

CERRADOS 46

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANO 27 2018



DOSSIÊ

“LITERATURA, ARTES E INCLUSÃO SOCIAL”



CERRADOS 46

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANO 27 2018

DOSSIÊ

"LITERATURA, ARTES E INCLUSÃO SOCIAL"



Missão

A **Revista Cerrados** configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Equipe Editorial

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor de layout e texto

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Reitora

Márcia Abrahão

Vice-reitor

Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação

Helena Shimizu

Diretora do Instituto de Letras

Rozana Reigota Naves

Chefe do departamento de Teoria Literária e Literaturas

Pedro Mandagará

Coordenador do programa de Pós-Graduação em Literatura

Danglei de Castro Pereira

Conselho Executivo

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso-Filho

CERRADOS 46

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ANO 27 2018

ISSN 1982-9701



Programa de Pós-Graduação
em Literatura



UnB

Dossiê

“Literatura, Artes e Inclusão Social”

CERRADOS 46



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ANO 27 2018
ISSN 1982-9701

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editores

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor Assistente

Diagramação/Revisão

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Organizador deste número 46

André Luís Gomes

Capa

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

André Luís Gomes

Fotografia da Capa

Jemima Bracho

Apoio

Poslit/II/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Afonso Roman de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martínez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Elianedo Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Apresentação

A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos. (CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. p. 36)

Antonio Candido ressalva, no capítulo “A Literatura e a vida Social”, que seu objetivo é “apenas focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos” e enumera as influências sociais sobre o público, a começar pelas estruturais, passando pela técnica e destaca “uma terceira influência social, a dos valores – gosto, modo, voga – e sempre exprimem a expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina”. Incluir temáticas, ações, personagens, atitudes que escapam a esses valores e padrões e, portanto, frustram e rompem com as expectativas sociais é o que norteou a organização deste número da *Cerrados*.

Neste sentido, o dossiê “Literatura, Arte e Inclusão Social”, reunindo artigos que pretendem provocar reflexões sobre os direitos e as condições sociais e as realizações artísticas das pessoas com deficiência no Brasil e sobre grupos minoritários, autores, ensaístas e dramaturgos, que rompem as normas e critérios hegemônicos com a finalidade de discutir e participar do contexto social e artísticos de suas respectivas épocas.

Terezinha Richartz analisa o romance *A porquinha do rabo esticadinho* de Rubem Alves, em que o autor apresenta uma vara de porcos cujos integrantes nasceram todos iguais, exceto Lili, que, ao invés de ter o rabo enrolado, o de Lili é esticado. Renata Lucena Dalmaso aborda o gênero autobiográfico em quadrinhos e as possibilidades de representação em relação à deficiência, algo ao qual a autora

se refere como “graphic body memoirs”; Alessandra Gomes da Silva e Rosana Kohl Bines analisam a recepção dos textos literários em turmas de jovens e adultos surdos da Educação Básica no Instituto Nacional de Educação de Surdos (CAP-INES).

Na sequência temos, artigos que centram as análises sobre encenações, produção dramaturgica e crítica teatral: Gilberto Figueiredo Martins desenvolve uma análise a partir do “impactante e provocativo” ensaio “Esperando Godot em Sarajevo”, escrito pela diretora Susan Sontag, estabelecendo vínculos entre o texto de Samuel Beckett e o contexto histórico em que ocorreu a encenação; Diógenes Vieira Maciel discute as formas e as convenções na dramaturgia e no teatro de Lourdes Ramalho e, em “Carpinteiros teatrais, a crítica e o teatro de revista”, Beatriz Pereira e eu apresentamos alguns “carpinteiros teatrais” com o objetivo de analisar uma série de textos com autorias e propósitos diversos, que se referiam, nas décadas iniciais do século XX, a espetáculos, atores e atrizes e casas teatrais.

Os sentidos existenciais performatizados abertos nas letras das músicas compostas para as peças Léo e Bia, de Oswald Montenegro são analisados por André Luiz de Souza Filgueira.

Alexandre Flory e Marcio da Silva Oliveira traçam um panorama da produção teatral de Dias Gomes e focam a produção do dramaturgo na década de 1940, analisando a peça *Eu acuso o céu*, de 1943, em que se tematiza a necessidade de inclusão social, seja do negro, do retirante ou de outras figuras situadas à margem social.

Encerra o dossiê, o artigo “O século XX e a tragédia do homem comum”, de Adriano de Paula Rabelo, em que autor sintetiza algumas discussões de pensadores acerca da tragédia, mostrando como a estatura do ser humano, sua condição social e sua linguagem foram rebaixando-se até o século em que autores como Eugene O’Neill, Arthur Miller e Nelson Rodrigues recriaram a tragédia em feição moderna.

Após os artigos do dossiê, incluímos, ainda sobre a temática deste número, uma entrevista com os integrantes da leitura encenada da peça “*Sinuca de bico*”, apresentada no XV Quartas Dramáticas, em que eles relatam a experiência de levar

para cena a tradução em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), uma vez que o tradutor-ator, Virgílio Soares, e a tradutora-atriz, Thalita Araújo, assumiram as personagens de Mersault e Haroun respectivamente, que também eram interpretadas pela doutoranda e atriz Rosana Correia e pela professora e atriz Glória Magalhães. Dirigida pela Profa. Dra. Alice Stefânia, a ideia, como ressalta uma das autoras do texto, Profa. Alice Araújo, era a de experienciar a tradução em Libras como parte do processo cênico. Uma das particularidades desta apresentação foi, diferentemente do que estamos habituados no teatro, o fato de que a peça foi montada integrando o português com a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). A tradutora-atriz Thalita Araújo e o tradutor-ator Virgílio Soares assumiram as personagens de Mersault e Haroun respectivamente, que também eram interpretadas pela doutoranda e atriz Rosana Correia e pela professora e atriz Glória Magalhães.

Na seção livre, temos quatro artigos: Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, a partir da figura de Lima Barreto na condição de intelectual de seu tempo, um intelectual “dissonante, analisa as obras póstumas *Bagatelas* (1923) e *Marginália* (1953), volumes que reúnem crônicas produzidas pelo escritor entre 1911 e 1922. No segundo artigo, a partir de uma reflexão sobre a imagem da Ninfa na modernidade, Maura Voltarelli Roque analisa as aparições dessa figura feminina em movimento no poema “The Waste Land”, de T.S. Eliot. Leonardo Francisco Soares analisa o romance *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline, publicado em 1932, com o objetivo de tecer algumas considerações acerca do modo como o trinômio Guerra, Revolução e Violência é mobilizado, no âmbito da linguagem, pelo romance. Finaliza a seção, Maria Rosa Duarte de Oliveira, que apresenta uma reflexão acerca do ato criativo em arte e em literatura a partir de Valery e de Giorgio Agamben.

Na seção “Tradução”, temos o artigo “O uso do material cômico na tragédia de Shakespeare e seus contemporâneos”, de Raymond Macdonald Alden, traduzido por Tiago Marques Luiz, em que o autor tece reflexões acerca da presença da figura do bobo tanto de Shakespeare como de seus predecessores e contemporâneos.

A temática do dossiê nos levou a escolher, como capa deste número, uma foto de uma das apresentações do Projeto PÉS (Teatro Dança para pessoas com deficiência)*, idealizado, em 2009, pelo Professor Rafa Tursi, mestre em Arte e bacharel em Artes Cênicas (UnB), que tem, desde 2011, por objetivo a pesquisa, a criação, provocação e execução do movimento expressivo para e por pessoas com deficiência, através de técnicas do teatro-dança.

Para concluir e abrir outras perspectivas de visões e leituras, lembrei-me do conto “Amor”, de Clarice Lispector, em que a personagem Ana, dona de casa, depara-se, no ônibus, com um cego mascarado chicle. O inusitado e a ação despreziosa do cego domina a atenção de Ana, que deixa, depois de um solavanco, cair toda a compra que estava no seu colo e “os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia.”. Ana, tomada por aquela aparição, perde o ponto de ônibus onde ela ia descer e entra no Jardim Botânico, onde ela passa a ter várias e reveladoras visões. Ana volta pra casa e, no final, “Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia.” Desejo que esta flama continue acesa para e com a leitura deste número!

André Luís Gomes
Editor-Chefe

*O Projeto Pés mantém um site com o histórico do grupo, informações sobre espetáculos e, além disso, disponibiliza vídeos e fotos. Disponível em: https://www.projetopes.com/quem-somos?fbclid=IwAR0vwD1z4I6EPbCK986m0Pz4x_14JTzkOOXmXMXuHh0mpIeXf0VLjL7qtG4
Acesso: 20 out. 2018.

Sumário

Dossiê	10
“Quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”: considerações sobre o gênero autobiografia em quadrinhos e representações de deficiência	15
Renata Lucena Dalmaso	
Performance e intermedialidade em três propostas para o trabalho com a literatura em contexto de alunos jovens e adultos surdos	28
Alessandra Gomes da Silva Rosana Kohl Bines	
Susan e Samuel em Sarajevo – ensaio para um teatro de guerra (revisitando <i>Godot</i>)	44
Gilberto Figueiredo Martins	
Das formas e das convenções: apontamentos à propósito da dramaturgia e teatro de Lourdes Ramalho	69
Diógenes André Vieira Maciel	
Carpinteiros teatrais, a crítica e o teatro de revista	86
Beatriz da Silva Lopes Pereira André Luís Gomes	
A existência no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro	105
André Luiz de Souza Filgueira	
A crítica social do teatro da juventude de Dias Gomes em <i>Eu acuso o céu</i> (1943)	122
Alexandre Flory Marcio da Silva Oliveira	
O século XX e a tragédia do homem comum	139
Adriano de Paula Rabelo	
A tristeza como subjetividade da ausência no romance “A Porquinha de rabo esticadinho”, de Rubem Alves	154
Terezinha Richartz	

Entrevista	154
<i>Sinuca de bico: encenação da leitura e tradução em Libras em cena - Uma experiência bilíngue português - Libras no XV QUARTAS-DRAMÁTICAS</i>	166
Seção Livre	180
<i>A crônica do “fora” em Bagatelas e Marginália, de Lima Barreto</i> Dirlenvalder do Nascimento Loyolla	181
<i>A dialética da ninfa em The Waste Land, de T.S. Eliot</i> Maura Voltarelli Roque	202
<i>Autor e texto em guerra: Viagem ao fim da noite, de Louis-Ferdinand Céline</i> Leonardo Francisco Soares	221
<i>Em busca do núcleo des-criativo da escrita poética</i> Maria Rosa Duarte de Oliveira	234
Tradução	243
<i>O uso do material cômico na tragédia de Shakespeare e seus contemporâneos</i> Tiago Marques Luiz	244

Dossiê

“Quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”: considerações sobre o gênero autobiografia em quadrinhos e representações de deficiência

“Graphic body memoir”: on the genre of autobiographical comics and representations of disability

Renata Lucena Dalmaso*

 <https://orcid.org/0000-0001-5049-9434>

Recebido em: 15/05/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Este artigo aborda o gênero autobiográfico em quadrinhos e as possibilidades de representação em relação à deficiência, algo ao qual venho me referindo como “*graphic body memoirs*”, ou “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”, em uma tradução livre. As idiosincrasias das histórias em quadrinhos justificam a necessidade por uma estrutura teórica mais específica em termos de autobiografias em quadrinhos e deficiência. Para ilustrar as possibilidades desse conceito, utilizo a obra *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness*, dos irmãos Clem e Olivier Martini, publicada em 2010.

Palavras-chave: Autobiografia. Histórias em quadrinhos. Deficiência. Corpo

ABSTRACT: *This article discusses the genre of autobiographical comics and the possibilities of representation of disability, something to which I refer to as “graphic body memoirs”. The idiosyncrasies of comics justify the need for a more specific theoretical framework in terms of graphic memoirs and disability. To illustrate the possibilities of such concept, I bring the work Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness, by the brothers Clem e Olivier Martini, published in 2010.*

Keywords: *Autobiography. Comics. Disability. Body*

Este artigo aborda o gênero autobiográfico em quadrinhos e as possibilidades de representação em relação à deficiência, algo ao qual venho me referindo como “*graphic body memoirs*”, ou “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”, em uma tradução livre¹. Esse termo abarca uma série de

* Professora adjunta na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). E-mail: rldalmaso@gmail.com.

¹ Todas as traduções utilizadas neste artigo são de minha autoria.

autobiografias em quadrinhos publicadas desde o início dos anos 2000, em diversas línguas e contextos. Meu principal argumento é que as idiossincrasias das histórias em quadrinhos justificam a necessidade por uma estrutura teórica mais específica em termos de autobiografias em quadrinhos e deficiência.

Há uma miríade de exemplos de obras que podem ser vistas como quadrinhos autobiográficos corpo(rificados). Algumas obras possuem deficiência como tema secundário, tais como: *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), de Alison Bechdel; *The Impostor's Daughter: A True Memoir* (2009), de Laurie Sandell; *Calling Dr. Laura: A Graphic Memoir* (2013), de Nicole G. Georges; *Funny Misshapen Body* (2009), de Jeffrey Brown; *French Milk* (2007) de Lucy Knisley; *The Infinite Wait and Other Stories* (2012), de Julia Wertz; *Good Eggs: A Memoir* (2010), de Phoebe Potts. Outras obras trazem a deficiência como ponto principal em suas narrativas, como *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo & Me: A Graphic Memoir* (2012), de Ellen Forney; *Stitches: A Memoir* (2009), de David Small; *Epileptic* (2005), de David B.; *Our Cancer Year* (1994), de Harvey Pekar e Joyce Brabner; *Cancer Vixen: A True Story* (2006), de Marisa Acocella Marchetto; *Cancer Made Me a Shallower Person* (2006), de Miriam Engelberg; *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness* (2010), de Clem Martini e Olivier Martini; *Psychiatric Tales: Eleven Graphic Stories About Mental Illness* (2010), de Darryl Cunningham; *The Spiral Cage* (2003), de Al Davison; *The Hospital Suite* (2014), de John Porcellino; *Special Exits* (2014), de Joyce Farmer; *Mom's Cancer* (2003-04), de Brian Fies; *Tangles: A Story About Alzheimer's, my Mother, and Me* (2012), de Sarah Leavitt; *Blue Pills: A Positive Love Story* (2008), de Frederick Peeters. O número de publicações por si só já chama a atenção e revela o interesse tanto de editoras quanto de público no tema.

A representação da deficiência está no cerne desses quadrinhos autobiográficos corpo(rificados). A necessidade de se ter um aporte teórico específica para este gênero está, portanto, em um conceito que possibilite trabalhar como a deficiência aparece não somente na narrativa escrita dessas obras, mas também através da tensão texto/imagem característica dos quadrinhos. Uma outra questão específica para o meio dos quadrinhos está relacionada à interação entre o visível e o não-visível entre painéis e sequências de painéis, que invariavelmente provoca um impacto na caracterização de diferentes tipos de corporificações. Como, conjectura-se, esses corpos, que historicamente têm sido mantidos escondidos ou mostrados como grotescamente exagerados para propósitos narrativos, ganham vida através da arte dos próprios autores? Que tipo de agência está imbricada nesse controle sobre a representação da própria deficiência? Ademais, qual a relação entre representação da deficiência de si e de um outro?

O fator autobiográfico também impacta essa formulação. Além do meio dos quadrinhos e suas particularidades de representação textual e visual, as obras do gênero “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)” são narrativas autobiográficas, ou seja, pautadas por uma série de pressupostos acerca da ideia do papel da “(V)erdade”² e da construção de um *Eu* em narrativas de não-ficção.

² Ao longo deste artigo, utilizo o formato “(C)ategoria”, com a inicial maiúscula entre parêntesis, como aparato textual para representar categorias de análise ao mesmo tempo em que questiono a autoridade, coesão e unicidade com que muitas vezes são compreendidas.

Para tentar responder a essas e outras perguntas, trago neste artigo como exemplo a obra *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness*, dos irmãos Clem e Olivier Martini, publicada em 2010. Antes de entrar nessa análise, é preciso, contudo, esclarecer alguns pontos conceituais da intersecção quadrinhos/autobiografia/deficiência inserida no termo dos quadrinhos autobiográficos corpo(rificados).

Autobiografia e seus descontentes

Em termos gerais, o ponto de partida quando se fala em autobiografia, em qualquer tipo de círculo social, é a presunção de que se trata de uma narrativa ligada à veracidade, ou a eventos reais, particularmente aos eventos da vida da autora ou a perspectiva da autora em relação a uma série de eventos reais. Esse é, de fato, como alguns críticos definem o gênero, como G. Thomas Couser, que especifica que o livro de memórias, a *memoir*, primariamente pelo que ele não é, ou seja, ficção (COUSER, 2012, p.15). Couser escolhe focar especificamente no livro de memórias, citando esse como uma versão moderna da autobiografia. Autoras como Sidonie Smith e Julia Watson (2001) e Leigh Gilmore (1994), por sua vez, propõem críticas mais explícitas à tradição da autobiografia como gênero textual, favorecendo outros termos como “narrativas de vida” e “*autobiografics*”, respectivamente. Autobiografia, no sentido tradicional, de acordo com tais autoras, remonta ao sujeito soberano do Iluminismo, focada em um indivíduo em particular, com autoridade conferida pela sociedade, através de seu status, para contar sua história (SMITH e WATSON, 2001, p. 3). Como Gilmore argumenta, os autores que se tornaram a base para a definição da autobiografia compreendem uma série de homens ‘exemplares’ em seus campos de atuação (militares, figuras literárias, políticos), sendo vistos como representantes ou até sinônimos da época em que viveram, como Santo Augustinho, Rousseau, Franklin, Henry Adams (GILMORE, 1994, p. 11).

No contexto dos Estudos de Autobiografia da virada do século XX, por exemplo, escritores marginalizados envolvidos em diferentes formas de narrativas de vida não tinham seu trabalho valorizado ou entendido como sendo parte da tradição da autobiografia. Como Gilmore defende, o status do sujeito autobiográfico estava, evidentemente, associado ao status que a aquele sujeito gozava na sociedade (GILMORE, 1994, p. 17). Ou seja, autores que não eram do gênero, da classe, da raça ou da posição política “apropriada” não eram vistos como fazendo parte deste gênero literário, já que não eram vistos por críticos como representativos o suficiente de suas épocas. Conseqüentemente, narrativas de vida de mulheres, sujeitos coloniais, indivíduos considerados sexualmente “desviantes”, ou escravos, só para citar alguns exemplos, eram vistas como formas “menores” de escrita e não chegavam ao status de autobiografias.

A partir da década de 1970, no entanto, um número de críticos dos campos dos estudos pós-coloniais, pós-modernos e feministas começa a questionar a história do termo “autobiografia” e sua celebração do sujeito autônomo do

Iluminismo em favor de um entendimento mais amplo da narrativa de vida (SMITH e WATSON, 2001, p. 4; GILMORE, 1994, p. 11). Muito do trabalho no campo de Estudos de Autobiografia desde então é focado em obras que desafiam esses pressupostos da tradição da autobiografia e em como tecnologias de autorrepresentação funcionam na construção de categorias tais como (I)dentidade, (A)utoridade e (V)erdade.

Essa transição dentro do campo de Estudos de Autobiografia é marcada por uma mudança de entendimento da escrita autobiográfica como uma representação de si para uma concepção da mesma como uma prática de descoberta (e concomitante construção) de si. O status ontológico do *Eu* autobiográfico é, portanto, questionado por uma chamada terceira onda de críticas, na medida que esse *Eu* é visto como um efeito do discurso autobiográfico, ao invés do ponto de partida (SMITH, 1998, p. 109). Desse modo, o texto autobiográfico não é visto um mero reflexo ou retrato da vida do indivíduo, tampouco como um registro histórico e fiel de um dado momento. Ao contrário, o sujeito é construído através da própria escrita autobiográfica.

Autobiografia em quadrinhos

Em termos básicos, a autobiografia em forma gráfica, ou *graphic memoir*, pode ser vista como a versão em quadrinhos das narrativas de vida. Os precursores dos quadrinhos autobiográficos mais comumente citados fazem parte da geração de quadrinhistas alternativos e underground dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, mais notadamente Justin Green (*Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, 1972), Robert Crumb (*Zap Comix*, 1968-1978), Harvey Pekar (*American Splendor*, 1976-2008), and Aline Kominsky-Crumb (*Wimmen's Comix*, 1972-1974; *Twisted Sisters*, 1976, 1994, 1995) (BEATY, 2009, p. 230; CHUTE, 2010, p. 20). Essa geração que fazia parte da contracultura de São Francisco influenciou uma nova leva de artistas inclinada a se aventurar cada vez mais em narrativas autobiográficas. Essa nova geração incluía Art Spiegelman, autor do celebrado *Maus: A Survivor's Tale* (1980-91), que estabeleceria o tom para muito do que seria produzido posteriormente nesse gênero literário da escrita de si em quadrinhos.

Utilizo aqui a expressão “escrita de si”, mas na realidade o que acontece nos quadrinhos vai além do nível da linguagem *escrita*. Uma característica definidora dos quadrinhos é o caráter dual do discurso na narrativa, um que acontece através da conversão e tensão entre imagens e palavras. Scott McCloud, no seu influente *Understanding Comics* (1993), define quadrinhos como “uma dança entre o visto e o não visto. O visível e o invisível” (MC CLOUD, 1993, p. 92). Nessa dança, McCloud afirma, tanto criador quanto leitor devem participar ativamente (MC CLOUD, 1993, p. 92). Já Charles Hatfield, em *Alternative Comics: An Emerging Literature* (2005), descreve a linguagem dos quadrinhos como uma “arte de tensões”, que se opõem e se justapõem continuamente (HATFIELD, 2005, p. 32). Hatfield lista quatro tensões que atuam na leitura de quadrinhos: “código vs. código (‘palavra’ vs. ‘imagem’)”, “imagem única vs. imagem-em-uma-série”, “sequência vs.

superfície” e “texto com experiência vs. texto como objeto” (HATFIELD, 2005, p. 36-58). Cabe ao leitor, portanto, fazer sentido dessas múltiplas tensões ao longo da narrativa.

Tais tensões são particularmente pertinentes em narrativas que trabalham com a construção de um *Eu* autobiográfico, pois evidenciam as nuances de sujeitos (muitas vezes) não coerentes e as complexidades inerentes à ideia de uma (V)erdade no discurso da autobiografia. As especificidades dos quadrinhos, portanto, chamam a atenção do leitor para as dissonâncias presentes nas noções não problematizadas de (I)dentidade, (H)istória, (A)utoridade e (V)eracidade, categorias frequentemente associadas ao fazer autobiográfico.

Deficiência na autobiografia em quadrinhos

Como ponto de partida para entender o corpo com deficiência, Lennard Davis defende que é “preciso retornar ao conceito da norma, do corpo normal”, e em como a noção do “normal”, no século XIX, tornou-se o “normativo” (DAVIS, 2006, p. 3). Como Michel Foucault menciona, foi a catalogação de cidadãos e suas respectivas doenças, nascimentos, mortes, alturas, pesos, etc, que proporcionou uma maneira para que governos controlassem as suas populações (FOUCAULT, 1978, p. 118). Essa “normatização”, como Foucault refere, não procurava tornar as pessoas “normais”, e sim buscava averiguar indivíduos em relação a uma série de “normas” – uma tecnologia de poder que estava intrinsecamente ligada à instituição médica e suas concepções em relação ao corpo. O instrumento do exame ajudava, então, de acordo com Foucault, a classificar, hierarquizar, e elencar corpos de acordo como seu nível de normalidade (FOUCAULT, 1995, p. 184). Corpos que saíam da curva da normalidade eram vistos, portanto, como desviantes e, conseqüentemente, eram tidos como um problema que necessitava de uma solução, para o “bem da nação” (FOUCAULT, 1995, p. 184). Davis aponta que a relação entre o discurso eugênico e ciência estatística possui um teor “simbiótico”, pois “ambos trazem para a sociedade o conceito da norma, particularmente do corpo normal, e assim criam efetivamente o conceito do corpo deficiente” (DAVIS, 2006, p. 3).

À medida que o debate em torno dos direitos das pessoas com deficiência emerge nos anos 1990, o termo “deficiência” é reapropriado de suas origens médicas e usado como “um marcador de identidade” (LINTON, 2006, p. 162). O processo de apropriação do termo médico ajudou a recuperar um status de comunidade para pessoas com deficiência, explica Simi Linton (2006, p. 162).

G. Thomas Couser, em *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing* (2009), descreve a recorrência do tema da deficiência em autobiografias publicadas nos últimos 30 anos, aproximadamente (COUSER, 2009, p. 3). Ele chama essa explosão de autobiografias focadas em deficiência como um fenômeno da “*some body memoir*”, ou da “autobiografia de algum corpo” em português. Couser na verdade está expandindo as definições de Lorraine Adams, que distingue entre autobiografias de pessoas conhecidas (“*somebody memoir*”, ou

“autobiografia de alguém”) e de pessoas desconhecidas (“*nobody memoir*”, ou “autobiografia de ninguém”). O argumento de Couser é que essa última categoria, a “autobiografia de ninguém”, é muitas vezes não somente a autobiografia de uma pessoa até então desconhecida, um ninguém, mas mais especificamente é a história do corpo deste ninguém, (ou a “*memoir of some body*” em um trocadilho com “*somebody memoir*”), em uma narrativa que foca particularmente na experiência de viver com um certo tipo de corporificação (COUSER, 2009, p. 2). Couser, em resumo, defende que “a autobiografia de ninguém é frequentemente sobre como é ter ou como é *ser*, viver *como*, um tipo particular de corpo – de fato, um corpo que é geralmente estranho ou anômalo” (COUSER, 2009, p. 2, ênfase no original).

Partindo, portanto, do conceito de Couser, pode-se argumentar que o mesmo fenômeno descrito por ele, da “*some body memoir*”, é visto no gênero dos quadrinhos autobiográficos, onde um número de obras trabalha com a experiência de viver com um certo tipo de corpo. O que eu proponho é que no reino das autobiografias em quadrinhos, as *graphic memoirs*, o fenômeno ao qual Couser se refere pode ser visto como a “*graphic body memoir*”, ou como “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”.

Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness

Um exemplo de do conceito de “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)” é a obra canadense *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness* (2010), dos irmãos Clem Martini e Olivier Martini. A narrativa conta a história dos dois irmãos e de sua relação com uma doença mental, ainda que de maneiras bastante diferentes. Os irmãos compõem a narrativa em conjunto, falando sobre as dificuldades da família com esquizofrenia: primeiro quando o irmão mais novo de ambos, Ben, é diagnosticado e, mais tarde, quando Olivier também se descobre como esquizofrênico. Os dois, Clem e Olivier, são vozes distintas na narrativa: Clem primariamente faz as seções de prosa, enquanto que Olivier fica encarregado da parte visual. Clem expressa, em sua parte da narrativa, um ressentimento em relação ao irmão mais novo, Ben, assim como em relação à doença que os afetou:

Assim eu justifiquei deixar o país. Eu sentia que estava consumido pela experiência de primeiro identificar a doença mental de Ben e depois de alguma forma arranjar uma maneira para que ele recebesse tratamento no hospital. Eu me senti traído, se não por Ben, pela vida. Algo havia roubado meu irmão mais novo de mim e misteriosamente o substituído por um completo estranho. Eu me senti rejeitado, por Ben e pelo sistema de saúde. Parecia não haver lugar no processo para mim. (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 37).

Mais tarde, depois que Ben comete suicídio, esse sentimento de traição é substituído por um de culpa, como o narrador informa o leitor.

Esse tipo de sentimento de rejeição, traição e culpa é comum em quadrinhos autobiográficos corpo(rificados), especialmente em narrativas que lidam com a deficiência de um ente familiar que não o narrador principal, como é o caso de *Tangles: A Story About Alzheimer's, my Mother, and Me* (2012), de Sarah Leavitt, e *Epileptic* (2005), de David B., para citar apenas dois exemplos. Em *Tangles*, a narradora, exausta de lidar com a mãe com Alzheimer, desabafa: “Eu estava cansada de tentar preencher as lacunas na fala dela. Eu estava cansada de ajudá-la. Eu estava cansada dela estar doente” (LEAVITT, 2012, p. 73). Em *Epileptic*, David denota a sensação de sentir-se arrastado pela epilepsia do irmão: “Estamos todos doentes com a doença dele” (DAVID B., 2005, p. 192). À medida que esses familiares procuram lidar com a deficiência de alguém próximo, os narradores batalham pelo equilíbrio de dar conta de relatar a experiência e emoções de outra pessoa enquanto procuram transmitir as próprias sensações.

A perspectiva de Olivier sobre a história do irmão mais novo, Ben, a princípio é mais contida se comparada com a de Clem. A narrativa visual não retrata ressentimentos em relação ao irmão menor, focando em um relato mais factual dos eventos. As duas vozes, de Clem e de Olivier, contrastam uma à outra, tanto na sua apresentação quanto no conteúdo de sua narração. A narrativa escrita de Clem está confinada por padrões tipográficos de prosa, como colunas e

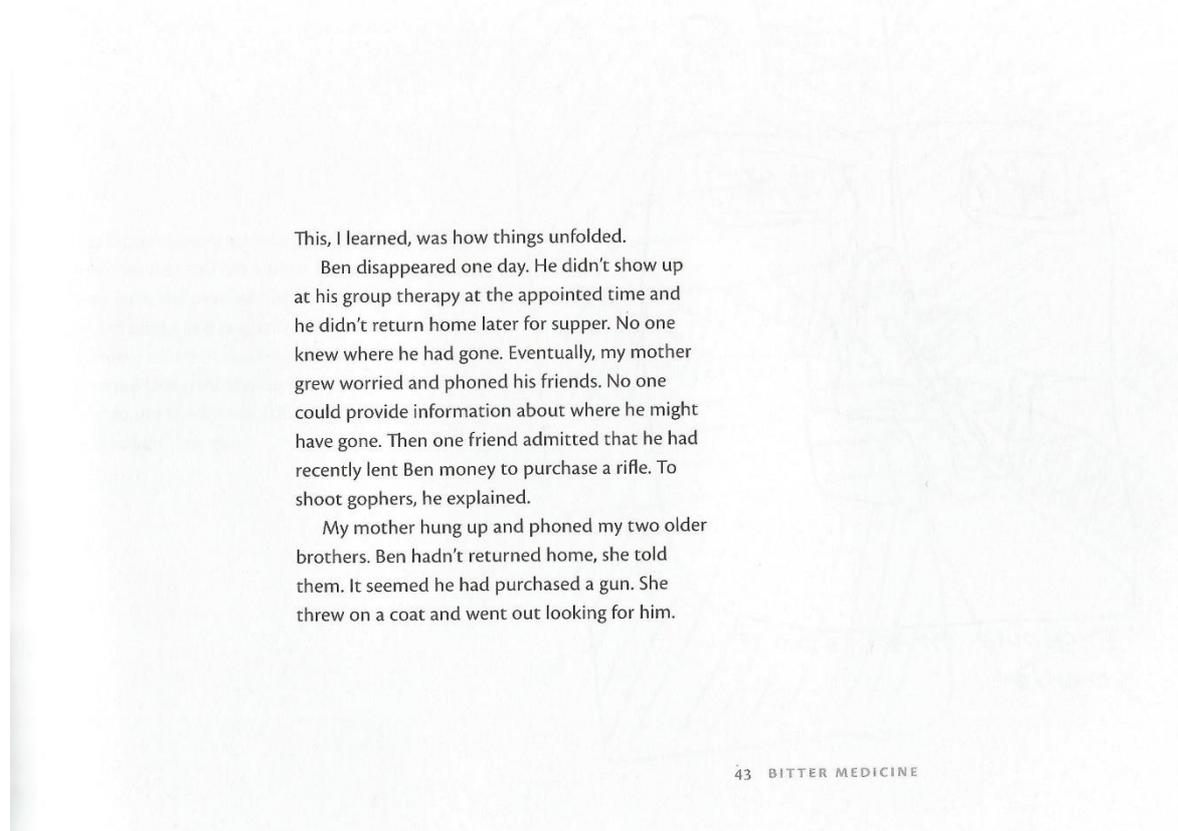


Figura 1: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 43)

parágrafos; já a de Olivier é algumas vezes puramente visual enquanto em outras incorpora mais os padrões clássicos dos quadrinhos. As duas páginas citadas

(Figuras 1 e 2)³, retratando cada uma a versão de um dos narradores a respeito do suicídio de Ben, ilustram a distinção entre seus estilos.



