madre Teresa, isso é um caso de vida e morte.
> BELIZE: Desliga esse…[117]

[117] **BELIZE**: Hang up the phone, I have to watch you take these… / **ROY**: The LIMO thing? Oh for the love of Christ I was acquitted twice for that, they are trying to kill me dead with this *harassment*, I have done things in my life but I never killed anyone. (*To Ethel*) Present company excepted. And you deserved it. (*To Belize*) Get the fuck outta here. (*Back to the phone*) Stall. It can't start tomorrow if we don't show, so don't show, I'll pay the old

Esse trecho historiciza o fim da vida de Roy Cohn, utilizando como material dramatúrgico os inquéritos que o levaram a perder seu registro de advogado. A presença espectral de Ethel Rosenberg consubstancia a representação da era macarthista, durante a qual o próprio Roy confessa que foi o responsável pela condenação de Ethel Rosenberg (e, consequentemente, pela de Julius, seu marido) à pena de morte. Perceba-se, também, que a linguagem sexual e ofensiva que Roy usa quase ao fim da cena, combinada com o apelido que ele dá a Belize (o apelido foi "Madre Tereza", uma missionária católica que seria, posteriormente, beatificada por sua atuação em missões de caridade), tornam Roy uma personagem abjeta para o espectador ou para o leitor. A seguinte passagem corrobora a abjeção representada pela personagem:

> (*Roy derruba o copo de pílulas da bandeja, jogando as pílulas no chão. Belize tenta alcançar o telefone. Roy puxa o cabo e guarda-o.*)
> ROY: Toca nesse telefone e eu te mordo. E eu tenho raiva. E de agora em diante, eu tomo só minhas próprias pílulas. Eu já disse para eles empurrarem aquelas jujubas deles para os perdedores do fim do corredor.
> BELIZE: Suas próprias pílulas.
> ROY: Sem essa de experimento duplo-cego. Um passarinho verde me contou. Aqueles abutres… (*Um outro espasmo grave. Desta vez ele faz barulho*) Jesus do Céu, estas cólicas, agora eu sei por que as mulheres ficam loucas uma vez por … AH PORRA!
> (*Ele tem um outro espasmo. Ethel ri.*)
> ROY: Ah Deus, eu a fiz rir.
> *(A dor é levemente menor. Ele está um pouco mais calmo*)[118] (Tradução nossa)

A história perpassa esse fragmento de diálogo o tempo todo. De um lado, temos Ethel Rosenberg assistindo ao sofrimento de Roy. Simbolicamente, sua função parece ser a de expiar as ações realizadas pelo ex-assessor de Joseph McCarthy desde a era macarthista até a de Reagan. Por outro, podemos ainda entender esse excerto como a representação histórica do período de teste do AZT. Ao dizer que mandou as jujubas para os perdedores, Roy deixa claro que, por ser uma pessoa importante, ele não precisará passar pelo experimento duplo-cego. Basicamente, esse experimento é baseado no tratamento de número "x" de pacientes com placebo e um número "y" com a medicação real para verificar se a melhora ou não dos pacientes é devida à administração medicamentosa. A pesquisadora Vicki Eaklor (2008, p. 176) afirma que qualquer um que aparentasse ser *gay* recebia um tratamento preconceituoso e aqueles portadores do vírus (*gays* ou não) muitas vezes não recebiam tratamento algum nos anos 1980.

---

harridan back. I have to have a… / **BELIZE**: Put down the phone. / **ROY**: Suck my dick, Mother Teresa, this is life and death. / **BELIZE**: Put down the… (KUSHNER, 1996, pp. 53-4)

[118] (*Roy snatches the pill cup off the tray and throws the pills on the floor. Belize reaches for the phone. Roy slams down the receiver and snatches the phone away*.) / **ROY**: You touch that phone and I'll bite. And I got rabies. And from now on, I supply my own pills. I already told'em to push their jujubes to the losers down the hall. / **BELIZE**: Your own pills. / **ROY**: No double blind. A little bird warned me. The vultures… (*Another severe spasm. This time he makes noise*) Jesus God these cramps, now I know why women go berserk once a… AH FUCK! (*He has another spasm. Ethel laughs.*) / **ROY**: Oh good I made her laugh. (*The pain is slightly less. He's a little calmer*) (Idem, p. 54)

A quarentena parecia ser uma das opções mais indicadas até que o teste do HIV fosse realizado, o que, em parte, justifica a fala, a seguir, de Roy Cohn:

> Eu não confio neste hospital. Até onde eu sei a Lillian Hellman dos infernos está no subsolo trocando as pílulas – não, espere um pouco, ela está morta, não está? Ah droga, que memória, é – ei Ethel, a Lillian morreu? Você a viu lá em cima, com aquele narigão … até mesmo uma judia deveria se preocupar *mit a punim*[119] como aquele.
> ROY (*Tentando lembrar*): Ácido alguma coisa.
> BELIZE: Azidotimidina?
> ROY: *Gesundheit*[120].
> (*Roy joga um chaveiro para Belize*.)
> BELIZE: AZT? Você conseguiu…?
> (*Belize abre a geladeira; ela está cheia de frascos de pílulas*.)[121] (Tradução nossa)

Aumentando ainda mais as referências a personagens históricas da era macarthista, Roy Cohn menciona de modo satírico Lillian Hellman [1905-1984], uma dramaturga homossexual norte-americana que se viu intimada a depor nos interrogatórios sobre atividades antiamericanas em 1952.[122] Cohn teve grande participação no que foi realmente uma verdadeira "caça às bruxas"[123]. Aparentemente, é mobilizado outro recurso nesse excerto, que é o da língua estrangeira. O uso do alemão e iídiche na fala de Roy Cohn parece representar um aspecto da comunidade judaica. A própria personagem corrobora a origem judaica de Lillian Hellman. Se analisarmos que Cohn também pertencia a essa comunidade, o material dramatúrgico está dando indicações de que ele foi um traidor dela. Pela chave cômica, o material dramatúrgico lembra uma característica física (muito frequentemente atribuída aos judeus, apesar de não ser necessariamente ligada a eles de modo absoluto) de Lillian Hellman e seu falecimento. Ao mesmo tempo, reforça o caráter de historicização da era macarthista.

---

[119] De acordo com o dicionário online de iídiche, a frase traduzida seria "*com um belo rosto"*. Disponível em: <http://www.yiddishdictionaryonline.com/> Acesso em 03 abr. 2013.
[120] Termo em alemão que significa *saúde*.
[121] I don't trust this hospital. For all I know Lillian fucking Hellman is down in the basement switching the pills around – no, wait, she's dead, isn't she. Oh boy, memory, it's – hey Ethel, didn't Lillian die, did you see her up there, ugly, ugly broad, nose like a … like even a Jew should worry *mit a punim* like that. You seen somebody fitting that description up there in Red Heaven? Hah? She won't talk to me. She thinks she's some sort of a deathwatch or something. **BELIZE**: Who are you talking to? / **ROY**: I'm self-medicating. / **BELIZE**: With what? / **ROY** (Trying to remember): Acid something. / **BELIZE**: Azidothymedine? / **ROY**: Gesundheit. (*Roy tosses a ring of keys to Belize*.) / **BELIZE**: AZT? You got…? (*Belize unlocks the ice box; it's full of bottles of pills.*) (Idem, pp. 54-5)
[122] Ver a dissertação de mestrado de FLORES, Fúlvio. "Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: *The children's hour* e *the little foxes*, de Lillian Hellman". São Paulo: USP, 2008, pp. 84-8.
[123] Esse episódio da história estadunidense serviu como material dramatúrgico para Arthur Miller escrever *The Crucible* (As Bruxas de Salém). Também Arthur Miller foi intimido a depor. Ver a dissertação de LEME, Viviane Maria. "A concepção de tragédia moderna em *The crucible* e *A view from the brigde*", de Arthur Miller*."* São Paulo: USP, 2007.

Figura 4 – Lillian Hellman em 1938.

É interessante notar que os exemplos acima não apenas ilustram o *cômico midiático*, mas também dão uma pequena amostra de seu uso e de como ele está presente no arcabouço formal de *Angels in America*, destacando características peculiares dessas figuras do repertório fílmico, teatral ou televisivo estadunidense.

2.9.2. O CÔMICO JUDAICO (OU AMARGO)

Ao tecer uma crítica sobre *Angels in America*, Alan Sinfield (1999, pp. 205-6) observa que a maioria das personagens desse épico kushneriano, mesmo sem ser judia, faz piadas judaicas. Para entendermos melhor o que seria esse aspecto cômico, Nathan Ausubel (1989, p.265) faz uma breve definição a esse respeito:

> As piadas amargas dos judeus têm suas raízes nos sofrimentos e amarguras por que passaram. [...] Elas mostram a inteligência racional do judeu oprimida pelas cruéis incongruências de conduta dos seus inimigos. [...] Sua comicidade possui um travo de amargura ao contemplar a estranha impotência da sua posição diante de um mundo hostil.

A título de exemplo, ele usa a anedota d*a galinha independente*:

> A galinha independente
>
> Um judeu, carregando uma galinha debaixo do braço, estava caminhando pela rua em Frankfurt-sobre-o-Meno. Ele foi interceptado por um soldado nazista que perguntou:
> – Aonde você vai, judeu?
> – Vou até o armazém, comprar comida para a minha galinha.
> – E o que você vai dar para esta galinha comer?
> – Milho.
> – Milho, hein? Os alemães estão passando fome e você, judeu, alimenta a sua galinha com milho alemão! – Dizendo isso, o soldado deu uma surra no judeu e depois seguiu o seu caminho.
> Alguns minutos depois, outro soldado fez parar o judeu.
> – Aonde você vai, cão?

> – Vou até o armazém, comprar comida para minha galinha.
> – Comida, hein? Que espécie de comida?
> – Um pouco de trigo, talvez.
> – Trigo! Os alemães estão morrendo de fome e você dá trigo para a sua galinha judia! – E surrou-o violentamente.
> O pobre judeu surrado continuou o seu caminho, e foi interrogado por outro soldado.
> – Aonde você vai?
> – Comprar comida para a minha galinha.
> – Ah, é? E o que você vai comprar para a galinha?
> – Ouça – disse o judeu, desesperado, – eu não sei. Vou dar a ela alguns *pfennigns* e ela que compre o que quiser.[124]

É possível observar a amargura do judeu diante de uma situação sobre a qual não tem o menor controle. Ao fim, entretanto, ele consegue dar uma resposta inusitada *com tom cômico judaico*, o que parece fazê-lo rir ironicamente perante seu "beco sem saída". Essa amargura presente no humor judaico parece indissociável de um tom irônico e autodepreciativo.

Em "Millennium Approaches", na primeira cena do primeiro ato, o rabino Isidor Chemelwitz está conduzindo o velório de Sarah Ironson, a avó de Louis. O primeiro elemento que chama a atenção é o sobrenome "Chemelwitz": "Chemel", apenas, é um nome de família tradicionalmente de origem judaica,[125] mas "witz" não é. Seus possíveis equivalentes em português são "anedota" ou "piada". Portanto, é possível dizer que o sobrenome da personagem nos fornece alguma indicação do tom (piada judaica) que essa representação terá.

> RABINO ISIDOR CHEMELWITZ (*Ele fala sonoramente com um pesado sotaque da Europa Oriental, sem pudor consulta uma folha com anotações sobre os nomes da família)*: Olá e bom dia. Eu sou o rabino Isidor Chemelwitz, do Lar dos Idosos Israelitas do Bronx. Nós estamos aqui nesta manhã para prestar nossos respeitos na passagem de Sarah Ironson, esposa devota de Benjamin Ironson, também falecido, mãe carinhosa e amada de seus filhos Morris, Abraham e Samuel, e de suas filhas Esther e Rachel; avó amada de Max, Mark, Louis, Lisa, Maria… ah… Lesley, Ângela, Doris, Luke e Eric. (*Olha mais de perto o papel*) Eric? Esse é um nome judeu? (*Dá de ombros*) Eric. Uma família amorosa e grande. […] vocês e seus filhos e os filhos de seus filhos com esses nomes góis.[126] (Tradução e grifo nossos)

Na lista de personagens, descreve-se que esse rabino é ortodoxo e a menção ao seu sotaque, acima, indica que ele provavelmente é imigrante nos Estados Unidos. Já a urdidura da dramaturgia na figuração da personagem talvez aponte para um judeu que preza seus costumes e seu povo. Corroborando essa ideia, em meio ao discurso visivelmente não preparado (pois

---

[124] AUSUBEL, 1989, p. 266.
[125] "What ethnicitiy is the surname Chemel?" In: *Answers^{TM}: Languages and Cultures; Literature and Language*. Disponível em: <http://wiki.answers.com/Q/What_ethnicity_is_the_surname_Chemel>. Acesso em 08 abr. 2013.
[126] RABBI ISIDOR CHEMELWITZ (*He speaks sonorously, with a heavy Eastern European accent, unapologetically consulting a sheet of notes for the family names*): Hello and good morning. I am Rabbi Isidor Chemelwitz of the Bronx Home for Anged Hebrews. We are here this morning to pay respects at the passing of Sarah Ironson, devoted wife of Benjamin Ironson, also deceased, loving and caring mother of her sons Morris, Abraham, and Samuel, and her daughters Esther and Rachel; beloved grandmother of Max, Mark, Louis, Lisa, Maria… uh… Lesley, Angela, Doris, Luke and Eric. (*Looks more closely at paper*) Eric? This is a Jewish name? (*Shrugs*) Eric. A large and loving family. […] you and your children and their children with the goyische names. (KUSHNER, 1993, pp. 9-10)

"sem pudor consulta uma folha com anotações"), o rabino depara-se com um nome *gói* ("não judeu") e externa seu descontentamento com essa geração que se esquece de suas raízes e do sofrimento pelo qual o povo judeu passou.