Figura 2: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 42)

Clem é mais prolífico com os detalhes de sua história (Figura 1), enquanto que a narrativa de Olivier é mais concisa (Figura 2). O texto de Clem é ordenado, enquanto os desenhos de Olivier são erráticos. A constante justaposição das duas vozes autobiográficas os diferencia, representando-os ao mesmo tempo em que os constrói como dois sujeitos distintos: o primeiro como capacitado enquanto o segundo como deficiente. Nesse sentido, a narrativa produz o capacitismo através do estabelecimento discursivo da deficiência, algo que Robert McRuer chama de “capacitismo compulsório” (MCRUER, 2006, p. 304).

Dentro do argumento de McRuer, a construção do capacitismo funciona de maneira paralela à construção da heterossexualidade compulsória, emprestando as teorias de Judith Butler sobre performatividade de gênero. Como tal, o capacitismo está contingente à constante reiteração da sua performance e à produção de claros desvios da norma, ou seja, de corpos considerados deficientes

³ Texto Figura 1: “Isso, eu descobri, foi como as coisas se desenrolaram. Ben desapareceu um dia. Ele não deu as caras para a sua terapia em grupo na hora marcada e não voltou pra casa mais tarde para a janta. Ninguém sabia para onde ele tinha ido. Eventualmente, minha mãe ficou preocupada e telefonou para seus amigos. Ninguém conseguiu dar informações sobre onde ele pudesse ter ido. Então um amigo admitiu que havia recentemente emprestado a Ben um dinheiro para comprar um rifle. Para matar roedores, ele explicou. Minha mãe desligou o telefone e ligou para meus dois irmãos mais velhos. Ben não havia voltado pra casa, ela disse. Parecia que ele havia comprado uma arma. Ela colocou um casaco e saiu para procurar por ele.

Texto Figura 2: Painel 1: Meu irmão Ben estava doente. Painel 2: Então ele comprou uma arma.

Painel 3: Ben contou que queria atirar em alguns roedores.

(MCRUER, 2006, p. 304). Uma corporificação normativa é, portanto, produzida através da constituição dos tipos de corpos que rejeita, que são então confinados ao domínio do abjeto. Ao contrapor as duas narrativas pelo viés da legibilidade de suas histórias e trazendo a versão de Clem, em prosa, como a narrativa primária em muitos momentos, a obra produz esse sujeito como emblemático da norma enquanto seu irmão, Olivier, como contraste, é produzido como deficiente.

Por outro lado, à medida que a narrativa se afasta da história do irmão mais novo, Ben, e se volta à experiência em primeira mão de Olivier com a esquizofrenia, Clem se mostra muito mais cuidadoso em representar seu próprio papel como observador. Ao relatar a experiência de procurar ajuda psiquiátrica para Olivier, Clem ressalva: “Ocorre-me que, porque estou escrevendo essas palavras, meu papel parece muito maior do que realmente foi” (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 71). Como um dos narradores e um participante na história, Clem expressa sua própria perspectiva da doença dos irmãos, mas, ao contrário de narradores de outras obras como *Tangles* e *Epileptic*, ele é cauteloso em não colocar essa perspectiva no centro da narrativa. Mais tarde na história, Clem comenta sua relação com o irmão: “Algumas vezes ele me diz que eu não entendo o jeito que as coisas são. E tenho certeza que às vezes ele está certo. Como eu poderia? *Ele viveu uma experiência que eu só observei*” (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 243, meu grifo). Por exemplo, ao descrever uma ocasião em que Olivier estava inerte, não respondendo a pedidos de conversa por dias seguidos, Clem menciona ter desenvolvido uma nova abordagem para se comunicar com o irmão: ele tenta escrever uma carta e incluir na mesma um envelope já com o selo e o endereço para resposta. À medida que Clem relata o sucesso da iniciativa, o que se sobressai na passagem é a inclusão da resposta de Olivier na narrativa:

Uma semana mais tarde eu peguei uma carta da minha caixa de correio. Era o meu envelope, já selado e enviado anteriormente. Um pequeno pedaço de papel amassado estava dobrado dentro do envelope. A letra cheia de curvas de Olivier se arrastava através da página, mas sua prosa era esparsa.

‘Caro Clem’, ele escreveu. ‘Eu não tenho alucinado mais, mas agora eu não sinto muito de mais nada. Os remédios achataram ou apagaram todas as emoções que eu tinha. Eu não sei como viver desse jeito, não sentindo nada.’ (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 93)

Olivier não relata essa informação na sua parte da narrativa, mas, nessa passagem, sua voz é preservada, ao invés de ser apropriada, através do relato do irmão.

Em *Bitter Medicine*, os efeitos da medicação na vida de Olivier são discursivamente enfatizados tanto na narrativa visual quanto na escrita. A narrativa escrita de Clem, além de emprestar a voz de Olivier através de sua carta, aborda os efeitos colaterais dos antipsicóticos em minuciosos detalhes em várias passagens da narrativa:

A medicação na vida de Olivier desempenhou um papel tão chave no tratamento—positivamente e negativamente—que é quase possível desenhar as coordenadas da existência do meu irmão baseando-se somente nas drogas as quais ele foi receitado. (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 169)

Clem cita em detalhe cada medicamento, quanto tempo foi receitado, seus efeitos colaterais, o que levou os médicos a descontinuar o tratamento com ela, assim como as implicações dos efeitos colaterais na vida social e profissional de Olivier ao longo da narrativa.

A narrativa visual de Olivier, por sua vez, alude ao papel da medicação em uma maneira dupla: explicitamente, como através de representação de suas consultas com médicos sobre os medicamentos e através de desenhos dos tabletes e comprimidos em si, que invariavelmente tornaram-se parte da vida dele, e

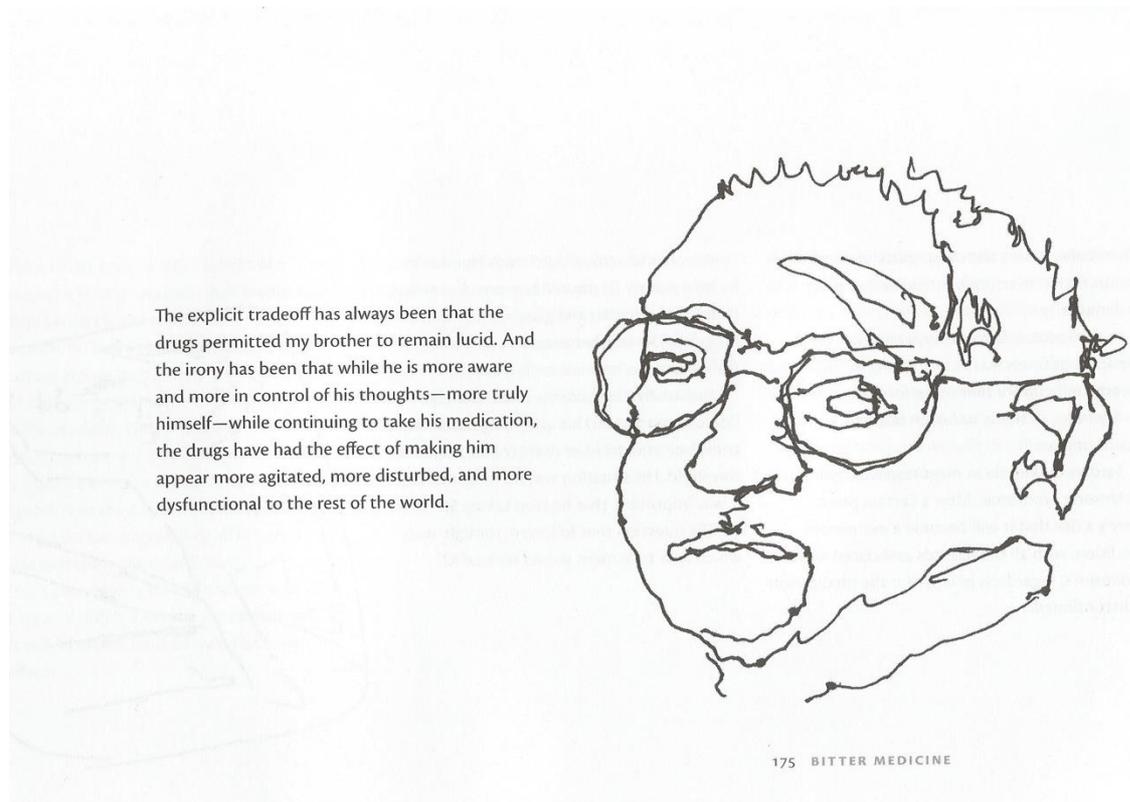


Figura 3: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 175)



Figura 4: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 174)

implicitamente, na incorporação dos efeitos colaterais como parte de seu estilo artístico (Figuras 3 e 4).

Alguns dos efeitos colaterais mais predominantes na vida de Olivier estão relacionados à *Stelazine*, um medicamento que ele tomou durante quinze anos, que causou: “discinesia tardia – uma desordem que se manifesta em movimentos involuntários e repetitivos. No caso de Olivier, também incluía língua inquieta, rigidez e tremores” (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 173). Esses são não somente mencionados, mas (in)corpo(rados) ao seu estilo de desenho, que varia de acordo com os tipos de efeitos colaterais vivenciados por Olivier durante o curso de seus tratamentos. Figuras 3 e 4, por exemplo, são situadas em páginas opostas uma à outra, evidenciando para o leitor como a medicação afeta diretamente a estética da autorrepresentação de Olivier. Se em outras obras a justaposição de capacitismo e deficiência é feita de maneira a construir um personagem como pertencendo a uma ou outra dessas categorias, em *Bitter Medicine* a comparação dos autorretratos de Olivier complica a naturalização dessas mesmas categorias como sendo coesas.

Considerações finais

Bitter Medicine não é uma obra tradicional de quadrinhos, mas muitas das obras que incluo no gênero de quadrinhos autobiográficos corpo(rificados) não o são e é justamente essa característica o que marca a necessidade de um aparato teórico que procure dar conta dessas complexidades em relação à representação. Ao longo da história da literatura, como apontam David T. Mitchell e Sharon

Snyder, a deficiência tem sido utilizada apenas como recurso narrativo, um artefato que ajuda a compor certos personagens como únicos dentro de uma obra – Édipo-Rei, Ricardo III e Ahab são exemplos de como a deficiência aparece através de um significado simbólico (MITCHELL e SNYDER, 2000, p. 47). Os quadrinhos autobiográficos complicam essa lógica ao trazerem deficiência como algo ao mesmo tempo simbólico e literal, uma dualidade da representação desses corpos que é característica do gênero não-ficção da autobiografia.

O formato visual/textual também traz consigo implicações relevantes para o estudo da representação e deficiência, ao articular com a ideia de visibilidade e não-visibilidade de corpos discursivamente marcados pela diferença na sociedade. Esses corpos são estilizados através da arte do desenho e de sua articulação com o texto escrito, em um dialogismo que pode subverter concepções acerca da deficiência ou, ao contrário, reforçá-las. *Bitter Medicine*, por exemplo, é emblemático dessa complexidade.

Referências

- BEATY, B. *Autobiography as Authenticity*. In: HEER, J.; WORCESTER, K. (Eds.). *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p. 226–235.
- CHUTE, H. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- COUSER, G. T. *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.
- _____. *Memoir: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 2012.
- DAVID B. *Epileptic*. Tradução Kim Thompson. New York: Pantheon Books, 2005.
- DAVIS, L. J. *Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century*. In: *The Disability Studies Reader*. 2nd. ed. New York and London: Routledge, 2006. p. 3–16.
- FOUCAULT, M. *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction*. New York: Random House, 1978.
- FOUCAULT, M. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House, 1995.
- GILMORE, L. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- HATFIELD, C. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- LEAVITT, S. *Tangles: A Story About Alzheimer's, my Mother, and Me*. New York: Skyhorse Publishing, 2012.
- LINTON, S. *Reassigning Meaning*. In: *The Disability Studies Reader*. 2nd. ed. New York and London: Routledge, 2006. p. 161–172.
- MARTINI, C.; MARTINI, O. *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness*. Calgary: Freehand Books, 2010.
- MCCLOUD, S. *Understanding Comics*. New York: Harper Collins, 1993.

MCRUER, R. Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence. In: DAVIS, L. J. (Ed.). *The Disability Studies Reader*. 2nd. ed. New York and London: Routledge, 2006. p. 301-308.

MITCHELL, D. T.; SNYDER, S. L. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

SMITH, S. Performativity, Autobiographical Practice, Resistance. In: SMITH, S.; WATSON, J. (Eds.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison and London: University of Wisconsin Press, 1998. p. 108-115.

SMITH, S.; WATSON, J. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001.

Performance e intermedialidade em três propostas para o trabalho com a literatura em contexto de alunos jovens e adultos surdos

Performance and intermediality in three literature activities in the context of deaf adults students

Alessandra Gomes da Silva*

 <https://orcid.org/0000-0003-3129-9802>

Rosana Kohl Bines*

 <https://orcid.org/0000-0003-2128-4121>

Recebido em: 15/10/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: O artigo corresponde a um recorte de pesquisa de mestrado. Buscamos analisar a recepção dos textos literários em turmas de jovens e adultos surdos da Educação Básica no Instituto Nacional de Educação de Surdos (CAp-INES). Levamos em consideração que tais alunos devem transitar pela língua de sinais, sua primeira língua, e a língua portuguesa escrita como segunda língua. Além disso, discorreremos a respeito da incorporação de aspectos relacionados à performance e à intermedialidade no trabalho com a literatura nesse segmento.

Palavras-chave: Surdos. Libras. Literatura

ABSTRACT: *The article corresponds to a master's research clipping. We sought to analyze the reception of literary texts in groups of deaf youth and adults in Basic Education at the National Institute of Education of the Deaf (CAp-INES). We take into account that such students must transit through sign language, their first language, and the Portuguese language written as a second language. In addition, we will discuss the incorporation of aspects related to performance and intermediality in the work with literature in this segment.*

Keywords: *Deafs. brazilian sign language. literature*

* Doutoranda no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Puc - Rio. E-mail: aletrasufrj@hotmail.com.

* Professora Adjunta do Departamento de Letras da PUC-Rio e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da mesma universidade. E-mail: rkbinest@gmail.com.

1 Introdução

O presente artigo, baseado nas propostas práticas contidas na dissertação “Por uma poética dos sentidos: a literatura no contexto da surdez” (2016)¹, busca lançar um olhar para os diferentes aspectos que envolvem a recepção dos textos literários, tendo como foco alunos surdos jovens e adultos da Educação Básica no Instituto Nacional de Educação de Surdos (CAp-INES). Sabemos que a educação de surdos tem passado por intensas modificações nos últimos anos. A primeira e fundamental mudança diz respeito ao modo como a Libras passou a ser incorporada nesse processo. Isso porque sempre que se estuda a história da educação de surdos, pode-se notar que durante muito tempo a dificuldade linguística foi apontada como o principal problema enfrentado pelas pessoas surdas. Voltando-se a discussão para o caso específico do Brasil, com a publicação da lei de LIBRAS, língua brasileira de sinais (BRASIL, 2002)², agora com o *status* de língua, reconhece-se, por conseguinte, o direito de o surdo ter acesso a uma língua que seria sua língua natural como primeira língua, ponto de partida para qualquer outra aprendizagem. Embora a aprovação de uma lei não garanta possibilidade efetiva de acesso do surdo à LIBRAS, considera-se que esta representa a legitimação do uso de uma língua própria de um grupo social, deixando de considerá-la apenas como linguagem gestual, mímica, ou outras denominações, de caráter depreciativo.

Podemos ressaltar que uma segunda e, também, inegável transformação no ensino desses indivíduos diz respeito ao desenvolvimento e à popularização das tecnologias da comunicação e informação, sobretudo, as que envolvem o uso de vídeos, imagens e fotografias. Isso porque a tecnologia possibilitou primeiramente o registro da língua de sinais e, aos poucos, passou a ser utilizada como veículo de expressão. Tal recurso pode possibilitar novos modos de articulação entre a Libras e o português escrito, já que tais línguas estão presentes na vida dos surdos e podem transparecer em suas criações. Com efeito, a incorporação de diferentes linguagens acarretou uma ampliação dos próprios gêneros textuais, gerando novas formas de lidar com a palavra escrita, acarretando outras estratégias para o seu aprendizado.

Buscamos, então, uma produção crítica no tocante ao papel do texto literário nesse ambiente bilíngue, envolvendo a língua portuguesa escrita e a língua de sinais (SKLIAR (1998); SALLES et al. (2004)). Desse modo, nossas questões de pesquisa foram: de que forma as narrativas literárias difundidas em língua de sinais afetam nossos alunos surdos, sobretudo, na Educação Básica? Como se dá a relação entre a literatura e a língua portuguesa no contato com o texto literário por

¹ A dissertação recebeu o título de “Por uma poética dos sentidos: a literatura no contexto da surdez” e foi orientada pela professora Rosana Kohl Bines, no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, em 11/04/2016. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412320_2016_completo.pdf. Acesso em: 14 out. 2018.

² LIBRAS é a abreviação utilizada pelos surdos brasileiros para designar a Língua de Sinais do Brasil. A LIBRAS foi oficializada pelo decreto-lei 10.436 de 24/04/2002 cujo texto foi regulamentado pelo decreto nº 5.626, publicado em 23/12/2005, no Diário Oficial da União, nº 246 (BRASIL, 2002).

esses sujeitos? Assim, tendo como base esse contexto culturalmente híbrido e complexo, gostaríamos de problematizar o papel que a literatura pode assumir quando temos como foco a comunidade surda bilíngue.

2 Referencial Teórico

2.1 olhares para a surdez

Durante um longo período de nossa história foi negada aos deficientes a possibilidade de viver em sociedade. Muitos eram mortos quando se descobriam as deficiências, ou viviam isolados em asilos e conventos. Principalmente na segunda metade do século XX, os deficientes começam a ter alguma possibilidade de participação social, tal questão foi abordada, sobretudo, nos trabalhos propostos por Rocha (2009), pesquisadora brasileira, historiadora da educação de surdos. Nesse contexto, ganhou força a visão oralista em que predomina uma concepção de surdez como deficiência, ou seja, o surdo era tido somente como alguém que não conseguia ouvir, precisando ser reabilitado, isto é, treinado para aproximar-se ao máximo do que era o modelo normal ouvinte (ROCHA, 2009). Acreditava-se, assim, que somente a oralização permitiria uma plena integração do surdo ao mundo ouvinte.

Com a difusão dos estudos sobre minorias, principalmente dos anos 60 em diante, e os estudos sobre minorias linguísticas, mais especificamente, o bilinguismo para surdos ganha força e passa a ser visto como um direito. Deu-se início a uma grande empreitada que visava comprovar o estatuto linguístico da língua de sinais e constatar que ela não correspondia a uma versão deficitária das línguas orais. Antes, equivalia a um sistema próprio de comunicação que também apresentava as mesmas características das demais línguas, apesar de modificar drasticamente o canal utilizado, já que seria uma língua gesto-visual. Sabe-se que tais estudos acarretaram uma série de políticas públicas que buscam garantir³, paulatinamente, à comunidade surda sua inserção em grupos linguísticos minoritários, processo complexo e ainda em curso em diferentes esferas sociais.

De acordo com essa filosofia bilíngue, a língua de sinais é a língua de instrução dos surdos, sua L1, já as demais línguas são aprendidas como segunda língua, L2, incluindo a língua portuguesa. A língua de sinais é respeitada em sua estrutura e meios de expressão, como as línguas orais, para os ouvintes. Podemos destacar, no Brasil, a criação do grupo de pesquisa em Estudos Surdos⁴ (QUADROS, 2006), organizado pela professora e pesquisadora Ronice Quadros, que tinha como objetivo discutir a questão da surdez em diferentes textualidades, ou ainda pensar criticamente os discursos que eram produzidos a respeito dos surdos em diferentes espaços tempos, sobretudo, envolvendo a legitimação da

³ Para alguns estudiosos, há uma 'flutuação' na designação dos surdos que em muitos documentos ainda são caracterizados pela deficiência, enquanto em outros já há uma referência maior à questão dos grupos minoritários. Tal questão gera entraves políticos ainda nos dias de hoje, tal como aponta Maher (2007).

⁴ Foram publicados quatro livros do grupo de pesquisa em Estudos Surdos, entre os anos de 2006 a 2009.

língua brasileira de sinais (Libras). Tal grupo também atuou de forma a aproximar teoria e prática, buscando uma ação efetiva em diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, notamos uma recorrente preocupação da acessibilidade como uma preocupação social para que os surdos consigam acessar os conhecimentos produzidos pela humanidade, incluindo as expressões artísticas.

Ressaltamos ainda que os surdos vivenciam uma experiência de bilinguismo compulsório, uma vez que são obrigados também a aprender a língua portuguesa, em sua modalidade escrita, e se tornarem bilíngues Maher (2007). Tem-se, então, uma preocupação em tornar os textos literários mais próximo desse público, pois, de acordo com Cunha (2007, p. 202), “é surpreendente e assustador o vácuo de informações provocado pela falta de acesso a bens culturais simbólicos, quase todos em língua portuguesa escrita”. Sabemos que esses alunos transitam no universo da cultura letrada em seu cotidiano. Por conseguinte, podemos considerar que diferentes estratégias deveriam ser incorporadas pela escola para tentar efetivamente tornar esse ensino mais eficiente para esse segmento. Não se pode desconsiderar ainda que grande parte das histórias que compõem nosso imaginário sociocultural pode se tornar quase desconhecida dos alunos surdos adultos.

Por fim, destacamos o trabalho da pesquisadora Karnopp (2006, p. 100) que nos lembra da relevância do que denomina literatura do reconhecimento. Para a autora, esta corresponde a uma forma de expressão muito valorizada pelas minorias, incluindo a comunidade surda usuária da língua de sinais. Isso acontece porque tais grupos buscam por “alternativas de afirmar suas tradições e, sobretudo, de recuperar suas histórias reprimidas”. Podemos atentar para isso quando nos deparamos com algumas manifestações surdas. A leitura empreendida para tais obras quase sempre perpassa por temas como a questão da proibição da língua de sinais, a dificuldade de comunicação entre surdos e ouvintes, entre outros temas característicos desse grupo. Tais questões perpassam o trabalho com o texto literário e estarão presente na Educação Básica, sendo um campo bastante produtivo para que o professor proponha diálogo entre as diferentes manifestações artísticas.

2.2 Contribuições dos Gêneros Literários

Segundo Naiditch (2009), o uso da literatura em sala de aula tem sido defendido basicamente como uma forma de introduzir os aspectos formais de linguagem a serem explorados durante as aulas de análise linguística. Ele acrescenta que as discussões a respeito dos conteúdos das histórias limitam-se, geralmente, a discussões superficiais a respeito de aspectos morais e éticos. Em uma perspectiva mais abrangente, considera-se, como o autor, que a literatura poderia promover o acesso dos alunos aos mais diversos processos de aprendizagem. Isso porque, para o autor, seria necessário que o professor atentasse para aspectos do que denominou de “Literatura multicultural”, que poderia contribuir com o desenvolvimento de “uma compreensão sobre questões universais, especialmente com relação a diferentes povos e culturas, também proporcionando ao estudante a oportunidade de desenvolver uma sensibilidade

às diferenças e uma consciência crítica acerca dos temas abordados” (NADICHT, 2009, p.26). Nesse sentido, por meio das narrativas, poderíamos ter um espaço privilegiado também para a discussão de códigos sociais que estruturam nossas vidas, trazendo as vozes dos mais diferentes grupos e culturas. Tais questões são importantes principalmente por compreendermos que a escola vem abarcando grupos dos mais diversos. Isso decorre, sobretudo, de uma tentativa de democratização do acesso e buscando estratégias para a permanência de segmentos sociais historicamente marginalizados, dando-lhes condições à escolarização formal. Tais grupos, no entanto, acabam por se sentirem, muitas das vezes, excluídos do sistema, já que não se veem valorizados nos seus usos de linguagem e em suas práticas culturais que a escola não reconhece, nem legitima. No tocante aos alunos surdos, podemos pensar na utilização de materiais bilíngues para o trabalho com a literatura, como veremos na proposta prática desse estudo, pensamos ainda na inclusão de produções de artistas surdos, seja em Libras, seja em língua portuguesa escrita, contribuindo para a desconstrução de estereótipos em relação a esses sujeitos e à própria língua de sinais.

Em sua pesquisa, Leahy-Dios (2004) ainda aponta diversos questionamentos de estudantes a respeito do trabalho com a literatura, tais como o excesso de memorização de seus conteúdos e o uso de metodologias apassivadoras. Por outro lado, eles propõem como possível modificação o uso de atividades mais dinâmicas. O último ponto motiva a autora a questionar mesmo o modelo de sistema educacional que pouco permite apostas em metodologias mais criativas, com mais autonomia e liberdade para os educandos, ao invés de centralizar esse ensino nas figuras do professor e do livro didático. Podemos perceber que tais questões podem se agravar se tomarmos como base o ensino fundamental segundo segmento e o ensino médio, já que há uma especialização dos conteúdos escolares em disciplinas específicas, como língua portuguesa e literatura.

Consideramos ainda o trabalho de Amorim (2013), que pesquisou a contribuição das diferentes adaptações audiovisuais para o ensino de literatura na educação básica. Longe da dicotomia livro-filme, leitor-espectador, Amorim aposta no acesso dialógico/intercultural ao “texto infinito da arte” (AMORIM, 2013, p.232) como uma forma de gerar engajamento e outras possibilidades de leitura de mundo. Além disso, o autor enfatiza o papel que as imagens desempenham em nossa sociedade contemporânea, reconhecendo a influência desses códigos para a nossa compreensão da realidade. Tal concepção de leitura e literatura dialoga amplamente com o contexto estudado, uma vez que a língua portuguesa é aprendida como segunda língua, o que representaria uma dificuldade extra para esse ensino, e, ao mesmo tempo, há uma corrente de pensamento que considera que o investimento no uso das imagens, a chamada pedagogia visual, atende a uma especificidade do aprendizado dos alunos surdos usuários de língua de sinais. Nesse sentido, nas atividades analisadas a seguir, podemos notar que já há uma compreensão de que os textos escritos e os visuais/imagéticos são igualmente ricos e que ambos podem ser utilizados para a educação literária dos alunos surdos, ampliando repertórios e possibilidades de leitura.

2.3 Intermidialidade e performance⁵ no trabalho com a Literatura no contexto dos alunos jovens e adultos surdos

Em nosso trabalho, buscaremos explicar o uso do termo performance e, posteriormente, exemplificaremos algumas possibilidades encontradas nas atividades desenvolvidas com os alunos surdos. Para Fischer-Lichte (2004), no tocante à literatura, a performance pode ocorrer de dois modos: o primeiro diz respeito a uma narrativa 'labiríntica', segundo a qual o leitor faz o seu próprio percurso pelo texto, tornando-se também um autor em potencial; enquanto a segunda possibilidade estaria manifesta em uma crescente quantidade de recitais em que o público se concentra para escutar a voz de um poeta, ou escritor. Como exemplo, a autora traz uma contação de história coletiva, na qual diversas pessoas se revezavam para ler trechos de diferentes obras, dentre elas, A Ilíada, de Homero (FISCHER-LICHTE, 2004, p.40). Nesse contexto, a autora distingue, com clareza, entre ler um texto e escutá-lo em uma leitura pública. Em nosso estudo, ainda há a questão de os surdos usarem a Libras como primeira língua, diferentemente, da língua portuguesa, o que acabaria por se tornar uma dificuldade extra para a fruição desse texto literário, que estaria quase sempre em uma segunda língua.

Além disso, a autora também destaca a diferença entre ler um texto buscando um deciframento do código verbal escrito e ter contato com um texto como realização cênica. Não só o texto em si, mas é a percepção produzida pela materialidade do corpo, transmitida pela voz, por meio de seus timbres, seu volume e sua intensidade (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 41). Para ela, então, a literatura se apresentava, nessa proposta, enfaticamente como realização cênica, ganhava vida por meio das vozes dos leitores presentes e estimulava a imaginação dos ouvintes, apelando aos seus sentidos (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 41). Por fim, a autora destaca o quanto interessante pode ser quando os participantes relatam suas impressões a partir dessa experiência de contato com a literatura.

Em se tratando do uso da língua de sinais, cabe chamar a atenção de que, para além da tradução do texto, há um recriar da narrativa, por meio de ritmos e acentos, transformando-os em imagens e cenas. Desse modo, a performance está para além da tradução, são elementos propostos pelo contador que valorizam o modo de contar. Ressalta-se ainda a importância do leitor/espectador para os estudos sobre a performance, sem eles não haveria como compreender esse recurso, pois a literatura se realizaria nesse contato do leitor com o texto, que, nesse caso, chega por meio da encenação. No contexto escolar, serão elementos norteadores de nossa observação sobre a performance o tempo, o local, as reações dos participantes, além do próprio fato de ser uma experiência coletiva de contato com o texto literário.

Outra questão abordada pela autora (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 45) diz respeito ao giro performativo que abarca uma tendência de várias artes, dentre as

⁵ Atualmente, muito se tem debatido acerca do conceito de performance. Tal termo tem sido usado para se referir a uma grande e diversa possibilidade de experiências artísticas. Em nosso estudo, esta proposição indicará uma possibilidade de vivência com a literatura, incluindo diferentes atividades propostas para o contato com o texto ficcional.

quais, artes visuais, música, literatura e teatro de funcionarem como produções cênicas, agindo mais como acontecimentos, do que como obras fechadas em si mesmas. Pensando na formação dos novos leitores, fica o desafio de compreender como tais práticas poderiam ser incorporadas pela escola.

Já a questão da intermedialidade, sabe-se que esta se tornou bastante premente em alguns períodos históricos. Durante os anos 60, por exemplo, artistas e críticos costumavam se referir a ela como uma colaboração transartística. Considerando-a, assim, mais do que uma adaptação, por exemplo, ou a transposição do livro para o cinema, ou de um gênero cinematográfico para o livro. Nesse sentido, para Figueiredo (2010), o cinema e a literatura tornaram-se mais imbricados uma vez que há os deslocamentos dos suportes gerados pelas tecnologias digitais que interferem nas especificidades de cada linguagem. Tal fato desestrutura a estabilidade dos suportes tradicionais e aproxima cada vez mais as artes. Assim, para a autora, podemos dizer que “as narrativas se adaptam a diferentes modalidades de transmissão, mais uma vez deslizando de um meio para outro” (idem, 2010, p.35). Por fim, ela ressalta que “identificada com os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa, essa estética da serialidade implica a ideia de infinitude do texto, cuja variabilidade se converteria em prazer estético” (FIGUEREIDO, 2010, p. 37). É o processo de construção em si que traz o desejo de intercambiar as narrativas, transformando-as a cada nova produção. Isso pode ser percebido, por exemplo, pelas inúmeras adaptações mesmo não profissionais compartilhadas em sites como o YouTube por estudantes de diferentes níveis de ensino.

Nesse contexto, a questão da intermedialidade tornou-se um conceito bastante rico a ser explorado no tocante à produção dos surdos em língua de sinais. Isso porque a tecnologia possibilitou primeiramente o registro dessa língua e, aos poucos, passou a ser utilizada como veículo de expressão. O modo de produção do vídeo torna-se também um elemento que ganha força com a divulgação de novos processos de edição. Tal tecnologia tende a promover outras formas de articulação entre a língua de sinais e o português escrito e deveria ser mais explorada em contextos como o da escola. Isso porque tais línguas podem transparecer em suas criações, além de gerar outras opções também com uso de imagens e de vídeos que podem ser profícuos no contexto estudado.

Sabemos, no entanto, que são muitas as desconfianças quando abordamos a questão da literatura em contato com outras mídias. Como enfatiza Ramos (2000), que os alunos surdos precisem dominar a língua portuguesa e se tornarem bilíngues autônomos, ou seja, dominarem a leitura e a escrita da L2, não há dúvidas. Nesse sentido, gostaríamos de propor uma reflexão que não considere apenas a intermedialidade como um substituto da língua escrita para suprir uma possível dificuldade de compreensão textual dos alunos surdos. Pretendemos analisar como a literatura transita entre os diferentes suportes e como isso se relaciona com uma possibilidade de fruição estética desses textos pelos alunos surdos. Uma das questões sobre as quais refletimos, por exemplo, é essa possibilidade de uma leitura coletiva do texto proposto em língua de sinais, bem como produções coletivas de contação de histórias feita pelos alunos, ou ainda uma aproximação entre a literatura e a fotografia.

3 Algumas Propostas Práticas

3.1 Contexto de Pesquisa

Como o trabalho de pesquisa teve como interesse compreender as leituras dos textos literários em ambiente bilíngue, envolvendo alunos surdos da Educação Básica do curso noturno, tivemos como pressuposto metodológico uma pesquisa interventiva, a partir da atuação da professora-pesquisadora, que inserida em contexto de sala de aula, propõe atividades de literatura, previamente acordadas com a professora regente da turma, tendo como base os conteúdos propostos para a série em questão.

Posto isso, planejamos algumas incursões pontuais que nos permitiram observar mais de perto os modos de se relacionar com o texto literário por um grupo de alunos surdos adultos, matriculados no 9º ano do Ensino Fundamental noturno, do Colégio de Aplicação do Instituto Nacional de Educação de Surdos (CAp-INES). Foram pensadas de três a cinco aulas para a realização das atividades.

Na primeira atividade, nosso interesse voltou-se para questões relativas à performance da leitura literária, por meio da produção e da análise de uma história narrada por uma contadora surda. Para isso, foi proposta uma contação de história a partir da tradução para a Libras da crônica “Não foi com certeza assim, mas faz de conta”, do autor português Lobo Antunes, em que há a presença de um personagem surdo. Em nossa contação,⁶ buscamos valorizar a atuação da contadora que apresenta visualmente o texto, por meio do uso do corpo e do recurso da dramatização. Assim, a visualidade estará no cerne da utilização da própria língua que se constrói por meio de tais recursos, mesmo que não haja uma utilização explícita de imagens.

Já na segunda atividade, percorremos o caminho inverso e tencionamos que os alunos surdos propusessem suas próprias contações de história. Gostaríamos de tentar perceber o que sobressairia de suas interpretações. Como que, em suas leituras, eles transitam do texto escrito para a contação, destacando ainda o que compreendem do que leem e que elementos sobressaem em sua percepção da narrativa. Para isso, foram propostas duas crônicas em que o humor e as peripécias narrativas se destacassem nos textos.

Por fim, na terceira atividade, pretendíamos que fosse um diálogo entre literatura e imagem, tendo como base o olhar. Pensamos, assim, em explorar a questão do ver e da percepção que se tem do outro. Nesse sentido, acreditamos que a análise das imagens poderia nos ajudar na materialização dos modos de olhar para a realidade, motivada por uma visão de que a arte nos permitiria desnaturalizar o real, encenando outras possibilidades de perceber a mesma situação, desconstruindo e reconstruindo nossa percepção do outro.

⁶ Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=eUcp7vSSrIk&t=34s>. Acesso em: 1 out. 2018.

3.2 A Contação de História em Língua de Sinais⁷

Nesta etapa do trabalho, descreveremos algumas estratégias utilizadas em um trabalho específico de contação de história em Libras. O texto escolhido para a proposta foi uma crônica do autor português Lobo Antunes, chamada “Não foi com certeza assim mas faz de conta”. O texto foi selecionado por diversas questões, dentre as quais, ser um texto curto, com uma narrativa descritiva, que contém um personagem surdo, o que poderia despertar alguma reação em nossos alunos. Em um primeiro momento da produção, fizemos uma leitura da crônica, a sua tradução e o reconto em Libras. Os profissionais envolvidos foram⁸: a autora da dissertação (professora-pesquisadora, com relativa fluência em Libras), uma tradutora intérprete de língua de sinais, formada pelo Letras Libras, além de uma professora surda bilíngue, com licenciatura em Libras. A professora surda será a nossa contadora de história.

No tocante ao público alvo da contação, sabemos que, muitas vezes, as turmas de jovens e adultos já apresentam uma noção pré-concebida do que seria o espaço da escola e o que seria uma aula. Nesse sentido, achamos que poderia ser incomum propor uma atividade de contação de história sem que houvessem perguntas escritas, ou outros exercícios formais de apreensão de conteúdo. Além disso, sabemos que algumas atividades que recebem um rótulo de lúdicas podem ter uma rejeição dos alunos que não acreditam que tais atividades tenham a mesma importância das demais. Achei, assim, que a contação poderia ter uma recepção problemática, sem que houvesse grande interesse ou motivação.

Nossa análise ocorrerá segundo critérios voltados para a recepção do texto, compreensão da história proposta e, sobretudo, sobre a interação deles comigo, entre eles, ou com a outra professora de língua portuguesa que me permitiu desenvolver a atividade, abordando questões relativas ao texto trabalhado. Desse modo, sobre a recepção do texto, houve uma imediata aceitação da proposta. A compreensão do vídeo foi bem rápida e envolvimento marcante. Houve um olhar atento, celulares apagados sobre a mesa, nenhuma dispersão, olhares voltados ao que lhes era mostrado. Uma vez terminada a contação, perguntei-lhes o que achavam da história, tentando disparar uma interação inicial. Primeiro eles recontavam alguns trechos da narrativa, principalmente os fragmentos em que a narradora representava passagens sobre o avô surdo e o aparelho de surdez. Consideramos que esse reconto da narrativa foi um fato interessante, já que acontecia em construções visualmente ricas ou em sinais em que eles buscavam inferir o significado. Alguns exemplos foram o início da contação com um sinal de volta ao tempo proposto pela contadora.

Quanto à estrutura, percebemos uma maior identificação com a representação visual do trecho que em mencionava o “ir e vir das pessoas enquanto o avô permanecia silencioso e ausente” (ANTUNES, 2002, p. 16). Acreditamos, assim, que repetir o que foi contado já seria uma forma de interagir com a história.

⁷ Uma análise minuciosa acerca da produção da contação de história e sua utilização no contexto estudado pode ser encontrada no artigo: “Corpo-texto, texto corpo: apontamentos sobre literatura e performance na contação de história em língua de sinais” (SILVA, 2017).

⁸ Intérprete Renata dos Santos Costa e a professora surda Vanessa de Souza Lesser.

Isso pode ter acontecido em função de algumas transposições narrativas despertarem nos alunos surdos o interesse por outros modos de perceber a língua de sinais, ampliando assim seus próprios repertórios, tanto linguísticos, como de leitura. Tais experiências são possíveis pelo contato marcadamente estético nas construções em Libras. Esta opção foi viabilizada pelas participações da intérprete e da contadora surda que em suas propostas trouxeram a possibilidade de uma reinvenção dos sinais utilizados nessa transposição, saindo do que seria apenas o uso cotidiano da língua de sinais.

Desse modo, acreditamos que haja uma experimentação da literatura diferente daquelas que os alunos teriam se somente houvesse uma interação com a pesquisadora para o contato com o texto ficcional. Isso porque, mais uma vez, notamos como foi marcante a importância das estratégias visuais da contadora de história. Mesmo as metáforas que pareciam dificultar a compreensão do texto, tornaram-se claras, ainda que isso em nada significasse uma simplificação da obra, antes acreditamos em uma visível mudança de modalidade uma vez que houve um investimento em uma sintaxe bastante visual, que os alunos chegaram a reproduzir depois de acabada a contação.

Outra estratégia que surtiu o efeito desejado foi a escolha de uma crônica, ou seja, um texto narrativo mais curto, ainda que o texto escolhido, particularmente, mantenha uma preocupação com o uso da linguagem e da fabulação em sua estrutura. Geralmente, é comum encontrarmos contação de histórias infantis e infantilizadas, pelo uso de fantasias, cenários, etc. Em nosso caso, investimos em recursos simples que apenas valorizassem a atuação da contadora. Nesse sentido, ela estava com uma blusa preta de mangas curtas e o fundo escolhido foi o que apresentava a possibilidade de um enquadramento branco. Postulamos, assim, a necessidade de que outros materiais, de diferentes autores e gêneros, estejam disponíveis em Libras para que possam ser utilizados durante toda a Educação Básica, com alunos de diferentes idades e, inclusive, com uma atenção específica ao material disponível aos alunos jovens e adultos surdos.

3.3. A Contação de estória dos alunos surdos

A segunda atividade proposta teve como interesse avaliar como os alunos transitarão na leitura do texto em língua portuguesa para a língua de sinais. Sabemos que a leitura de um texto literário nem sempre é algo simples, principalmente quando temos alunos surdos que são usuários da Libras e aprendem o português escrito como segunda língua. Nesse sentido, a literatura, que na escola ainda tem o seu principal suporte no texto escrito, acaba sendo trabalhada com algum esforço e obtendo, na maioria das vezes, uma relativa autonomia de leitura. Com a proposta, visamos trazer para o nosso estudo um pouco das especificidades de leitura encontradas nessa turma, mas possível de ser identificadas em vários trabalhos que têm interface com alunos surdos.

Nossa proposta surgiu com a escolha de duas crônicas para a leitura dos alunos. Além disso, nessa segunda atividade, gostaríamos que os textos tivessem algumas características relacionadas ao gênero trabalhado. Se na proposta anterior, tínhamos uma crônica com uma rica descrição visual, a segunda era mais uma

narrativa com elementos de enredo bem delimitados, com peripécias e reviravoltas, que gerariam um interesse em descobrir como seria o desenlace do texto. As duas crônicas também tinham efetiva relação com o humor.

De acordo com tais pressupostos, escolhemos dois textos diferentes e dividimos a turma em dois grupos distintos. A primeira crônica foi 'A carta', de Luís Fernando Veríssimo. Nessa crônica, há a história de um casal. Após uma briga, a mulher (Marta) envia uma carta ao namorado (Haroldo), terminando a relação. Depois, arrependida, ela quer rever a carta antes que o namorado tivesse acesso ao teor da correspondência. Resolve, então, 'fazer plantão' em frente ao prédio do namorado. Assim, sempre que chega o carteiro (Jessé), ela questiona sobre a carta. Nesse meio tempo, ela começa a conversar com o homem, acaba desistindo de pegar a carta e encerra definitivamente o namoro. Optamos pelo autor Luís Fernando Veríssimo (2001) por sua grande popularidade entre os discentes de uma forma geral e ainda por ter várias de suas obras utilizadas para a formação de novos leitores, em coleções como a 'Para gostar de Ler' (Crônicas, 2001, Vol.1). Acreditamos, aliás, que esse tipo de narrativa tenha uma boa aceitação, já que envolve temas do cotidiano, em uma linguagem mais acessível e próxima ao gosto dos alunos.

Outro cronista bastante conhecido no Brasil e utilizado, inclusive, no contexto da escola é Fernando Sabino (1977). Por esse motivo, escolhemos a crônica 'O homem nu' (SABINO, 1977), já que sabemos que a ironia e o uso do humor são elementos bastante recorrentes na obra também desse autor e são bastante atraentes para leitores iniciantes que enfrentam a dificuldade do texto escrito, sobretudo, com as peculiaridades de uma segunda língua.

Assim, depois de divididos os grupos e entregues os textos, os alunos deviam ler em grupo e propor uma contação para o outro grupo que tinha em seu poder uma estória diferente, com a leitura de cada crônica, ocorrendo simultaneamente. Eles não tiveram acesso ao texto em Libras, porque teríamos que produzir outro material (não há tradução de crônicas para a Libras ainda) e também porque era nossa intenção começar pelo texto escrito. Assim, eles poderiam ler o texto e sanar dúvidas de vocabulário entre eles mesmos e comigo. Esta foi a tarefa mais complicada, por isso acabou por demorar aproximadamente duas aulas. Encontramos um ritmo de leitura bastante variado, enquanto uns alunos liam com alguma fluência, outros tinham bastante dificuldade para compreender, indo palavra por palavra na busca pela decifração do texto escrito.

Desse modo, na primeira aula, os alunos se mostraram bastante inseguros para contar uma história que ainda não entendiam bem. Por conseguinte, na primeira exposição ao texto, não houve muito sucesso em nossa estratégia. Destacamos que não fizemos uma preparação prévia para a leitura, não houve um vocabulário básico como na atividade posterior, por exemplo. Os textos dos autores também foram trabalhados sem nenhum tipo de adaptação.

Na segunda aula, voltamos aos grupos e aos textos. Por uma questão de sorte, todos os alunos estiveram presentes nessa aula. Como alguns não tinham participado da aula anterior, foi possível recomençar a atividade, os faltosos foram agrupados e a leitura foi retomada. O que aconteceu na leitura dos alunos foi que

eles compreenderam parte dos textos lidos e, partindo dessa compreensão parcial, eles procuravam atribuir sentido ao restante da narrativa.

Desse modo, nos grupos, há sempre alunos que têm uma facilidade maior com a língua portuguesa, como podemos perceber nas estratégias de leitura e no reconhecimento do vocabulário. Nesse contexto, destacamos que a leitura do primeiro grupo começou com uma aluna, enquanto os demais colegas do grupo repetiram fragmentos da contação dessa primeira que teoricamente era a mais familiarizada com a língua portuguesa escrita.

Já na outra crônica, o elemento desencadeador de todo o enredo, o fato de o homem estar trancado fora de casa sem roupa, não foi percebido pelos alunos. Inicialmente, eles também se mantiveram presos ao vocabulário do texto, buscando conhecer o significado de cada palavra. Para quem conhece as especificidades da língua de sinais, sabe que não é possível, nem produtivo, tentar estabelecer palavra por palavra a significação do texto, já que, sobretudo, as palavras estruturais da língua portuguesa não possuem tradução em Libras. Também solicitava que os alunos tentassem contextualizar a palavra sobre a qual eles não sabiam o significado, como um exercício já frequentemente utilizado, de que eles procurassem inferir o sentido da palavra pelo contexto. Algumas vezes isso foi possível e eles por si mesmos ‘descobriram’ o que seria o termo, outras nem tanto, tive que intervir e explicar mesmo todo o contexto para que fosse sanada a dúvida.

Assim, podemos dizer que seja comum que nas contações de história que os alunos elejam fragmentos que acharam mais interessantes e se detenham em contar esses trechos. Eles narram como quem observa uma cena de um filme, por exemplo, descrevendo cenário, personagens e acontecimentos, mas não há necessariamente um encadeamento de toda a história, somente ‘fotografam’ um momento da narrativa que lhes ficou na memória. Isso aconteceu na leitura da segunda crônica, de Fernando Sabino.

Depois das histórias já narradas, separei dois vídeos curtos disponíveis no *YouTube* e produzidos por também alunos, geralmente de graduação em mídias e/ou comunicação social. Os vídeos⁹ não tinham legenda e em grande parte eram bem próximos aos textos lidos. Esta estratégia foi mais eficaz do que esperávamos.

Finalmente, tornou-se compreensível para eles como ocorreu a aproximação com o outro personagem e o porquê de Marta desistir de pegar a carta de Haroldo, tentando inferir o que o autor deixa subentendido do possível envolvimento entre Marta e Jessé. A participação dos alunos foi marcante e foi possível que eles tirassem as dúvidas do outro grupo que possuía uma história diferente. Todas as dificuldades que o outro grupo apresentou foram sanadas sem que houvesse a necessidade da minha interferência. Os próprios alunos entre si explicavam trechos da narrativa que também não estavam claros para o grupo que não tinha lido a história, uma vez que também são raros os vídeos que possuem legendas.

Assim, alcançamos o mesmo interesse com a segunda crônica, cujo vídeo foi produzido em forma de animação. O recurso para mostrar que o homem estava nu

⁹ O vídeo produzido para ‘O homem nu’ encontra-se disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mml918C069I>. Acesso em: 5 set. 2015. Já o link com o vídeo da adaptação de Luis Fernando Veríssimo, ‘A carta’, não foi mais encontrado.

era somente focar em seus pés, o que fez com que os alunos rissem bastante. Desse modo, registramos que havia entre eles um interesse de validar, ou não, suas hipóteses de leitura, atividade que os agradava bastante.

Por fim, enfatizamos que, para as escolhas dos vídeos, sempre que há outras opções de adaptação, procuro mostrá-las aos alunos, não na íntegra, mas para ressaltar como aquela mesma história já foi lida e interpretada por diferentes pessoas, bem como o alcance que aquele texto teve. Assim, o recurso do vídeo permitiu ampliar as possibilidades de leitura do texto escrito, não agindo de modo a substituí-lo, mas permitindo outras formas de interação com a escrita, sem ater-se exclusivamente à mediação do professor.

3.4 A Crônica ‘Vista Cansada’

A última atividade que fizemos com os alunos tinha um despretenso interesse em discutir a contribuição da literatura e da arte em geral para uma formação humanista do homem. Sabemos que a discussão da função da arte extrapola qualquer visão utilitarista e limitadora que justificasse sua inserção no cotidiano da escola. Não foi esse nosso interesse, pensamos antes em encerrar nossa participação em sala com uma discussão sobre como podemos ver o mundo e como a arte poderia interferir nesse olhar. Isso porque, em uma crônica bastante contundente, o autor Otto Lara Resende (1992) escreve sobre a questão do ver e de como vamos perdendo essa capacidade de perceber o que está a nossa volta. Com a metáfora da vista cansada, embaçada, opaca, não reconhecendo mais aquilo que vê, o autor aborda como caminhamos para uma desumanização, uma vez que deixamos de notar as pessoas que estão ao nosso redor, podendo instalar-se o mal da indiferença. Sabemos que a individualismo tem sido um problema recorrente em nossa sociedade, além disso gostaríamos de abordar temas como a simplicidade e o cotidiano.

Mudamos, mais uma vez, o modo de contato com o texto literário. Inicialmente, fiz um vocabulário com algumas palavras que poderiam gerar mais dúvidas entre os alunos pelo possível desconhecimento do significado. Somente depois de entendidas essas palavras chave, distribuí uma folha com o texto escrito. Eles fizeram uma leitura individual e partilhamos uma leitura conjunta, uma vez que no INES todas as salas possuem o recurso de TVs com computadores e quase sempre com acesso à Internet.

A última crônica utilizada tinha ainda uma estrutura argumentativa, pois defendia uma ideia delimitada. Nesse sentido, o primeiro fragmento que sobressaiu da leitura dos alunos foi o trecho “se eu morrer, morre comigo uma forma de olhar”. Discorrendo sobre o fragmento, os alunos abordaram a questão de como cada pessoa tem uma percepção própria da realidade, de acordo com seus valores, sua personalidade, seu conhecimento de mundo, suas vivências, etc. O texto ainda traz a questão do olhar da criança e do poeta como meio de desautomatizar esse olhar e fazer emergir diferentes compreensões da mesma realidade.

Pensamos, então, em aproveitar uma inspiração a partir de uma atividade realizada em uma oficina de fotografia para tentarmos (re)educar o nosso olhar

para o que estaria ao nosso redor, mas que, por isso mesmo, nem sempre seríamos capazes de perceber. Nesse contexto, eles deveriam escolher entre imagens que foram retiradas de jornais e também da Internet. Depois, deveriam marcar nas imagens detalhes que poderiam ser vistos mais de perto, explicando os motivos de sua seleção, dentre as imagens possíveis. Distribuímos em sala de aula um número superior de imagens em relação ao número de alunos.

Durante a atividade, pudemos perceber como a crônica traz um tema extremamente pertinente para falarmos a respeito de como nos relacionamos com o outro. Um olhar capaz de se emocionar ou de se entristecer, que podemos partilhar com os nossos alunos a partir das artes, um modo mais poético de compreensão da própria vida.

Dessa forma, eles selecionaram entre as diferentes imagens, desde o desejo de aventura, ao contato com a natureza. Além de expor sentimentos como preocupação com os mais pobres, os que possuem piores condições de vida, e o próprio medo da solidão, do desamparo frente os percalços do mundo. Assim, discutimos interpretações que perpassaram a leitura do texto, conseguindo propiciar aos alunos a oportunidade de manifestarem tanto diferentes opiniões como emoções a partir do contato com a literatura.

4 Considerações Finais

Com o presente trabalho, compreendemos que as atividades podem ser realizadas com recursos variados, não necessariamente dependendo de grandes investimentos em equipamentos sofisticados para sua elaboração. Além disso, uma mudança significativa estaria no modo de pensar a atividade. Isso porque indicamos que nossa intenção foi mostrar um mosaico com diferentes práticas para tentar propor outros meios de contato com os textos literários em sala de aula. Sabemos que não é viável a utilização de proposta única para conjunturas tão diversas, com todos os desafios encontrados no trabalho com a literatura no contexto dos alunos surdos adultos. Antes, relatamos uma experiência possível com esse grupo de alunos.

Posto isso, consideramos que atividades realizadas com recursos oriundos das novas tecnologias permitiram outros modos de narrar e propiciaram uma veiculação em maior escala de textos em língua de sinais. Nesse contexto, acreditamos que as mudanças decorrentes dessas práticas ainda são bastante incipientes. Há um vasto campo de atuação que precisará ser investigado para que possamos ter um conjunto de conhecimentos acerca desse tema. Isso porque pensamos em áreas de produção, tradução, outras possibilidades editoriais, além de como todos esses elementos dialogam com o campo da educação, já que, em nosso país, ainda é bastante preocupante o acesso a bens culturais, sobretudo, tendo como base o grupo dos surdos.

Do ponto de vista das propostas realizadas no contexto escolar, acreditamos que a escolha do gênero textual a ser trabalhado, da temática dos textos e a mediação do professor-leitor foram aspectos marcantes para o alcance dos textos literários na escola, com o público em questão. Além disso, atividades que

promovam um trânsito entre línguas e linguagens se mostraram mais ricas para serem exploradas em sala de aula. Ressaltamos ainda a necessidade de um maior número de produções em língua de sinais, de diferentes gêneros literários, para que os alunos possam vivenciar recursos estéticos dessa língua. Um professor, ao traduzir determinado texto, nem sempre conseguirá passar em Libras os recursos estéticos utilizados pelo autor. Seu contato com o texto será mais linear, enfatizando o enredo das histórias. Precisamos incentivar a produção de literatura para adultos em Libras, seja autoral, ou traduzida, já que esse material ainda é muito reduzido e não dá conta dos primeiros passos desses sujeitos no mundo da literatura, seja em Libras ou em língua portuguesa escrita. Isso porque consideramos que seja fundamental que os alunos da educação básica tenham contato com experiências estéticas em Libras, tanto pela tradução de textos como pela produção de textos próprios em língua de sinais. Além disso, urgem materiais didáticos apropriados para adultos surdos que aprendem a língua portuguesa e suas literaturas como segunda língua, para que ambas possam ser igualmente valorizadas na escola.

Por fim, pretendemos com o relato colaborar para uma possibilidade do uso de narrativas, em seus múltiplos gêneros e suportes, contribuírem na construção de uma pedagogia mais atenta as necessidades e interesses de nossos alunos, tornando-os mais críticos e possibilitando a ampliação de seu repertório cultural.

Referências

- AMORIM, M. A. Literatura, adaptação e ensino: uma proposta de leitura. In: Ana Flávia Lopes Magela Gerhardt; Marcel Alvaro de Amorim; Alvaro Monteiro Carvalho. (Org.). *Linguística Aplicada e Ensino: Língua e Literatura*. 1ed. Campinas: Pontes Editores, 2013, v. 1, p. 231-262.
- ANTUNES, L. A. Não foi com certeza assim mas faz de conta. In: *Segundo Livro de Crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- BRASIL. Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF.
- CUNHA, M. L. *Projeto CINES - Cinema do INES*. In: Anais do Congresso INES:150 anos no Cenário da Educação Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Sindicato Nacional dos Livreiros, 2007. p.201 - 205
- FIGUEIREDO, V. L. F. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC/7letras, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- KARNOPP, L. B. Literatura Surda. *Revista Educação e Temática Digital*, Campinas, v.7, n°2, p.98-109, 2006.
- LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação literária como metáfora social - desvios e rumos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MAHER, T. M. A educação do entorno para a interculturalidade e o purilinguismo. In: KLEIMANA, B.; CAVALCANTI, M. C.(orgs). *Linguística Aplicada: faces e interfaces*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.

NAIDITCH, F. Literatura Multicultural e diversidade na sala de aula. *Educação*, Porto Alegre, v. 32, n.1, p.25-32, jan./abr, 2009.

QUADROS, Ronice (Org.). *Estudos Surdos I*. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

RAMOS, Clélia Regina. Uma leitura da tradução de Alice no país das maravilhas para a língua brasileira de sinais. 157 f. Tese (Doutorado em Letras), Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro Faculdade de Letras. RJ, 2000.

RESENDE, O. L. *Vista Cansada*. Texto publicado no jornal "Folha de S. Paulo", edição de 23 de fevereiro de 1992.

ROCHA, S. M. *Antíteses, díades, dicotomias no jogo entre Memória e apagamento presentes nas narrativas da história da educação de surdos: um olhar para o Instituto Nacional de Educação de Surdos (1856/1961)*. 2009. 134 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SABINO, F. *O Homem nu*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

SALLES, H.M.M.L et al. *Ensino de língua portuguesa para surdos: caminhos para a prática pedagógica*. Programa Nacional de apoio a Educação dos surdos. Brasília: MEC, SEESP, v.1, 2004.

SILVA, A. G. Corpo-texto, texto-corpo: apontamentos sobre literatura e performance na contação de história em língua de sinais. *Rev. bras. linguist. apl.* [online]. 2017, vol.17, n.4, p.793-812, Agosto, 2017.

SILVA, A. G. *Por uma poética dos sentidos: a literatura no contexto da surdez*. 2016. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SKLIAR, Carlos. Bilingüismo e Biculturalismo: uma análise sobre as narrativas tradicionais na educação dos surdos. *Revista Brasileira de Educação*, 8, p. 44-57, 1998.

VERÍSSIMO, L. F. A carta. In: *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Susan e Samuel em Sarajevo – ensaio para um teatro de guerra (revisitando *Godot*)

Susan and Samuel in Sarajevo - essay for a war theater (revisiting *Godot*)

Gilberto Figueiredo Martins*

 <https://orcid.org/0000-0001-9876-3185>

Recebido em: 11/10/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: O artigo apresenta informações históricas e comentários críticos sobre um espetáculo encenado há vinte e cinco anos, na Europa, em meio a um cenário de guerra. Trata-se de *Esperando Godot*, peça do irlandês Samuel Beckett (1906-1989), sob direção da intelectual estadunidense Susan Sontag (1933-2004), que decidiu apresentar sua montagem na cidade multiétnica de Sarajevo, capital que em 1993 vivia sob estado de sítio, sofrendo ataques dos sérvios, durante a guerra da Bósnia (1992-1995). A experiência, levada a cabo com elenco local e em temporada exclusiva, foi posteriormente registrada e avaliada pela diretora no impactante e provocativo ensaio “Esperando Godot em Sarajevo”, aqui analisado com base nos possíveis vínculos entre o texto da peça e o contexto histórico.

Palavras-Chave: Samuel Beckett. Susan Sontag. *Esperando Godot*. Guerra da Bósnia. Sarajevo

ABSTRACT: *This paper presents historical information and critical commentaries on a show staged twenty five years ago, in Europe, within a war scene. It is Waiting for Godot, a play by the Irishman Samuel Beckett (1906-2004), under the direction of the American intellectual Susan Sontag (1933-2004), who decided to present her staging in the multi-ethnic town of Sarajevo, capital city which in 1993 was under state of siege, under attacks made by the Serbians, during the war in Bosnia (1992-1995). Such an experience, carried out by a local cast in an exclusive season, was later recorded and assessed by the theater director in her impacting and provocative essay "Waiting for Godot in Sarajevo". One tries to point out possible links between the play text and the historical context.*

Keywords: Samuel Beckett. Susan Sontag. *Waiting for Godot*. War in Bosnia. Sarajevo

* Professor de Teoria da Literatura no Departamento de Literatura da UNESP de Assis. E-mail: bettomartins@uol.com.br.

Para Débora Dubois, pelos começos e princípios.

1.

“MORTE – Por que, então, necessidade de flechas, se tens justiça?”

(EURÍPEDES, *Alceste*¹)

“CORO - /.../ Contudo os pequenos sem os grandes / frágil defesa de fortaleza são: / com os grandes o fraco se pode bem erguer, / e também o grande, suportado pelos menores. / Mas não é possível ensinar / essas noções aos imbecis. / /.../ Então aquele tempo era grande origem / de sofrimentos, quando disputa / de excelência houve pelas ruinosas armas!

ODISSEU - /.../ Que a violência de modo algum te force / a odiar tanto que chegues a pisar a justiça!”

(SÓFOCLES, *Ajax/Aias*²)

Susan Sontag (1933-2004) - ensaísta, ficcionista e crítica estadunidense, formada em Filosofia pela Universidade de Chicago -, a convite de seu filho, o jornalista David Rieff, chegou pela primeira vez a Sarajevo em abril de 1993, um ano após o início da guerra na Bósnia. No dia 21 de outubro deste mesmo ano, publicou na renomada *The New York Review of Books* um contundente ensaio crítico em primeira pessoa, de cunho memorialístico, no qual relata sua experiência na cidade sitiada: “Waiting for Godot in Sarajevo”³.

A estada inicial na capital durou duas semanas. O suficiente para que a escritora se sentisse na obrigação de retornar, não mais como mera “testemunha” ou visitante “indignada” com a situação de uma “cidade assolada e o que ela representa”, mas movida por uma perspectiva pessoal (alguns habitantes haviam se tornado seus amigos) e cívica (tratava-se, afinal, do massacre de civis, de “cidadãos” europeus)⁴. Ostentando sua posição favorável à intervenção estrangeira (enquanto, para ela, a chamada Europa ocidental e seu próprio país, os Estados Unidos, pareciam manter a firme decisão de não interferir, “concedendo assim a vitória ao fascismo sérvio”), Susan assumia agora a “tarefa imperiosa” de “pôr mãos à obra e fazer alguma coisa”. Afinal, jornalistas já estavam lá para levar ao mundo notícias e “mentiras” acerca da “carnificina” em curso⁵; seu papel, como escritora e artista, era mais do que apenas não silenciar; precisava dar a ver, representar, participar. Se o artigo publicado meses depois concretizaria a intenção

¹ EURÍPEDES. *Alceste; Heraclidas; Hipólito*. Trad. de Clara L. Crepaldi. São Paulo: Martin Claret, 2017, p. 28.

² SÓFOCLES. *Aias*. Trad. de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 67-69; 125 e 153).

³ Posteriormente, o texto seria publicado no volume *Where the stress falls*, cuja primeira edição é de 2001 (Cf. SONTAG, 2002: 299-322). E em português, sob o título “Esperando Godot em Sarajevo”, na coletânea *Questão de ênfase* (SONTAG, 2005: 381-411).

⁴ Neste e em outros momentos do trabalho, as palavras e expressões que aparecem destacadas entre aspas foram extraídas dos textos de Susan Sontag.