O *cômico judaico (ou amargo)* parece materializar-se nesse caso: primeiro, pela caracterização da personagem; segundo, pela gesticulação, pois o "dar de ombros" poderia significar algo como: "se vocês não se importam com o que nós passamos, eu também fico impotente"; por último, pelo comentário amargo ("esse é um nome judeu?"), o qual parece ser a única coisa que lhe resta fazer.

O próximo excerto é extraído da quarta cena do primeiro ato de "Millennium Approaches". Prior e Louis acabam de sair do velório e estão conversando sentados num banco de praça.

> (*Ele* [Prior] *tira o paletó, enrola a manga, mostra para Louis uma mancha roxa escura debaixo do braço perto do ombro*)
> Veja.
> LOUIS: Isso é só uma veia sanguínea rompida.
> PRIOR: Não de acordo com as melhores autoridades médicas.
> LOUIS: O quê?
> (*Pausa*)
> Me diga.
> PRIOR: Sarcoma de Kaposi, querido. Lesão número um. Olha. O beijo cor de vinho do anjo da morte.
> LOUIS (*Suavemente segura o braço de Prior*): Ah, por favor…
> PRIOR: Eu sou um "lesionário". A Lesão Estrangeira. A Lesão Americana. A doença do "Lesionário".
> LOUIS: Para.
> PRIOR: Meus problemas são uma lesão.
> LOUIS: Você pode *parar*?
> PRIOR: Você não acha que eu estou lidando bem com isso? Eu vou morrer.
> LOUIS: Isso é besteira.[127] (Tradução nossa)

No excerto acima, percebe-se o cômico amargo através dos comentários de Prior, que não é judeu. Porém, ao espectador ou ao leitor é possível observar a representação da impotência de Prior diante de sua situação (portador do vírus do HIV) quando ele diz: "você não acha que eu estou lidando bem com isso?". A fim de dar maior ênfase a esse efeito, usou-se um neologismo, pois em língua inglesa não há a palavra *lesionnaire*. Parece-nos que se optou aqui por fazer um neologismo em que se mesclaram as palavras *lesion* e *legionnaire*, do francês. Por

[127] (*He removes his jacket, rolls up his sleeve, shows Louis a dark-purple spot on the underside of his arm near the shoulder*) See. / **LOUIS**: That's just a burst blood vessel. / **PRIOR**: Not according to the best medical authorities. / **LOUIS**: What? (*Pause*) Tell me. / **PRIOR**: K.S., baby. Lesion number one. Lookit. The wine-dark kiss of the angel of death. / **LOUIS** (*Very softly, holding Prior's arm*): Oh please… / **PRIOR**: I'm a lesionnaire. The Foreign Lesion. The American Lesion. Lesionnaire's disease. / **LOUIS**: Stop. / **PRIOR**: My troubles are lesion. / **LOUIS**: Will you *stop*. / **PRIOR**: Don't you think I'm handling this well? I'm going to die. / **LOUIS**: Bullshit. (KUSHNER, 1993, p. 21)

isso, fizemos também um neologismo ao criar "lesionário" para manter o trocadilho em português.

Outro trocadilho parece estar na "Lesão Estrangeira" fazendo alusão à Legião Estrangeira, uma lendária corporação de soldados de diversas nacionalidades que lutam por dinheiro. "Apesar de ser ligada ao exército francês, a Legião Estrangeira aceita o alistamento de gente de qualquer país do mundo."[128] Se considerarmos que, assim como a Legião Estrangeira, a AIDS é "democrática", ou seja, qualquer um pode adquiri-la sem discriminação de origem ou raça, Prior parece, pois, ironizar essa comparação. Em seguida, ele afirmar ser a "Lesão Americana" fazendo, assim, referência à Legião Americana – uma organização formada por combatentes veteranos de guerra em 1919. Destaca-se a quantidade de dinheiro, da importância de mais de um milhão de dólares, que essa organização empregou entre 1982 e 1983, na construção de um mural em Washington para lembrar os veteranos que serviram no Vietnã,[129] bem como em estudos independentes sobre o Agente Laranja (um herbicida e desfolhante empregado na Guerra do Vietnã)[130].

Para darmos continuidade à análise do *cômico judaico (ou amargo)*, observaremos o excerto da sexta cena do primeiro ato. Louis está no banheiro do Tribunal de Apelação onde ele e Joe trabalham. A cena é carregada de tensão, pois Louis está chorando compulsivamente por ter descoberto que Prior está infectado com o HIV e por saber que a situação física de Prior só tende a piorar. Joe, nesse momento, entra no banheiro e encontra Louis.

> JOE: Ah, um... bom dia.
> LOUIS: Bom dia, doutor.
> JOE (*Ele observa Louis chorar*): Desculpa, eu... eu não sei seu nome.
> LOUIS: Não tem importância. Digitador. A posição mais baixa de todas.
> JOE (*Estende a mão*): Joe Pitt. Trabalho com o juiz Wilson…
> LOUIS: Ah, eu sei. Advogado Pitt. Chefe de gabinete.
> JOE: Você estava… você está bem?
> LOUIS: Ah, sim. Obrigado. Muito gentil da sua parte.
> JOE: Nem tão gentil assim.
> LOUIS: O quê?
> JOE: Nem tão gentil assim. Nada. Você tem certeza de que…
> LOUIS: A vida é uma merda. A vida… é uma grande merda.
> JOE: O que foi?
> LOUIS: Minha meia fina desfiou.[131] (Tradução nossa)

---

[128] NAVARRO, Roberto. "O que é a Legião Estrangeira? Ela ainda existe?" In: *Mundo estranho*. São Paulo: Editora Abril, s.d. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-a-legiao-estrangeira-ela-ainda-existe>. Acesso em 8 de abr. 2013.

[129] Sean Purdy (2011, p. 240-2) nos lembra que os EUA saíram perdedores dessa guerra, o que inspirou movimentos anti-imperialistas no mundo inteiro.

[130] *The American Legion*. Disponível em: < http://www.legion.org/history>. Acesso em 8 de abr. 2013 às 18h43.

[131] **JOE**: Oh, um... Morning. / **LOUIS**: Good morning, counselor. / **JOE** (*He watches Louis cry*): Sorry, I… I don't know your name. / **LOUIS**: Don't bother. Word processor. The lowest of the low. / **JOE** (*Holding out hand*): Joe Pitt. I'm with Justice Wilson… / **LOUIS**: Oh, I know that. Counselor Pitt. Chief Clerk. / **JOE**: Were you… are you OK? / **LOUIS**: Oh, yeah. Thanks. What a nice man. / **JOE**: Not so nice. / **LOUIS**: What? / **JOE**: Not so nice.

Provavelmente, para dar um tratamento mais desconcertante à cena, as duas personagens dizem o cargo que ocupam. Depois de Joe se apresentar, Louis simplesmente diz que é "digitador". Tem-se a impressão de que ele deixa de ser um indivíduo para tornar-se um ser invisível socialmente, mas que sabe, no entanto, qual a função das outras "peças" desse "jogo".

A comicidade dessa cena parte dos seguintes elementos: primeiro, ela parte do local onde as personagens estão (banheiro do trabalho); segundo, da reação de um homem ver outro chorar, o que é reforçado pelo fato de eles não se conhecerem; terceiro, da posição social que eles ocupam e de como se comportar num ambiente de trabalho; e, como quarto e último ingrediente dessa "receita", do fato do espectador ou do leitor saber mais que as duas personagens sobre o motivo do choro de Louis (a doença do companheiro) e, mais tarde, sobre o fato de Joe também ser homossexual. Quando Louis diz que sua meia de nylon desfiou, ele na verdade está mostrando sua impotência em relação à doença de Prior. A única coisa que parece restar é a ironia por meio do *recurso cômico judaico (ou amargo)*.

2.9.3. O CÔMICO POR ERRO TÉCNICO

Entre os recursos de humor como constituinte formal da dramaturgia de *Angels in America*, surge *o cômico por erro técnico*, na narração de algumas personagens, apontando algum equívoco ou erro técnico, os quais podem ser um objeto que não deveria funcionar de uma determinada maneira, um erro na fala de uma personagem que precisa ser corrigido. Enfim, esse tipo de cômico expõe uma fratura provocada de propósito, a fim de romper o caráter ilusionista.

Em "Perestroika", o Anjo quer que Prior encontre os escritos cujas instruções farão dele supostamente um profeta que levará as "novas" ao mundo.

> PRIOR: Ah, *passa*! Você está me fazendo cagar nas calças de tanto medo, sai da porra do meu quarto. Por favor, ah, por favor…
> ANJO: Agora: Remova do seu esconderijo os Escritos Proféticos Sagrados.
> (*Pequena pausa*)
> PRIOR: O *quê*?
> ANJO: Remova do seu esconderijo os Escritos Proféticos Sagrados.
> (*Pequena pausa*)
> Seus sonhos revelaram-nos a você.
> PRIOR: Quais sonhos?
> ANJO: Você teve sonhos revelando a você…
> PRIOR: Eu não tive nenhum sonho que eu consiga me lembrar em meses.
> ANJO: Nenhum... Sonho, você... Você tem certeza?
> PRIOR: Sim. Mas, teve aquele sobre os dois Priors mortos, eles …
> ANJO: Não, não esse sobre os arautos. Outros sonhos. Os Escritos, você deve ter … Um momento.

Nothing. You sure you're… / **LOUIS**: Life sucks shit. Life… just sucks shit. / **JOE**: What's wrong? / **LOUIS**: Run in my nylons. (KUSHNER, 1993, p. 28)

> PRIOR: *Isso*, isso é um sonho, obviamente, eu estou doente, então, eu… Está certo que é um sonho bem espetacular, mas ainda assim é apenas algum…
> ANJO: Quieto. Profeta. Um momento, por favor, eu… A desorganização é…
> (*Ela tosse, olha para cima*) Ele diz que não teve nenhum… (*Tosse*) Sim. Na cozinha. Debaixo dos azulejos sob a pia.
> PRIOR: Você quer que eu… quebre o piso da cozinha?
> ANJO: Pegue uma pá ou um machado ou alguma... Ferramenta para quebrar o azulejo e a argamassa e desenterrar os Escritos Sagrados.
> PRIOR: De jeito nenhum! O que você fez no teto já foi ruim o bastante, eu vou ser despejado, eu vou perder meu depósito caução, eu vou acordar os vizinhos do andar debaixo e o cachorro histérico deles, eu… Faça você mesma.
> ANJO (*Numa voz realmente aterrorizante*): SUBMETA-SE, SUBMETA-SE À VONTADE DO CÉU!
> (*Um enorme golpe de vento derruba Prior. Ele olha para Ela do chão e balança a cabeça em sinal de "não". Um impasse. O Anjo tosse um pouco. Há uma pequena e leve explosão na cozinha fora do palco. Uma nuvem de poeira de gesso surge.*)
> PRIOR: O que você fez… O que…? (*Sai para a cozinha*)
> ANJO: E uhh, o Profeta foi guiado por seus sonhos noturnos para o local Escondido dos Escritos Sagrados, e... Revisão no texto: O Anjo de fato ajudou-o a desenterrá-los, pois ele estava fraco fisicamente, mas não em vontade.[132] (Tradução nossa)

Note-se que a cena acima está repleta de recursos do *cômico por erro técnico*. Prior deveria ter um sonho que não teve e, ao divagar sobre o que está acontecendo, atrapalha a comunicação que, provavelmente, o Anjo está tendo com o céu ou com a dimensão transcendental à qual está ligado. Acrescente-se a esse recurso o fato do Anjo tossir durante a cena. Também ressalte-se o fato de Prior não se submeter às ordens do céu, o que faz o Anjo realizar "o trabalho sujo". Por fim, observe-se que o Anjo corrige a própria fala. O resultado de cada erro técnico se traduz em romper a quarta parede ilusionista e provocar o riso como se o espectador estivesse assistindo a "erros de gravação". Nesse sentido, a comicidade está bastante associada à inusitada conjunção entre a esfera sagrada do anjo e a doméstica e prosaica da cozinha, sob cuja pia estão nada mais nada menos do que os Escritos Proféticos. Esse fator, bem como as falhas técnicas do anjo desorganizado, parece humanizar o que deveria ser um