⁵ Em outro livro, lembra SONTAG (2003: 87): “O sentimento de que algo tinha de ser feito a respeito da guerra na Bósnia foi constituído a partir das atenções dos jornalistas – ‘o efeito CNN’, como foi às vezes chamado – que trouxeram imagens de Sarajevo sitiada para o interior de milhões de salas de estar, noite após noite, durante mais de três anos.”

engajada, o que de resto suas entrevistas anteriores também haviam feito, o texto vinha, outrossim, registrar e divulgar o que ocorrera antes, no intervalo de meio ano entre a primeira viagem e a data de publicação.

Naquele mês de abril, Susan conhecera um jovem diretor de teatro e cinema, nascido em Sarajevo (em 1961), professor na Academia de Teatro local (ainda em funcionamento quando da publicação do artigo): Haris Pašović, que antes da guerra trabalhara sobretudo na Sérvia e que depois se autoexilou, embora logo retornando para enfrentar a situação em sua pátria. Talvez em tom de blague ou desafio, o encenador do espetáculo *Grad (Cidade)* propôs a Sontag que ela logo retornasse à capital sob cerco, a fim de dirigir alguma peça. Convite (ou provocação?) imediatamente aceito:

“E o espírito de bravata me sugeriu num instante algo que eu talvez não imaginaria, caso refletisse por mais tempo: havia uma peça óbvia para eu dirigir. A peça de Beckett, escrita quarenta anos antes, parece ter sido escrita para Sarajevo e sobre Sarajevo.”
(SONTAG, 2005: 383)⁶

A decisão categórica de se envolver e de reagir ao estado de coisas deflagrado na região dos Bálcãs encontrava “uma razão prática” e o meio para se concretizar. Seu ofício de intelectual, como produtora de sentido, permitia-lhe tão somente usar suas armas, realizar o que sabia fazer: escrever, produzir filmes, ou dirigir peças teatrais... Embora consciente da dimensão limitada e do alcance simbólico da ação (“seria uma contribuição pequena”), Sontag optava pelo teatro, partindo do princípio de que ao menos realizaria ali alguma coisa com os poucos recursos locais e para somente lá ser fruído: “algo que só existiria em Sarajevo, algo que seria feito e consumido lá mesmo”. Escrita pelo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), na França do pós-guerra, durante quatro meses de 1949, e encenada pela primeira vez em janeiro de 1953 (com direção de Roger Blin), *Esperando Godot (En Attendant Godot)* seria, assim, levada ao pequeno Teatro da Juventude (Pozorište Mladih)⁷, dirigida por Susan Sontag, numa Sarajevo ruínosa e aterrorizada pela

⁶ É curioso notar como o distanciamento temporal, ainda que breve (considerando o período de escrita e publicação do artigo), permite que a autora avalie sua escolha como resultado de certo “espírito de bravata” (ou “bravado”, no original em inglês), sugerindo um tanto de presunção, provocação ou parlapatice, mas também de força e coragem. Em texto posterior, Sontag afirma que também chegou a pensar em encenar *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1873-1907); e que gostaria de retornar a Sarajevo para montar *O cerejal* (ou *O jardim das cerejeiras*), de Anton Tchékhov (1860-1904). Acabou, entretanto, respeitando o impulso inicial e escolhendo a peça que havia “sempre desejado dirigir”.

⁷ Um dos dois teatros ainda em atividade na capital da Bósnia, dentre os cinco existentes. O outro era o Teatro de Câmara 55 (Kamerni Teater 55), da rua Marechal Tito, onde a diretora assistira a uma “montagem sem graça” de *Hair* e ao mencionado espetáculo dirigido por Pašović. O maior deles era o Teatro Nacional (Narodno Pozorište), fechado desde o início da guerra, o “belo prédio ocre”, fundado em 1921, “apenas levemente danificado pelos obuses”, em cuja fachada um cartaz envelhecido anunciava a nova produção da ópera *Rigoletto*, prevista para abril de 1992, mas que nunca estreou.

guerra. A estreia ocorreu numa terça-feira, 17 de agosto de 1993, com duas apresentações vespertinas, uma às 14h, outra às 16h⁸.

Dividido em cinco blocos numerados, os quais por sua vez são segmentados em um total de vinte excertos (numa curiosa simetria à moda de Beckett, com seis, quatro, três, quatro e três fragmentos cada bloco, nesta ordem⁹), o ensaio de Susan Sontag traz embutido em seu título o nome da peça, embora sem qualquer destaque gráfico em itálico, grifo ou negrito, a sugerir, portanto, que a espera por Godot se desligue da esfera da obra singular e passe ao domínio comum, como atitude ou situação coletiva, reforçando a pertinência entre criação e recepção, tema e referente, texto e contexto. Como epígrafe, a fala inicial da *comitragédia*, proferida pelo personagem Estragon: “Nada a fazer”, seguida da tradução para a língua bósnia (ou servo-croata): “Ništa ne može da se uradi”¹⁰.

A partir do segundo excerto do primeiro bloco, a escritora parece mimetizar um procedimento estrutural, um recurso formal recorrente no texto dramatúrgico, reproduzindo perguntas que lhe teriam sido profusamente lançadas quando decidira retornar a Sarajevo em julho, para a seleção do elenco e início dos ensaios. Indagações às quais responde desafiadoramente com outras questões: buscavam saber se ainda havia na cidade atores profissionais, apresentações artísticas, público interessado... Neste último caso, responde, quem apareceria “senão as mesmas pessoas que iriam assistir a *Esperando Godot* caso não houvesse um sítio?” (p. 383). E sim, pouco depois dos primeiros ataques dos sérvios, a maioria dos cantores, músicos e bailarinos partira para o exterior, em busca de segurança; porém, muitos atores de talento “permaneceram, e não queriam outra coisa senão trabalhar”.

Não sem manifestar incômodo e até certa irritação com as dúvidas e perplexidades das pessoas que não conheciam a realidade da região, volta a explicar, agora por escrito: há pouco, Sarajevo era uma “capital de província”, “extremamente animada e atraente” (o que, obviamente, acentuava o contraste com o momento da enunciação), tendo “uma vida cultural comparável à de antigas cidades europeias de médio porte” (inserindo, assim, o desconhecido e o estranho no contexto maior e reconhecível, a dizer, no mundo europeu) e que, como tal, “abriga um público apreciador de teatro”, uma “plateia culta”, “como em outros lugares da Europa Central”. Após apontar algumas semelhanças com o restante do continente, ratifica o interesse local por um repertório fixo de obras dramáticas do

⁸ “Em Sarajevo, só há matinês; quase ninguém sai de casa depois que escurece.” (SONTAG, 2005: 410).

⁹ Especialistas na obra do dramaturgo e ficcionista, tendo por base o caderno de notas de Samuel Beckett, quando assumiu a direção da montagem de *Esperando Godot* – em 1975, para o Schiller Theater de Berlim –, destacam a sistemática divisão do texto em partes menores, levada a cabo por ele para “dar forma à confusão” e “delimitar a estrutura principal da peça”: onze partes (seis no primeiro ato, cinco no segundo), a fim de “estabelecer segmentos convenientes para os ensaios”, mas também para “observar os paralelos entre os dois atos”, buscando-lhes as correspondências. Obcecado, chegou a traçar cento e nove unidades de ação (ou cento e nove “modos de esperar”)! Ver, especialmente, RAMOS (1999: 82 e ss.).

¹⁰ Na versão original do ensaio, a citação aparece já em inglês, extraída da segunda versão da peça, como se sabe, escrita pelo próprio Beckett: “Nothing to be done” (SONTAG, 2002: 299).

passado e do século XX¹¹. E lança uma primeira conclusão pungente acerca da situação de risco generalizado da Bósnia, com certa dose de irônica agressividade destinada a seus curiosos interlocutores, a fim de incorporar e transmitir parte do impacto da guerra, mobilizando o desconforto como traço bélico do estilo, com o fito de despertar inadiável reação:

“A diferença é que tanto atores como espectadores podem ser assassinados ou mutilados por tiros de um franco-atirador ou pelo obus de um morteiro, na ida ou na volta do teatro; mas afinal o mesmo pode ocorrer aos habitantes de Sarajevo na sala de estar de suas próprias casas, enquanto dormem em seu quarto, quando apanham algo em sua cozinha, quando saem pela porta da frente.” (SONTAG, 2005: 384)

Assim, o primeiro movimento do texto é aproximar a condição de artistas e espectadores, todos em estado de sítio, e de quebra destacar o contraste com a situação segura de quem lê o ensaio, minando-lhe o conforto. Para tanto, Susan começa a responder também a quem quer que pudesse acreditar que a empreitada de levar pessoas ao espaço público lhes aumentaria o risco, já que se (con)fundem no território cercado a realidade de dentro e a de fora do lar, o qual não mais denota abrigo ou segurança, estando igualmente o espaço íntimo e privado invadido e tomado pela realidade coletiva e ostensiva da guerra. Qualquer porta é fronteira; as ruas, trincheiras de batalha; todo humano, alvo potencial. Daí a força da gradativa especificação, no texto, a focalizar o interior da morada, cômodo a cômodo, acentuando-se o aspecto peculiarmente perverso do ataque, pelo extermínio sistemático não de militares, mas da população civil da cidade. A trágica simetria entre dentro e fora, entre *lá* e *aqui*, a aproximar rua e casa¹², o edifício do teatro e o palco da vida urbana, tudo transformado em cenário único de guerra.

No excerto seguinte, continua o diálogo simulado de perguntas e réplicas, formalizando-se no ensaio a relação intersubjetiva própria ao drama, muito embora corroída, por vezes mais próxima à estrutura da coralidade – esvaziada a personalização, a individualidade de quem indaga, por não portar a voz única de uma subjetividade singular, sendo antes ressonância de questionamentos análogos à configuração dos ditos de senso-comum. Materializando o tom de enfrentamento e a retórica do embate, aliás como ocorre entre os protagonistas da peça de Beckett, a elucidativa *conversa* da enunciadora com os leitores – sobretudo aqueles com quem ela supostamente mantivera contato anterior – estrutura-se apoiada nos recursos expressivos da paridade, do paralelismo e da esticomitia (espécie de duelo verbal marcado pela antítese e complementaridade das falas¹³). Assim também, os vazios e pausas entre os blocos e os espaçamentos a separar os segmentos do

¹¹ Em outro texto, do mesmo livro, afirma, sem hesitar: “Não tive de explicar Beckett aos habitantes de Sarajevo. E alguns de meus atores já estavam familiarizados com a peça.” (SONTAG, 2005: 427).

¹² Em outro trecho: “embora ninguém esteja a salvo em parte alguma, as pessoas têm mais a temer quando estão na rua”.

¹³ Cf. MARFUZ, 2013: 184.

texto espelhariam, por simetria, os silêncios e intervalos, a arquitetura lacunar do texto dramático beckettiano, publicado em dois atos, em 1952.

Resposta estrategicamente no ensaio, a manobra é reproduzir uma questão lançada como mera curiosidade ou dúvida desinteressada e desvendar-lhe a intenção verdadeira, *traduzindo* em termos diretos o que ela pressupõe, expondo-a para avaliar, judicativamente, seu teor, tachando-a, por exemplo, de “pergunta condescendente e de gosto vulgar” (“philistine”, no original). Como reforço, a autora mobiliza outro recurso próprio à escritura de Beckett: se a repetição fora o suporte material de uma insistência incômoda, gera agora, no retorno, entre outros efeitos, a ironia e um conseqüente esvaziamento da própria pergunta original¹⁴, deixando em suspenso a função da linguagem para expressar e re-velar a verdade¹⁵. O novo foco de inquirição e críticas era o teor supostamente “pessimista”, “estranho” ou “lúgubre” da peça e a pertinência (oportunistas?) de levá-la à cena em terra já tão devastada. Eis um bom exemplo da combativa construção retórica de Sontag, que passa da análise da questão para a interpretação do perfil de quem a replica:

“Mas não será essa peça um tanto pessimista?, perguntaram-me. Queriam dizer: não será deprimente para uma plateia em Sarajevo? Queriam dizer: não será pretensioso ou insensível encenar *Godot* lá? Como se a representação do desespero fosse redundante quando as pessoas estão de fato desesperadas; como se o que as pessoas desejassem ver numa situação dessa fosse, digamos, *Um estranho casal*¹⁶. A pergunta, condescendente e de gosto vulgar, me leva a compreender que aqueles que a formulam não têm a menor ideia de como é Sarajevo, agora, assim como não têm nenhum apreço por literatura e por teatro.” (SONTAG, 2005: 384, com grifos meus).

O revide parece ter alvo certo. Naquela que se propõe a ser a biografia (não autorizada) de Susan Sontag, aparece uma referência às polêmicas, resistências e reações (misóginas, inclusive) que a encenação na Bósnia lhe rendeu (antes mesmo de ocorrer, de fato). Apesar de longo, vale a pena citar um trecho do livro de ROLLYSON e PADDOCK (2002: 347), onde se evidencia o outro lado do confronto para o qual a escritora direcionava sua mira no ensaio:

¹⁴ “E na verdade o diálogo das peças de Beckett é muitas vezes construído sobre o princípio de que cada fala oblitera o que foi dito na que a precedeu. /.../ asserções feitas por um dos personagens são progressivamente qualificadas, enfraquecidas e limitadas por ressalvas até que se desdizem inteiramente. Num universo sem sentido, é sempre tolice e imprudência fazer declarações positivas. /.../ seu uso da linguagem investiga as limitações da língua, seja como meio de comunicação, seja como veículo para a expressão de asserções válidas, como instrumento de pensamento.” (ESSLIN, 2018: 77).

¹⁵ “Em qualquer produção desta peça, um ponto vital é alcançar uma certa solidez. Ela pode não ter sido construída segundo linhas tradicionais, com exposição, desenvolvimento, peripécia e desenlace, mas *tem* uma estrutura firme, ainda que de outra natureza, uma estrutura baseada na repetição, na volta dos *leitmotifs* e no equilíbrio exato de elementos variáveis, e justamente esta estrutura deve ser destacada na montagem.” (Comentário de John Flechter, in BECKETT, 2014: 163).

¹⁶ *The Odd Couple*, comédia de Neil Simon, sucesso na Broadway, vencedora de quatro prêmios Tony.

“Sontag foi criticada – até ridicularizada – pela imprensa e por outros escritores (seu artigo no *NYRB* é uma resposta tácita aos ataques contra ela). Notando que Sontag tinha à sua disposição a máquina de publicidade da *Vanity Fair*, um escritor do *Guardian* perguntou: ‘Apesar de suas intenções, é realmente tão diferente da missão misericordiosa de Cher à Armênia, aonde ela levou sua própria armênia particular, a depiladora de sua virilha?’. Gordon Coales, do *The Independent*, sugere que Sontag havia iniciado um serviço cultural à ‘Ars Longa’: ‘Uma performance de um dos clássicos do teatro do século XX (selecionado por especialistas como relevante para a sua guerra), encenado no âmago da zona de guerra, seria um acontecimento extraordinário e uma contribuição única tanto para o moral militar como o civil’. Joanna Coles, do *The Guardian*, escreveu: ‘Estamos presos em um círculo de Desafio da Caridade; o mais recente jogo onde celebridades competem por meio de atos rivais de caridade muito pública’. Uma forma mais branda de crítica veio da jornalista croata Slavenka Drakulic /.../: ‘Há um crescente comércio centralizado em torno de Sarajevo e Bósnia, mas, tristemente, o foco de atenção incide com exagerada frequência sobre os participantes, não sobre o público’. Drakulic não duvidou das boas intenções de Sontag: ‘/.../ se apenas intenção e compreensão pudessem salvar Sarajevo, ela teria sido salva há muito tempo.’ Luke Clancy, do *Irish Times*, relatou que a produção de *Godot* ‘aborreceu profundamente muitas pessoas da cidade’, e citou o diretor de teatro Dubravko Bibanovi: ‘Ela o fez para si mesma e mais ninguém. Isso nada acrescentou à Bósnia nem à cultura bósnia.’”

Um dos argumentos desenvolvidos como resposta, no texto de outubro, é o de que, na contemporaneidade, para além do estado de exceção da guerra, sempre há interesse maior por produções culturais de impacto comercial, devido a seu status de mero entretenimento, com decorrente efeito alienante, de “fuga da realidade”. Daí que, em Sarajevo, antes mesmo de instaurado o cerco sérvio, “a pequena cinemateca estava em vias de fechar /.../ por falta de público”, predominando em cartaz grandes sucessos de Hollywood¹⁷. Entretanto, lembra Susan, sempre houve também um contingente significativo de pessoas que “se sentem revigoradas e consoladas quando o seu sentido de realidade é sustentado e transfigurado pela arte.” (p. 384). E, finalmente, oferece um panorama informativo e documental do que estava sendo representado nos teatros no momento (meados de julho de 1993) em que ela se instalara na cidade para iniciar os trabalhos da sua leitura de Beckett: as tragédias gregas *Alceste*, de Eurípidés, e *Ajax (Aias)*, de Sófocles; além de *Em agonia*, peça do croata Miroslav Krleža (escritor de fama internacional, da antiga Iugoslávia), da qual “o título fala por si só”. Ou

¹⁷ Os cinemas da cidade encerraram suas atividades em 06/04/1992. Ironia trágica, o principal filme em cartaz era *O silêncio dos inocentes (The silence of the lambs)*. Desde então, dezessete meses depois, permaneciam fechados, mesmo sem danos sérios em virtude das bombas, devido à falta de eletricidade para o projetor e, claro, por serem um “alvo tentador” porque previsíveis locais de reunião dos “lambs”...

seja, “comparada a essas, *Esperando Godot* talvez fosse o entretenimento ‘mais leve’” (p.385).

De onde e por que viria tanto incômodo? Uma “escritora americana excêntrica”, que sentia “indignação e vergonha” pela inação da comunidade internacional e queria expressar sua preocupação e “solidariedade com a cidade” vitimada pela barbárie, apresentava voluntariamente “uma grande peça europeia” a “membros da cultura europeia”, cujo ideal de arte (e “passaporte” de identidade) era justamente a alta cultura da Europa e seus ideais seculares de tolerância religiosa e de reconhecimento da multietnicidade¹⁸. Numa entrevista a Erika Munk, professora de Yale, Sontag manifestou-se, incisiva:

“Não compreendo como alguém possa ficar furioso. Eu não recebi um tostão. Paguei todas as minhas despesas. Fiz trabalho voluntário durante um mês e meio de minha vida. Os atores estão trabalhando gratuitamente, assim como todos na equipe, os bilhetes são gratuitos, e é Sarajevo. Como podem objetar? Esse é um caso extremo de produção sem fins lucrativos. Penso que eles deveriam se orgulhar. Arrisco-me a dizer que há mais pessoas nesta cidade sitiada, mutilada, que ouviram falar de *Esperando Godot* do que em Paris, Londres e Nova York. Crianças me param na rua para dizer em bósnio: “*Esperando Godot!*”. Tornou-se uma lenda na cidade. É para a glória desta peça que ela deveria ser representada aqui.” (ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 348).

Contudo, em meio aos ladridos da reação, a caravana de Susan passa...

Muitas das “pessoas criativas”, além da maioria do corpo docente da Universidade de Sarajevo, deixaram a capital no início da guerra; já para os que permaneceram, não faltavam medo, depressão, letargia, esgotamento, apatia, revolta e humilhação, a configurar muitas vezes um “estado terminal de fraqueza”, reforçado pela consciência da perda da sua cultura como abalo na “expressão da dignidade humana”. Nisto Susan sabia poder intervir, com sua modesta contribuição. *Godot*, afinal, pareceria reconhecível àqueles que se veem “aguardando, sem querer esperar, cientes de que não serão salvas” (p. 387). Retomando e ampliando as justificativas para sua empreitada, ela afirma a importância de as pessoas debilitadas poderem levar adiante seus ofícios e ocupações habituais:

“Montar uma peça significa tanto para os profissionais do teatro de Sarajevo porque isso lhes permite serem normais, ou seja, fazer o que faziam antes da guerra; serem não só carregadores de água

¹⁸ Dez anos depois, no livro *Diante da dor dos outros*, a escritora registra mais uma vez sua perplexidade, então internacionalmente partilhada: “(O fato de poder haver campos de extermínio, um sítio a uma cidade e o massacre de milhares de civis que depois foram jogados em valas comuns, em solo europeu, cinquenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, deu à guerra na Bósnia e à campanha de extermínio promovida pelos sérvios em Kosovo um interesse especial e anacrônico. Mas uma das maneiras principais de entender os crimes de guerra cometidos no Sudeste da Europa na década de 1990 consistiu em dizer que os Bálcãs, afinal, nunca fizeram parte da Europa.)” (SONTAG, 2003: 62).

ou receptores passivos de ajuda humanitária. /.../ Longe de ser frívolo, encenar uma peça – essa ou qualquer outra – é uma bem-vinda expressão de normalidade.” (SONTAG, 2005: 388)¹⁹.

Em cena ou tornados espectadores, outros artistas locais ampliavam, conseqüentemente, o reconhecimento do território da arte e seu papel de resistência, aí sim ingressando no front, unindo forças para atuar num campo de batalha comum, que sempre fora seu, conferindo algum sentido à generalização do absurdo que se instalara em sua terra²⁰. Participar dos ensaios, mesmo não fazendo parte do elenco ou da produção, era uma forma possível de romper imaginariamente os cercos do sítio, de manter a consciência e a sensibilidade, de expandir o espírito, modo legítimo de reconhecimento e enfrentamento do caos.

Portanto, no primeiro bloco do ensaio, são poucas as referências críticas e mesmo as citações à peça de Samuel Beckett, propriamente dita; trata-se, antes, de um relato de feição narrativo-descritiva, direcionado com fins argumentativos, contextualizando o leitor, fazendo-o compreender em que situação a proposta artística fora lançada, servindo ainda como resposta da autora a seus detratores. O empenho mais evidente é denunciar uma situação prolongada, posto que insustentável; e, ainda, marcar posição acerca da necessidade da arte e da cultura, também e sobretudo, em cenários e tempos de exceção. Disposição que, aliás, guardadas as proporções, também move a escrita deste estudo.

2.

“VLADIMIR – O ar fica repleto dos nossos gritos. (Escuta). Mas o hábito é uma grande surdina.”

(BECKETT, *Esperando Godot* ²¹)

Da apresentação do contexto mais amplo, das condições locais e da situação geral que inspirou Susan Sontag a dirigir e apresentar a montagem de uma peça de Beckett em Sarajevo, seu ensaio de 21/10/93 passa a informar acerca das primeiras decisões e ações práticas para que o intento se efetivasse.

Os testes para a seleção do elenco surpreenderam a diretora, ao reconhecer, aflita, “haver mais bons atores disponíveis do que papeis vagos, pois /.../ sabia como era importante para os atores que tinham feito o teste tomar parte da peça.”

¹⁹ Do outro lado do front de ideias, a professora de Yale, Erika Munk, aponta a Sontag que outros produtores de sentido locais não pensavam como ela, duvidando de que “o trabalho cultural fosse essencial à defesa da cidade /.../. Por que, perguntam eles, deveríamos fazer algo que crie a ilusão de uma vida normal? Juntar lenha, transportar água, alimentar os famintos, socorrer os feridos, construir abrigos, alistar-se no exército: não fingir que ainda temos uma cidade ou ajudar o mundo a fingir que temos.” (entrevista com Susan citada em ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 348). No mesmo livro, aparece o trecho de uma carta da Aidan Higgins, enviada ao *Irish Times*, em 30/10/93: “Com todo o respeito, posso perguntar quem deu a Susan Sontag carta branca para reinterpretar aquele clássico moderno dos mais austeros /.../ como ela considera que seja adequado em Sarajevo, e, além de tudo, em uma língua que ela não entende? Beckett já havia recusado permissão para um *Godot* alemão todo feminino, e teria certamente desaprovado essa miscelânea.” (p. 352).

²⁰ “Os atores e eu, é claro, não recebemos salário. Outros artistas de teatro presenciavam os ensaios não só porque queriam assistir ao nosso trabalho, mas porque estavam felizes de ter, de novo, um teatro aonde ir todos os dias.” (SONTAG, 2005: 388).

²¹ BECKETT: 2017, 115.

(SONTAG, 2005: 389). Uma resolução importante para a encenação, também por amenizar este descompasso entre número de atores e papéis disponíveis, foi a de multiplicar por três a dupla de personagens Estragon e Vladimir; sim, em cena, todos ao mesmo tempo, estariam três pares, com “três identidades distintas para eles”, decididas após vários ensaios: a primeira, central, a “clássica dupla de camaradas”, os “mendigos desesperados”; ladeada por uma segunda, representando uma mãe de quarenta e poucos anos e sua filha já adulta; e por uma terceira, um casal de marido e esposa “irritadiços e briguentos”, inspirados nos sem-teto que a diretora via frequentemente em Manhattan²². Além deles, o par Lucky e Pozzo e um ator também profissional (adulto, por não haver atores mirins locais) para fazer o menino de recados de Godot. Ao todo, portanto, nove atores em cinco papéis²³.

A primeira escolha impusera-se antes mesmo dos testes: Susan observara na sala de espera uma atriz decana, “com ar imperial”, a qual vira em cena em *Grad*, de Pašović. Era Ines Fančović (1925-2011) com sessenta e oito anos, e que perdera mais de vinte e sete quilos desde o início do sítio: “imediatamente pensei nela para o papel de Pozzo”. A diretora soube que, anos antes, em Belgrado (capital sérvia), um *Godot* só com mulheres fora encenado; entretanto, não era esta sua intenção – “Eu queria que o elenco tivesse o gênero apagado [“gender blind”, no original], confiante em que se tratava de uma das poucas peças em que isso faz sentido, pois os personagens são figuras representativas e até alegóricas.” E logo faz um adendo: “Eu não queria propor a ideia de que uma mulher também pode ser uma tirana /.../ mas sim que uma mulher pode representar o papel de um tirano.” (p. 389). Os ensaios confirmaram a aposta: Ines logo se mostrava “exuberantemente teatral no papel de Pozzo” (p. 400). A fim de acentuar o contraste, Lucky, seu escravo, seria um ator fisicamente debilitado, Admir (“Atko”) Glamočak, a quem Sontag admirara no papel de Morte (ou a quase impronunciável *Smrt*), na montagem local da tragédia *Alceste*. Outro acerto: “o Lucky mais comovente que já vi.” (p. 400).

Cenicamente, o jogo entre as três duplas de Estragon e Vladimir ampliava a conjunção de paralelismos e simetrias, analogias e repetições já constantes no texto

²² Relacionando os personagens da peça aos universos do *music-hall* e do circo, Martin ESSLIN (2018: 44 e 46) aproxima-os à configuração complementar das tradicionais “duplas cômicas de diálogo truncado que apareciam nos teatros de variedades”, cujas falas têm a “qualidade peculiarmente repetitiva da garrulice desse tipo de cômico”: “O contraste entre seus temperamentos dá origem a intermináveis implicâncias mútuas e muitas vezes leva à sugestão de que eles deveriam se separar. Entretanto, sendo naturezas complementares, eles são mutuamente dependentes e têm necessidade de ficar juntos.”

²³ Quando Lucky e Pozzo estavam em cena, as três duplas ficavam juntas, “tornando-se uma espécie de coro grego e também uma plateia para o espetáculo encenado pelos aterradores senhor e escravo.” (SONTAG, 2005: 398). Cláudia Maria de VASCONCELLOS (2017: 97-8), analisando o efeito de *mise en abyme* da canção de Vladimir, na abertura do segundo ato, e do *teatro dentro do teatro* em várias das performances que uns personagens fazem em frente aos outros, afirma: “A dimensão metateatral, que a *mise en abyme* destaca, faz de *Esperando Godot* um teatro de acusação: o modelo aristotélico é repetição e hábito, e só pode ser praticado enquanto derrisão, no confronto com um mundo mais complexo, em que Deus, a *Aufklärung*, o progresso não garantem mais um sentido pessoal, nem uma unidade social.”

de Samuel Beckett²⁴. Os escolhidos para o centro do palco, formando uma “dupla mais fluente e enérgica”, eram dois homens, como previsto pelo dramaturgo: Velibor Topić, que também atuara em *Alceste*; e Izudin (“Izo”) Bajrovi, o Hércules, na mesma montagem da tragédia. À esquerda do palco, duas atrizes: Nada Djurevska (1952-2017), protagonista de *Em agonia* (de Krleža); e Milijana Zirojević, artista de cinema, filha de sérvios²⁵. Elas formavam, assim, um “outro tipo de par, em que a afeição e a dependência se misturam com a exasperação e o ressentimento”. Finalmente, para ocupar o lado direito do palco, o casal brigão, formando o par mais velho: o ator Sead (“Sejo”) Bejtović (1942-2015) e a atriz Irena Mulamuhic.

Como preferia não optar por amadores e não tendo à disposição nenhum ator infantil, escolheu para o papel de mensageiro um adulto, “o talentoso Mirza Halilović, um ator de aspecto juvenil, que ainda falava inglês melhor que qualquer outro no elenco. Entre os oito atores restantes, três nada sabiam da língua inglesa. Foi de grande ajuda ter Mirza como intérprete, pois assim pude me comunicar com todos ao mesmo tempo.” (p. 390). Os figurinos e o cenário, obviamente precários, ficaram a cargo do arquiteto bósnio Ognjenka Finci.

Retomando a estrutura argumentativa de pergunta/resposta, a ensaísta aborda ainda o perfil multiétnico do elenco, comum na cidade, tendo as “três identidades étnicas” representadas: bósnios, servos e croatas²⁶:

“Eu nunca soube as origens étnicas de todos os atores. Eles as conheciam e as viam como coisa perfeitamente normal, porque são colegas – representaram muitas peças juntos – e amigos. Sim, é claro que se davam bem uns com os outros.” (SONTAG, 2005: 391)

Em uma palestra proferida em dezembro de 1995, na Universidade de Columbia, e cuja transcrição seria posteriormente publicada no mesmo livro de ensaios (*Questão de ênfase*), com o título “Sobre ser traduzida”, Susan Sontag detém-se novamente em relatar o período dessa segunda estada em Sarajevo, durante o verão de 1993, “sob as privações do sítio e sob o terror do bombardeio

²⁴ ESSLIN (2018: 62), em outro ponto de seu livro pioneiro, ratifica o parecer acerca da configuração paritária das criaturas do teatro beckettiano: “/.../ já tem sido notada a realidade psicológica peculiar aos personagens de Beckett. Pozzo e Lucky já foram interpretados como corpo e mente; Vladimir e Estragon já foram vistos como de tal modo complementares que bem poderiam ser duas metades de uma só personalidade, a mente consciente e a inconsciente. Cada um desses /.../ pares /.../ é ligado por uma relação de interdependência mútua; eles querem se deixar, lutam entre si, mas dependem um do outro. *Nec tecum, nec sine te* (*Nem com você, nem sem você*).” Também o estudo de Luiz MARFUZ (2013: 68-9) destaca na estrutura de composição da peça a condição de copertença cênica entre os personagens, “produzindo dependências e interdependências, por meio de duplos, semelhantes ou oponentes /.../. Movendo-se em pares como peças de tabuleiro, /.../ são mantidos em uma ambígua complementaridade de movimentos e estaticidades uma vez que, se não conseguem se separar, também não se aproximam.”

²⁵ Com a facilidade de consulta de dados oferecida atualmente pela internet, é possível encontrar em sites estrangeiros informações e imagens de vários desses profissionais, confirmando o perfil multiétnico da cidade e do elenco escolhido por Sontag, além, é claro, de ter a satisfação de saber que sobreviveram àqueles terríveis anos de provações e conflitos...

²⁶ “No ano anterior ao ataque sérvio, 60% dos casamentos em Sarajevo foram entre pessoas de origens religiosas diferentes – o indicador mais seguro do secularismo.” (SONTAG, 2005: 392-3).

ininterrupto". Agora, para destacar as peripécias algo cômicas que envolveram a tradução da peça para o idioma do país, a fim de que os "atores talentosos e subnutridos" pudessem ensaiar e encená-la:

"Nem é preciso dizer que a peça seria encenada em servo-croata: jamais me ocorreu que os atores que escolhi pudessem ou devessem agir de outro modo. Na verdade, a maioria sabia alguma coisa de inglês, a exemplo também de uma parcela dos habitantes de Sarajevo instruídos que viriam assistir à nossa montagem. Mas o talento de um ator está inextricavelmente ligado aos ritmos e aos sons da língua em que ele ou ela desenvolveu esse talento: e o servo-croata era a única língua que se podia ter certeza de que toda a plateia compreendia." (SONTAG, 2005: 426)²⁷

Apesar de minimizar mais essa dificuldade ("não é tão difícil quanto parece"), a tarefa certamente exigiria "uma boa dose de vigor" e, logo ela descobriria, muita paciência. Tendo chegado ao país com exemplares do texto em inglês e francês, soube que a peça estava sendo retraduzida naquele momento, em reconhecimento à sua notável iniciativa. E não estava pronta por causa de um problema técnico, material: para escrever, havia só "uma máquina velha, mas a única disponível ao tradutor, uma máquina cuja fita estava muito apagada (fora usada sem cessar durante um ano; fazia dezesseis meses que o sítio começara)" (p. 428). Embora a *comitragédia* já tivesse sido montada na ex-Iugoslávia - por exemplo, em Belgrado, alguns anos antes -, o grupo havia decidido (no intervalo entre abril e julho) traduzir a peça para "o bósnio". A partir deste momento, o texto da conferência passa a ser apresentado em forma de diálogo, no qual os personagens são Susan e o produtor; e as falas carregam, curiosamente, algo da atmosfera de *nonsense* e da estrutura de *beco sem saída* da dramaturgia de Beckett. A dúvida da diretora era: quais as diferenças entre "o bósnio" e o servo-croata, para o qual já existia uma versão do texto dramático?

- "- Não posso explicar - respondeu. - Seria difícil para você entender. Mas existe uma diferença.
- Uma diferença para Beckett.
- Sim, é uma tradução nova.
- Se alguém fizesse uma tradução nova em Belgrado, também seria diferente?
- Talvez - respondeu.
- E essa tradução nova também seria diferente de um modo diferente em relação a essa tradução nova?
- Talvez não.

²⁷ Sobre o público que assistiu à peça, comenta Jonathan Cott, que entrevistara a diretora quinze anos antes para a revista *Rolling Stone*: ".../ no início dos anos 90, ela visitou em nove ocasiões diferentes a bombardeada cidade de Sarajevo, testemunhando o sofrimento de 380 mil habitantes que, na época, viviam sob cerco constante. /.../ o som dos atiradores de elite e da explosão de granadas serviu de fundo tanto para os ensaios quanto para as apresentações, cuja plateia contava com representantes do governo, médicos do principal hospital da cidade e soldados do front, bem como muitos cidadãos angustiados e mutilados pela guerra." (COTT, 2015: 12-13).

Fique calma, disse a mim mesma.” (SONTAG, 2005: 429)²⁸

O fato é que, dias após “conversas alucinantes desse tipo”, acabaram conseguindo outra máquina e uma folha de papel-carbono, para obter as cópias da equipe. Nas entrelinhas de seu roteiro, Susan copiou o texto em inglês e francês, linha por linha, a fim de poder aprender a versão em bósnio pelo som, de cor (literalmente, com o coração – “learn by heart”, no original...), e dirigir a montagem, auxiliada por um intérprete. Do mesmo modo, copiou a versão bósnia nas edições que levava. Em dez dias, ela memorizara tudo²⁹. Distribuiu as cópias para as duplas - com as folhas soltas, “pois era quase impossível obter grampos ou um encadernador” (p. 395) -, e partiram para os ensaios e improvisações, no porão do teatro (lugar menos vulnerável do que o palco, localizado no térreo). Após dias de trabalho, os atores decidiram que a nova tradução “não era de fato muito boa” e que gostariam de usar a anterior, publicada em Belgrado nos anos 1950, em servo-croata, porque soava melhor, era mais “natural” e mais “fácil de falar”. Susan investiga:

“- Não há uma diferença linguística? Há algo sérvio nessa tradução? Ou algo que não seja bósnio?
- Nada que alguém perceba.
- Portanto não há palavras que vocês tenham de mudar para tornar mais bósnia a tradução?
- Na verdade, não. Mas podemos, se você quiser.
- Não se trata do que *eu* quero – retruquei, rangendo os dentes. – Estou aqui para servir. Beckett. Vocês. Sarajevo. O que for.” (SONTAG, 2005: 431)

Superadas as idiosincrasias rotineiras (sempre tão próprias às mentes criativas), aditivadas pela radicalidade da situação, em tudo fragilizadora e potencializadora de tensões, os trabalhos tiveram seu curso - é óbvio, sem alterações na antiga versão da peça. Da história, aparentemente um gracejo desprezioso, a intelectual extrai uma reflexão de alcance imprevisto: naquele

²⁸ Vale lembrar que a conferência ocorreu em um congresso sobre tradução (organizado por Francesco Pellizzi). (Cf. SONTAG, 2005: 446).

²⁹ “(Uma simetria adicional nessa história é que, como Beckett escreveu sua peça em *duas* línguas – *Esperando Godot* em inglês não é uma mera tradução do francês -, a peça tem duas línguas originais, línguas em que me sinto bem à vontade; e agora tinha duas traduções, para uma língua que para mim era de todo opaca.)” (SONTAG, 2005: 430). Acerca do bilinguismo do autor, expressa poeticamente um verbete do livro de JANVIER (1988: 42): “Dois espaços, no lugar de um. Duas matrizes, no lugar de uma. Servindo a dois senhores, servindo-se de dois senhores, /.../ Beckett /.../ inventa, descobre, um corpo sonoro, o francês, que permite /.../ atingir o objetivo num espaço maior. /.../ O francês é para o anglófono Beckett o perfeito alibi de todo discurso inventivo. E o retorno ao inglês, depois ao francês que serviu para trair o inglês, é uma pausa, distensão, reencontro. Do abraço das duas sonoridades, resta alguma coisa: abreviação de palavras, elipses, jogo consonântico-vocálico exemplar e suas consequências nas duas línguas em que ambos os valores são inversamente proporcionais. /.../ Assim se entende como, deixando quase sempre correr, no espaço sonoro em que se instalam, ecos da língua que acaba de deixar, o escritor pode inventar esta terceira linguagem nova, ao vivo, que serve e desserve ao mesmo tempo, uma pela outra, o inglês e o francês: o beckettiano.”

contexto, para uma plateia de especialistas, faz pensar na tradução como embate de diferenças, alcançando o extremo da “maior diferença de todas: a que existe entre estar vivo e estar morto”. Após dois anos e meio e nove estadas na cidade sitiada, Susan – agora “uma veterana do pavor e do choque” (p. 412) - retomava o intento de fazer o outro pensar e agir, a partir do relato de sua experiência única, vinculando mais uma vez viver e narrar (como fizera ao publicar o ensaio em outubro de 1993). Aqueles habitantes, em terras tão distantes, angustiadamente “à espera de Clinton” e de seus avatares (godots decaídos e historicizados?³⁰), mostravam algo fundamental a respeito da “fantasia poderosa que as pessoas alimentam acerca da língua como portadora da identidade nacional”: “O que é patético na circunstância de tal insistência [a dos atores] ocorrer no território da ex-Iugoslávia é que isso afeta nações que se autodefiniram recentemente, letalmente, compartilham a mesma língua falada e, portanto, se acham privadas do – se posso chamá-lo assim – ‘direito da tradução’” (p. 432).

Se lá a tarefa de translação cultural nem parecera tão árdua, a que se impunha nos retornos para casa era quase intransponível, similar à de Sísifo: “Falar com gente que não quer saber o que você sabe, não quer falar sobre os sofrimentos, a perplexidade, o terror e a humilhação dos habitantes da cidade que você acabou de deixar para trás” (p. 413), sensibilizar pessoas que “simplesmente não conseguem imaginar o grau de diferença em relação às suas próprias vidas e comodidades, em relação ao seu compreensível sentido – compreensível pois tem por base sua própria experiência – de que o mundo não é um lugar *tão* horrível. Elas não conseguem imaginar. É preciso traduzir isso para elas.” (SONTAG, 2005: 432)³¹.

Para encerrar o segundo bloco do primeiro ensaio, um excerto longo, que começa analisando novamente quem lançava questionamentos e por que, agora com fundamentação histórica mais marcada. Susan opõe-se à tese, associada à “propaganda dos agressores”, segundo a qual o embate em curso era uma guerra civil étnica, fratricida ou de secessão, “causada por ódios ancestrais”; e, sobretudo, confronta a ideia de que Slobodan Milošević (1941-2006)³² queria salvar a Europa do fundamentalismo muçulmano. Como provável “efeito dos estereótipos dominantes” em relação aos chamados “turcos”, “outros artistas e escritores estrangeiros que se veem como politicamente engajados não se ofereceram de modo espontâneo para fazer alguma coisa por Sarajevo”, assinalava a ensaísta. Sua hipótese conscienciosa: “desconfio que a razão principal é uma incapacidade de identificação – reforçada pela palavra ‘muçulmano’ (“muslim”), mil vezes repetida

³⁰ “A peça parecia perfeita para Sarajevo porque os personagens de Beckett persistiam apesar de seu desespero, exatamente como a população de Sarajevo esperava e esperava pela liberação, por seu Godot, pelo Ocidente, que os americanos bombardeassem os sérvios para voltar a Belgrado.” (ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 346-7).

³¹ Igualmente potente, o artigo “*Lá e aqui*”, publicado no dia do Natal de 1995, no *The Nation* (com o título “A Lament for Bosnia” e também compilado no volume *Where the stress falls – Questão de ênfase*) trata mais diretamente dessa obnubilação (in)oportuna do resto do mundo frente ao “matadouro” instalado na Bósnia, à “campanha servo-croata para desmontar o Estado bósnio multiétnico que, pouco antes, se tornara independente” (SONTAG, 2005: 412).

³² O chamado “Carniceiro dos Bálcãs”, presidente da Sérvia, de 1989 a 1997, e da República Federal da Iugoslávia (Sérvia-Montenegro), de 1997 a 2000, quando foi derrubado do poder.

na mídia”³³. Finalmente, sentencia: “/.../ eu gostaria que se compreendesse melhor que é justamente por Sarajevo representar o ideal secular, antitribal, que se tornou alvo da destruição”. Como contra-argumento, lança a máxima humanista de que, para além das diferenças, “toda vida humana é um valor absoluto” (p. 392).

De resto, os amigos que fez em Sarajevo (nove nomes são diretamente citados) permitiam-lhe estabelecer uma comparação definitiva: sendo ela própria de uma família judia “inteiramente secular, durante três gerações”, porém descendente de pessoas religiosas durante dois milênios, e mesmo ostentando um conjunto de traços físicos que a identificavam a “um ramo do povo judeu europeu (provavelmente sefardita, na origem)”, sentia-se muito pouco judia. Aqueles novos companheiros, habitantes de Sarajevo, membros de “famílias que foram muçulmanas no máximo até cinco séculos atrás (quando a Bósnia se tornou uma parte do império Otomano)” e que são “fisionomicamente idênticos aos eslavos, que são seus vizinhos, seus cônjuges e seus compatriotas”, no máximo professariam uma devoção muçulmana tida como “uma versão diluída da moderada fé sunita trazida pelos turcos, sem nada do que agora se chama de fundamentalismo”: “são tão muçulmanos quanto eu sou judia – o que vale dizer, quase nada. A rigor, seria correto dizer que eu sou mais judia do que eles são muçulmanos” (p. 393). Argumento forte, ainda mais consistente porque proferido por uma intelectual norte-americana. Sabia caminhar em campo minado, sem dúvida.

3.

“O barulho que vinha de fora do prédio era incessante. Guerra é barulho. Beckett parecia ainda mais apropriado do que eu imaginara.”

(SONTAG, *Questão de ênfase*³⁴)

Em julho, Sontag regressara a Sarajevo em um avião de tropas da ONU, carregando “a mochila abarrotada de lanternas e pilhas AA” e vestindo um colete militar à prova de balas (que depois “dispensou para diminuir a distância entre si mesma e seus novos amigos”³⁵). Sua rotina passaria a ser agora a “dos obuses e das granadas dos sérvios, e dos tiros constantes dos franco-atiradores nos telhados no centro da cidade, além da falta de luz elétrica e de água corrente, do teatro

³³ No já mencionado artigo “*Lá e aqui*” - uma espécie de *canção do exílio às avessas*, onde a autora manifesta seu estranhamento ao regressar a seu país, após vivenciar a experiência radical de permanecer em um lugar detonado pelo ódio -, Sontag desferiu ataques certos, de teor autocrítico, a seus pares. É ela agora quem lança as perguntas, diretas e nada retóricas, inquirindo por que às atrocidades não corresponderam, da parte deles, reações igualmente vigorosas, a fim de “denunciar o genocídio bósnio”. Como é de se esperar, ela própria busca responder, com a firmeza habitual: por um lado, a omissão talvez se justificasse como “reação reflexa contra um povo” (graças à “penetração do preconceito antimuçulmano”), ou devido à “má reputação tradicional dos Bálcãs como um lugar de conflito eterno, de rixas ancestrais e implacáveis”; por outro lado, o problema era também pouco se poder esperar dos “intelectuais rancorosamente despolitizados de hoje em dia, com seu cinismo sempre a postos, com o seu apego ao entretenimento, com a sua relutância a se incomodarem com qualquer causa”, seu individualismo consumista, seu egoísmo acomodado e sua complacência covarde, a comprovar sua “implacável decadência”. (SONTAG, 2005: 417-419).

³⁴ SONTAG: 2005: 427.

³⁵ Cf. ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 343.

avariado, do nervosismo dos atores subnutridos, da [sua] própria aflição e medo” (SONTAG, 2005: 428). “Dirigia um carro aos pedaços, tornando-se um alvo fácil”; “Janine Di Giovani, do *Times* londrino, observou Sontag atravessar as fileiras de atiradores sérvios em seu caminho para o teatro a apenas quarenta metros de onde os morteiros atingiam a cidade”³⁶.

No pequeno e moderno Teatro da Juventude, tornado mais precário devido às atuais condições do prédio, outros obstáculos reais ao trabalho: “a fachada, o saguão, o vestiário e o bar foram danificados por bombas havia mais de um ano, e os detritos não tinham sido removidos” (p. 394); ensaiavam à luz de três ou quatro velas (as quais deveriam ser economizadas para as futuras apresentações) e das próprias quatro lanternas³⁷; débil e insuficiente, a iluminação dificultava ainda mais a leitura das cópias do texto, datilografadas com o carbono; todos tinham de entrar pelos fundos do edifício e permanecer alguns dias no subsolo, o que não os impedia de ouvir a explosão dos obuses, a cada vez aliviados pelo fato de o teatro não ter sido atingido. Os atores não conseguiam enxergar uns aos outros, não podendo, portanto, “pôr ou tirar seus chapéus-coco ao mesmo tempo”, como pediam as rubricas. A diretora, por sua vez, não podia distinguir os “falsos sorrisos” trocados entre os personagens, mesmo estando seu assento “a uns três metros de distância, na frente deles, com a lanterna posicionada sobre o texto da peça.” - “E por um longo tempo e para o meu desespero, eles me pareceram na maior parte meras silhuetas” (p. 396).

Embora “ávidos” e muito “dedicados”, era deplorável a situação física dos atores, “visivelmente abaixo do peso”, com especial dificuldade para memorizar as falas e apresentando movimentos mais lentos, aproveitando para se deitar no palco a cada intervalo, “não raro desatentos e esquecidos”: “era o cansaço dos atores mal alimentados, muitos dos quais, antes de chegar para o ensaio às dez horas, haviam passado várias horas na fila da água para depois carregarem pesados recipientes de plástico por oito ou dez lances de escada. Alguns tinham de caminhar duas horas para chegar ao teatro e, é claro, tinham de seguir de volta pelo mesmo caminho perigoso, no fim do dia.” (p. 394-5)³⁸. Os reflexos da penúria sobre os ensaios e as apresentações eram imediatos:

“O personagem Lucky /.../ tem de ficar parado durante a maior parte da sua longa cena sem nem sequer baixar o saco pesado que carrega consigo. Atko, que não pesa agora mais de 46 quilos, pedia-me desculpas se, de vez em quando, descansava sua pasta vazia no chão.” (SONTAG, 2005: 395)

³⁶ Ainda ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 348.

³⁷ Alguns efeitos dessa realidade material tão limitadora tinham, por irônica contrapartida, proximidade com o universo imaginário do teatro de Beckett, podendo ser indiretamente mobilizados na montagem. Citada por MARFUZ (2013: 41), Katherine Worth (*Beckett the shape changer*, p. 185) destaca, no cruzamento entre a dramaturgia e as indicações cênicas do autor irlandês, as “relações dinâmicas entre áreas visíveis e não visíveis do palco, fazendo do não visto um elemento vital na experiência dramática”. Também ESSLIN (2018: 65) ressalta que, “em seu tipo de teatro, a meia-luz da sugestão é mais poderosa que o símbolo manifesto”.

³⁸ “/.../ vários deles moravam muito próximo do front, perto de Grbavica, uma parte da cidade tomada pelos sérvios no ano anterior, ou em Alipašino Polje, perto do aeroporto dominado pelos sérvios.” (SONTAG, 2005: 396).

Um fato especial quebraria rotina já tão conturbada. No dia 30 de julho, às 14h (e a precisão do dado guarda também seu significado), a atriz Nada chega ao ensaio com a notícia da morte do veterano ator, lá reconhecido por seus papéis shakespearianos, Zlajko Sparavolo, ocorrida às 11h: fora atingido por um obus em frente a sua casa, juntamente com dois vizinhos. O relato de Sontag ganha aspecto ainda mais sombrio e impactante:

“Os atores saíram do palco e foram em silêncio para um aposento vazio. Eu os segui e o primeiro a falar me disse que se tratava de uma notícia especialmente inquietante para todos porque, até então, nenhum ator havia morrido. /.../ Quando perguntei aos atores se estavam dispostos a continuar o ensaio, todos disseram que sim, menos um, Izo. Mas, após mais uma hora de trabalho, alguns atores acharam que não podiam continuar. Foi o único dia em que o ensaio parou cedo.” (SONTAG, 2005: 396-7)

A ensaísta refere-se ainda a outros casos graves anteriores, em que dois atores haviam perdido uma perna em bombardeios; e o de Nermin Tulić (o atual diretor administrativo do Teatro da Juventude), que perdera as duas na altura do quadril³⁹.

Como já afirmado em nota, muito daquilo que era falta e dificuldade, materialmente concretas e, claro, involuntárias, acabava por se aproximar do universo temático e formal da dramaturgia de Beckett: os limites da(s) língua(s) para comunicar a experiência⁴⁰; a diferença entre idiomas e a tradução e o bilinguismo como processos e elementos da criação e da fatura; a incompletude do corpo, sua fragmentação (o “sparagmós” do herói trágico); a desconstrução da subjetividade dos personagens, sempre vitimados pelo esgotamento e depauperamento⁴¹; o enclausuramento e a escassez material como limites de uma

³⁹ O caso aparece no famoso livro da chamada “Anne Frank de Sarajevo” (embora felizmente tenha sobrevivido à sua guerra), Zlata FILIPOVIĆ (1999: 69): “Hoje [20/06/1992] ficamos sabendo que Narmin Tulić, um ator do Teatro Experimental, perdeu as duas pernas. É terrível! Terrível! TERRÍVEL!”. O pouco acessível livro de Silvija Jestrovic, *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile*, da editora Palgrave MacMillan, traz um capítulo intitulado “Sarajevo and its interpretations” (p. 115-128), no qual aparece a informação de que, durante a guerra, entre os milhares de vítimas, morreram 15 escritores, 18 artistas visuais e 10 diretores de cinema locais.

⁴⁰ “Os silêncios dos personagens de Beckett, cada vez maiores na física da palavra beckettiana, revelam uma articulação de drama, eco, escuta. São os silêncios de Vladimir e Estragon, em que se espera que a palavra torne a lançar o falante em sua fuga para a frente; /.../ a palavra se despedaça: da mesma maneira com que se sufoca de repetições, se fragmenta de cesuras, elipses, inversões, justaposições arquejantes, ela se esburaca com pausas que assinalam seu drama. O silêncio está na câmara de eco, o que restitui a palavra à própria palavra. Alquebrada por se perseguir, só lhe resta escutar-se. O silêncio é escuta. A repetição e a estrutura em estribilho em que muitas vezes o falar se insere são formas em que a escuta se realiza melhor, agora superatenta.” (JANVIER, 1988: 147-148).

⁴¹ “O interdito ocupa lugar privilegiado no teatro de Beckett, impedindo a ação de prosseguir adiante, quer pela derrisão, quer pela imobilidade; e tampouco a ação determina o caráter ou estimula o exercício da vontade. Enredada nas armadilhas da linguagem, a personagem beckettiana é mostrada /.../ em condições físicas tais que amputam as possibilidades do livre-arbítrio,

condição; o *topos* da terra devastada, com suas imagens recorrentes de vazio, ruínas e destroços⁴²... Susan, forçada a utilizar estratégias de um *maquisard* de guerra, mobilizando habilidades de *bricoleur*, aproveita e potencializa a aproximação entre as condições enfrentadas na Bósnia e o imaginário de Samuel⁴³: no palco, como previam as rubricas introdutórias da peça, um cenário “tão escassamente mobiliado como o próprio Beckett desejaria” (p. 397) – em dois níveis, com o auxílio de um “estrado frouxo” (“rickety”, no original), de 1,2m de altura e cuja frente estava “coberta por uma película de poliuretano transparente que o Alto Comissariado para Refugiados das Nações Unidas trouxera no inverno passado a fim de vedar as janelas espatifadas de Sarajevo” (p. 397).

A decisão de multiplicar por três a dupla Estragon e Vladimir estendia excessivamente a duração do primeiro ato (que levaria ao menos noventa minutos), exigindo “novas disposições de cena e silêncios mais complexos”; e, obviamente, naquelas condições, não se poderia exigir da plateia permanecer no teatro por cerca de duas horas e meia, sem “saguão, banheiro nem água”, “sentada de maneira desconfortável, sem se mexer”, no calor do verão rigoroso. Assim, a diretora decide abrir mão do segundo ato, encenando apenas a primeira parte da peça. Quem avalia agora é a faceta de crítica literária, a aquilatar a autonomia, autossuficiência e representatividade de cada ato *de per si*:

“/.../ a montagem poderia representar *Esperando Godot* em seu todo, usando apenas as palavras do primeiro ato. Pois se trata da única obra da literatura dramatúrgica em que o primeiro ato é, em si, uma peça completa.” (p. 398-9)

“Talvez eu tenha sentido que o desespero do primeiro ato era o suficiente para a plateia de Sarajevo e quisesse poupá-los de uma segunda vez, em que Godot não vem. Talvez eu quisesse sugerir, de forma subliminar, que o segundo ato poderia ser diferente. Pois, precisamente, *Esperando Godot* era uma ilustração tão adequada

tornando-a prisioneira de circunstâncias inexplicáveis, em um ‘estar-aí’ lançado, indeterminado e inconcluso /.../.” (MARFUZ, 2013: 15).

⁴² Angela Materno, no prefácio que assina no livro de sua ex-orientanda Isabel CAVALCANTI (2006: 11-14), destaca a importância de “pensar a cena beckettiana a partir deste *aí* problemático que a constitui, ou seja, pensá-la como o lugar de um desaparecimento. Desaparecimento do eu, enquanto sujeito da enunciação, desaparecimento da figura, enquanto totalidade, desaparecimento do palco, enquanto centro iluminado do espaço. /.../ construções sempre em ruínas, formuladas por cancelamentos, o que faz com que estejam *aí* – embora fragmentadas, fracamente iluminadas e não coincidindo consigo mesmas – as personagens de Beckett. Personagens que *aí* – na cena e na narrativa – dão a ver seu desaparecimento. /.../ Desconstruções, desmembramentos e disjunções que figuram a dissolução do sujeito e o apagamento corporal, fazendo da cena, e de sua eloquente escassez, um lugar em que a ausência tem lugar. Constituída pelo que descarta, a cena beckettiana retém da luz a sua fraqueza; dos corpos, suas poucas possibilidades; das vozes, seus ecos irreconhecíveis”

⁴³ Da fortuna crítica da peça, destaca-se a leitura de MARFUZ (2013), por ratificar a similaridade aqui apontada: “Criam-se novas relações com o espaço, que comprime objetos e personagens; o tempo, cíclico e indeterminado; a performance cênica, que leva encenadores e atores a descobrirem no desconforto físico, na economia dos meios e na musicalidade das palavras diferentes modos do fazer artístico; e o público, convidado a penetrar nos mistérios da linguagem e na estranha poesia da cena. Onde se diz existir a ação, zomba-se dela; no lugar do movimento, impera o gesto mínimo; quando a voz é suprimida, instala-se o silêncio” (p. XXIII, da introdução “O começo do fim”).

dos sentimentos dos habitantes de Sarajevo, agora – privação, fome, desalento, a espera de que uma potência estrangeira e arbitraria os salvasse ou os tomasse sob sua proteção -, que parecia também adequado encenar *Esperando Godot, Primeiro Ato.*” (SONTAG, 2005: 399, com destaques meus)⁴⁴.

Aqui a autora passa, portanto, a explicitar mais refletidamente o que a levava de pronto a escolher a peça de Beckett quando recebera, em abril de 1993, o convite-desafio de Pasović. No quarto e penúltimo bloco numerado do ensaio “Esperando Godot em Sarajevo”, contrapondo-se a certo viés inaugural da fortuna crítica – e a posicionamentos do próprio dramaturgo, inclusive -, Susan assumia a perspectiva alegórica que lhe sugeria o texto de Samuel, ancorando-o definitivamente no minado chão histórico de Sarajevo, onde seria levado à cena e definitivamente inserido na história da cidade e das encenações dessa clássica peça do teatro moderno mundial⁴⁵.

4.

“Passível de interpretações filosóficas, religiosas e psicológicas, ela [a peça] permanece no entanto acima de tudo um poema sobre o tempo, a evanescência, o enigma da existência, o paradoxo da mutabilidade e da estabilidade, da necessidade e do absurdo.”

(ESSLIN, *O Teatro do Absurdo*⁴⁶)

Embora a vinculação dos *clochards* de Beckett e de seus jogos linguísticos ao tronco dos espetáculos circenses, do teatro de variedades e do cinema cômico mudo já garanta, por origem genealógica, seu viés de humor, não se pode negar também o travo trágico que a irresolução de seus conflitos, sua solidão e isolamento e a inarredável condição de incomunicabilidade e desterritorialização

⁴⁴ Mesmo Martin Esslin, mais resistente a leituras de fundo materialista da obra de Beckett, preferindo, antes, vinculá-la às de outros autores contemporâneos e, para ele, congêneres no estilo e temática, sugere que (embora, obviamente, não pensando em Bill Clinton, pois a primeira edição de *O Teatro do Absurdo* é de 1961) não deixa de ser um paralelo produtivo aproximar Godot de figuras quase etéreas da política mundial, ou, se não Ele, ao menos, a divindade que aparece no discurso nem tão delirante de Lucky – “Deus pessoal, com sua apatia divina, sua mudez (afasia) e sua falta de capacidade para o terror ou o espanto (atambia), que muito nos ama – com algumas exceções que serão atiradas aos tormentos do inferno. /.../ um Deus que não se comunica conosco não pode sentir por nós e nos condena por razões desconhecidas.” (ESSLIN, 2018: 52). Ao se referir ao que chama de “Teatro do Absurdo no Leste Europeu”, local próximo à região que aqui nos interessa, ele diz: “Em pouco tempo ficou claro que um teatro que concretizava imagens de dilemas psicológicos e frustrações, que transformava atmosferas em mitos, era extremamente adequado para lidar com a realidade da vida no Leste Europeu; ainda apresentava a vantagem adicional de que, ao se concentrar na essência psicológica da situação inserida num ambiente de mito ou alegoria, esse teatro não precisava ser abertamente político ou tópico, referindo-se explicitamente à política ou às condições sociais.” (ESSLIN, *op. cit.*, p. 272-3).

⁴⁵ “Beckett nunca oferece mais do que o necessário. Sugere sem afirmar definitivamente, mantendo sempre uma tensão viva entre o realismo de diálogos coloquiais e um simbolismo latente, que reveste aquela particularidade naturalista com conteúdos alegóricos mais universais.” (RAMOS, 1999: 58).

⁴⁶ ESSLIN, 2018: 57.

irremediavelmente conferem à peça⁴⁷. E isso independe, em certa medida, dos sentidos mais referencializáveis, no tempo e no espaço, que o polo da recepção - o leitor, o encenador e o espectador - queira ou possa lhe atribuir.

No ensaio de Sontag, a escolha de mais um trecho do texto dramaturgico como epígrafe para abrir o quarto bloco reafirma a qualidade que, parecia inevitável, sua versão cênica assumiria - trata-se da fala trágica por excelência, dos gregos a Shakespeare, de Racine a Plínio Marcos, agora extraída do monólogo de Lucky (e logo vertida para o idioma em que foi encenada): “Ai de mim, ai de mim.../ *Avaj, avaj...*” (p. 400)⁴⁸. Afinal, “esse era um Godot angustiante”; e, ainda, “extremamente realista”:

“O Godot que os atores de Sarajevo, por inclinação, temperamento, experiência teatral prévia e circunstâncias presentes (atrozes), estavam mais aptos a representar, e que eu optei por dirigir, era repleto de angústia, de uma tristeza imensa e, no fim, de violência.” (SONTAG, 2005: 400)

Também por possuir prática de balé e ter atuado como professor de expressão corporal na Academia, além é claro devido a sua condição física no momento, o ator Atko “logo dominou as posturas e os gestos de decrepitude” de seu Lucky. E a diretora dedicara um tempo maior para a preparação de seu monólogo, justamente por achar que, em outras montagens a que assistira (inclusive a dirigida pelo próprio autor, em Berlin), essa parte do texto havia sido enunciada “depressa demais”, como “algo sem sentido”; enquanto ela buscava destacar a “ária de Beckett sobre a apatia e a indiferença divinas, sobre um mundo sem coração e petrificante, como se ela fizesse todo o sentido. O que acontece de fato, sobretudo em Sarajevo.” (p. 400)⁴⁹. Neste momento, inclusive, o texto de Sontag aproxima-se da feição de um caderno de diretor, ganhando um interesse especial, por expor até mesmo os exercícios de apropriação, variação e construção do personagem realizados com o ator: “Dividi essa fala em cinco partes e

⁴⁷ “O diálogo conflituoso, motor do teatro clássico, por exemplo, transforma-se em conversa sem consequências; a peça não tem começo, meio e fim, mas uma duração potencialmente eterna; não há clímax e os personagens esperam por nada.” (VASCONCELLOS, 2017: 97, nota 55).

⁴⁸ Mais uma vez parecendo mimetizar a preferência do autor irlandês pelo jogo de simetrias imperfeitas, Susan abre apenas o primeiro, o terceiro e o quarto blocos de seu ensaio com epígrafes. No anterior, o trecho era uma fala de Pozzo, acompanhada das respectivas rubricas: “Não há como negar que ainda é dia. (Todos olham para o céu, acima). Bom. (Param de olhar para o céu).” (SONTAG, 2005: 394).

⁴⁹ É justamente de Atko, que assumiu o papel de Lucky na montagem de Sontag, o depoimento que aparece no livro de Silvija Jestrovic, mencionado em nota anterior, *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile*. Nele, o ator afirma que seu personagem representava a cidade, em sua dimensão trágica de “corpo precário”: era a expressão de Sarajevo; uma metáfora de e para seus cidadãos. “I told Susan Sontag, who had her own vision of this character, that by performing Lucky, I will be performing the city. She replied that that could not be played, but I knew and felt that Lucky as a victim had tragic dimensions in common with Sarajevo. For me, Lucky sublimated what I was experiencing and what I was seeing and hearing: he was my child, my spouse, my friend - in short, my city. In a condensed and simplified way, he was, thus, the expression of Sarajevo. That’s why Lucky has been one of the best roles I’ve ever played. Lucky was the metaphor of Sarajevo and its citizens.”

debate linha por linha, como um raciocínio, como uma série de imagens e sons, como um lamento, como um grito.” (p. 400)⁵⁰.