---

[132] **PRIOR**: Oh, shoo! You're scaring the shit out me, get the fuck out of my room. Please, oh, please… / **ANGEL**: Now: Remove from their hiding place the Sacred Prophetic Implements. (*Little pause*) / **PRIOR**: The *what*? / **ANGEL**: Remove from their hiding place the Sacred Prophetic Implements. (*Little pause*) Your dreams have revealed them to you. / **PRIOR**: What dreams? / **ANGEL**: You have had dreams revealing to you… / **PRIOR**: I haven't had a dream I can remember in months. /**ANGEL**: No ... dreams, you ... Are you sure? / **PRIOR**: Yes. Well, the two dead Priors, they… / **ANGEL**: No not the heralds, not them. Other dreams. Implements, you must have… One moment. / **PRIOR**: This, this is a dream, obviously, I'm sick so I… Well Ok it's a pretty spectacular dream but still it's just some… / **ANGEL**: Quiet. Prophet. A moment, please, I… The disorganization is… (*She coughs, look up*) He says he hasn't had any… (Coughs) Yes. In the kitchen. Under the tiles under the sink. / **PRIOR**: You want me to… to tear up the kitchen floor? /**ANGEL**: Get a shovel or an axe or some… tool for dislodging tile and grout and unearth the Sacred Implements. / **PRIOR**: No fucking way! The ceiling's bad enough, I'll lose the lease, I'll lose my security deposit, I'll wake up the downstairs neighbors, their hysterical dog, I… Do it yourself. / **ANGEL** (*A really terrifying voice*): SUBMIT, SUBMIT TO THE WILL OF HEAVEN! / (*An enormous gust of wind knocks Prior over. He glares at Her from the floor and shakes his head "no." A standoff. The Angel coughs a little. There is a small, soft explosion in the kitchen offstage. A cloud of plaster dust drifts on*.) / **PRIOR**: What did you… What…? (*Exits into the kitchen*) / **ANGEL**: And Lo, the Prophet was led by his nightly dreams to the hiding place of the Sacred Implements, and … Revision in the text: The Angel did help him to unearth them, for he was weak of body though not of will. (KUSHNER, 2006, pp. 36-9)

acontecimento grandioso e sagrado e aproximá-lo da natureza imperfeita dos mortais, ainda que isso implique prejuízos materiais para Prior. Algo que também salta aos olhos nessa cena é a representação dos limites econômicos e sociais apontados por Prior. Ele diz não poder atender ao pedido do Anjo, pois isso implicaria a perda do depósito de caução e, consequentemente, o despejo, o latido do cão histérico, a reclamação dos vizinhos. Com a disposição desses elementos, a tessitura dramatúrgica parece apontar o que a personagem tem a perder e certo perigo que há na crença religiosa cega.

O próximo exemplo do *cômico por erro técnico* está na "estrutura épica do sonho"[133], que toma conta da terceira cena do terceiro ato de "Perestroika". Harper e Prior estão no centro de visitação dos mórmons e ambos estão na sala do diorama. Quando a representação histórica do surgimento do mormonismo começa, a personagem Joe (o marido de Harper) está no lugar do manequim que representa o pai mórmon. No entanto, em certo momento da apresentação, em vez de observarem os manequins e ouvirem a gravação, Harper e Prior veem Louis (ex-namorado de Prior) e Joe (o chefe de gabinete e marido de Harper) discutindo no palco.

> PRIOR: Ah meu deus, ah meu Deus. O quê… O que está acontecendo aqui?
> HARPER: Você o conhece?
> JOE: O chefe de gabinete do Juiz do Supremo Tribunal Federal é um mórmon, Louis, por favor, não vamos discutir agora, nós podemos falar em casa à noite…
> PRIOR (*Fecha os olhos*): Eu estou delirando, deve ser um delírio.
> LOUIS: Eu não gosto de cultos.
> JOE: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias não é um culto.
> LOUIS: Qualquer religião que não tenha no mínimo dois mil anos é um culto.[134]
> (Tradução nossa)

É preciso lembrar que temos aqui uma representação (o surgimento da religião mórmon) dentro de outra (a discussão de Louis e Joe sobre por que este descobriu que aquele é mórmon). Na primeira representação, há a menção ao fato de o mormonismo ter sido fundado supostamente a partir de uma revelação divina. Na segunda, a alusão feita indica que não se trata de uma religião, mas de um culto, por não ter mais de dois mil anos de existência. Chama a atenção, entretanto, o fato de não haver síntese, talvez porque a dramaturgia não queira fornecer uma resposta fechada ao espectador e ao leitor, esperando que eles mesmos analisem as duas posições criticamente e cheguem a alguma conclusão.

---

[133] Anatol Rosenfeld (2008, p. 102) usa esse termo para explicar a projeção do passado em cena em algumas peças, como *A Morte de Um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller.

[134] **PRIOR**: Oh my god Oh my god. What… What is going on here? / **HARPER**: You know him? / **JOE**: The Chief clerk of the Chief Justice of the Supreme Court is a Mormon, Louis, please don't let's argue now, we can talk at home tonight… / **PRIOR** (*Closing his eyes*): I'm delirious, I must be delirious. **/ LOUIS**: I don't like cults. **/ JOE**: The Church of Jesus Christ of Latter Day Saints is not a cult. **/ LOUIS**: Any religion that's not at least two thousand years old is a cult. (KUSHNER, 1996, p. 63)

A personagem Prior assume a função de apontar *o cômico por erro técnico* na cena, pois, teoricamente, ela não deveria transcorrer daquela forma. Ele insiste:

> PRIOR: O QUE ELE ESTÁ FAZENDO LÁ?
> JOE: Vem aqui, Louis… […]
> LOUIS: E eu conheço pessoas que chamariam isso de generosidade. Odeio quando você ignora quando estou sendo chato.
> PRIOR: O QUE ELE ESTÁ…
> HARPER: Quem? O esquisitinho? Ele entra e sai todos os dias. Eu o detesto. Ele não tem absolutamente nada a ver com a história.
> (*Joe beija Louis.*)
> PRIOR: Você pode desligar? A… Estou indo embora, não consigo…[135] (Tradução nossa)

No excerto acima, Harper ajuda Prior a comentar a cena e percebe-se que ela também aponta erros técnicos ao dizer que Louis não faz parte da história da origem dos mórmons (mas parece ignorar as ações das personagens Joe e Louis, ao, por exemplo, beijarem-se, bem como suas falas não condizentes com a história do mormonismo). A esposa de Joe, ainda, tem uma atitude depreciativa em relação a Louis, que chega a ser cômica quando ela o chama de "esquisitinho" (*the little creep*, em inglês) ou quando ela diz que o odeia (sem justificar o ódio). A seguir, outro fragmento da mesma cena parece expor o limite da estrutura épica do sonho.

> PRIOR: Louis...
> LOUIS (*Escuta-o*): Você…
> JOE: O quê?
> LOUIS: Eu achei que escutei… Alguém. Prior. (*Para Joe*) Nós temos de conversar.
> JOE: Mas eu não posso simplesmente sair do escritório.
> LOUIS: Foda-se! Isso é uma crise, agora.
> (*Louis sai. Joe suspira e, então, segue-o.*)
> HARPER: Mas, o manequim nunca saiu com o esquisitinho, ele nunca saiu antes. Quando eles chegarem e ver que ele se foi, vão me culpar.
> (*Harper vai até o palco do diorama e fecha a cortina vermelha de um veludo brilhante. Ela vira e vê que Prior está chorando*.)
> HARPER: Você não deveria fazer isso aqui, este não é um lugar para sentimentos de verdade, é só faz de conta aqui, pare. […]
> PRIOR: EU ACABO DE VER MEU NAMORADO, MEU… ex-namorado, com um… com o seu marido, com aquele … boneco do Ken de vitrine de loja, naquela… *coisa*, eu o vi, eu…
> HARPER: Mas, não precisa se desesperar, eu te disse que não estava funcionando direito, isso é só… a mágica do teatro ou algo do tipo. […]
> (*Hannah vai até a sala do diorama. Ela abre a cortina.*)
> HARPER: NÃO, ESPERA. Não…
> (*O manequim pai está de volta – um manequim real desta vez.*)
> HARPER: Ah. (*Para Prior*) Olha, foi a… nossa imaginação.[136] (Tradução nossa)

---

[135] **PRIOR**: WHAT IS HE DOING IN THERE? / **JOE**: Come here, Louis… / **LOUIS**: And I know people who would call *that* generous. I hate it when you ignore that I'm being obnoxious. / **PRIOR**: WHAT IS HE… / **HARPER**: Who? The little creep? He's in and out every day. I hate him. He's got absolutely *nothing* to do with the story. (*Joe kisses Louis.*) **PRIOR**: Can you turn it off? The… I'm leaving, I can't… (KUSHNER, 1996, pp. 63-4)

[136] **PRIOR**: Louis... / **LOUIS** (Hearing him): Did you… / **JOE**: What? / **LOUIS**: I thought I heard… Somebody. Prior. (*To Joe*) We have to talk. / **JOE**: But I can't just leave the office. / **LOUIS**: Fuck it! This is a crisis. Now. (*Louis exits. Joe sighs and then follows.*) / **HARPER**: Well the dummy never left with the little creep, he never left before. When they come in and they see he's gone, they'll blame me. (*Harper goes to the diorama stage and pulls its bright red velvet curtain closed. She turns back and sees that Prior is crying.*) **HARPER**: You shouldn't do that in here, this isn't a place for real feelings, this is just storytime here, stop. […] / **PRIOR**: I JUST SAW MY LOVER, MY… ex-lover, with a… with your husband, with that… window-display Ken doll, in that… thing, I

O limite parece pairar na unilateralidade da visão dos eventos. Mesmo quando Prior chama Louis, este só escuta um eco distante que ele até reconhece, mas não interfere no curso de representação de que ele e Joe fazem parte. As falas de Harper, em sua maioria, apontam erros na cena e o cômico mistura-se com uma atuação um tanto melodramática que não se sustenta por causa dos comentários irrisórios, como quando Joe é chamado de "boneco do Ken de vitrine de loja". É importante ressaltar que Harper expõe ao máximo *o cômico por erro técnico* ao dizer que a sala do diorama não estava funcionando direito e, mais ainda, ao colocar a culpa dessa falha na mágica do teatro.

Esse elemento constitutivo da peça, por um lado, leva o espectador ao riso e, por outro, rompe a quarta parede, expondo de maneira crua que esse espectador está diante de uma peça, um "faz de conta" (*storytime*) como Harper diz, não havendo espaço para "sentimento de verdade". Esse recurso, no arcabouço formal da dramaturgia, pode estimular uma análise crítica das questões figuradas.

2.9.4. O CÔMICO DE MALEDICÊNCIA[137]

Nessa categoria, a dramaturgia faz uma sátira direta, dirigida e contundente a políticos, e diferentemente do que ocorre no cômico midiático, expõe-se a vida privada ou o tipo de política que essa figura pública representa, com o objetivo de ironizar, questionar, exemplificar o conteúdo figurado por meio da comicidade.

Em "Perestroika", na quinta cena do primeiro ato, Belize (o enfermeiro e *ex-drag queen*) telefona para Prior (seu amigo e ex-namorado) para contar-lhe que Roy Cohn (um dos advogados do mais alto escalão dos EUA) foi internado na ala onde ele trabalha.

> BELIZE: Eu tenho uma notícia quentinha.
> PRIOR: Deve estar queimando às três da..?
> BELIZE: Pegue as luvas.
> Adivinha quem deu entrada no hospital com aquele problema?
> A Rainha Assassina em pessoa. O *gay* nova-iorquino enrustido número um.
> PRIOR: *Koch?*
> BELIZE: NÃO! Não foi o Koch. (*Ele sussurra no telefone*)
> PRIOR (*Chocado, então*): O Senhor age de maneiras misteriosas.
> BELIZE: Me dê o martelo e a estaca pontiaguda, garota. Vou lá.[138] (Tradução nossa)

---

saw him, I… / **HARPER**: Well don't have a hissy fit, I told you it wasn't working right, it's just… the magic of the theatre or something. […] (*Hannah has gone to the diorama. She yanks the curtain open.*) **HARPER**: NO WAIT. Don't… (*The father dummy is back – a real dummy this time.*) **HARPER**: Oh. (*To Prior*) Look, we… imagined it. (KUSHNER, 1996, pp. 64-5)

[137] O termo foi adaptado das cantigas de maldizer do trovadorismo em que as sátiras eram dirigidas diretamente aos governantes de maneira bem irônica.

[138] **BELIZE**: I have some piping hot dish. / **PRIOR**: How hot can it be at three in the…? / **BELIZE**: Get out your oven mitts. Guess who just checked in with the troubles? The Killer Queen Herself. New York's number one closeted queer. / **PRIOR**: *Koch?* / **BELIZE**: NO! Not Koch. (He whispers into the receiver) / **PRIOR** (*Shock,*

O caráter de suspense da cena aumenta a curiosidade do espectador e o prepara para o momento da revelação, mas o erro (dramaturgicamente proposital) de Prior na adivinhação traz para a discussão a orientação sexual de Ed Koch [1924-2013], prefeito de Nova Iorque por três mandatos consecutivos, entre 1978 e 1989. Ele não falava sobre sua sexualidade, fato que sempre gerava fofocas na imprensa, especialmente em 1981, ano em que ele decidiu não tomar posicionamento imediato diante do tratamento dos pacientes infectados pela AIDS.[139] *O cômico de maledicência* expõe, assim, a vida privada de Ed Koch, mas a dramaturgia se resguarda (de um processo judicial por difamação) ao não usar o seu primeiro nome, ficando, desse modo, a associação como responsabilidade do espectador.

Seria possível dizer que, por um lado, essa exposição satírica é uma resposta ao não envolvimento do prefeito em relação à tomada de medidas imediatas diante de pacientes infectados; e, por outro lado, é um modo de exemplificar para o espectador que há homossexuais no poder e que isso não é algo ruim (considerando-se que Ed Koch era bem popular; afinal, ele ganhou três disputas seguidas pela prefeitura de Nova Iorque).

O exemplo a seguir está em "Millennium Approaches", na já citada sexta cena do primeiro ato. No banheiro do Supremo Tribunal Federal, Louis está chorando por causa do estado de saúde de Prior infectado pelo vírus HIV. Joe já estava tentando tranquilizá-lo, conforme nossa análise do recurso do *cômico judaico* e, nesta parte, Louis compara a atitude de Joe à dos outros três funcionários do tribunal que também tinham entrado no banheiro.

> LOUIS: É, realmente, isso foi muito gentil.
> Três dos seus colegas que entraram antes de você viram esta cena triste e você é o primeiro a perguntar [o que está acontecendo]. Os outros só abriram a porta, me viram e fugiram. Tomara que eles estivessem com muita vontade de mijar.
> JOE (*Dá a ele um pouco de papel higiênico*): Eles só não queriam se intrometer.
> LOUIS: Ah. Aqueles advogados *bundões* reaganistas, machistas, sem coração.
> JOE: Isso não é justo.
> LOUIS: O quê? Sem coração? Machista? Reaganista? Advogado?
> JOE: Eu votei no Reagan.
> LOUIS: Você votou?
> JOE: Duas vezes.
> LOUIS: Duas vezes? Uau, nossa. Um republicano *gay*.
> JOE: O quê?
> LOUIS: Nada.
> JOE: Eu não sou…
> Esqueça.
> LOUIS: Republicano? Não é republicano? Ou…
> JOE: O quê?
> LOUIS: O quê?

then): The Lord moves in mysterious ways. / **BELIZE**: Fetch me the hammer and the pointy stake, girl. I'm a-going in. (KUSHNER, 1996, p. 22)

[139] HONAN, Edith & MICHAUD, Chris. "Ed Koch, New York's colorful longtime former mayor, dies". In: *Reuters*. Feb 1, 2013. Disponível em: <http://www.reuters.com/article/2013/02/01/us-koch-idUSBRE9100IW20130201> Acesso em 12 abr. 2013.

> JOE: *Gay*. Eu não sou *gay*.
> LOUIS: Ah. Desculpe.
> (*Assoa o nariz de modo barulhento*) É que…
> JOE: Diga.
> LOUIS: Sabe, às vezes você percebe pelo modo que uma pessoa fala que… Eu quero dizer que você *fala* como um…
> JOE: Não, eu não falo como... Como o quê?
> LOUIS: Como um republicano.[140] (Tradução nossa)

A narração de Joe sobre o que aconteceu, concluindo que os três advogados que entraram no banheiro eram republicanos pela atitude machista e sem coração, figura a visão da personagem sobre o presidente Reagan. Ao revelar que Joe é republicano, a dramaturgia usa a ironia para dizer que aquele comportamento gentil não é o que se esperaria de um republicano. Isso é reforçado quando Louis, pensando que Joe é um homossexual assumido, não entende a incongruência de um *gay* votar num republicano. De modo satírico, o jogo de alternâncias das palavras *republicano* e *gay* parece pôr em dúvida o fato de Joe não ser gay; e, quando Louis usa a palavra *republicano* no lugar de *gay* na frase final, outro jogo parece ser proposto: o da argumentação lógica em que poderíamos raciocinar do seguinte modo:

- a primeira premissa: os republicanos mentem;
- a segunda premissa: Joe é republicano;
- e, a conclusão: Joe mente ao dizer que não é *gay*. Portanto, ele é *gay*.

Não podemos ignorar o fato de que a edificação dramatúrgica da cena também auxilia o espectador chegar a essa conclusão.

É interessante observar que, de forma inteligente, *o cômico de maledicência* satiriza pessoas públicas e partidos políticos, fazendo comentários da vida privada ou de uma visão política em relação a determinado partido, deixando ao encargo do espectador a tarefa de pensar e analisar o conteúdo representado de maneira crítica.

---

[140] **LOUIS**: Yeah, yeah, well, that's sweet. Three of your colleagues have preceded you to this baleful sight and you're the first one to ask. The others just opened the door, saw me, and fled. I hope they had to pee real bad. / **JOE** (*Handing him a wad of toilet paper*): They just didn't want to intrude. / **LOUIS**: Hah. Reaganite heartless macho asshole lawyers. / **JOE**: That's not fair. / **LOUIS**: What is? Heartless? Macho? Reaganite? Lawyer? /**JOE**: I voted for Reagan. / **LOUIS**: You did? / **JOE**: Twice. / **LOUIS**: Twice? Well, oh boy. A Gay Republican. / **JOE**: Excuse me? / **LOUIS**: Nothing. / **JOE**: I'm not… Forget it. / **LOUIS**: Republican? Not Republican? Or… / **JOE**: What? / **LOUIS**: What? / **JOE**: Not gay. I'm not gay. / **LOUIS**: Oh. Sorry. (*Blows his nose loudly*) It's just… / **JOE**: Yes? / **LOUIS**: Well, sometimes you can tell from the way a person sounds that… I mean you *sound* like a… / **JOE**: No I don't. Like what? / **LOUIS**: Like a Republican. (KUSHNER,1993, p. 29)

2.9.5. O CÔMICO PARÓDICO

Dentro de *Angels in America*, este recurso *imita* uma situação, um comentário, uma profissão, uma personagem com um tom de seriedade enganosa para ridicularizar, contestar ou analisar o conteúdo dramatúrgico figurado.

Na sétima cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", as personagens Harper (ao ter uma alucinação) e Prior (ao sonhar) encontram-se num sonho compartilhado. Depois de tentarem concluir como chegaram a esse sonho, eles falam brevemente sobre si mesmos.

> HARPER: [...] Eu sou mórmon.
> PRIOR: Eu sou homossexual.
> HARPER: Ah. Na minha igreja não acreditamos em homossexuais.
> PRIOR: Na minha igreja não acreditamos em mórmons.
> HARPER: De qual igreja .... ah! (*Ela ri*) Entendi.[141] (Tradução nossa)

Prior, utilizando uma lógica crítica, *imita* ironicamente o discurso de Harper para desvalidar sua crença por meio da exposição da falácia de raciocínio circular, a qual se baseia na afirmação "na minha igreja não acreditamos em homossexuais". Pode-se entender, pois, que a segunda proposição, implícita, seja: *logo, eles não existem*.[142] Ao utilizar o *cômico paródico*, Prior revela a falácia de raciocínio circular construída a partir desse discurso deles (homossexuais ou mórmons) não existirem só porque alguém acredita nisso.

Em "Perestroika", na cena em que se passa na sala do diorama do centro de visitação dos mórmons, Prior e Harper realmente se encontram, mas não se lembram de terem estado em um sonho compartilhado, apesar de ambos acharem, de forma suspeita, que há algo de familiar um no outro.

> PRIOR: [...] Estou fazendo uma pesquisa.
> HARPER: Sobre os mórmons?
> PRIOR: Sobre... Anjos. Eu sou um… Um angelólogo.
> HARPER: Eu nunca conheci um angelólogo.
> PRIOR: É uma disciplina obscura.
> HARPER: Eu consigo imaginar. Angelologia. O trabalho de campo deve ser rigoroso. Você teria de cair mortinho antes de ver seu primeiro espécime.[143] (Tradução nossa)

No fragmento, o recurso *cômico paródico*, ao tratar uma profissão aparentemente discutível como séria, realiza uma justaposição entre a fé e a ciência empírica; desse modo, a dramaturgia diz que não há como comprovar a fé em anjos, levantando, assim, a dúvida sobre o seu fundamento. Para corroborar esse argumento, retirando-se o aspecto de parcialidade,

---

[141] **HARPER**: […] I'm a Mormon. / **PRIOR**: I'm a homosexual./ **HARPER**: Oh. In my church we don't believe in homosexuals. / **PRIOR**: In my church we don't believe in Mormons. / **HARPER**: What Church do… oh! (*She laughs*) I get it. (KUSHNER, 1993, p. 32)

[142] Ver COPI, I.M. *Introduction tologic*. New York: Macmillan, 1982.

[143] **PRIOR**: [...] I'm doing research. / **HARPER**: On Mormons? / **PRIOR**: On... Angels. I'm a… An angeolologist. / **HARPER**: I never met an angeolologist before. / **PRIOR**: It's an obscure discipline. / **HARPER**: I can imagine. Angeolology. The field work must be rigorous. You'd have to drop dead before you saw your first specimen. (KUSHNER, 1996, p. 60)

diferentemente do que acontece na cena do sonho compartilhado, em que Prior mostra a falácia no argumento, dessa vez é Harper quem evidencia a incongruência de haver uma profissão como essa. De certo modo, a crítica esboçada nesse comentário final põe em discussão, também, o mormonismo, fundado a partir de um relato da aparição de um anjo chamado Moroni.

A religião parece ser um dos grandes centros de interesse deste épico kushneriano. Na quinta cena do primeiro ato de "Perestroika", Belize, o enfermeiro, está no seu posto de trabalho e falando ao telefone com Prior, seu amigo. Henry, o médico de Roy Cohn, que está internado na ala de tratamento para pacientes portadores do vírus HIV, chega para dar as instruções sobre o tratamento do ex-assessor de Joseph McCarthy.

(*No hospital, Henry, o médico de Roy, entra*.)
HENRY: Você é o enfermeiro de plantão?
BELIZE: Um minutinho. Olha, querido, eu tenho de ir, vou…
HENRY: Você é o enfermeiro de plantão?
BELIZE (*Para Henry*): Um minutinho, eu disse.
PRIOR: Cante algo primeiro. Cante comigo.
HENRY: Por que você está vestido assim?
BELIZE: Você não gosta?
PRIOR: Só uma música. Algum hino.
HENRY: Enfermeiros devem usar branco.
BELIZE: Médicos devem ficar em casa, no Westchester, dormindo. (*Para Prior*) Qual hino?
PRIOR: Ummm... "Ouça os Anjos Arautos …"
HENRY: *Enfermeiro*.
BELIZE: Um momento, *por favor*. Isso é uma emergência. (*Para Prior, cantando*) Ouça, os Anjos Arautos cantam…
PRIOR (*Faz coro*): Glória ao rei recém-nascido.
PRIOR E BELIZE: Paz na terra e misericórdia aos mansos, Deus e os pecadores se reconciliaram …
HENRY (*Fala mais alto que a música*): Qual é o seu nome?
BELIZE (*Mais alto*) E PRIOR:
EM JÚBILO todas as nações se levantam,
Juntando-se ao triunfo dos céus!
Com as Hostes Angelicais proclamam:
Cristo nasceu em Belém!
Ouça, os anjos arautos cantam,
Cantam glória ao recém-nascido!
BELIZE: Eu te ligo depois. Tem um homem me aborrecendo.
PRIOR: *Je t'aime*.[144]
(*Belize desliga o telefone*)
BELIZE: Agora posso te ajudar, doutor, ou você só está dando em cima de mim?
HENRY: Atendimento de emergência, Quarto 1013. Está aqui o prontuário. (*Ele passa o prontuário para Belize*) Comece com a medicação intravenosa, gama G e ele precisará de clorfeniramina, faremos radiação pela manhã, então, dieta leve e …
BELIZE (*Lendo o prontuário*): "Câncer de fígado?" A ala de oncologia é no sexto, lindo.
HENRY: Este é o andar certo.
BELIZE: Diz aqui câncer de fígado.
HENRY (*De modo agressivo*): Eu estou pouco me lixando para o que diz isso aí. *Eu* disse que este é o andar certo. Entendeu?
BELIZE: Uiiii, mal-humorado…
HENRY: Ele é um homem muito importante.

[144] "Eu te amo" em francês.

> BELIZE: Ah, certo. Então, eu não devo ferrar com a medicação dele?
> HENRY: Eu voltarei pela manhã.
> BELIZE: Dirija com segurança para casa.
> (*Henry vai embora*.)
> BELIZE. Imbecil.[145] (Tradução nossa)

A ironia do recurso paródico na cena chama a atenção, pois o enfermeiro de plantão, cantando um hino religioso ao telefone, ignora a situação de emergência hospitalar. A paródia parece referir-se a alguns cultos religiosos que ignoram as necessidades imediatas (fome, emprego, tratamentos de doença) dos seus seguidores, dando muito mais valor à abstração (a salvação da alma em outro plano) por meio do louvor. Ironicamente, o problema de Belize não se dissipa, uma vez que o médico continua esperando e tentando impor sua autoridade por meio de uma ameaça, o que fica implícito quando Henry pergunta o nome de Belize, provavelmente para denunciá-lo. Belize parece reconhecer a esfera hierárquica em que está inserido, quando Henry diz que ele deveria estar usando branco, e ele responde que médicos deveriam ter ficado dormindo em casa, em Westchester, um dos locais de população de mais alta renda no estado de Nova Iorque.