Já que selecionara um ator adulto e experiente para o papel do mensageiro, o portador da reiterada má notícia do adiamento da vinda de Godot, Susan solicita que as duplas lhe expressem “não só frustração mas também raiva”: à saída daquele, os pares de Estragon e Vladimir “se aquietam em um silêncio demorado e terrível. Era um momento tchekhoviano de absoluto *páthos*, como no fim de *O jardim das cerejeiras*, quando o velho mordomo Firs acorda e descobre que foi deixado para trás, na casa abandonada.” (p. 400-401)⁵¹.

Como se pode depreender, o artigo que registra a experiência de dirigir a peça na capital sitiada arremeda e reproduz um movimento presente na relação da autora com a peça, a saber, uma alternância entre a leitura verticalizada do texto - a fim de atribuir significados a seus mínimos elos de sustentação (como faz com o monólogo de Lucky, pesquisando possibilidades de variantes nas ações psicofísicas das *personae*) - e a ancoragem mais ampla no contexto local, apostando na dimensão alegorizante do trecho, espalhando-se horizontalmente nas relações estéticas e políticas que seria possível estabelecer com o entorno histórico da encenação. Andamentos centrípetos e centrífugos combinados, portanto, numa espécie de círculo hermenêutico compartilhado para a apreensão da obra de Beckett. O texto, igualmente, se em alguns momentos envereda por minúcias estilísticas e estéticas da montagem realizada, ora se põe a comentar assertiva e prescritivamente a situação sociocultural da região, praticamente abandonando o enfoque do objeto artístico. É como se a configuração cíclica de um circuito fechado aproximasse especularmente contexto e texto, matéria histórica e forma artística e, finalmente, espetáculo e ensaio crítico, com articulações em princípio imprevistas.

Vale lembrar, todavia, que os comentários de Susan Sontag aparecem posteriormente, na imprensa e em livro, como discurso paralelo à encenação, tendo fundo conceitual (mais do que meramente descritivo ou como forma de registro); ou seja, é sobretudo a exposição ensaística que vincula o contexto ao texto, e não as escolhas feitas para a encenação - o que poderia ferir, neste caso, o pressuposto estético beckettiano segundo o qual “quando se dá referencialidade ao espaço-tempo, a ação tende a ficar circunscrita historicamente, fechando-se os significados da obra.” (MARFUZ, 2013: 100). O que a plateia viu em cena foi o universo imaginário e imagético do dramaturgo irlandês. E justamente seu caráter de obra

⁵⁰ Sobre as sessões do chamado *trabalho de mesa*, registram ROLLYSON e PADDOCK (2002: 348-9): “As paredes e janelas do teatro estremeciam. Fumando incessantemente, a diretora sentava à luz de velas calmamente discutindo a peça, especulando sobre as perspectivas de intervenção ocidental.” E completam, informando: “/.../ segundo relata Christopher Hitchens, Sontag passou ‘algumas noites dormindo no chão do *Oslobodjenje*’, o jornal bósnio que continuou a circular até quando seus escritórios estavam reduzidos a escombros. O bombardeio se tornara ‘tão horripilante que era perigoso ir para casa’”.

⁵¹ “/.../ deva Godot sugerir a interferência de um agente sobrenatural, ou represente ele algum ser humano mítico cuja chegada se espera que altere a situação /.../, o fato é que sua natureza exata é de importância secundária. O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. /.../ é no ato da espera que experimentamos o fluxo do tempo em sua forma mais pura e mais palpável, /.../ temos de enfrentar a ação do próprio tempo.” (ESSLIN, 2018: 47).

aberta, algo abstrata, decididamente centrada na linguagem literária e na teatralidade, permite desdobramentos múltiplos, visadas amplas, acessos quase ilimitados à plurissignificação⁵². Seria impensável, e mesmo talvez não recomendável, apagar o dado circunstancial, o *chão duro* no qual se insere a montagem de Samuel levada a cabo por Susan em Sarajevo; entretanto, restringir o efeito sobre a recepção a este mesmo elemento concreto seria desprestigiar a potência semântica que o espetáculo decididamente carrega, para além das intencionalidades de quem o encena.

É assim que, embora predominantemente reflexivo e crítico, o texto não poucas vezes cede espaço à emoção, em momentos nos quais a subjetividade de quem escreve transborda:

“Eu estava exultante, cheia de disposição, por causa do desafio do meu trabalho, por causa do valor e do entusiasmo de todos com quem eu trabalhava – mas eu jamais conseguia esquecer como a vida era difícil para todos eles e como o futuro parecia sem esperança para a sua cidade. O que tornava menos relevantes os meus apuros e tornava o perigo de certa forma fácil de suportar, além do fato de que eu podia partir e eles não, era que eu estava completamente concentrada neles e na peça de Beckett.” (SONTAG, 2005: 405).

5.

Definitivamente, Susan Sontag não seria mera espectadora da História.

Apesar da – ou até mesmo graças à – grande atenção da imprensa internacional durante a preparação e encenação do espetáculo, e com a expectativa – logo confirmada – de que “em todas as apresentações, muito mais gente faria fila do lado de fora do teatro do que seria possível acomodar nos assentos” (p. 398), veio à tona a natural insegurança pela estreia. Susan começava a se questionar sobre a concepção da encenação e a direção dos atores, temendo pelo excesso de complexidade na “coreografia” e no “projeto emocional” de sua versão da peça, para tão pouco tempo de preparação – não teria sido ela “tão exigente como

⁵² “/.../ o significante será necessariamente prisioneiro das contingências da montagem em causa, e o significado a soma final, apreendida pelo público, de uma apresentação específica.” Se, por um lado, o mesmo autor deste parecer (RAMOS, 1999: 64) reforça a “indeterminação referencial intrínseca às rubricas sobre o cenário”, no caso específico da única árvore em cena, p.e., é inevitável relacionar a esterilidade do cenário ao retrato apocalíptico da cidade feito por quem (sobre)vivia à época na Sarajevo destruída pela guerra. Em 15 de março de 1993 (um mês antes da primeira estada de Sontag, portanto), Zlata Filipović registra em seu diário: “E a primavera está chegando. A segunda primavera de guerra. Sei por causa do calendário, pois a primavera é uma coisa que eu não vejo, que não dá para ver porque não sinto. /.../ Não há mais árvores que a primavera desperta, não há mais pássaros, a guerra destruiu tudo. Não há mais gorjeios primaveris. /.../ Tenho a impressão de que Sarajevo está morrendo lentamente, desaparecendo.” (FILIPOVIĆ, 1999: 126-7). Aliás, já no dia 25 de novembro do ano anterior (a autora adolescente estava com doze anos...), registra: “Estou ouvindo roncões de serra elétrica. O inverno e os cortes de eletricidade condenaram à morte as árvores centenárias que enfeitavam as aleias e parques de Sarajevo. Hoje fiquei triste. Não estava aguentando ver as árvores do meu parque desaparecerem. Elas foram condenadas à morte. /.../ e agora as tílias, as bétulas e plátanos também o estão abandonando para sempre. Que tristeza!... Não consegui olhar. E não consigo mais escrever. Zlata.” (id., p. 104).

deveria”, mostrando-se condescendente, “amigável em excesso, ‘maternal’ demais”?... Os próprios auxiliares recomendavam-lhe “fingir um ataque de raiva de vez em quando e, em especial, ameaçar substituir os atores que ainda não tivessem decorado todas as suas falas” (p. 405).

Resistindo ao que presenciava no espaço de dentro-fora do teatro, adaptando-se penosamente, porém com firmeza, à situação de seis semanas sem tomar um banho, de constantes e severos bombardeios (em um único dia, quase quatro mil obuses teriam sido lançados sobre a cidade!), recebendo periodicamente as estatísticas do número de mortos e mutilados, notando se instalar gradativamente na “cidade de tramoias” a “deterioração moral” e a “ausência de cooperação cívica” em meio à atmosfera de uma “autêntica galeria de tiro”, Susan passou de fato a *fazer parte* daquilo, em sentido forte, podendo assumir uma perspectiva *inserida*, participando da “estranheza da vida que agora [as pessoas] são forçadas a levar”⁵³. Não à toa, passa a adotar, a certa altura do texto, a primeira pessoa do plural: “Às vezes, eu pensava que não estávamos esperando Godot, ou Clinton. Estávamos esperando o nosso contra-regra.” (p. 402).

Enfim, uma semana antes da estreia, reconheceu, mais distendida e generosa consigo: “/.../ pareceu-me que a montagem, no fim, era de grande efeito, de um interesse contínuo, bem realizada, e que se tratava de um esforço que de fato honrava a peça de Beckett.” (p. 406). John Burns, do *New York Times*, é quem conta:

“Para o povo de Sarajevo, Sontag se tornou um símbolo, entrevistada com frequência pelos jornais locais e pela televisão, convidada a falar em reuniões por todos os lugares, abordada na rua para autografar. Após a estreia da peça, o prefeito da cidade, Muhamed Kresevljakovic, subiu ao palco para declará-la cidadã honorária, a única pessoa estrangeira, salvo o comandante das Nações Unidas /.../, a ser assim designada.” (ROLLYSON E PADDOCK, 2002: 349)

Após as várias apresentações (“quatro a cinco vezes por semana, com duas apresentações em alguns dias”⁵⁴), ela voltou a Sarajevo diversas outras vezes, trabalhando com crianças de escolas primárias, participando de documentários de uma produtora local (a Saga Films), acompanhando e visitando amigos... Em 1994, recebeu o prêmio Montblanc de La Culture, por seu trabalho na cidade (no valor de 25 mil dólares, doados por ela à Associação de Escritores da Bósnia – P.E.N. *Centar*). Com sua morte, vitimada pelo câncer, em 2004, iniciou-se um movimento, liderado pelo diretor teatral Haris Pašović, para atribuir o nome da amiga a alguma localidade urbana. Hoje, na praça em frente ao Teatro Nacional, uma placa ostenta o reconhecimento de Sarajevo a uma de suas mais prestigiadas admiradoras: “POZORIŠNI TRG SUSAN SONTAG”⁵⁵. Para concluir, ficam as palavras dela sobre a temporada, agora como espectadora:

⁵³ “A verdade é que, desde que comecei a ir a Sarajevo /.../, a cidade parece-me o lugar mais real do mundo.” (SONTAG, 2005: 410).

⁵⁴ Cf. ROLLYSON E PADDOCK, 2002: 352.

⁵⁵ PRAÇA DO TEATRO / SUSAN SONTAG.

“E no fim da apresentação das 14 horas do dia 19 de agosto, durante o longo e trágico silêncio dos Vladimires e Estragons que se segue à notícia trazida pelo mensageiro de que o senhor Godot não virá hoje, mas sem dúvida há de vir amanhã, meus olhos começaram a arder de lágrimas. Velibor chorava, também. Ninguém na plateia fez o menor ruído. Os únicos ruídos eram os que vinham de fora do teatro: o estrépito de um veículo blindado das Nações Unidas, para transporte de pessoal, que passava pela rua, e o estampido de um franco-atirador.” (SONTAG, 2005: 411).

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia, SP: Ateliê, 2001.
- _____. “Godot em dois tempos”. In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (p. 121-135).
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEDIN, Ciliane. *Mímesis na ação em Édipo Rei e Esperando Godot*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou – O teatro de Samuel Beckett (O sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CONNOR, Steven. “A duplicação da presença em *Esperando Godot* e *Fim de partida*”. In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (p. 158-175).
- COTT, Jonathan. *Susan Sontag – Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Trad. de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo* (ed. revista e ampliada). Trad. de Barbara Heliadora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FILIPOVIĆ, Zlata. *O diário de Zlata – A vida de uma menina na guerra*. Trad. de Antonio de Macedo Soares e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena – Poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo/Salvador: Perspectiva/PPGAC-UFBA, 2013.
- McDONALD, Rónán. “*Esperando Godot* e o impacto cultural de Beckett”. In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (p. 136-157).
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias – A rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.

REVISTA *Literatura e Sociedade*, 17 (“Dossiê Samuel Beckett”). São Paulo: DTLLC da FFLCH/USP, 2013.

ROLLYSON, Carl e PADDOCK, Lisa. *Susan Sontag – A construção de um ícone*. Trad. de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Globo, 2002.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase (Ensaio)*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Where the street falls (Essays)*. New York: Picador, 2002.

_____. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro Inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

_____. *Samuel Beckett e seus duplos – Espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

Das formas e das convenções: apontamentos à propósito da dramaturgia e teatro de Lourdes Ramalho

On forms and conventions: appointments about Lourdes Ramalho's dramaturgy and theater

Diógenes André Vieira Maciel*

 <https://orcid.org/0000-0002-6122-2411>

Recebido em: 30/09/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Trata-se de discussão sobre a dramaturgia/teatro de Lourdes Ramalho, tendo por objetivo apontar tópicos teórico-críticos de seus aspectos formais em vista da tessitura de aspectos temáticos, com especial ênfase sobre sua feição moderna/regional, sem perder do foco a busca pela historicidade de seus meios de produção e de expressão.

Palavras-chave: Dramaturgia moderna. Teatro regional. História do teatro brasileiro

ABSTRACT: *This is a discussion about Lourdes Ramalho's dramaturgy and theater, with the objective of analyzing the theoretical and critical aspects on its forms in view of the thematic aspects, with special emphasis on the new readings about its modernity/regionalism, without losing sight in the search for the historicity implied on its production and expression means.*

Keywords: *Modern dramaturgy. Regional theater. Brazilian theater history*

Até o momento em que escrevo este artigo, ainda não temos, plenamente sistematizada, uma historiografia do teatro paraibano moderno, ou, mais ainda, um livro de histórias do teatro em Campina Grande, cidade no interior da Paraíba, que, por conta da força de atração exercida pelo seu Festival de Inverno, em vigência desde 1976, é importante para a atividade cênica deste estado. Nos últimos anos, diante desta falta, tenho buscado me aproximar, enquanto pesquisador do binômio dramaturgia-teatro, de uma metodologia capaz de me auxiliar neste esforço necessário ao levantamento de fatos teatrais (como também de documentação teatral, incluídos os textos dramaturgicos e críticos, além de fotos, entrevistas, etc.) para o estabelecimento de um paradigma histórico-crítico, com vistas ao exercício de interpretação dessa atividade estética, desenvolvida naquele espaço e em dados recortes temporais, através de estudos de caso. Esse

* Professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: dio_maciel@hotmail.com.

aparato metodológico é urgente quando se faz necessária a lide com a ausência de uma historiografia do teatro local, entendida como um primeiro conjunto de referências consolidadas, mesmo no cenário muito favorável do panorama editorial contemporâneo (FARIA, 2013, 2012; GUINSBURG, PATRIOTA, 2012).

Discutindo as dimensões de uma metodologia adequada para a pesquisa em torno do teatro do Brasil, Tania Brandão já chamou atenção para o problema. Segundo ela, estamos sempre diante de uma dimensão paradoxal de referência, na medida em que, muitas vezes, a expressão *brasileiro* torna-se reveladora apenas de algo que, “por tradição ou por hábito, chamamos de Brasil”, quando, na realidade, estamos tratando apenas de “um sistema de relações, inclusive de mercado, que no fundo é apenas o eixo Rio – São Paulo” (BRANDÃO, 2006, p. 106). Falar da quimera teórica, interpretativa e conceitual, que poderia estar contida na expressão “teatro brasileiro”, é olhar para o contrário de qualquer estabilidade: é assumir a diversidade das cenas locais (e regionais), com desenvolvimentos bastante distintos daqueles que se verificou no eixo, apontando para processos que rompem com qualquer ideia de unidade da produção dentro do sistema que, talvez, só fosse bem compreendido a partir de sua multiplicidade.

Quero destacar esta faceta do problema das pesquisas nesta área: não conhecemos as histórias do teatro produzido no Brasil, pelo menos, não ainda. Contudo, é digno de nota o modo como, no livro de Guinsburg e Patriota, diante de um conjunto extremamente heterogêneo, como também de toda uma tradição crítica que precedeu ou sucedeu cada um dos livros analisados pelos autores (ou seja, toda uma tradição historiográfica), eles encontraram “uma convergência para determinadas tendências, métodos, concepções que, por si, se constituíram em uma espécie de ideias-forças cristalizadoras do processo, seja como emissão, seja como recepção” (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 13). Na esteira das propostas de historiadores como Marc Bloch e Michel de Certeau, esses pesquisadores se colocaram, então, para além da esfera de uma busca por uma historiografia homogênea, linear, próxima ao real, diante da expectativa de encontrar um modo eficaz de, além de analisar-interpretar certas obras, garantir-lhes “inteligibilidade por intermédio de uma narrativa que, à medida que se constitui, ordena os fatos ao longo do tempo e, com isso, estabelece uma temporalidade. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 16).

São necessárias narrativas que, ordenando fatos teatrais, comecem a tessitura de novas temporalidades, em torno de outras espacialidades, o que garantirá inteligibilidade aos fenômenos. Portanto, como já discuti em trabalho anterior (MACIEL, 2017), se pensarmos a década de 1970 como um “momento decisivo” para o sistema teatral de Campina Grande, cidade a qual me referia nas primeiras linhas deste texto, isso só é comprovável por conta da efervescência atrelada aos espetáculos estreados naqueles anos, marcando uma dimensão factual dessa história, notadamente quando alcançam prêmios e destacado sucesso em festivais amadores também realizados em outros espaços. Assim, é possível garantir que as peças escritas e produzidas por Maria de Lourdes Nunes Ramalho forma essenciais àquele intenso movimento teatral, apontando, simultaneamente, para a concretização de um empreendimento individual (pois ainda se centralizava sobre a emergência da dramaturga) e para a busca por um modelo de grupo, ainda

amador, em meio à discussão sobre um modo *moderno* de encenar tais textos. Entender este movimento é assumir a problematização do construto conceitual que designa, assentado sobre bases cronológicas e espaciais hegemônicas, aquilo o que tem sido considerado sob a expressão *teatro brasileiro moderno*.

Encarando esta discussão, percebi que tal cena local (ou regional) seria melhor compreendida pelas suas diferenças em relação à cena tida como nacional. Mesmo que o recorte feito tenha sido muito específico (inicialmente, pensei em quatro anos, muito significativos, a saber, 1973-1977),* as marcas da constituição dessa *cena moderna*, conforme a análise documental apontou, foram dadas pela obra da dramaturga Lourdes Ramalho, que, gradativamente, alcançou um projeto de teatro de grupo, o qual, desde 1974, se pretendia estável, principalmente em termos da constituição de um repertório, mas que, por conta de muitas reviravoltas, passará por muitas alterações de elenco e de direção até 1977 – mas, não podemos esquecer que a mencionada dramaturga, ainda viva (ela nasceu em 1920), produziu incessantemente até meados da primeira década do século XXI.

Quando em 1973 Lourdes tornou-se a presidente da FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira, ela assumiu as produções de seu Grupo Cênico, o que culminou, respectivamente, nas estreias de *Fogo Fátuo*, em 1974, e, depois, de *As Velhas*, em 1975. Logo depois, ela consolida as ações de um outro grupo, o Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, o qual, até 1977, estará relacionado à SOBREART – Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte, em sua sucursal paraibana, da qual a dramaturga se tornara delegada. Já em fins daquele mesmo ano, se deu a fundação do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, que incorpora o Grupo Cênico homônimo, abrindo espaço para convênios e captação de recursos, por exemplo, do Serviço Nacional de Teatro – SNT, com o fito de desenvolver atividades em escolas públicas da cidade e também a subvenção a montagens de espetáculos, a saber, *A feira* (1976, projeto de direção coletiva, depois passada às mãos de Florismar Gomes de Melo) e, depois, *Os mal-amados* (estreada em 1977, sob direção de José Francisco Filho).

Lourdes Ramalho empreendia diferentes facetas de seu projeto de teatro, ancorado na sua dramaturgia, o que, ao fim e ao cabo, afinava-se com outras proposituras em vigência no Nordeste, enfaticamente em Pernambuco. Havia, em consonância a estas propostas estéticas modernas, a difusão do neorealismo enquanto uma linguagem hegemônica no palco, que passará a buscar empatia com o público mediante a vida representada na cena, tornada um simulacro da realidade ou um espelhamento do seu cotidiano. Neste caso, este elemento é visto como originário de sua forte base popular. Pela análise documental em torno dos espetáculos ramalhianos, consegui comprovar a hipótese de que houve, no tumultuoso percurso do teatro moderno brasileiro, uma multiplicidade de modernidades, que se adequaram a diferentes modos de desenvolvimento da própria noção de moderno, mesmo que, na cena campinense, tenha se verificado

* Os resultados de parte desta pesquisa (especificamente aquilo que se refere aos anos de 1974-1975) foram apresentados ao PPGAC/UNIRIO como relatório de Estágio Pós-Doutoral, sob supervisão da Prof. Dra. Tania Brandão. Uma primeira discussão foi divulgada anteriormente (AUTOR DO ARTIGO, 2017), mas dados ainda inéditos daquela pesquisa reaparecem neste artigo, de modo a sustentar a argumentação sobre a relação forma-convenção.

um processo tardio de implementação daquele paradigma.

Os processos estéticos, em Campina Grande, foram muito marcados por uma convivência com convenções[†] e formas de temporalidades distintas e, em alguns momentos, até mesmo pelas impossibilidades de rápida superação dos padrões “velhos” de produção teatral. Seguindo este modo de compreender a cena local, também precisei entender a necessária afirmação da dramaturgia ramalhiana enquanto literatura, todavia, como uma literatura em relações estreitas com o fenômeno teatral, eclodindo dele e, muitas vezes, com ele (cf. MACIEL, 2017). Ao gosto da dramaturga, mas também dos elencos, do público e, depois, inclusive, dos ditames de certos editais e órgãos de fomento, Lourdes Ramalho explorou a possibilidade instituidora do que se chamava, em outros contextos, de um *filão dramaturgico*. No caso em questão, muito vinculado à representação da regionalidade nordestina, formalizando um repertório bastante caro à cena local, e apontando para um modo de compor, mediante um aparentemente inesgotável diálogo com as fontes e matrizes populares, formalizando,

estruturas dramaturgicas – personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentadas ao público, passam a admitir variações, desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas como o novo familiar. [...] (WERNECK, 2003, p. 144).

No Brasil, a noção mais comum acerca do teatro moderno esteve sempre atrelada às revoluções estéticas ocorridas na Europa e, por conseguinte, marcada pela oposição às formas com mais popularidade (identificadas como “velhas” e popularescas). Mas, em termos de mercado, havia uma forte resistência à renovação moderna, notadamente no que dizia respeito à atividade de autores e atores envolvidos em empreendimentos diversos e que, assim, refaziam um percurso artístico cruzado por outras práticas culturais e sociais, compondo um panorama de sua atuação mais ampla em meio ao sistema teatral. Para entender esses liames, é preciso, no caso em tela, pensar uma relação processual, com ênfase sobre o texto *em cena*, de maneira muito próxima às acepções já discutidas por Raymond Williams (2010) – e isso é bastante relevante para “elucidar as relações e tensões entre o drama em sua forma literária e em sua realização cênica” (RAMOS, 2010, p. 07). Nessa elucidação, portanto, não só se definem padrões formais, mas convenções atuando nestes padrões, mediadores para se verificar um consenso contemporâneo às condições de representação – compartilhamento que se dá entre

[†] Para Raymond Williams (1983), a ideia de convenção é basilar para se entender o drama enquanto forma. E, nesta seara, ele aponta que pode ser tomada enquanto conceito para dizer tanto de um “acordo tácito” quanto de certos “padrões aceitos” (na acepção de regras formais), ou seja, como aquilo sobre o que todos os envolvidos no processo de performance teatral, incluído o público, concordam em vista da realização de um espetáculo, por exemplo, o entendimento de que, em “uma peça naturalista, por exemplo, a convenção é de que a fala e a ação devem parecer o mais próximo possível com aquelas da vida cotidiana” (WILLIAMS, 1983, p. 04. Tradução nossa).

um “certo texto dramático, com sua encenação e a conseqüente recepção” (RAMOS, 2010, p. 10).

No caso de Lourdes Ramalho, sua dramaturgia surgiu em meio a processos culturais relativos às discussões em torno do regionalismo nordestino, indicando uma necessária reflexão crítica sobre a representação do Nordeste e do nordestino, indo além do simplório quadro típico ou da simples sedução pelo pitoresco da linguagem. Nas obras já citadas, a busca pela representação realista da prosódia regional, por exemplo, era uma bandeira, um marco e uma marca de um projeto estético, adequado à construção realista-naturalista das personagens na cena – neste sentido, era um método teatral, uma técnica em pleno desenvolvimento, fazendo com que, àquela época, começasse a já ser, de fato, uma *convenção*, aceita pela dramaturgia, pelo elenco e, obviamente, também pelo público local. Esta tríade, no dizer de Raymond Williams (1983, p. 06), concordava tacitamente que este “método particular a ser empregado [era] aceitável”, e este acordo, como se desprende de muitos depoimentos e críticas coetâneos, precedia a própria realização cênica.

Todavia é importante pontuar que, na recepção externa à Paraíba, daquelas montagens havia um destaque para este elemento convencional: em uma crítica paranaense, relativa à apresentação de *As Velhas*, em 1975, em Ponta Grossa, o articulista destaca que aquela apresentação “foi uma mostra de linguagem do agreste paraibano, [...] que conservou no texto toda a pureza da comunicação dos sertanejos, e que, para ser entendido pelas plateias do Sul, exigiu inclusive a distribuição de um pequeno dicionário” (MILLARCHI, 28/10/1975). Ou seja, fraturando a tradição da fala cotidiana e ordinária do realismo-naturalismo do drama burguês, tão comum em nossos palcos desde inícios do século XX, a dramaturga rompia com um uso (enquanto um consentimento tácito, se entendemos que a modalidade de fala-falada, dentro de uma norma linguística padrão, também é uma convenção) e se lançava à pesquisa de novos meios técnico-expressivos (estabelecendo uma convenção, enquanto um novo método). Mesmo assim, em certas situações de recepção, foi preciso contar com uma outra adesão do público, que precisava ser conduzido à interpretação de certas convenções linguísticas, demonstrando que se tinha uma “plena consciência da novidade ou estranheza dos meios [que podiam] interromper a totalidade da comunicação de uma peça, assim como dar margem a uma recusa” (WILLIAMS, 1983, p. 08).

Autora moderna e cidadina, mas que ainda trava relações de ampla convivência com a vida do interior em sua fatura artística, Lourdes Ramalho sempre professou a necessidade de expor suas raízes culturais, sob um medo atávico de que elas estejam em vias de desaparecer, mesmo que as afirme, paradoxalmente, como muito vivas. Assim, essa convenção teatral ramalhiana (recortada apenas no que se refere à língua falada pelas personagens no palco) vai se formalizando em meio à irrupção de um “estilo esquizofrenicamente dilacerado entre um léxico que procura apanhar a voz do homem pobre da zona rural e a frase correta” (CHIAPPINI, 1994, p. 685), comum nas obras de extração regionalista. Isto expõe a maneira como aquela dramaturgia vai se tornando mais poderosa do que a cena produzida nos palcos, pelos menos é o que revelam as documentações sobre recepção com as quais tivemos contato até agora.

Neste sentido, a região, como propõe Haesbaert (2010), reconstruída artisticamente, pode ser vista como um *arte-fato*,

no sentido de romper com a dualidade que muitos advogam entre posturas mais estritamente realistas e idealistas, construído ao mesmo tempo de natureza ideal-simbólica (seja no sentido de uma construção teórica, enquanto representação 'analítica' do espaço, seja de uma construção identitária a partir do espaço vivido) e material-funcional (nas práticas econômico-políticas com que os grupos ou classes sociais constroem seu espaço de forma desigual/diferenciada). "Arte-fato" também permite indicar que o regional é abordado ao mesmo tempo como criação, auto-fazer-se ("arte") e como construção já produzida e articulada ("fato") (HAESBART, 2010, p. 07).

Desta feita, para voltar àquela demanda inicial deste artigo, não estou apenas lidando com o dado local, mas perscrutando o seu caráter mais amplo, ativo na esfera estadual, nacional e (também, óbvio) global das práticas teatrais, em que se cruzam o debate sobre o estatuto do texto no teatro, a questão da requerida "revolução cênica" do teatro moderno e as consequências que envolvem a atividade estética em meio a um mercado teatral frágil, diagnóstico ainda viável até a data de hoje na cidade de Campina Grande. Assim, aspectos centrais dessa modernidade teatral dizem de uma "função compensatória" em relação ao novo, urbano e cosmopolita, de acordo com Ligia Chiappini (1994), no que concerne ao regionalismo, especialmente o nordestino. Certamente, foi esta sorte de busca que acionou a dimensão estética de uma pesquisa estética como a empreendida por Lourdes Ramalho, voltada às maneiras pelas quais no teatro, como resistência, se clamava pela necessidade do encontro com os modos para se ultrapassar as formas artísticas cristalizadas pela comédia ligeira, e que, pela persistência na cultura, foram se tornando modelos bastante convencionais (aqui, me refiro ao sentido de "limitado", "descontextualizado", "desgastado") de representação do povo, da região e da cultura popular na literatura, na música, no cinema... Em termos compensatórios, portanto, a novidade se revelaria na técnica dramatúrgica e, depois, nas possibilidades de encenar modos de formalizar a cultura nordestina como representação de um conjunto de manifestações de cultura e expressões da vida social e da sociabilidade tomadas no limiar de um tempo histórico em que se dava uma radical transformação nos centros urbanos e nas suas relações sociais e de produção.

Esse duplo movimento pode começar a ser esclarecido mediante uma compreensão ampla da definição de *estrutura de sentimentos*, descrita pelo mesmo Raymond Williams (1983) como um conceito operativo, capaz de elucidar aspectos de um processo estético-formal em que uma dada forma particular começa a ser tomada como uma forma geral, em estreitas relações com um tempo-espaço e sua historicidade, pois o que "é vivido e produzido por uma dada comunidade em um dado período está, acreditamos agora, profundamente relacionado" (WILLIAMS,

1983, p. 09).[‡] Nesta direção, através do texto dramaturgico (e da documentação que cerca sua montagem teatral) podemos, como resultado de uma metodologia empenhada, apreender dados da materialidade espetacular-teatral, bem como do contexto (seus meios de expressão e suas condições de produção/recepção) que viabilizou tal realização cênica, reconstruindo “com mais ou menos precisão, a vida material, a organização social geral e, numa dimensão maior, as ideias dominantes” (WILLIAMS, 1983, p. 09). Ou seja, Lourdes Ramalho, em suas obras, está trabalhando na formalização de um *modo de sentir*, e isso se dá de maneira consciente, na medida em que ela passa a lidar com os meios disponíveis, ou seja, com as convenções enquanto método, incorporando-os na estrutura formal e tornando-os acessíveis mediante a peça performada em um palco.

É válido destacar que, através desse conceito, Williams se refere a modos de sentir e de formar de uma dada época, notadamente quando articulados às convenções – ou seja, os sentimentos estão perceptíveis nas estruturas pois, nelas, eles estão postos como articulações formais. Assim, abre possibilidade para entendermos as técnicas ou as convenções de um dado tempo-espaço do teatro, mas, antes, a maneira como os modos de sentir, formalizados em obras, no dizer de Nayara Brito (2015, p. 26), “geram, por sua vez, técnicas ou convenções específicas características de um período”, pois “é a experiência do artista com o seu tempo que, formalizando-se nas obras artísticas, origina novas técnicas e convenções, assim como é pela experiência direta do espectador com a obra artística que ele consegue apreender o que seria a estrutura de sentimento de uma época”.