Nota-se, portanto, que a estrutura da estética dessa cena flagra duas perspectivas de relação ideológica de poder: a primeira refere-se à fé no louvor, diante da possibilidade de recompensa abstrata (por exemplo, Prior sentir-se melhor); a segunda, ao poder econômico, pois Roy Cohn terá todo o tratamento de um portador do vírus HIV, ainda que ele próprio diga a todos que tem "câncer no fígado". Para tanto, Henry usa sua posição de médico para assegurar que isso seja verdade, ao menos no papel.

Em suma, o recurso *cômico paródico* em *Angels in America*, a partir de discursos religiosos, políticos e econômicos, mantém a estrutura daquilo que se está satirizando, a fim de

---

[145] (*In the hospital, Henry, Roy's doctor, enters*.) **HENRY**: Are you the duty nurse? / **BELIZE**: Yo. Look, baby, I have to go, I'll… / **HENRY**: Are you the duty nurse? / **BELIZE** (*To Henry*): Yo, I said. / **PRIOR**: Sing something first. Sing with me. / **HENRY**: Why are you dressed like that? / **BELIZE**: You don't like it? / **PRIOR**: Just one little song. Some hymn. / **HENRY**: Nurses are supposed to wear white. / **BELIZE**: Doctors are supposed to be home, in Westchester, asleep. (*To Prior*) What hymn? / **PRIOR**: Ummm…. "Hark the Herald Angels…" / **HENRY**: Nurse. / **BELIZE**: One moment, please. This is an emergency. (*To Prior, singing*) Hark the Herald Angels sing… / **PRIOR** (*Joining in*): Glory to the newborn king. / **PRIOR AND BELIZE**: Peace on earth and mercy mild, God and sinners reconciled… / **HENRY** (*Over the song*): What's your name? / **BELIZE** (*Louder*) **AND PRIOR**: JOYFUL all ye nations rise, / Join the triumph of the skies! / With Angelic Hosts proclaim: / Christ is born in Bethlehem! / Hark the herald angels sing, / Glory to the newborn sing! / **BELIZE**: Call you back. There's a man bothering me. / **PRIOR**: Je t'aime. / (*Belize hangs up*) / **BELIZE**: Now may I help you doctor or are you just cruising me? / **HENRY**: Emergency admit, Room 1013. Here are the charts. (*He hands medical charts to Belize*) Start the drip, Gamma G and he'll need a CTM, radiation in the morning so clear diet and… / **BELIZE** (*Reading the chart*): "Liver cancer?" Oncology's on six, doll. / **HENRY**: This is the right floor. / **BELIZE**: It says liver cancer. / **HENRY** (*Lashing out*): I don't give a fuck what it says. I said this is the right floor. Got it? / **BELIZE**: Ooooh, testy… / **HENRY**: He's a very important man. / **BELIZE**: Oh, Ok. Then I shouldn't fuck up his medication? / **HENRY**: I'll be back in the morning. / **BELIZE**: Safe home. / (*Henry leaves*.) / **BELIZE**. Asshole. (KUSHNER, 1996, pp. 20-2)

que o espectador possa compreender a crítica, a contestação, e analisar se concorda ou não com o conteúdo dramatúrgico figurado.

Esse breve mapeamento do recurso cômico evidencia o quanto o "rei" (políticos, sistema, personalidades famosas) pode ser "ridicularizado" (no sentido de discutido, analisado, contestado, questionado) pelo "bobo da corte", reforçando uma perspectiva *não dramática* na constituição do arcabouço formal da peça. Entretanto, é interessante enfatizar, também, que esses recursos traçam uma crítica de costumes decalcada em estereótipos. Isso reforça ainda mais o hibridismo constitutivo do material dramatúrgico e torna a peça bastante palatável para a mídia e a indústria do consumo e, consequentemente, fragiliza o rendimento crítico propriamente dito.

Embora o cômico seja um recurso distanciador, e, portanto, tenha uma função épica, precisamos considerar que esse "bobo da corte" pode não ser levado a sério (por conta da variedade de questões sócio-históricas e econômicas representadas, da rapidez com elas são figuradas, da pluralidade de referências com as quais elas dialogam), o que poderia comprometer sua particular eficácia nas esferas da crítica, da historicização e da análise dos tópicos centrais.

3.1. A REPRESENTAÇÃO DE UM MESSIANISMO NORTE-AMERICANO

> A Bíblia e os escritos apocalípticos jamais vislumbraram um progresso da história que conduzisse à redenção [...] A redenção é antes o surgimento de uma transcendência acima da história, uma intervenção que faz a história se dissipar e desmoronar, a projeção de um jato de luz a partir de uma fonte exterior à história.
>
> Gershom Scholem,
> *O Messianismo Judeu*

O messianismo de modo geral não tem uma interpretação única nos contextos judaico, cristão e islâmico, tanto no que diz respeito à variedade de mediadores da salvação quanto no que diz respeito às figuras proféticas e angelicais que esses contextos trazem.[146] Espera-se a vinda de um redentor que mudará a presente ordem, dando lugar a um estado de harmonia. Há sempre a noção de que a situação atual é insuportável e de que a humanidade chegou a seu limite. Essa crença é pensada de forma a envolver todas as pessoas, amigas e inimigas, numa transformação coletiva. Os escritos contendo essa crença têm afinidade com a literatura apocalíptica, simbolizando as passagens traumáticas desta para outra ordem de mundo, como o pesquisador Rubem César Fernandes[147] nos ajuda a compreender.

Em *Angels in America*, a apropriação dessa crença ocorre por meio de um amálgama de elementos religiosos de diversos matizes e de elementos artísticos. A primeira alusão ao messianismo pode ser encontrada na terceira cena do primeiro ato de "Millennium Approaches", em que a personagem Harper está falando com Mr. Lies (Sr. Mentiras), uma personagem que é fruto de sua imaginação, e, ao mesmo tempo, diretamente com o espectador, como veremos a seguir:

> Talvez Cristo retorne. [...] talvez companheirismo, amor e proteção, segurança contra o que está lá fora, talvez a porta vai resistir, ou talvez.... talvez os desastres virão, e o fim virá, e o céu cairá e haverá tempestades terríveis e chuvas de luz venenosa, ou talvez minha vida seja realmente boa, [...] e devo ser louca de achar que não, talvez... Eu quero saber, talvez não queira. O suspense, Mr. Lies. (Sr. Mentiras.), ele me mata.[148] (Tradução nossa)

Observa-se que Harper questiona se, assim como Cristo, alguns sentimentos abstratos – companheirismo, amor, proteção, segurança – poderiam também retornar. Ela fala ainda sobre uma visão nos moldes apocalípticos da Bíblia. No excerto acima, é necessário destacar que a personagem teme algo que está lá fora, o que pode gerar múltiplas interpretações, uma das quais

---

[146] HORBURY, William. *Jewish messianism and the cult of Christ*. London: SCM, 1998, p. 6.
[147] FERNANDES, R. "Messianismo". In: BOTTOMORE, T. & OUTHWAITE, T. (ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, pp. 462-3.
[148] Maybe Christ will come again. […] maybe companionship and love and protection, safety from what's outside, maybe the door will hold, or maybe… maybe troubles will come, and the end will come, and the sky will collapse and there will be terrible rains and showers of poison light, or maybe my life is really fine […] and I'm only crazy thinking otherwise, or maybe not, […] I want to know, maybe I don't. The suspense, Mr. Lies, it's killing me. (KUSHNER, 1993, p. 18)

seria a seguinte: aquilo que está lá fora e gera medo em Harper poderia ser o contexto histórico dentro do qual se ambienta a representação dramatúrgica. Em outras palavras, o que estaria gerando medo em Harper são os Estados Unidos da América, no ano de 1985. Nesse período, Ronald Reagan estava cumprindo seu segundo mandato na presidência estadunidense e implementava, em parceria com o Reino Unido, as políticas neoliberais. Levando-se em conta esse cenário, o presidente Reagan costumava dizer que a história dos Estados Unidos da América foi na verdade uma história de conquistas individuais. Por essa razão não havia necessidade de intervenção do governo para a regulação do mercado. Assim, ele preferiria que o mercado se autorregulasse, com o princípio chamado *laissez-faire*, como o historiador Eric Hobsbawm (1994, p. 402) nos lembra. Por analogia, seria possível pensar que esse individualismo exacerbado e o fim do protecionismo, garantido pelo governo em relação aos empregos e às condições mínimas de trabalho para a classe trabalhadora, estariam na fala de Harper quando ela diz que o companheirismo, a proteção e a segurança não estão mais à disposição. No cenário estadunidense, Hobsbawm ainda chama a atenção ao fato de que, no período do reaganismo, era notório o discurso visceral, profundamente nacionalista e desconfiado do mundo externo. De certo modo, isso parece também figurado na fala da personagem Harper quando ela conta com a resistência da porta para que, estando fechada, mantenha o que é externo longe do que ela conhece e confia.

Dando sequência aos elementos que aludem ao messianismo dentro desse épico, há a visitação de um anjo (Anjo) que incumbirá um homem de dar as boas novas para a humanidade. Na segunda cena do segundo ato de "Perestroika", Prior Walter narra para Belize o que o Anjo lhe disse.

> ANJO:
> Saudações, Profeta!
> A Grande Obra Começa:
> O Mensageiro chegou.
> PRIOR: Vá embora
> ANJO:
> Preste atenção:
> PRIOR: Ah, Deus, há uma coisa no ar, uma coisa, uma coisa.
> ANJO:
> EU, EU, EU, EU
> Sou o Pássaro da América, a Águia de Cabeça Branca,
> a Principalidade Continental,
> LÚMEN, FÓSFORO, FLUOR, CANDELA!
> [...]
> PRIOR WALTER
> descendente de uma antiga e bem preparada...
> PRIOR: Não, eu não estou preparado para nada, eu tenho muita coisa para fazer, Eu...
> ANJO (*Com um outro sopro de música*):
> Profeta Americano, esta noite você se torna,

> Olho Americano que trespassa o Escuro,
> Coração Americano Todo Fervoroso pela Verdade,
> O Verdadeiro Grande Vocalista, a Mente Conhecedora,
> Língua-da-Terra, Principal Profeta!
> PRIOR: Ah, xô! Você está me fazendo cagar nas calças de tanto medo, sai da porra do meu quarto. Por favor, ah por favor...[149] (Tradução nossa)

Ao ouvir isso, Belize discorda que tal visitação do Anjo de fato aconteceu. Prior refuta:

> Talvez eu seja um profeta. Não somente eu, todos nós que estamos morrendo agora. Talvez pegamos o vírus da profecia. Fique parado. Sem mais trabalho. Talvez o mundo tenha tirado Deus do Paraíso, causado a ira dos anjos.
> Eu acredito que eu vi o fim das coisas. E tendo visto isso, estou ficando cego, assim como os profetas. Faz certo sentido para mim.[150] (Tradução nossa)

Levando em consideração que o profeta escolhido pelo Anjo é um homossexual e portador do vírus HIV, cabe ressaltar que nos anos 1980 a população *gay* nos Estados Unidos e no resto do mundo ainda era responsabilizada injustamente pelo surgimento da síndrome e pela maioria dos casos de transmissão. O descaso com essas pessoas parece acirrar-se na era reaganista. Por meio da dramaturgia, *Angels in America* retrata esse período como mais um elemento *sine qua non* messiânico, pois, segundo essa crença, somente uma época difícil de corrupção e de culpabilidade total seria o cenário perfeito para o retorno do Messias, como Michel Löwy (1989, p. 22) explica.

Prior Walter é definido como o profeta dos novos tempos e essa escolha é justificada porque ele pertence a uma linhagem familiar muito antiga, que remonta à chegada dos primeiros peregrinos aos Estados Unidos da América. Com essa estratégia, a estrutura ficcional da peça sugere que cada homossexual e portador ou não do vírus HIV também poderá ser um arauto dos novos tempos que estão por vir. Uma nova ordem social substituirá a contemporânea. Essa visão é reiterada no "Epílogo: Betesda", em que Prior parece assumir o papel de profeta desse novo tempo:

> Essa doença será o fim de muitos de nós, mas não de todos, e os mortos irão comemorar e lutarão ao lado dos vivos, e nós não vamos embora. Nós não morreremos mortes secretas nunca mais. O mundo só gira para frente. Nós seremos cidadãos. A hora chegou.
> Tchau por agora.
> Vocês são criaturas fabulosas, cada um de vocês.

---

[149] **ANGEL**: Greetings, Prophet! The Great Work Begins: The Messenger has arrived. / **PRIOR**: Go away. / **ANGEL**: Attend: / **PRIOR**: Oh God there's a thing in the air, a thing, a thing. / **ANGEL**: I I I I Am the Bird of America, the Bald Eagle, Continental Principality, LUMEN PHOSPHOR FLUOR CANDLE! [...] PRIOR WALTER Long-descended, well-prepared... / **PRIOR**: No, I'm not prepared, for anything, I have lots to do, I... / **ANGEL** (*With another gust of music*): American Prophet tonight you become, American Eye tha pierceth Dark, American Heart all Hot for Truth, The True Great Vocalist, the Knowing Mind, Tongue-of-the-Land, Seer-Head! / **PRIOR**: Oh, Shoo! You're scaring the shit out of me, get the fuck out of my room. Please, oh please... (KUSHNER, 1996, p. 36)

[150] Maybe I am a prophet. Not just me, all of us who are dying now. Maybe we've caught the virus of prophecy. Be still. Toil no more. Maybe the world has driven God from Heaven, incurred the angels' wrath. I believe I've seen the end of things. And having seen, I'm going blind, as prophets do. It makes a certain sense to me. (KUSHNER, 1996, p. 48)

> E eu os abençoo: *Mais Vida*.
> A Grande Obra Começa.[151] (Tradução nossa.)