Aquela *estrutura de sentimentos* só é perceptível, hoje, mais de quarenta anos depois, no caso das peças em comento, porque foi amplamente compartilhada, examinada e generalizada, via formas particulares de construção daquela autora (também através de convenções bem particulares, tais quais o já aludido uso de um modalidade prosódica ou de certos grupos temáticos formalizados em soluções arquitetônicas de construção dos personagens e ações), como também via processos que dialogaram com elementos antes presentes em outras formas gerais (como aquelas já praticadas, por exemplo, na releitura do entremez ibérico e de certas feições do drama moderno, notadamente o de García Lorca, tanto na obra ramalhiana, quanto na de Ariano Suassuna ou de Hermilo Borba Filho, convencionando uma nova maneira de compreender o drama moderno a que chamaríamos, aqui, de nordestino, em clara coexistência com convenções de estruturas alternativas a estas, advindas do teatro ligeiro, do circo e das danças dramáticas populares), pois

[...] mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, todas as mudanças nos métodos das várias formas de arte estão essencialmente relacionadas com

[‡] Para Raymond Williams, conforme Gomes (2011), os produtos culturais (por exemplo, as obras teatrais) de “uma comunidade num determinado período são essencialmente relacionados, ainda que, na prática, isso não seja fácil de perceber” (p. 39) – ou seja, enquanto conteúdo precipitado em forma, essa experiência em comum pode ser estudada como uma experiência vivida em um dado tempo.

mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade. Uma *convenção*, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita (GOMES, 2011, p. 40, grifo da autora).

Se pensarmos junto com Jonathan Culler (1999), quando ele discute a literatura enquanto uma prática social, rapidamente nos depararemos com as contradições desta mesma acepção – obviamente, estamos diante de uma visada, a qual pode ser contraposta, mas, de entrada, consideremos o seguinte questionamento: seria a literatura um instrumento ideológico? Ou seria ela um lócus onde a ideologia é exposta e tornada passível de questionamento? Para o teórico, ambas “as asserções são completamente plausíveis” (CULLER, 1999, p. 45). A partir dela, tangencio uma dimensão sobre a qual já me debrucei, também em trabalho anterior (MACIEL, 2012), afirmando que, ao leitor-pesquisador da obra de Lourdes Ramalho, era urgente assumir uma atitude crítica frente ao

“incômodo” que pode ser causado por algumas certezas esquemáticas, presentes em alguns dos textos da dramaturgia, o que para alguns poderiam beirar o “localismo”, o “pitoresco” ou o “exotismo”, por exemplo, no que se refere ao recorte do aspecto temático ou mesmo na construção de tipos muito atrelados a uma espécie de quadro de costumes, o que, em certos momentos, pode gerar uma visão algo rápida, naturalizada e difusa sobre problemas que pediriam maior desenvolvimento crítico na forma estética (MACIEL, 2012, p. 98).

O professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, referência consolidada ao se tratar de certos temas em torno do Nordeste (e de sua “invenção”), já afirmou que a dramaturgia de Lourdes Ramalho seria uma reiteração dos “principais temas enunciados, imagens e estereótipos constitutivos dos discursos em torno da região Nordeste” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 25. Nota 11), ganhando notabilidade no âmbito dos rótulos e das etiquetas que serviram para *inventar* um Nordeste vazado na sua cultura popular, vinculada ao passado rural e tradicional, instituído pelo discurso daqueles que dizem a região: enfaticamente, seus intelectuais e artistas. Esta é uma maneira de ler a questão, mas não é a única. Dela eu discordo parcialmente, pois prefiro tomar a irrupção de uma discussão sobre a *regionalidade*, entendida enquanto um processo de criação, tanto da “realidade” quanto de representações regionais, em que elas não podem “ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra – o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas” (HAESBAERT, 2010, p. 8). Penso, portanto, a *regionalidade* como um modo de sentir-formar, ou mesmo como uma *estrutura de sentimentos*, que não deve estar apartado em

relação às bases materiais, ao ‘realismo’ sobre o qual a região *também* é construída. Descolamento que subvaloriza ou mesmo menospreza, nessa ‘produção regional’, a ação concreta e a

atividade material dos múltiplos sujeitos que aí estão produzindo seu espaço, que é sempre, ao mesmo tempo, material e simbólico (HAESBAERT, 2010, p. 10, grifo do autor).

Pretendo – a despeito da avaliação de Albuquerque Júnior, previamente citada, e de tantas outras que leem a dramaturgia de Lourdes Ramalho como um “documentário” ou que a valorizam por ser dotada de uma esfera de “autenticidade” –, ponderar sobre estes lugares-comuns da crítica, o que pode, talvez, contribuir para desnaturalizar esta visão de sua obra como cópia (ingênuo ou reflexo imediato) da realidade regional, reconhecendo, todavia, “que, embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes” (CHIAPPINI, 1995, p. 158). Daí, como se pode atestar, esta discussão se articula a uma outra, da qual é derivada: aquela que se debruça sobre o debate em torno do regionalismo e as marcas que dele brotam, quase como máculas para a produção de muitos dos dramaturgos nordestinos – o que, revela, na verdade a estreiteza daquele que assim pensa, na verdade.

Todavia, se penso as obras de Lourdes Ramalho dentro dessa discussão e se as coloco diante do impasse antes apontado a partir de Culler (1999) sobre a literatura (neste caso, a dramaturgia) enquanto uma prática social e suas relações com a ideologia, certamente, posso entender aquilo que, no meu trabalho anteriormente citado, eu pretendia tomar como um conjunto de “certezas esquemáticas”, inscritas, portanto, na esfera temática e em certos perfis de construção das personagens. Essa dimensão, seja no âmbito da fatura estética ou no âmbito da recepção, podem dizer mais daquilo que, na esfera ideológica, vem sendo tomado de modo rápido, naturalizado e difuso – ora mantendo a ideologia, muitas vezes reacionária, ora contestando-a, com vistas a sua modificação. A partir da conclusão de Culler, afirmo que o impasse é cabível e que se resolve na síntese de sua dupla plausibilidade: pois, tanto “encoraja a leitura e as reflexões solitárias como modo de se ocupar do mundo e, dessa forma, se opõe às atividades sociais e políticas que poderiam produzir mudança”, quanto “promove o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais” (CULLER, 1999, p. 45). Creio que isso, talvez, lance luz sobre o que, àquela altura, eu tinha por intenção de denominar de “certezas esquemáticas”, neste caso, a cabeça bifronte da crítica literária e da própria fatura estética de obras identificadas, pela mesma crítica, como regionalistas – elas, afinal, trazem oscilações ideológicas ou estéticas, oscilações na abordagem de problemas centrais (como a questão étnico-racial, por exemplo, ou questões atreladas a um excesso de tipificação), mas isso diz mais da movência em meio ao ambiente cultural e às próprias convenções e técnicas de seu tempo.

É importante considerar uma noção de uma modernidade teatral própria e em desenvolvimento no Nordeste do Brasil, pelo menos desde os anos de 1940, circunscrita à construção de uma cena marcada pela *regionalidade*, atuando no processo de modificação relevante de certas convenções modernas, que encontrou resistência no âmbito dos padrões impostos pela cultura teatral hegemônica, a saber, a do eixo Rio-São Paulo. Essa resistência acabou por fazer eclodir novas convenções para uma cena, infelizmente, sempre reduzida ao rótulo de “regional”, que, para certos setores críticos, ainda hoje, mais diz de resíduos do passado no

presente, incômodos à sempre demandada emergência de novos paradigmas (mais adequados às esferas de modernidade/contemporaneidade, talvez por serem relativos a aspectos de vida urbana, industrial, etc.) em contradição com as representações de modos de vida tradicionais, atávicos e, portanto, inventariados como atrasados. Mas, será que isso dizia (ou mesmo diz) de uma estrutura de sentimentos formalizável em obras de teatro naquele contexto? Ou, melhor dizendo, será que na década de 1970, seria essa ideia de modernidade uma convenção verificável na estrutura de sentimentos em vigência nos sistemas teatrais do Nordeste?

Diante de questionamentos como estes, as obras são postas no fio da navalha que separa repulsa e atração: a primeira, porque parecem estar apenas dispostas ao esquematismo, à superficialidade do pitoresco, sendo, então, reacionárias; a segunda porque, ao mesmo tempo, podem ultrapassar tudo isso e alçarem a condição de ‘obras-primas’ (a despeito de uma atitude marcada, na crítica, pelo “apesar de”), por conta de suas possibilidades éticas, tal qual discute Ligia Chiappini (1995). Chego então à possibilidade de ler no teatro nordestino uma ruptura com o sistema de semelhanças (marcado pela atração, ora pela repulsa, ao regional) no âmbito nacional, voltado à expressão de elementos de cultura popular, como hábitos, linguagens, ora tomando-os como ornamentais, outras vezes como radical formalização de *regionalidade*. Portanto, leio nas obras de Lourdes Ramalho uma clara definição de uma perspectiva sobre a *regionalidade* nordestina, se tomarmos esta região, como propõe Ligia Chiappini, não apenas enquanto

um lugar localizável no mapa de um país, não só porque a própria geografia já superou, há muito, o conceito positivista de região, analisando-a como uma realidade histórica e, portanto, mutável, como porque a regionalidade não supõe necessariamente que o mundo narrado se localize numa determinada região geograficamente reconhecível, mas sim ficticiamente constituída. O que a categoria da regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado literariamente remete, enquanto portador de símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo, vivido e subjetivo (CHIAPPINI, 2014, p. 52).

A *regionalidade* nas obras ramalhianas enforma-se, assim, a partir dessa visada em que se equilibram as referências espaciotemporais “do real” e aquelas relativas a uma geografia e a um tempo, recriadas pela possibilidade de tornar a região um “arte-fato”. Esse modo de lê-las foi acionado desde a estreia de *Fogo-Fátuo*, em 1974. Neste texto, as personagens se digladiam por melhores condições de vida, em meio a relações de produção de riquezas e exploração da força de trabalho dos pobres em torno de uma mina, tendo como pano de fundo situações que apontam para a construção daquele sentimento de *regionalidade*: tudo é cozido

pelas ações relativas à exploração da xelita para ser vendida ao norte-americanos, expondo um movimento dialético de ganhar-perder, estruturante da trama.

A peça parece ser construída à guisa de um *tableau vivant*, indicando que a dramaturgia evoca mais as *situações* de conjunto do que as *ações* das personagens individuais, representando ambientes e a sua realidade cotidiana, dissecando comportamentos e tocando o *fait divers* para compor um espaço-tempo regional com referência histórica, a saber, o pós-guerra, nos entornos de 1945, quando se deu o avanço da economia estadunidense e do seu imperialismo. Na cena, o palco deveria, conforme a dramaturgia, ser dividido em duas áreas, distinguindo dois espaços dramáticos-cênicos: a mina e o rancho. O primeiro é o lugar do trabalho, da vida difícil dos garimpeiros, marcado pela exploração (do trabalho e do minério), construído cenograficamente por uma “espécie de entrada de galeria subterrânea, feita em madeira, por onde os homens mergulham nas profundidades” (RAMALHO, [ca. 1980], p. 175);[§] o segundo é o lugar das conversas, das relações sociais e afetivas, que movem o conflito, apontando paradoxalmente para o sonho, para o desejo de uma vida diferente e para a reflexão comunitária sobre a realidade circundante – este espaço é marcado pelo mobiliário construído sobre referências realistas, com “mesa, tamboretas, objetos de cena como xícaras, bule, pratos, trempe com panela, abano, alguidar de barro, concha de mexer feijão, colher de pau” (p. 175). As cenas não se desenvolvem em esfera de simultaneidade, e são raras as que se dão por continuidade nos dois espaços: elas transitam de um área cênico-dramática para a outra, enquanto compartilham o mesmo palco.

No texto, as indicações de iluminação cênica são sumárias, mesmo que, em alguns momentos, elas apareçam (indicando poucos focos de luz para ajudar nas mudanças de cena, mas tudo de maneira muito objetiva e simples, o que pode dizer da quase ausência de recursos de iluminação nas salas de teatro campinense naquele ano). As rubricas são mínimas, remetendo à escrita de uma *autora-ensaiadora*,** que produzia de modo bastante direcionado ao seu elenco, formado por atores cujas capacidades apontavam para a construção dos *papéis*,^{††} via uma

[§] Publicado em 1980, o texto já incorpora a exclusão da personagem Maria Augusta, que permanece apenas na dimensão épico-narrativa da trama. Até o presente momento, não consegui localizar uma versão do texto de 1974, portanto, me refiro ao que é possível depreender da versão impressa disponível.

** Aqui estou empregando este termo conforme Chiaradia (2003, p. 156), quando, ao tratar do contexto do mercado de teatro ligeiro nas primeiras décadas do século XX, considera que os dramaturgos assumiam um papel de *autores-ensaiadores*, sem distinguir o processo de escrita dramática da encenação, configurando um embrião de moderno diretor. Naquele contexto relativo aos anos de 1970, Lourdes Ramalho demonstra interesse pela carpintaria do espetáculo, possivelmente como possibilidade de remediar a relação precária entre os elencos e os diretores, o que ocorreu já em 1974, quando o diretor Rui Eloy só conseguiu ensaiar com o Grupo Cênico três contadas vezes – ou seja, Lourdes se tornava corresponsável pela construção da cena juntamente com seu elenco, formado basicamente por jovens universitários.

†† Segundo Reis (2013, p. 53. Nota 23), o *papel* denomina as “funções dos atores que advêm não apenas dos textos, mas também de um código de interpretação não escrito (aparência física e gestualidade do personagem), em momentos da história do teatro com formas teatrais rigidamente codificadas”, sendo este conceito mais adequado para o contexto em análise que o de *tipo*, “geralmente utilizado por autores que qualificam as hierarquias de atores dentro das convenções

dada acepção de escrita para o palco em que o texto é parte muito relevante ao processo de montagem do espetáculo: não há descrição física das personagens, ou mesmo de suas temperaturas psicológicas. Nas fotos e outros documentos em torno dessa montagem de estreia, tudo indica um trabalho atoral próximo da interpretação espontânea, o que acaba por comunicar rapidamente com a plateia, sem qualquer aprofundamento técnico específico para a construção física ou da psicologia das personagens.

Em *Fogo-Fátuo*, é inegável que João Campina é o centro gravitacional de algumas situações, mas não sei se é tão claro que ele seja o protagonista, pois há várias maneiras de olhar para essa trama, a qual não se esquivava da crítica social, nem tem um desfecho convencional. Desde a primeira cena, o assunto central é a mina, os trabalhadores (em disputa com a patroa, Maria Augusta) e a possibilidade de explorar o minério – a xelita – que pode ser vendido para os “gringos” e garantir bons rendimentos, obviamente, para os donos. Também se sobressai, quando a ação está localizada no rancho, a presença de Dona Santa, a proprietária que sobrevive cozinhando para os garimpeiros. Neste contexto, essa personagem é erigida por oposição a Zefa, a quem se refere como uma espécie de “cria da casa”, desde logo caracterizada pelos impropérios da ‘madrinha’ e construída como uma transição entre a jovem inocente e a mulher sexualmente desejante (“a safada vive correndo atrás de macho”, “cabrita andeja”), de quem a mais velha afirma conhecer as manhas. Dona Santa também se vê como diferente de Maria Augusta, mulher rica e que ostenta sinais das zonas urbanizadas, para além do seu poder financeiro, pois é “largada do marido, vestindo calça de homem, fumando – isso é um escândalo [*sic.*]”, no dizer de Dona Santa. Mesmo sendo chefe de sua própria força de trabalho e dos seus meios de produção, a dona do rancho, ainda assim, depende da mina e, por consequência, de Maria Augusta, a quem dirige certo rancor, pois as terras onde se explora a mina já foram suas, tendo sido vendidas a preço baixo, apontando para um primeiro mote da oposição entre as mulheres na trama. São erigidos perfis femininos bem distintos: a mulher aristocrática e urbanizada de um lado e, de outro, a trabalhadora, que, por sua posição subalterna (mas, também, por seus valores), segue regras de comportamento e de moral. Essa oposição põe Santa em conflito com Zefa e, posteriormente, com Dora, uma “mulher livre”, deixada por Neco e tornada “a pior tarrafa que existe aqui”, fazendo carreira no Rói-Couro (o mesmo que prostíbulo).

Sobre João Campina já sabemos que ele vende pão de porta em porta, mesmo sendo malandro e preguiçoso. Este personagem, por si, acaba ganhando muito destaque em meio ao conjunto de tipos ramalhianos, sendo, dentre eles, um dos seus poucos personagens negros. Zefa também é negra (ou mestiça, isso não fica claro) e sempre se insinua suas semelhanças em relação ao pãozeiro. Apesar de ser preguiçoso, ou de ser chamado de preguiçoso por Dona Santa, João reluta em se envolver nos negócios da mina, pois, como diz, “Vou lá ajudar rico a pisar mais os pobres?”. Casusa, um dos garimpeiros, entra em cena para tentar conseguir a adesão do negro, pois, naquele lugar, só ele teria os conhecimentos necessários à descoberta dos veios de minério, o que despertaria a confiança do

do teatro brasileiro do início do século”.

grupo de garimpeiros, agora contrários a Neco, o antigo chefe da turma, já que ele anda amasiado com a patroa. Os dois lados do conflito se acirram. Neco, cooptado, será acusado de ser conivente com os acordos propostos, mas, pior ainda, de fiscalizar e até mesmo denunciar companheiros de trabalho na delegacia, em favor dos lucros de Maria Augusta. João, assim, levanta-se contra os impropérios de Neco e arma-se o primeiro impasse radical: sem ele não há hipótese de os garimpeiros enfrentarem o trabalho. Casusa só segue para a mina com João, desmontando a posição de liderança de Neco; por seu turno, Dona Santa, que depende dos trabalhadores em campo, caso não haja trabalho na mina, terá de fechar seu barracão, causando prejuízo a Biró, que não teria mais para onde levar a água que vende. Ao fim e ao cabo, João cede – e parece ser a favor da coletividade.

Se havia uma primeira oposição já travada entre a proprietária da mina e a dona do rancho, esta oposição se duplica para uma outra sorte de conflito entre personagens femininas, como Zefa e Dora, quando esta disputa com aquela a atenção dos homens, mesmo que a mulher mais velha e mais experiente, segundo consta, esteja amasiada com um médico, ganhando, assim, posição de enfermeira na cidade. Em meio à discussão entre as mulheres, surgirá, sorrateiro, Zé Babão (caracterizado diante de uma série de elementos de um papel condizente à construção de um homem homossexual e mexeriqueiro), que media a discussão das duas sobre João Campina. É nesta cena que um procedimento recorrente começa a se formalizar: as narrativas sobre João Campina. Nesta altura, ele é ora referido como preguiçoso, fedorento e tantos outros adjetivos que o preconceito contra os negros reproduz no discurso comum; mas, ao mesmo tempo, ele aparece como um homem que desperta o interesse sexual e afetivo de Zefa, como de tantas outras, notadamente agora, quando deixou a preguiça de lado e passou a dar ordens no caso das xelitas. Este primeiro ato da peça, assim, chega ao clímax com um estouro de dinamite na mina, de onde sai o negro com as mãos cheias de pedras, aos gritos de “estamos ricos”.

No segundo ato, há logo de início a indicação de uma passagem de tempo. João Campina já está negociando a xelita com os norte-americanos e Zefa está escondendo o primeiro mês de gravidez. Algumas relações entre personagens, assim, se precipitam, esgarçando a linha de desenvolvimento do enredo, mas, ao mesmo tempo, aprofundando contradições entre personagens e situações. A função de Zé Babão se radicaliza enquanto elo entre os espaços externos à cena – como a casa de Maria Augusta, de onde chegam as informações advindas da cidade, na qual todos afirmam ver João Campina amasiado com Dora, ou, também, os relatos dos casos e trapaças ocorridos na feira central de Campina Grande, onde João Campina é conhecido como “o dono do cabaré”. É Zé Babão, assim, que começa a chamar atenção das outras personagens para o enriquecimento rápido do negro, insinuando que ele possa estar ludibriando os demais: em consórcio com os “gringos”, ele mudara hábitos, vestindo-se de linho branco e falando um inglês estropiado, como estratégia para se destacar em meio aos demais garimpeiros, que também o acusam de desvio de dinheiro para bancos no exterior. Todas as personagens começam a cobrar dele, então, uma tomada de posição, seja sobre o caso da mina, seja sobre as promessas de casamento com Zefa, a despeito de ele já ser casado: em meio à precipitação dos fatos, perseguido por Neco e sob ameaça

da polícia, depois de uma grande briga no rancho, João Campina escapa e some.

Diante disso, o argumento da dramaturga poderia apontar para uma produtiva chave de leitura do texto, concernente à representação crítica da região Nordeste, através da interpretação de João Campina enquanto agente de um momento histórico em que se fazia necessário discutir as importações culturais e a invasão do capital estrangeiro no Nordeste: à sua força devastadora, o povo se dobrava, seduzido por suas novidades, sem entender que, ao fim de tudo, depois desta maneira capitalista engendrar novos modos de ser e de estar, o que restaria seria perda e alienação, ou, talvez, o eterno retorno às origens, marcadas fortemente pela dinâmicas da cultura tradicional, esteio e porto seguro. É assim que surge um modo possível de se ler o desfecho da peça, talvez, até mesmo como um pouco conformista, mas com certeza nem um pouco romântico: na última cena, que funciona como epílogo, retoma-se aquele procedimento ao qual eu já me referi – estão em diálogo Dona Santa, Zé Babão, Casusa e Biró, Dora e Zefa, aqueles que, realmente, perderam com os acontecimentos relativos ao ciclo de enriquecimento-empobrecimento rápido em decorrência da exploração da mina. João Campina, ausente da cena, torna-se núcleo temático do diálogo, estruturado para construir as muitas narrativas sobre as mortes do malandro (chegadas ali a partir de muitos pontos de vista) e sobre o destino do farto dinheiro – ou gasto com farras e mulheres, ou, então, enviado, como se especula, para bancos internacionais.

A esperança de enriquecimento, afinal, esvaiu-se como o *fogo-fátuo* do título, mas restaram as narrativas em torno de João Campina, movendo ainda paixões: Zefa chora a possibilidade de vir a ter um filho sem pai, pois a notícia chegada diz que o malandro teria se enforcado, após ser preso; Dora, despeitada, se sente vingada por João ter morrido no cabaré da feira, após uma farra gastronômica e erótica, pois que ele a abandonara. Aos muitos discursos sobre esta proverbial morte, Zé Babão começará a contrapor todas as narrativas envolvendo o comportamento vicioso e as embrulhadas do suposto defunto, ao que Dona Santa, como último recurso para salvar a alma do morto, resolve puxar uma ladainha, posta em contraponto aos comentários jocosos de todos os que estão em cena. João Campina reaparece, cantando como habitualmente, com seu balaio de pães sobre a cabeça e esmolambado como outrora, sem mais portar os signos de seu enriquecimento. A peça termina com todos atônitos: fantasma renascido por ter sido tão chamado de volta à vida, como apregoam as tradições populares, ou apenas o retorno do mesmo João de sempre, vivo e malandro, à sua condição primeira de pãozeiro, após as agruras sofridas por conta do pacto mefistofélico malogrado com o capital. Esta personagem é a síntese de uma prospecção de um vir a ser do nordestino, poeticamente tecido e proposto na peça pelas teias de uma representação e interpretação do embate travado com as promessas da modernidade em contraposição às estruturas tradicionais e seus modos de vida. Pelo modo de formar, a dramaturga expõe a regionalidade na configuração desse embate, no intento de conseguir adesão crítica de seu público no tocante a esta questão central para ela.

Estes breves comentários se ancoram na versão do texto que foi publicada. As críticas e comentários sobre ela são pouquíssimos, como também as fotos que dela restaram: tudo remete à efemeridade de um *fogo-fátuo*. Mas, se tomamos o

horizonte deste texto ramalhiano, o *emploi* parece ser nele uma convenção tocada em suas potencialidades, pois é coerente à sua construção fabular baseada, portanto, em uma codificação estrita, que é, na cena, recodificada para além do desenho de um quadro típico, ao manipular formas tradicionais que, permanecendo em vigência, puderam ser recodificadas e tornadas um modelo a ser continuado, em vista do *teatro regional* de fundo popular. Para uma problematização mais alentada, seria necessário investigar mais cuidadosamente a relação entre elencos e personagens, notadamente, nas temporadas de repertório do ano de 1977, o que poderia atuar na confirmação desta hipótese.##

Lourdes, portanto, com *Fogo-Fátuo*, está dando o primeiro passo rumo à concretização de um repertório que, sendo popular, reprisa-se em termos de soluções abraçadas como bem-sucedidas (o *filão*, já comentado) pelo seu público, sem perder de vista a necessidade de renovação. A modernidade, no que se referia à atividade teatral campinense, parecia ser, nos 1970, ainda algo involuntário, apoiado sobremaneira na força do indivíduo singular (o ator, a atriz, a dramaturga, o diretor), capaz de coordenar e de empreender, mesmo que isso ainda não diga das esferas do individualismo. Isto é revelado nas cenas da peça, montadas com os conjuntos – pelo menos assim são as fotos sobreviventes ao tempo e à desordem das pessoas e dos seus arquivos – para compor o *tableau vivant*, elucidando, para o espectador, o *fait divers* sobre o qual se erigia a dramaturgia. Mesmo sob o risco de estabelecer um truísmo, começa a ficar claro que o recorte em torno dos eventos de 1974-1975, por sua dinâmica em meio à emergência de condições de circulação mais amplas (por exemplo, em festivais estaduais e nacionais) da obra ramalhiana, acaba apontando para uma via de monumentalização desta mesma obra, notadamente a dramaturgia. Este é um viés sobre o qual se assenta uma versão da história, circulando até hoje nas memórias sobre a cena campinense.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André [et. al.]. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 105-119.
- BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. *Formas de ser um, de ser só: Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa em Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <

De modo muito apressado, ao analisar as funções das personagens em *Fogo-Fátuo*, identifiquei a seguinte categorização do *emplois*, mesmo que marcada por uma espécie de erosão: Dona Santa (a característica), Zefa (a ingênua), João Campina (o galã cômico, mesmo que em posição de subalternidade, ou, então, um criado ladino), Neco (centro), Casusa e Biró (confidentes), Zé Babão (o confidente ladino, por oposição a João Campina) e Dora (a dama galã).

https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2016/02/DISSERTA%C3%87%C3%83O_vers%C3%A3o-final.pdf> Acesso em 20 set. 2018.

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1989/1128>> Acesso em 20 set. 2018.

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José, *Sala Preta*, São Paulo, ano 2, v. 3, p. 153-163, 2003.

CULLER, Jonathan. O que é Literatura e tem ela importância? In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. p. 26-47.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. *História do teatro brasileiro*, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, I.M.M; JANOTTI JUNIOR, J (org.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p.29-48.

GUINSBURG, J. (Jacó); PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAESBAERT, Rogério. Região, Regionalização e Regionalidade: questões contemporâneas. *Antares*, Rio de Janeiro, v. 3, p.1-24, jan-jun. 2010. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Gloria/1s2018/3.haesbaert.pdf> Acesso em 20 set. 2018.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. *Scripta UNIANDRADE*, v.10, p. 92 -108, 2012.

_____. A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n.1, p.23-42. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/download/11690/10591> Acesso em 20 set. 2018.

MILLARCHI, Aramis. Paraíba, teatro macho, sim senhô! *Estado do Paraná*, Tabloide, Curitiba, p. 4, 28 de outubro de 1975. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/paraiba-teatro-macho-sim-senhor>>. Acesso em 19 nov. 2016.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler (A feira, As velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo-Fátuo)*. [Campina Grande]: GGS - Grande Gráfica e Serviços Ltda., [ca. 1980].

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 07-16.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todos na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

WERNECK, Maria Helena. Uma dramaturgia devorada: textos do teatro brasileiro entre as décadas de 30 a 50. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-

GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, III., 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 143-146. (Memória ABRACE Digital, VII). Disponível em < <http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf> > Acesso em 20 set. 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Pelican Books, 1983.

Carpinteiros teatrais, a crítica e o teatro de revista

Theatrical carpenters, the criticism and the magazine theater

Beatriz da Silva Lopes Pereira*

 <https://orcid.org/0000-0002-0653-9782>

André Luís Gomes*

 <https://orcid.org/0000-0003-0950-497X>

Recebido em: 13/11/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Nas décadas iniciais do século XX, tanto o teatro popular recitado quanto o teatro musicado deparou-se com contrastes e confrontos que marcaram o surgimento de expressiva preocupação com a valorização do que era genuinamente brasileiro, abordando a questão da nacionalidade e, sobretudo, com uma clara preferência pela discussão e/ou representação de temas que lhe eram contemporâneos, consolidando, assim, a sua identidade e refletindo as dificuldades próprias de seu tempo. Grande parte do que se sabe sobre o cenário teatral e cultural desse período vem de notas, anúncios e crônicas publicadas em jornais e revistas da época, das peças de teatro com alusões metalinguísticas dos romances, contos e livros de memória. O objetivo deste artigo é apresentar alguns desses críticos e comentaristas, que consideramos como carpinteiros teatrais, e analisar uma série de textos com autorias e propósitos diversos, que se referiam a espetáculos, atores e atrizes e casas teatrais do período em questão.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro. Teatro de Revista. Crítica teatral. Carpinteiros teatrais

ABSTRACT: *In the early decades of the 20th century, both the popular recited theater and the music theater were confronted with contrasts and confrontations that marked the emergence of expressive concern for the valorization of what was genuinely Brazilian, addressing the issue of nationality and, above all, a clear preference for discussion and/or representation of themes that were contemporary, thus consolidating the identity and reflecting the difficulties of that time. Much of what is known about the theatrical and cultural scene of this period comes from notes, advertisements and chronicles published in newspapers and magazines of the time, from the plays with metalinguistic allusions of novels, short stories and books of memory. The objective is to present some of these critics and commentators, whom we consider as "theatrical carpenters", and to analyze a series of*

* Professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal, Doutora em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: blindapereira@gmail.com.

*Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: andrelg.unb@gmail.com.



texts with different authorship and purposes, which referred to spectacles, actors and actresses and theaters at that time.

Keywords: *Brazilian Theater. Magazine Theater. Theatrical Criticism. Theatrical Carpenters*

Introdução

Sabendo-se que não se pode estabelecer uma delimitação muito rigorosa para as épocas históricas em qualquer plano – quer literário, quer social ou político –, o recorte sobre o teatro musicado estabelece vínculos com os tempos iniciais da República, em um período que se estende, na verdade, do início da campanha abolicionista, por volta de 1870, o qual se prolonga até a década de 1920, e mesmo até 1930, como nos parece pertinente.

Não obstante, em nossa abordagem, é possível denominar esse recorte histórico-cultural de *Belle Époque tropical*, considerada uma espécie de síntese do século XX, com suas singularidades brasileiras, com os seus encantos e desencantos com a modernidade, sem dúvida, período polêmico e ambíguo, porém igualmente afirmativo, em que o país, entre “angustiado e ansioso para reconhecer certa brasilidade”¹, busca rever o seu passado e projeta um novo futuro em que, na visão do crítico Roberto Schwarz, tudo parecia “começar do zero: aqui o nacional se constrói por subtração”². Nesse sentido, cada contexto cria novas formas de imaginar o país e tenta apagar o que existia até então; embora, nesse momento, figurassem mais acentuadamente as ambivalências:

[...] parecia ter chegado a hora de buscar modelos de identidade nacional, construídos a partir do sementeiro das especificidades: a então surrada mestiçagem que de biológica vira cultural. [...] o passado a conviver com o presente; maxixe e lundu com música clássica, cordel com literatura acadêmica, transporte acelerado com o ritmo no lombo do burro; um país urbano ladeado pela realidade isolada dos sertões distantes; exclusão social com processos de inclusão; clientelismos combinados a processos até então desconhecidos de institucionalização política e social. [...] período afirmativo na batalha por direitos, pela construção da distinção entre as esferas públicas e privadas, pela luta de reconhecimento da cidadania (SCHWARCZ, 2015, p. 350).