Dentro de um arcabouço formal épico, faz-se necessário problematizar três aspectos desse messianismo norte-americano, que parece ter como principal função mudar a ordem vigente para uma nova que dê "um lugar ao Sol" aos homossexuais nos Estados Unidos.

O primeiro aspecto desse messianismo seria a maneira como a aceitação dos *gays* no estabelecimento social estadunidense se daria. Prior fala sobre o resultado final desse processo de aceitação, no qual os *gays* serão cidadãos, mas o processo não é engendrado, nem mostrado para o espectador. Talvez isso se explique por meio do uso de diversas alegorias messiânicas que são extraídas de seu contexto original e para as quais, em seguida, são transpostas outras significações, mais polissêmicas. Apesar da polissemia das alegorias ressignificadas, o espectador, de certo modo, por meio dos diálogos das personagens, acaba imprimindo-lhes uma ideia abstrata final. Por exemplo, a visita do Anjo a um *gay* acabou servindo para trazer "as boas novas" de que uma nova ordem social mais justa para os *gays* estava por vir.

O segundo aspecto desse messianismo é a crise causada pelo uso de uma visão messiânica, que é por natureza trans-histórica, dentro de uma dramaturgia que faz uso de um arcabouço formal épico cujo conteúdo em geral deveria historicizar os elementos representados.

O terceiro aspecto que chama a atenção de forma negativa nessa perspectiva é a mudança proposta pela tessitura dramatúrgica da peça ocorrer somente no nível comportamental, e não haver nenhum desdobramento dessa mudança sobre o nível econômico. Em nenhum momento a mudança se mostra articulada como um movimento social. Parece haver apenas um esforço individual recompensado por um processo "natural" que estava predestinado a acontecer.

---

[151] This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living, and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins foward. We will be citizens. The time has come. Bye now. You are fabulous creatures, each and every one. And I bless you: *More Life*. The Great Work Begins. (KUSHNER, 1996, p. 146)

3.2. A REPRESENTAÇÃO DE UMA PERESTROIKA KUSHNERIANA UTÓPICA

Não há outra alternativa!
Margareth Thatcher

Sabe-se que o segmento cênico "Perestroika" é uma alusão ao plano homônimo de 1986, de Mikhail Gorbachev [1931-]. O último líder da União Soviética dizia que esse plano surgiu da necessidade urgente de profundas transformações dos processos de desenvolvimento em sua sociedade socialista[152]. Algumas metas desse projeto eram "vencer o processo de estagnação, dominar o mecanismo paralisante, criar um sistema eficaz e seguro para acelerar o progresso social e econômico e dar-lhe um dinamismo maior"[153]. Além disso, fazia parte do projeto eliminar as "distorções da ética socialista da sociedade, a implementação constante dos princípios de justiça social"[154]. Gorbachev (1987, pp. 53-5) explica que a palavra *perestroika* tem muitos significados, mas a acepção que ele lhe atribui é a de *revolução*. Ele ainda explica que, em 1985, o Partido Comunista colocou essa tarefa no programa, pois o país estava enfrentando diversos problemas emergentes e acumulados. O atraso na compreensão e na solução de tais problemas exigia uma ação revolucionária e a proclamação de uma revisão da sociedade.

Para Gorbachev (1987, p. 59), a "política é, sem dúvida, a coisa mais importante em qualquer processo revolucionário, e isso também vale para a *perestroika*." Em seu entendimento, o trabalho político do partido entre as massas era fundamental, pois seu sucesso estaria intrinsecamente ligado à educação política dos trabalhadores e à elevação do nível da atividade política do povo.

A *perestroika* visava ao estabelecimento de novas relações, tanto internas quanto externas. No âmbito interno dessas novas relações, haveria uma melhora das condições de trabalho, salários justos, moradia decente, educação humanista, serviço de saúde, lazer e justiça social. No âmbito externo dessas relações, haveria uma melhor compreensão das diferenças de etnias de modo a não alimentar no povo uma paixão exacerbada nacionalista. Além disso, haveria um estreitamento da cooperação internacional nos campos da economia, da ecologia e no da informática, uma nova relação dialética entre força e segurança (provavelmente para

[152] GORBACHEV, Mikhail. *Perestroika: novas ideias para o meu país e o mundo*. Trad. J. Alexandre. 9ª ed. São Paulo: Editora Best Seller, 1987.
[153] Ibidem, p. 35.
[154] Ibidem, p. 36.

resolver o impasse da guerra armamentista) e "uma sociedade governada por princípios de justiça social, liberdade e desenvolvimento harmônico do indivíduo"[155].

Apesar de Gorbachev mapear diversas propostas de mudanças (a lista é bem mais extensa do que a elencada acima) no âmbito interno e externo da URSS, ele declara no documento que não tinha fórmulas prontas e que sua maior dificuldade estava no modo de pensar dos governantes, o qual estaria cristalizado nos últimos anos.

Essa breve recapitulação do que foi o plano *perestroika* serve de base para podermos analisar a representação sócio-histórica da segunda parte de *Angels in America*. Seria possível dizer que o segmento cênico "Perestroika" é uma *alegoria* do plano de Mikhail Gorbachev. Com isso queremos dizer que esse plano russo foi extraído de seu contexto, esvaziado de seu sentido original, e inserido na dramaturgia kushneriana, que lhe recria arbitrariamente um novo sentido por meio dos diálogos das personagens e representações dramatúrgicas desse épico.[156] Sabendo que esse épico alegórico não se encerra no evento histórico real, nosso trabalho é analisar criticamente como esse episódio histórico em particular (a *perestroika*) foi usado dentro do arcabouço formal da peça.

Se considerarmos que o segmento cênico "Millennium Approaches" termina com a chegada de um Anjo incumbindo a personagem Prior de anunciar para a humanidade uma perspectiva apocalíptica – o fim de um período –, o segmento "Perestroika" pode ser alegoricamente pensado a partir desses escombros deixados pela visitação dessa figura angelical. Dessa forma, alegoricamente, esse segmento cênico reconstrói as relações da sociedade estadunidense, fazendo uso de um discurso utópico. Observe-se de que modo esses elementos apropriados do plano criado por Gorbachev dentro da estética kushneriana compõem esse discurso utópico na primeira cena do primeiro ato de "Perestroika":

> *Na escuridão uma Voz anuncia*:
> VOZ: Na Câmara dos Deputados, no Kremlin. Janeiro de 1986. Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, o Mais Velho Bolchevique Vivo do Mundo.
> (*Um feixe de luz ilumina Prelapsarianov num pódio diante de uma grande bandeira vermelha. Ele é incrivelmente velho e totalmente cego*.)[157] (Tradução nossa)

Nota-se nesse excerto o uso de dois expedientes no arcabouço formal da peça: o primeiro é a escolha de uma personagem – a Voz – que não se materializa em cena. De certo modo, isso parece ser um expediente que manifesta em seu bojo "uma longínqua nostalgia em relação ao

---

[155] Ibidem, p. 175.
[156] JAMESON, 1999, p. 170.
[157] *In the darkness a Voice announces:* **VOICE**: In the Hall of Deputies, The Kremlin. January 1986. Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, the World's Oldest Living Bolshevik. (*Lights up on Prelapsarianov at a podium before a great red flag. He is unimaginably old and totally blind.*) (KUSHNER, 1996, p. 13)

coro"[158], servindo como intermediário entre a personagem e o espectador ao narrar informações que teriam a função da rubrica. O segundo recurso é o tipo de relação estabelecida entre a personagem Aleksii e o espectador e também o leitor. Ao se posicionar numa tribuna no centro do cenário, dirigindo-se diretamente ao espectador, Aleksii se torna parte integrante da representação da câmara do Kremlin na antiga URSS em janeiro de 1986. Ele está sendo exposto ao conteúdo do discurso do mais velho bolchevique vivo no mundo. O mesmo recurso é utilizado na primeira cena de "Millennium Approaches", em que o rabino Isidor Chemelwitz celebra o funeral, falando diretamente com o espectador, integrando-se também como um dos participantes da cerimônia mortuária.

Descrito pela Voz como tendo a figura de um ancião cego, Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov recebe duas características (velhice e cegueira) que parecem alegorizar historicamente o partido comunista da URSS, fornecendo elementos para o espectador e o leitor inferir que esse partido é representado dramaturgicamente como obsoleto e sem visão de futuro.

Dramaturgicamente essa cena pode ser interpretada como uma representação alegórica de um episódio histórico em que Gorbachev fez uma "estranha e excitada conferência de cúpula [...] na escuridão subártica da outonal Islândia, em 1986."[159] A personagem Prelapsarianov responde a esse discurso propagandista da *perestroika*, como vemos a seguir:

> Como nós agiremos sem *Teoria*? Qual é o Sistema de Pensamento desses Reformadores para apresentar para esta desorganização planetária num louco turbilhão, para o Obscuro Tumulto dos fatos, eventos, fenômenos, calamidades? Eles têm, como nós tínhamos, uma bela Teoria, tão arrojada, tão Grandiosa, tão abrangente para desenvolver..? Você não pode imaginar, quando nós lemos os Textos Clássicos pela primeira vez, […] a Práxis, a Verdadeira Práxis, a Verdadeira Teoria casada com a Vida Real… Mudar? Sim, nós devemos devemos mudar, só me mostre a Teoria, e eu ficarei nas barricadas, mostre-me o livro da próxima Bela Teoria, e eu prometo a você que esses olhos cegos irão ver de novo, só para lê-lo, para devorar esse texto. Mostre-me as palavras que irão reorganizar o mundo ou de outra forma fique em silêncio.[160] (Tradução nossa)

Questiona-se nesse excerto a existência de uma "teoria", que é certamente a apresentada pela *perestroika*, ironizada ao receber o adjetivo "bela", pois traz a noção de que pode ser só um enfeite sem conteúdo. Numa forma humorística, essa cena critica o fato de o próprio Gorbachev não ter claro como pôr em prática as metas do projeto que ele tinha traçado.

---

[158] PRADO, 2007, p. 87.
[159] HOBSBAWM, 1997, p. 245.
[160] How are we to proceed without *Theory*? What System of Thought have these Reformers to present to this mad swirling planetary disorganization, to the Inevident Welter of fact, event, phenomenon, calamity? Do they have, as we did, a beautiful Theory, as bold, as Grand, as comprehensive a construct..? You can't imagine, when we first read the Classic Texts, […] Praxis, True Praxis, True Theory married to Actual Life… Change? Yes, we must must change, only show me the Theory, and I will be at the barricades, show me the book of the next Beautiful Theory, and I promise you these blind eyes will see again, just to read it, to devour that text. Show me the words that will reorder the world, or else keep silent. (KUSHNER, 1996, pp. 13-4)

Alegoricamente há duas cenas que remontam a essa ideia de reconstrução. Na terceira cena do quinto ato de "Perestroika", às 2 da manhã, Roy Cohn já está morto no quarto do hospital. Ele morreu das complicações causadas pelo vírus HIV e estava sob tratamento tomando a medicação AZT, do qual ele tinha um estoque pessoal, embora a droga estivesse ainda em fase de testes. Belize telefona para Louis, que chega o mais rápido possível.

> LOUIS: Ai, meu Deus, ai, meu Deus, isso é... Ah, isso é estranho demais até de descrever. É o Roy Cohn, isso é... tão *horripilante* aqui, eu odeio hospitais, eu...
> BELIZE: *Pare de choramingar*. Temos de ser rápidos, eu tenho de chamar a enfermeira de plantão se a condição dele mudar e... (*Ele olha para Roy*) Ela mudou.
> LOUIS: [...] O que eu estou fazendo aqui?
> BELIZE: [...] Eu não posso tirar a droga daqui sozinho, eu tenho que contar para eles que ele está morto e preencher todos os formulários e eu não quero que eles confisquem a medicação. Eu precisava de uma mula de carga, então eu te telefonei.
> LOUIS: Por que eu? Você me odeia.
> BELIZE: Eu precisava de um judeu. Você foi o primeiro que veio à mente.
> LOUIS: O que você quer dizer com "precisava"...
> BELIZE: Nós iremos agradecê-lo pelas pílulas.
> LOUIS: Agradecê-lo?
> BELIZE: Como você chama a reza judaica para os mortos?
> LOUIS: O Kaddish?
> BELIZE: Essa aí mesmo. Manda ver!
> LOUIS: Ei, espere um pouco.
> BELIZE: Vai logo, eles entrarão aqui para fazer o *check up* e ele...
> LOUIS: Eu não vou recitar merda de Kaddish nenhum para ele. As drogas, tudo bem, legal, mas de jeito nenhum eu vou rezar por *ele*. [...] Eu não acredito que você realmente rezaria para...
> BELIZE: Louis, eu até rezaria para você.
>
> Ele foi uma pessoa terrível. Ele teve uma morte sofrida. Então, talvez... Uma *drag* possa perdoar seu inimigo derrotado. Não é fácil, não contaria se o fosse, é algo dificílimo. Perdão. Talvez seja onde amor e justiça finalmente se encontrem. Paz, no mínimo. [...][161] (Tradução nossa)

Interessante lembrarmos que Roy Cohn, apesar de ser um homossexual enrustido por toda sua vida, comandou juntamente com o senador McCarthy diversas frentes de perseguição a homossexuais, seguidas de longos interrogatórios, nos anos 1950.[162] No momento em que Belize diz que quer perdoá-lo, parece haver uma atitude de nobreza e superioridade realizada por aqueles "eleitos", como Prior Walter. Belize poderia simplesmente entregar o medicamento

---

[161] **LOUIS**: Oh my god, oh my god it's – oh this it too weird for words, it's Roy Cohn, it's... so *creepy* here, I hate hospitals, I ... / **BELIZE**: *Stop whining*. We have to move fast, I'm supposed to call the duty nurse if his condition changes and ... (*He looks at Roy*) It's changed. [...] / **LOUIS**: [...] What am I doing here? / **BELIZE**: [...] I can't take the stuff out myself, I have to tell them he's dead and fill out all the forms, and I don't want them confiscating the medicine. I needed a packmule, so I called you. / **LOUIS**: Why me? You hate me. / **BELIZE**: I needed a Jew. You were the first to come to mind. / **LOUIS**: What do you mean you needed... / **BELIZE**: We're going to thank him. For the pills / **LOUIS**: *Thank him?* / **BELIZE**: What do you call the Jewish prayer for the dead? / **LOUIS**: The Kaddish? / **BELIZE**: That's the one. Hit it. / **LOUIS**: Whoah, hold on. / **BELIZE**: Do it, do it, they'll be in here to check and he... / **LOUIS**: I'm not saying any fucking Kaddish for him. The drugs OK, sure, fine, but no fucking way am I praying for *him*. [...] I can't believe you'd actually pray for... / **BELIZE**: Louis, I'd even pray for you. He was a terrible person. He died a hard death. So maybe... A queen can forgive her vanquished foe. It isn't easy, it doesn't count if it's easy, it's the hardest thing. Forgiveness. Which is maybe where love and justice finally meet. Peace, at least. [...] (Ibidem, pp.121-2.)

[162] JOHNSON, H. *The age of anxiety: McCarthyism to terrorism*. Florida: Harcourt Books, 2005, pp. 320-9.

a Louis e sua ação acabaria aí. Faz-se necessário notarmos que essa é a primeira "onda" de mudança em direção à "*perestroika* norte-americana" com a finalidade de substituir a sociedade até então vigente por uma mais justa. Não seria descabido, também, interpretarmos a morte de Roy Cohn como a representação do fim de uma era de opressão e corruptibilidade. Isso parece ganhar uma maior representatividade se levarmos em consideração que o vírus HIV foi um dos principais responsáveis por seu falecimento.

"O epílogo: Betesda" representa o início efetivo da *perestroika* na peça. Em cena estão Prior, Louis, Belize e Hannah sentados próximos à fonte Bethesda no Central Park, Nova Iorque.

> LOUIS: O Muro de Berlim caiu. Os Ceauçescus estão fora do jogo. Ele [Mikhail Gorbachev] está construindo um socialismo democrático. O Novo Internacionalismo. Gorbachev é o maior pensador político desde Lênin.
> BELIZE: Eu não acho que conhecemos o suficiente ainda para começar a canonizá-lo. Os russos odeiam a coragem dele.
> LOUIS: Sim, mas você lembra como eram as coisas há quatro anos? O tempo todo sentíamos tudo e todo lugar estagnado, enquanto na Rússia! Olha! Perestroika! O Degelo! É o fim da Guerra Fria! O mundo todo está mudando! Da noite para o dia! [...] Seja lá o que estiver por vir, você tem que admirar Gorbachev e os russos por darem um salto no desconhecido. Você não pode esperar por uma teoria. A expansão de vida, estranho... [...] é muita coisa para ser abrangida por uma única teoria agora.
> BELIZE: O mundo é mais rápido do que a mente.
> LOUIS: Isso que é política. O mundo seguindo em frente. E é somente na política que o milagre acontece.
> BELIZE: Mas isso é uma teoria.
> HANNAH: Você não pode viver no mundo sem uma ideia do mundo, mas é vivendo que as ideias surgem. Você não pode esperar por uma teoria, mas você tem de ter uma teoria.[163] (Tradução nossa)

O grupo formado é bem interessante por si só. Há um negro homossexual, um *gay* branco anglo-saxão protestante, um judeu *gay* e uma mórmon, que é mãe de Joe, também um homossexual, mas enrustido. A dramaturgia sugere mais uma vez que o plano *perestroika* serve como base para um pseudo-diálogo que não chega a lugar algum. Há um esforço de Louis em enfatizar os benefícios que Gorbachev está implementando, mas Belize não se convence disso, pois ele acredita que não há informações o suficiente. Hannah parece ser a figura que apazigua o impasse, mas seu discurso também parece um engodo, já que ficamos em círculos tentando

[163] **LOUIS**: The Berlim Wall has fallen. The Ceauçescus are out. He's building democratic socialism. The New Internationalism. Gorbachev is the greatest political thinker since Lenin. / **BELIZE**: I don't think we know enough yet to start canonizing him. The Russians hate his guts. / **LOUIS**: Yeah but. Remember back four years ago? The whole time we were feeling everything everywhere was stuck, while in Russia! Look! Perestroika! The Thaw! It's the end of the Cold War! The whole world is changing! Overnight! [...] Whatever comes, what you have to admire in Gorbachev, in the Russians is that they're making a leap into the unknown. You can't wait around for a theory. The sprawl of life, the weird... [...] It's all too much to be encompassed by a single theory now. / **BELIZE**: The world is faster than the mind. / **LOUIS**: That's what politics is. The world moving ahead. And only in politics does the miraculous occur. / **BELIZE**: But that's a theory. / **HANNAH**: You can't live in the world without an idea of the world, but it's living that makes the ideas. You can't wait for a theory, but you have to have a theory. (Ibidem, pp. 143-4)

entender qual é sua posição em relação à teoria apresentada. Entretanto, a frase “é vivendo que as ideias surgem” pode ser entendida como uma mensagem de que não sabemos ainda a forma com que essa nova sociedade surgirá, mas vamos descobri-la.

Resta-nos enfatizar que, apesar de reivindicar relações sociais mais justas, dignas e harmoniosas, para que os homossexuais sejam reconhecidos como cidadãos, a utopia apresentada no arcabouço formal da peça não contempla uma transformação da base econômica da sociedade, ainda que denuncie de forma contundente a desigualdade de condições de acesso ao tratamento determinada pelo poder aquisitivo de pacientes como Roy Cohn de um lado e Prior Walter do outro. Pode-se, a esta altura, concluir que a perspectiva de mudança figurada na tessitura dramatúrgica de *Angels in America* se inscreve mais plenamente no plano alegórico de um futuro messianicamente anunciado, do que na concretude de transformações que resultem de lutas históricas, coletivas e revolucionárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a analisar os recursos épicos na dramaturgia de *Angels in America*, de Tony Kushner, composta respectivamente de duas partes: "Millennium Approaches" e "Perestroika", que tratam de assuntos como AIDS, AZT, política, macarthismo, discriminação, homossexualidade, política, mormonismo, judaísmo, poder, *status quo*, messianismo, história, representando as relações entre os homens na era Reagan (um dos períodos mais conservadores e homofóbicos estadunidenses). Figura-se o "objeto-sujeito"[164] – um conteúdo de essência épica por excelência.

> Na arte, a objetividade científica se torna, portanto, objetividade épica e penetra todos os estratos da obra teatral – sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação: a ação que se processa no palco não preenche mais inteiramente a apresentação teatral, como ocorria no procedimento dramático, no qual o momento mesmo da apresentação teve, por isso, de sucumbir. (SZONDI, 2011, p. 117.)

Essas duas partes da peça são épicas por excelência, trazendo em seu arcabouço formal algumas peculiaridades que as distinguem: as tensões criadas dramaturgicamente em "Millennium Approaches" são parcialmente resolvidas de modo simbólico na chave da comédia em "Perestroika".

Nesta altura é interessante recapitular os passos dados até agora, com o objetivo de aclararmos o caminho percorrido. *Angels in America* conquistou seu lugar na história do teatro moderno devido às experiências estéticas radicais que imprimiu no plano da forma. Primeiramente, observou-se que seus procedimentos estético-formais ligam-se a um teatro épico alegórico baseado na representação narrativa da história. Essa escolha possibilitou construir um painel sócio-histórico da sociedade estadunidense na era Reagan, de caráter predominantemente expositivo, mais do que analítico.

Conforme analisados, os títulos e subtítulos flagram os conteúdos dramatúrgicos *resumindo*-os, *antecipando*-os ou *explicando*-os. Por exemplo: a partir do título *Angels in America*, sabe-se que, na peça, haverá anjos, seres transcendentais e trans-históricos, que estarão na América, mais especificamente nos Estados Unidos, cujo contexto histórico será representado.

O subtítulo, *uma fantasia gay sobre temas nacionais norte-americanos*, antecipa para o espectador o assunto central que irá ser tratado nesta peça: os homossexuais nos Estados Unidos da América.

---

[164] SZONDI, 2011, p. 117.

No curso deste trabalho, tratamos do uso de epígrafes, que funcionam como uma breve síntese do conteúdo dramaturgicamente figurado, e também tratamos dos títulos e subtítulos. É interessante observar que a primeira epígrafe alude à árvore bíblica do conhecimento e a segunda, a uma visão transcendental da vida. Ambas as epígrafes são usadas com caráter irônico, pois elas se assemelham ao discurso fartamente utilizado pelo presidente Ronald Reagan.

O material ficcional trabalhado cena a cena, que vai apresentando os elementos relativos ao histórico das personagens, fornecem um breve histórico da vida ficcional de cada uma delas e uma noção de onde elas se inserem na estrutura de classe. A esse propósito, apresentamos uma tipologia das personagens em *Angels in America* que classificamos em cinco grupos: a personagem do plano presente, a personagem do plano onírico, a personagem do plano histórico, a personagem do plano transcendental e a personagem ausente. Em sua maioria, essas personagens fazem parte de um grande painel dos Estados Unidos com a finalidade de historicizar aspectos da era Reagan e da era McCarthy por exemplo. Outras têm uma função trans-histórica de incumbir Prior, o profeta, da "missão" de anunciar "as boas novas".

Analisando as cenas paralelas (*split scenes*), notou-se que esse é um expediente épico fartamente usado pela indústria do cinema. Dentro da dramaturgia de *Angels in America*, esse recurso estético se manifesta por cinco diferentes modos cênicos: cena paralela, cena análoga, cena dissonante, cena entrelaçada e cena analítica por empirismo. A simultaneidade dessas cenas permite que determinados aspectos sejam ressaltados e que a percepção crítica do espectador seja ativada.

Na sequência, dentro da análise desse épico, observamos o funcionamento do espaço e do tempo. Verificou-se que, no que concerne ao tempo, as cenas são episódicas, e não encadeadas dentro de uma progressão de causa e efeito. No que concerne ao espaço, e naquele, pudemos demonstrar que muitos dos espaços apresentados pela peça são sociais (por exemplo, o Central Park e o tribunal) e, às vezes, há espaços de fórum íntimo, privado, como os quartos e ambientes domésticos de convívio dos casais.

Por conseguinte, verificou-se que os diálogos possuem diferentes funções, entre as quais a de fazer referências a episódios marcantes da história dos Estados Unidos, como ao episódio envolvendo as famosas perguntas de Joseph N. Welch para o senador McCarthy. : "O senhor não tem decência, senhor? Enfim, o senhor não tem qualquer senso de decência?"[165]. Ao remeterem a esses episódios, e também a outras peças, como *A Streetcar Named Desire*, de

[165] "Have no decency, sir? At long last? Have you no sense of decency?" (KUSHNER, 1996, p. 106)

Tennessee Williams, ou *Come Back, Little Sheba*, de William Inge, os diálogos provocam estranhamento. O mesmo resultado é esperado quando as personagens dirigem-se diretamente ao espectador.

Dando continuidade aos expedientes épicos analisados, observou-se o uso das rubricas. Nossa análise deu primazia àquelas cuja função "transbordava" o que era representável como matéria inerente à épica. Entre elas, destacaram-se a de caráter literário, a de tempo e a de suspensão ou silêncio. As rubricas de caráter literário assemelham-se à função da prosa ficcional por um lado, ou à da expressão poética por outro. Já as que apresentam referência de tempo imprimem um caráter episódico à peça, dando saltos temporais. Ressalta-se que a dramaturgia de *Angels in America* não se apoia na ideia de ação em progressão, mas que há uma marcação temporal que pode ser acompanhada pelo espectador por meio da piora do quadro de saúde das personagens portadoras do vírus HIV, Roy Cohn e Prior Walter.

Parece-nos que é justamente o fato da peça pôr em cena um assunto delicado como o da AIDS que justifica, por certo viés, a comicidade de algumas passagens: o assunto difícil de ser tratado passaria, dessa forma, a ser mais palatável. Observou-se que o recurso cômico é abundantemente explorado em toda a dramaturgia. Com propósito didático, classificamo-lo em cinco grupos: o cômico midiático, o cômico judaico (ou amargo), o cômico por erro técnico, o cômico de maledicência e o cômico paródico. O que ficou evidente foram as inúmeras alusões a elementos da cultura midiática ou de consumo. O elemento histórico, nesses casos, fica bem rarefeito dentro do material associativo de que a cena faz uso, mostrando uma afinidade indiscutível com o mundo da espetacularização e do entretenimento no seu sentido mais estereotípico. O uso desse recurso pouco se distingue dos padrões atuais nas próprias *sitcoms* televisivas.

Acrescenta-se a essa problemática do uso do cômico a perspectiva messiânica engendrada numa estrutura épica em que Prior Walter recebe, como a Virgem, a anunciação de sua condição de profeta dotado de uma missão de ser o "anunciador" de um futuro presumivelmente melhor para os homossexuais do que o presente da América de Reagan, homofóbica, conservadora e corrupta. Essa relação híbrida entre uma esfera transcendental e uma esfera épica entra em crise, pois o homem passa a ser regido por forças insondáveis que o ligam a uma condição metafísica, o que compromete sua particular eficácia nas esferas da crítica, da historicização e da análise dos tópicos centrais.

O fato de o arcabouço formal de *Angels in America* não representar formas de transformação da infraestrutura social talvez possa ser explicado pela própria característica

dominante da era pós-moderna, em que a construção de imagens individuais funciona como um construto ideológico disseminado pela mídia. Um exemplo disso é a comunidade gay reivindicando seu "lugar ao sol" dentro do sistema capitalista – sendo uma luta de uma minoria, não considerando a luta do coletivo por melhores condições de vida. O crítico e teórico David Harvey (1989, p. 260) explica que

> A aquisição de uma imagem (por meio da compra de um sistema de signos como roupas de grife e o carro da moda) se torna um elemento singularmente importante na autoapresentação nos mercados de trabalho e, por extensão, passa a ser parte integrante da busca de identidade individual, autorrealização e significado na vida. Sinais divertidos, mas tristes desse tipo de busca são abundantes.

Essa lógica do pós-modernismo não apenas teve um papel fundamental na produção artística, mas também

> [n]a tentativa de desconstruir instituições tradicionais do poder da classe trabalhadora (os sindicatos e os partidos de esquerda) e [n]o mascaramento crescente, a perda de poder etc. apelando a valores supostamente tradicionais de autoconfiança e capacidade de empreender também vai saudar com a mesma liberdade a passagem da ética para a estética como sistema de valores dominantes. (HARVEY, 1989, p. 301.)

Por essa razão, cabe ressaltar, finalmente, que o avanço da estrutura estética de *Angels in America* passou pelo crivo da indústria cultural, que coopta e, ao mesmo tempo, dilui qualquer material possivelmente nocivo à infraestrutura. É irrefutável, por outro lado, que a peça apresenta "feridas expostas" da história estadunidense, entre as quais o macarthismo, o tratamento dos homossexuais na era Reagan, homofóbica e conservadora, a AIDS, o surgimento e a distribuição do AZT. A proximidade e a afinidade constatada entre os recursos dramatúrgicos empregados e os recursos inerentes à mídia e à indústria cultural e do consumo fragilizam o rendimento crítico das questões tratadas nesta estrutura épica.

Resta pontuarmos que este estudo serve de base para outras pesquisas que vierem a ser realizadas sobre a peça *Angels in America*. A estrutura estética formal de uma peça teatral é elemento indissociável de seu conteúdo. Nela, torna-se perceptível como o objeto artístico reorganiza o mundo em termos de arte, revelando muito da visão política e histórica de seu dramaturgo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. 2ª. ed. Trad. Julia Elisabeth Levy [et al.] São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALTMAN, Lawrance K., "Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals". In: *The New York Times,* 3 jul. 1981, p. A20.

AUSUBEL, Nathan. *Um tesouro do folclore judaico*. Vol. 8. Trad. Isaac Piltcher *et all*. Rio de Janeiro: Koogan, 1989.

BAUMAN, Emily. *Dreaming in crisis: angels and the allegorical imagination in post-war America*. (tese de doutorado). Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Les origines du drame baroque allemand.* Paris: Flammarion, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. Tradução: Anna Bostock. Londres: NLB, 1984.

BISCARO, Roberto. "Eles" não fumam charuto: a inversão no uso de estereótipos *gays* na peça *Lips together, teeth apart*, de Terrence McNally. (dissertação de mestrado). São Paulo: USP, 2002.

_____. "O choque dos mundos ou uma leitura materialista da peça *And things that go bump in the night*, de Terrence McNally". (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09112007-140328/> Acesso em 16 out. 2009.

BLOOM, Harold. "Tony Kushner". In: *Bloom's period studies: modern American drama*. New York: Chelsea House Publications, 2005.

BUHLE, Paul. "On 'Lincoln' and Lincoln". 18 fev. 2013. In: *The progressive*. Disponível em: <http://www.progressive.org/on-lincoln-and-lincoln>. Acesso em 27 nov. 2013.

BULL, Chris & GALLAGHER, John. *Perfect Enemies: the religious right, the gay movement, and the politics of the 1990s*. New York: Crown Publishers, Inc., 1996.

CANDIDO, Antonio *et all*. *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANNON, Lou. *President Reagan: the role of a lifetime*. New York: PublicAffairs, 1991.

CARLSON, Marvin. *Theories of the theatre: a historical and critical survey, from the Greeks to the present*. Expanded edition. New York: Cornell University Press, 1993, p. 279.

CARVALHO, Elanir Franca. "Os sentidos do cômico: riso e representação social em *Sagarana"*. (tese de doutorado) Versão corrigida. São Paulo: USP, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COOPER, J. "*Angels in America* returns to New York." 30 de Nov. 2010. In: World Socialist Web Site. Disponível em: <http://www.wsws.org/en/articles/2010/11/ange-n30.html>. Acesso em 02 de jan. 2013.

COPI, I.M. *Introduction to logic*. New York: Macmillan, 1982.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética.* São Paulo: Expressão Popular Nankin Editorial, 2012.

_____. *Panorama do rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.

DONOGHUE, Denis. *Connoisseurs of chaos: ideas of order in modern America poetry*. 2ª ed. New York: Columbia University Press, 1984, p. 23.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Literary Theory: an introduction.* 2ª ed. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

_____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. "Brecht and Rhetoric". In: *New Literary History*. Vol. 16, Número 3. Chicago: The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 633-638.

_____. "Fredric Jameson: the politics of style". In: *Diacritics*. Vol. 12, Number 3. Chicago: The Johns Hopkins University Press, 1982, pp.14-22.

_____. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.

EAKLOR, Vicki. *Queer America: a people's GLBT history of the United States*. New York; London: New Press, 2008.

FISHER, James. "The Angels of Fructification: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage." In: *The Mississippi Quarterly*. Volume 49. Issue 1. Mississippi: Mississippi State University, 2002, p. 13.

FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia." (*1917* [1915]). In: *Obras Completas*. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FLOYD, Kevin. *The reification of desire: toward a queer Marxism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

FLORES, Fúlvio. "Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman." Dissertação de Mestrado. USP: São Paulo, 2008.

FREUD, Sigmund. *Vol. VIII. (1905) Os chistes e sua relação com o inconsciente*. São Paulo: Imago, s.d., pp. 6-7.

GALENS, David. (Ed.) *An Offprint from Drama for Students: Angels in America.* New York: Thomson Gale, 2002.

GAZONI, Fernando. "*A Poética* de Aristóteles: tradução e comentários" (dissertação de mestrado). São Paulo: USP, 2006.

GORBACHEV, Mikhail. *Perestroika: novas ideias para o meu país e o mundo*. Trad. J. Alexandre. 9ª ed. São Paulo: Editora Best Seller, 1987.

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 70)*. 2ª ed. São Paulo: ANNABLUME, 2004.

HARRIES, Martin. "Flying the Angel of History". In: GEIS, Deborah R. & KRUGER, Steven F. (org.). *Approaching the millennium: Essays on* Angels in America. Michigan: The University of Michigan Press, 1997, pp. 185-198.

HARVEY, DAVID. *A condição pós-moderna*. 14 ed. São Paulo: Loyola, 1989.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*: *o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Revisão técnica. Maria Célia Paoli. 2 ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HORBURY, William. *Jewish messianism and the cult of Christ*. London: SCM, 1998.

IRELAND, Doug. "Rendez-vous in the Ramble" In: *New York Magazine*. 24 de julho de 1978. Disponível em: <http://nymag.com/news/features/47179/>. Acesso em 03 de set. 2012.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London e New York: Verso, 2007.

_____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *O método Brecht.* Trad. Maria Silvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico.* Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JOHNSON, Paul. *História dos judeus*. 2ª ed. Trad. Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 134.

JOHNSON, Haynes. *The age of anxiety: McCarthyism to terrorism.* New York: Harcourt, 2005.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean *et all*. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

KUSHNER, Tony. *Angels in America: a gay fantasia on national themes. Part one: "Millennium Approaches"*. New York: Theatre Communication Group, 1993.

_____. *Angels in America: a gay fantasia on national themes. Part two: Perestroika.* New York: Theatre Communication Group, 1994.

_____. *Angels in America: a gay fantasia on national themes. Part two: Perestroika.* Revised version. New York: Theatre Communication Group, 1996.

JONGH, Nicholas de. "Representing Sex on the British Stage: the importance of *Angels in America*." In: GEIS, Deborah R. & KRUGER, Steven F. (org.) *Approaching the millennium: essays on* Angels in America. Michigan: The University of Michigan Press, 1997, pp. 261-270.

LOBO, Luiza. *Épica modernidade em Sousa Andrade*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, pp. 189-192.

LEME, Viviane Maria. "A concepção da tragédia moderna em *The Crucible* e *A View From the Bridge*, de Arthur Miller." (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-07112007-131916/en.php>. Acesso em 01 de fev. 2010.

LöWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. *Romantismo e messianismo*. Trad. Myrian Veras Baptista e de Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 133.

MARTINS, Cláudio Luís Serra. "Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética da mancha nas peças *Angels in America, O homem e a mancha* e *A mancha roxa*." (tese de doutorado). Rio de Janeiro: UERJ, 2009. Disponível em <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1020> Acesso em 04 de out. 2010.

MICHELLI JUNIOR, ODAIR. *Direito, teatro e educação em tempos neoliberais: a dramaturgia brechtiana como recurso para a promoção de um ensino crítico do direito*. Maringá: UEM, 2005. Disponível em <http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2005-Odair_Junior.pdf > Acesso em 19 de nov. 2013.

NIELSEN, KEN. *Tony Kushner's Angels in America*. New York: Continuum, 2008.

NOGUEIRA, Vanessa. "Os EUA em cena: liberdade como construto no teatro político de Tony Kushner" (tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2013.

OSBORN, M. Elizabeth (ed.) *The way we live now: America plays & the AIDS crisis.* New York: Theatre Communications Group, 1990.

PARK, Yong-Nam. "'The melting pot where nothing melted': the politics of subjectivity in the plays of Susan-Lori Parks, Wendy Wasserstein and Tony Kushner". (tese de doutorado) Indiana: Indiana University of Pennsylvania, 2008.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010.

RAMALHO, Roberto Gonçalves. "Transgressive 'Monsters' in *Angels in America*". (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=461> Acesso em 08 de nov. 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): A arte do teatro.* São Paulo: Folha, 2009.

_____. *O teatro épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____.*Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHRECKER, Ellen. *The age of McCarthyism: a brief history with documents*. 2 ed. Boston e New York: Bedford; St. Martin's, 2002.

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht" In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 130-1.

SILVA, Lajosy. "Historicidade, representação e sexualidade: uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em *Bent* de Martin Sherman e *Amor e Restos Humanos* de Brad Fraser." (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2007.

SINFIELD, Alan. *Out on stage: lesbian and gay theatre in the twentieth century*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno.* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TENNESSEE, Williams. *Sweet bird of youth, A streetcar named desire, The glass menagerie*. (Ed.) E. Martin Browne. New York: Penguin, 1987.

THOMAS, Gerald. "Peça de Tony Kushner é o 'Hair' dos anos 90." São Paulo: 02/05/2004 às 05h43. In: Folha Ilustrada. Caderno Especial para a *Folha de S. Paulo*, em Nova Iorque. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43820.shtml> Acesso em: 10 de abr. 2010.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. “O exército inútil de Robert Altman: cinema e política (1983)”. (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16112010-141514/pt-br.php>. Acesso em 04 de out. 2011.

TRUE, Michael. “Kunitz, Stanley.” In: KERBEL, Sorrel. *The Routledge Encyclopedia of Jewish Writers of the Twentieth Century*. New York: Taylor & Francis Books, 2003, pp. 574-7.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. V.1 (org.) Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

VISCARDI, Roberta Fabbri. “A posição do narrador em *The great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald.” (dissertação de mestrado). São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-14072011-144245/pt-br.php> Acesso em 05 de abr. 2012.

WALLACE, STEVENS. *The collected poems of Wallace Stevens*. New York: Vintage Books Edition, 1990.

WILLETT, John (editor and translator). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. New York: Hill and Wand, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.