Nas décadas iniciais do século XX, acentua-se o surto civilizatório de urbanização, os avanços tecnológicos mudam radicalmente os hábitos sociais das cidades e os fervores culturais estimulam a procura por novas formas de

¹ SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 350.

² SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo *apud* SHWARCZ, Lilia, 2015, p. 350.

entretenimento. Nesse contexto, a rua se convertia em local privilegiado, recebendo a moda, o footing, a vida social, mas também as manifestações políticas e as expressões da cultura popular.

Os desdobramentos das transformações tecnológicas, com a difusão da industrialização, dos potenciais energéticos da eletricidade e dos novos meios de comunicação e transportes, tornaram-se um fator cada vez mais decisivo na definição das mudanças e configurações das metrópoles. Assim, as inovações tecnológicas alteravam as estruturas econômica, social e política da sociedade e mudavam, ao mesmo tempo, a condição de vida das pessoas e as rotinas de seu cotidiano, tornando mais confortável e aproveitável o tempo do cidadão – o bonde, o automóvel, o telefone, o fonógrafo, o rádio, o cinema modificavam, desse modo, os ritmos e os ritos de viver e conviver na metrópole. Os indivíduos saíam do recato e discrição dos casarões coloniais e ganhavam as ruas, as praças, os cafés, os bares, os salões, os teatros, os cinemas, as agremiações recreativas. Como parte das rápidas mudanças, o consumo cultural ia impondo-se como valor da modernidade. Por um lado, o usufruir das belas-artistas nos salões e teatros: óperas, exposições, recitais, conferências; por outro, gente de vida boêmia e de poucos recursos, buscando novas formas de entretenimento: a mágica do cinematógrafo, o teatro, as rodas de samba e de choro, o carnaval e os festejos de rua, tudo isso ganhava significações especiais no burburinho da *urbe*. Acrescentavam-se a esses fervores culturais as ideias das vanguardas modernistas, polemizando os seus valores estéticos e “postulando o culto à máquina, à força e ao dinamismo, associado à indústria e à celebração estética da velocidade, da fragmentação e o choque permanente de forças do espetáculo moderno da grande cidade” (SUBIRATS, 1993, p.13).

As experiências com a modernização da cidade, a partir dos avanços tecnológicos e as manifestações artísticas e culturais diversas, entrecruzavam-se nos espaços urbanos em diálogos, aproximações e resistências, pontos e contrapontos, consensos e conflitos, com as representações sociais tanto na percepção e no comportamento do cidadão da *urbe*, quanto nos registros de seus artistas.

Ao correr os olhos sobre as crônicas, notícias dos jornais e revistas da época, e sobre os registros da variedade de diversões oferecidas ao público, percebe-se que o consumo cultural da sociedade estava relacionado a um novo *modus vivendi* compulsoriamente adaptado à metrópole. Nesse sentido, a efervescência, o fugaz, o efêmero, a agitação e a pressa refletiam uma realidade que modificava radicalmente a percepção e a sensibilidade humanas, alterando o imaginário e a subjetividade das pessoas, como bem havia registrado Georg Simmel em seu ensaio “A Metrópole e a Vida Mental”, publicado em 1902³.

Também Nicolau Sevcenko aponta para essas alterações no comportamento das pessoas, em função da modernização e das influências tecnológicas das metrópoles, em seu estudo “A Corrida para o século XXI”, quando registra a relação entre máquinas, massas, percepções e mentes nas décadas iniciais do século

³ SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

XX:

Esses dois fatores associados – aceleração dos ritmos cotidianos, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida dos fluxos e das criaturas, humanas e mecânicas, pululando ao redor- irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas. A supervalorização do olhar, logo acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias, incidiria, sobretudo, no refinamento da sua capacidade de captar o movimento, em vez de se concentrar, como era o hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos (SEVCENKO, 2001, p. 64).

Desse modo, a mudança de comportamento nos hábitos e ritmos pessoais e sociais, entre outros aspectos, resultava em estímulo à interatividade sociocultural: as pessoas precisavam ver e serem vistas, o consumo cultural operava uma transformação radical nos costumes mais provincianos e recatados para um transitar quase que compulsório pelos espaços culturais, como um frenesi na busca pelo entretenimento. Esse fenômeno cultural, denominado por diferentes teóricos de “a revolução do entretenimento” tem como pano de fundo a dissolução ou a descontextualização da cultura popular tradicional.

Em suma, a cultura vira mercadoria e, para compensar o empobrecimento social, cultural e emocional, essa “indústria” fornece fantasia, desejo e euforia. Assim, a efervescência das manifestações e eventos culturais oferecidos ao público, além de outros aspectos, vai promover o deslocamento e o trânsito dos atores sociais pelos diversos espaços culturais da cidade e imprimir novos significados e formas de interação entre as artes, os artistas e o público.

Os reflexos dessas transformações aceleradas e do avanço tecnológico, nas manifestações culturais da época, acabam por ganhar visibilidade na literatura, particularmente por meio dos registros de nossos intelectuais, cronistas, caricaturistas e dramaturgos. Em meio a essas mudanças, a imprensa moderniza-se, o teatro populariza-se e, além de se constituir como suporte estratégico de circulação do novo a serviço do mercado, também, como espaços midiáticos da modernidade⁴, produzem e reproduzem um olhar crítico e estético (crônicas), mas também dessacralizado (crônicas humorísticas, teatro cômico) acerca do cotidiano da cidade e seus tipos humanos, ora enaltecendo, ora se contrapondo à redefinição do padrão cultural e espacial da cidade.

Nesse aspecto, o artista não é só um observador, um testemunho da sua contemporaneidade, quando capta o instante e o fixa em sua linguagem artística, mas, sobremaneira, um agente formador de opiniões como crítico da cultura e da sociedade de seu tempo.

Assim, estabelecendo-se a ponte entre a cena e a rua, destacamos o Teatro

⁴ Marshall Berman observa que é da “sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização”. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 26.

de Revista, vertente do teatro musicado, que se consolida como uma das mais férteis e diversificadas experiências culturais da modernidade no cenário teatral brasileiro da *belle époque* tropical, constituindo-se uma forma de representação privilegiada da história da sociedade brasileira, particularmente naquela época de tantas novidades, contrastes e estranhamentos, a exemplo do que observa o crítico e cronista Benjamim Costallat, escrevendo, pouco depois da Primeira Guerra, com o seu humor irônico:

Vivemos no século da eletricidade. No século da síntese. Sintetizar é reduzir. O telegrama sintetiza o espaço e o telefone sintetiza o tempo. E tudo nos ajuda a sintetizar- o automóvel, a locomotiva, o aeroplano, a telegrafia sem fio... a anedota. Tudo é mais rápido e mais sintético neste século. Até os suicídios [...] (COSTALLAT, 1923, p.160 *apud* SALIBA, 2002, p. 18).

Ressalte-se, ainda, que se encontra presente, nas décadas iniciais do século XX, a herança oitocentista de um teatro preocupado com a nacionalidade e a presença de uma estética realista, que entende o teatro como um dos elementos fundamentais daquela construção e irá valorizar o “grande teatro” e a “alta cultura”, vistos como contribuintes do processo civilizatório, como enunciadores de valores estéticos fundados nos moldes europeus. Por outro lado, a diversidade cultural, as apropriações e ressignificações promovidas por grupos de intelectuais-carpinteiros e carpinteiros teatrais⁵, e por homens livres e menos favorecidos socialmente, que, embora de forma marginal, encontram o seu lugar na atividade teatral e se fazem notar na cena cultural da cidade, articulando-se simultaneamente nesse contexto.

Carpinteiros teatrais: a crítica e as alusões ao teatro brasileiro

Há muito, a “função civilizatória” do teatro consagrara-se como recorrente discurso de nossos intelectuais e artistas. Tributário da modernidade, o teatro brasileiro vai ganhando contornos variados, fazendo emergir uma multiplicidade de experiências nas relações entre autor, ator, público e mercado, tornando casa vez mais visíveis as características de nossa sociedade e suas contradições. E, nesse particular, o teatro como “escola de civildade” apresentava contornos diversos.

O cenário teatral brasileiro, entre meados do século XIX e o início do século XX, esteve associado a ciclos econômicos, suscitando a convergência de melhorias em torno das casas de espetáculo (iluminação, bonde, calçamento), para inserir-se no circuito de espetáculos internacionais. O Teatro se constituía em um símbolo visível e aparente do progresso cultural para as elites emergentes e periféricas propiciando por algumas horas o apagamento das distâncias com a Europa

⁵ Tem-se que o termo carpinteiro ligado ao teatro, na acepção aqui referida, surge no século XIX, com o advento do Alcazar, para distinguir aqueles que faziam teatro “ligeiro e digestivo” dos que faziam teatro sério. Denominação associada à situação de marginalidade desses intelectuais e artistas, por estarem fora do circuito hegemônico da cultura de elite, mais especificamente do teatro.

civilizada.

A construção de um teatro e a possibilidade de se assistir às companhias internacionais deveriam oferecer a sensação de fazer parte da nova sociedade (burguesa, liberal, capitalista e técnica). Desse modo, a frequência constante aos espetáculos constituía-se em uma espécie de *escola de civilidade*.

Grande parte do que se sabe sobre o cenário teatral e cultural desse período vem de notas, anúncios e crônicas publicadas em jornais e revistas da época, das peças de teatro com alusões metalinguísticas dos romances, contos e livros de memória. Compõem uma série de textos com autorias e propósitos diversos, que se referiam a espetáculos, atores e atrizes e casas teatrais. À questão teatral presente nessa produção, espalhada por periódicos e com diversos interlocutores, mesclavam-se informação, opinião, ideologia e imaginação. Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Arthur Azevedo e, no contrapelo, Lima Barreto configuram exemplos de autores que deixaram importantes contribuições a respeito do teatro no Brasil.

Nas suas *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878)⁶, publicadas em folhetins semanais no *Jornal do Comércio*, Joaquim Manuel de Macedo reiterava esse pensamento da época do teatro como escola da civilidade:

E o satânico Alcazar, que de balde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular. Talvez que alguns pensem que a lamentável falta de bom teatro dramático seja de pouca importância. Positivamente assim não é. No teatro pode-se tomar o pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo (MACEDO, 2005, p. 157).

As críticas de Macedo eram direcionadas em especial ao Alcazar, conhecido como Lírico Francês, em que se apresentavam trocadilhos obscenos, canções, atrizes seminuas, os quais moldavam o gosto do público, afastando-o de bons espetáculos: “A influência epidêmica, perniciosa, palustre do Alcazar foi tal que Rossi e Salveni tiveram no Rio algumas noites quase sem público” (MACEDO, 2005 p.157).

Na sua vasta produção de crônicas (1859-1900), Machado de Assis costumava comentar a cena teatral brasileira, entremeando seus comentários com questões políticas e acontecimentos da semana. Machado afirmava que o teatro se constituía em uma “escola da civilidade” e que, em um país como o Brasil, carente de escolas, todas elas eram bem-vindas.

Esse pensamento dominante creditava ao teatro, ao jornal e à produção literária a função de ilustrar a sociedade e de divulgar os valores burgueses e liberais tão desejados. Segundo Machado, havia em sua época uma preferência do público pelas óperas cantadas em italiano, certo desinteresse pelo teatro dramático e poucos espetáculos nacionais, levando o crítico a tratar com benignidade essa

⁶ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Edições do Senado Federal. Vol.41, 2005. Acesso em: 05 mar. 2016.

escassa produção “a fim de não levar aflição ao aflito”⁷.

O público brasileiro acostumado com os espetáculos de ópera tinha transformado a ida ao teatro em um desfile de roupas, em um jogo de ver e ser visto. Essa vida social se apresentava como importantíssima para que os membros da nobreza, da alta sociedade e de setores médios da sociedade (funcionários públicos, advogados, médicos, militares) pudessem, por exemplo, se conhecer e se casar dentro do próprio seu grupo social.

O teatro constituía-se, então, em um espaço de sociabilidade, exibição e de apuração da civilidade. Nessa perspectiva, Machado de Assis associava o interesse do brasileiro pelo teatro à moda, pois ambos tinham as suas regras ditadas por Paris:

Em matéria teatral, orçamos pela alfaiataria: é de Paris que nos chegam as modas. Paris teatral é como os seus grandes depósitos ou armazéns de roupas: tem de tudo, para todos os paladares, desde o mimoso até o sangrento passando pela tramóia. (*Ilustração Brasileira*, 15 de novembro de 1877)⁸.

De acordo com Scheffel (2011), no início do século XX, os espetáculos teatrais mantinham no Rio de Janeiro o prestígio social, sendo comuns turnês de companhias estrangeiras vindas de Portugal, Espanha, Itália e França, que se aproveitavam dos avanços da navegação, que tinham reduzido, pela metade, o tempo das viagens entre a Europa e a América. As especulações financeiras da época do Encilhamento, os lucros obtidos com o café e o crescimento da máquina burocrática na capital federal criaram, de uma hora para outra, um público – diminuto, porém interessado nas coisas do teatro. A maioria dos jornais contava com uma coluna dedicada exclusivamente à arte dramática, com programação, resenha, crítica, reclamações e histórias curiosas que ocorriam nas salas de apresentação.

Na coluna sobre Teatro que manteve na *Gazeta de Notícias* entre 1894 e 1908⁹, Arthur Azevedo fazia um balanço do número de peças apresentadas no ano anterior: “houve, no Rio de Janeiro, nos teatros propriamente ditos, 1006 espetáculos, sendo: 202 no Recreio Dramático, 234 no S. José, 223 no Apollo, 106 no Lucinda, 95 no Lírico, 54 no S. Pedro de Alcântara e 2 no Éden-Lavrado” (AZEVEDO, 1904 *apud* NEVES, 2002). Ou seja, uma média de dois espetáculos por noite, em uma cidade com 800 mil habitantes, sendo que 200 mil deles em condições precárias, e um público espectador que não deveria chegar a 3% da população. Eram muitas as casas teatrais, porém de qualidade questionada pelos artistas que reclamavam da iluminação, da acústica, do comportamento do público ou da ausência dele.

Arthur Azevedo apontava essas situações que depunham contra a nossa

⁷ ASSIS, Machado de Assis. *Ao Acaso (Crônicas da Semana)* In: Diário do Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1865. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 05 mar. 2016.

⁸ ASSIS, Machado de Assis. *História de Quinze Dias. Ilustração Brasileira*, 15 de novembro de 1877. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 05 mar. 2016.

⁹ In: Larissa de Oliveira Neves. *O teatro: Artur Azevedo e as Crônicas da Capital Federal - 1894-1908*. Dissertação de Mestrado, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: 15 mar. 2016.

civilização: as cadeiras desconfortáveis, a algazarra da molecagem das torrinhas, o barulho vindo do exterior do teatro, a promiscuidade nas galerias, os chapéus das grandes damas que atrapalhavam a visão do espetáculo e a insuficiência de bondes para as casas teatrais, fazendo com que os cocheiros cobrassem preços exorbitantes:

Uma das causas do afastamento do público dos nossos teatros são as massadas a que obrigam as dificuldades de condução. D'antes, para evitar a demora do bonde, as famílias voltavam de carro, os cavalheiros de *tilburi*, e isso não lhes custava um grande sacrifício. Hoje, só as pessoas abastadas podem *rouler voiture*; cocheiros de praça tornaram-se de uma exigência feroz e sustentam que depois de certas horas da noite não há tabela: o preço é o que eles quiserem - e não há nada mais desagradável que discutir com cocheiros (AZEVEDO, 1902 *apud* NEVES, 2002, p. 425).

A imagem de pessoas vestidas com luxo e pompa tendo que se locomover para o teatro de bonde, quem sabe dividindo espaço com aquele um quarto da população de "pés no chão", ou em carros de praça precários e tendo que discutir o preço com cocheiros depois de assistir a uma ópera italiana é representativa daquela "modernidade" problemática. Em uma sociedade que deseja estar *pari passu* com a Europa, a existência de uma vida cultural noturna denunciava deficiências nos transportes, iluminação e policiamento da cidade.

Narrada pelos cronistas brasileiros da época, essa polêmica talvez se explicasse pela natureza de alguns espetáculos apresentados nessas mesmas casas (números de circo, hipnotismo) que tanto agradavam ao público, ou o aspecto improvisado destas unidades, que não foram projetadas para esse fim, como o *Teatro Lírico* que "por mais que o atamanquem, não consegue disfarçar o seu aspecto de hipódromo" (AZEVEDO *apud* NEVES, 2002), ou se explicasse pelo ecletismo do público - deseducado nos chamados cafés-concerto, ou por lembrar um circo, tendo inclusive trapézios no alto de seu teto.

A despeito dessas dificuldades, o Teatro continuava exercendo uma forte influência nos hábitos sociais das classes que podiam frequentá-lo, ditando modas, impondo costumes e criando distinções sociais entre os diferentes segmentos que assistiam às peças. Lima Barreto, por exemplo, mesmo dizendo-se pouco afeito às coisas do Teatro, não deixou de manifestar certas implicâncias com Arthur Azevedo, que, no seu entendimento, "tentara impor-se como dono da opinião acerca dos assuntos do teatro" (BARRETO, 2004, pp. 475-479); e com a municipalidade que armou "um teatro cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços" (2004, p.71).

Para Lima Barreto, o Rio de Janeiro não deveria ter investido em um grande teatro no centro da cidade (debate sobre a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro), já que estava fadado a ficar vazio, desestimulando os atores e inviabilizando os espetáculos que jamais se pagariam. "Lima Barreto achava que seria mais interessante investir em pequenas salas em diferentes pontos da cidade, inclusive nos subúrbios, oferecendo espetáculos variados e que, aos poucos,

educariam o público” (SCHEFFEL, 2011, p.189). Obviamente, em uma capital que passava por medidas urbanizadoras, voltadas a dar um aspecto mais moderno à cidade, a ideia de Lima Barreto não encontrava ressonância.

Em suas reflexões sobre o teatro, Lima Barreto via a necessidade de síntese e de estudo para a criação artística. O teatro oferecia ao autor a possibilidade de, no espaço sintético de uma sala de apresentação, colocar em contraste parcelas significativas da sociedade brasileira do período, articulando, em dois tempos distintos, o gosto pelo teatro, como um traço de união que podia oferecer contrastes, continuidades, e a estagnação da vida política e cultural do Brasil. A tão desejada função do teatro como escola da civilidade apresentava contradições, pois a sede de competição e distinção social ganhava força naquele espaço, deixando mais evidentes os aspectos periféricos e dependentes do país.

Em crônica de 1903, intitulada “Ópera ou Circo?”, publicada na *Revista Tagarela*, Lima Barreto comentava a frase do Sr. Antonie, diretor da Companhia Teatral de Gabriele Réjane, sobre o aspecto de circo do *Teatro da Velha Guarda*.

Contextualizando historicamente, Scheffel sintetiza que esse teatro fora inaugurado em 20 de junho de 1871 (2011, p.190), tendo sido utilizado durante mais de uma década pelo *Circo Olímpico* (1857). Em 1875, por despacho Imperial, passou a se chamar *Teatro Imperial D. Pedro II*. Em 1890, devido à proclamação da República e para ocultar as suas origens monárquicas, teve o seu nome mudado pela última vez para *Teatro Lírico Fluminense* – o que não impedia que a população fluminense o chamasse de D. Pedro II. Essas sucessivas mudanças de nomes de um estabelecimento ou de um espaço público (ruas, praças) foram motivadas por episódios históricos marcantes entre meados do século XIX e início do século XX, como a Guerra do Paraguai. Diversos desses nomes novos existiam apenas para municipalidade, pois a população preferia a denominação consagrada pela tradição.

Assim, o *Teatro Lírico Fluminense* servia para Lima Barreto como um sintoma da superficialidade dessas alterações. Na referida crônica de 1903, Lima Barreto comentava alguns aspectos pitorescos do *Teatro da Velha Guarda*, como as barras de ferro hercúleas, que atravessavam a sala, lado a lado, denunciando o antigo uso circense do espaço e o detalhe de uma imagem em que heráldicos dragões sopesavam o espadagão da República, que tão bem se justapôs à esfera armilar do Império. A junção ocasional, ou por descuido dos administradores do teatro daqueles dois emblemas, denunciava o entrelaçamento entre o presente republicano e o passado monárquico, pois aquela casa de espetáculos continuava a receber os setores dirigentes do país, os quais, em essência, não tinham mudado, mas apenas sofrido acréscimos de setores emergentes devido às necessidades da cidade letrada.

O *Teatro da Velha Guarda* revelava, portanto, um interessante jogo de duplos (ópera/circo, monarquia/república), que se confundiam e se mesclavam, sendo que a única diferença existente entre os pares era a nova designação que se opunha à antiga. Era essa dualidade que sintetizava movimentos típicos de nossa vida social, como explicava o cronista:

Creio que me expliquei mal. Naturalmente acham os períodos acima nebulosos por demais; mas exemplificar-me-ei para melhor compreensão.

Supondo: Largo do Machado, num barracão de quintal, canta-se a Marcha de Cadis, se está o *high-life* de casaca – que é?

- É o Lírico.

Mas por que é Lírico? Porque... Porque... Porque se está de casaca... Imaginai: no bonde (de ceroula ou não), viajam uma senhora e cavaleiro, ambos trajando vestuários de preço, a soberba capa da senhora faz pedante ao elegante sobretudo do senhor; ao vê-los perguntareis:

- Que diabo! Tão ricamente vestidos em bonde de 200 rs.! Que diabo! Que será?

- É o Lírico, respondo eu. Compreenderam?

É o Lírico sob o aspecto... diga-se... sob o aspecto subjetivo. Sob o aspecto objetivo o símile é perfeito; vejamos: em começo é pleno capinzal, ao depois umas paredes adelgaçam-se formando o barracão de circo, mais depois uma fachada pretensiosa acaba a edificação – eis o Lírico (BARRETO, 2004, p. 66-67).

Scheffel registra ainda que tal dualidade estendia-se aos espectadores que, apesar de frequentarem aquele espaço sofisticado e de pertencerem aparentemente a uma elite, não podiam ocultar alguns índices de pobreza e subdesenvolvimento típicos de um país periférico: assistindo a um espetáculo internacional, vestidos com uma elegância importada ou copiada da Europa, mas chegando num bonde de 200 réis (2011, p.192). A diferença dos pés-no-chão, citados por Bilac em crônica de 1907, para os “sem ceroula” (sem dinheiro) de Lima Barreto é evidente: os pés-no-chão, pertencentes aos grupos populares, não podiam esconder sua condição e tinham seu trânsito normatizado nas ruas centrais da cidade, enquanto os “sem ceroula” desfilavam livremente pelos ambientes elegantes, colhendo frutos dessa sua exposição (uma negociata, um casamento vantajoso, um tema para uma crônica mundana).

O jogo sutil das aparências em um teatro que não era teatro e uma elite que talvez não fosse elite (por estarem na periferia do capitalismo e tendo em vista os índices exteriores de pobreza, simbolizados no uso do bonde) evidenciava a pose e a convicção de se estar desempenhando o papel com propriedade. O cronista procura destacar que o jogo da aparência, palpável no interior do teatro, poderia servir como chave de leitura para outros aspectos da vida social do país. O teatro constituía-se num microcosmos, ou seja, a representação do essencial para suscitar a ilusão de que a vida toda esteja representada na sua expressão integral, técnica essencial do romance de feição realista. *O Lírico Fluminense* sintetizava setores importantes da sociedade brasileira: “Microcosmos representativo de um sentimento que obsedava o país e que atendia por outros nomes: *mania aristocrática, desejo de lustro, cosmopolitismo, high-life, vida elegante, hábitos civilizados*” (SCHEFFEL, 2011, p. 192).

E o circo? Existe sempre. Em estando a sala cheia, existem lá: malabaristas de câmbio, acrobatas dos códigos (francês, inglês,

etc.) *écuyers gentis*, no patrimônio, equilibristas da corda bamba da vida, e por fim, uma coleção de animais exóticos: papagaios parlamentares; macacos velhos que não metem mão em cumbuca; hidras da oposição; serpentes da intriga; patativas do norte (vulgo meninos prodígios); uniolho biográfico (animal da Polinésia onde o mar toca piston); etc. (BARRETO, 2004, p. 66-67).

Ao ir ao *Lírico Fluminense* entre aqueles jovens que faziam zoadas e ironizavam as falsas aparências das casacas mal-ajambradas, Lima Barreto deve ter percebido o poder de síntese que aquele espaço poderia lhe propiciar. Pelos seus corredores escuros e nas suas cadeiras desconfortáveis passaram e continuavam passando comerciantes, políticos, jovens vindos do interior, escritores que compunham a dinâmica da sociedade, incluindo a dinâmica da estratificação social nos diferentes setores do teatro: camarotes, cadeiras, torrinhas e corredores escuros (semelhantes às ruas da cidade, por onde todos circulavam).

Mas não só o *Lírico Fluminense*, seus espetáculos importados e seu público predominantemente esnobe protagonizaram o cenário teatral da época; outras produções, outros espaços teatrais com público diversificado marcaram a cena do teatro brasileiro.

A “decadência” do teatro brasileiro

Muito decantada, a partir da República, a “decadência do teatro nacional” tornou-se tema constante nos debates dos intelectuais, dos cronistas, da crítica “especializada”, ou anônima, nos principais meios de comunicação com o público que eram os jornais, as revistas ilustradas e os almanaques.

Em uma visada, não só pela imprensa jornalística de *fin de siècle*, que veiculou inúmeras matérias (comentários, folhetins, ensaios, artigos, notas) aludindo ao estado “complicado” do teatro nacional na época, mas também sobre algumas publicações de intelectuais que exploraram o tema, podemos perceber que esse era um assunto “retemperado” nos debates sobre o teatro nacional, como aponta Vanessa Monteiro (2010)¹⁰.

Destacam-se, no início do século XX, entre tantos literatos e jornalistas ligados à tradição crítica, autores como Henrique Marinho¹¹ e Múcio da Paixão¹², que discutiram o tema em livros de 1909 e 1916, respectivamente, livros que serviram de fontes básicas e fundamentais para os pesquisadores da história do

¹⁰ MONTEIRO, Vanessa Cristina. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Campinas, SP, 2010. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br>. Acesso em: 15 mar. 2016.

¹¹ Henrique Marinho reiterava que a crise do teatro era geral. Portugal e Brasil não eram os únicos países que reclamavam do problema; críticos de outras nacionalidades asseguravam que a arte dramática de seu país estava caminhando para um abismo: “A decadência teatral, porém, é geral. Os escritores de todos os países queixam-se de que o teatro da sua terra já não atravessa o período áureo da prosperidade” (MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909, p. 105 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 43).

¹² PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d, p. 513 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 45.

teatro brasileiro ao longo do século XX. Em síntese, os críticos compartilhavam da opinião de que o teatro nacional se encontrava em estado lamentável e deplorável, entregue aos empresários exploradores com vistas ao lucro fácil. Conforme os autores, foram inúmeras as causas (o desprezo dos poderes públicos, a nacionalização da opereta francesa, o público, a imprensa, os empresários, os autores, os artistas) – todos teriam uma parcela significativa de culpa) que concorreriam para o “problema”.

Apoiando-se em declarações de escritores brasileiros do século XIX sobre o teatro nacional, como Álvares de Azevedo, na década de 1850, Machado de Assis e José de Alencar, ambos na década de 1870, os autores reiteravam que a “crise” era um assunto antigo, levantado muito antes da virada do século XIX para o XX. Ressaltavam que subsistia certa indiferença do público diante do que era nacional e, por essa razão, notava-se a falta de espectadores para as peças dramáticas brasileiras de autores brasileiros, com assunto brasileiro, representadas por artistas brasileiros. Ao contrário, para as peças do gênero ligeiro, traduzidas e adaptadas por autores brasileiros, havia público de sobra (MONTEIRO, 2010, pp.42-44).

Mais otimista do que Henrique Marinho, Múcio da Paixão, entretanto, acreditava na “regeneração”; dizia ser ela uma fatalidade: “A nossa regeneração artística no domínio teatral há de ser fatalmente, mais tarde ou mais cedo, de acordo com as leis do progresso, que são inevitáveis” (PAIXÃO, 1916 *apud* MONTEIRO, 2010, p.45). Mais adiante, ressalta:

[...] o certo, porém é que essa anomalia há de desaparecer um dia, quando nas alturas do poder surgirem homens de vontade forte, que se decidam a proteger a Arte criando sobre bases sólidas o nosso teatro, que deverá ser dotado de todos os indispensáveis meios de ação de que ele tanto carece para sair de uma vez da insustentável posição em que se encontra há longo tempo (PAIXÃO, 1916 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 47).

Apesar do traço conservador de suas ideias, Múcio da Paixão apresenta uma postura mais condescendente com relação às operetas e, quanto a isso, compartilha da mesma opinião sustentada por Artur Azevedo. Seria, a seu ver, injusto acusar o gênero brejeiro e alegre de ser um item determinante da situação “declinante”, tal como declarado por muitos escritores, em especial Joaquim Manuel de Macedo.

Independente do gênero, para Paixão a arte é possível tanto na opereta como no drama, embora mantivesse a distinção conservadora de que o teatro ligeiro era inferior ao drama e à alta comédia. Na verdade, em sua concepção, o problema era a exploração do gênero alegre e brejeiro, cujos textos mostravam-se acrescidos de obscenidades e cenas pornográficas totalmente sem fundamento e qualquer critério:

Não se diga todo o mal da opereta nem se lance em sua conta todas as misérias que têm infelicitado a nossa cena. O gênero alegre tem por fim divertir e não perverter, nele podem ser admiradas como no dramático os melhores trabalhos artísticos. Se fosse preciso invocar testemunhos teríamos à mão uma infinidade de papéis a que Guilherme de Aguiar, Vasques,

Martins, emprestaram todo o brilho de seus formosos talentos, conseguindo verdadeiras criações. Na opereta pode-se admirar a arte como no drama, como na tragédia, como na comédia, o essencial é estar o trabalho confiado a um artista de merecimento. [...] Diz-se mal da opereta e a ela se atribuem todos os males simplesmente porque ficou isso em moda, manda a verdade que se proclame. (PAIXÃO, 1916 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 47).

Em seu texto, Múcio da Paixão defende Artur Azevedo das acusações de ser o responsável pelo processo que instaurou a “decadência”, por ter sido o maior revisteiro do país. Quando Múcio escreveu seu livro, Artur Azevedo já havia morrido e, por isso, talvez visasse, mais do que a analisar a situação do teatro nacional, a prestar uma homenagem ao grande comediógrafo brasileiro que tanto lutou para a “regeneração” da arte nacional, haja vista a sua insistência para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Como se pode observar, devido às suas singulares características, o teatro de revista foi visto como símbolo da decadência do teatro nacional tanto pelos intelectuais do período quanto pela historiografia do teatro brasileiro. A concepção de um teatro decadente se torna corrente⁹⁸ na imprensa de fins do século XIX e início do século XX e, muitas vezes, está atrelada aos gostos populares e por isso desclassificada intelectualmente, como destaca Mário Nunes:

É a revista o gênero teatral por excelência, das classes populares. Vive das magnificências fantásticas (...) e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos de cultura rudimentar. Serve-se, por isso, do linguajar da plebe, das expressões e frases que lhes são familiares (NUNES, s/d. p.87 *apud* GOMES, 2004, p. 138).

A ampla divulgação da imagem da decadência do teatro nacional nesse período foi promovida pela imprensa e apropriada pela historiografia tradicional do teatro brasileiro. José Galante Sousa, um dos autores clássicos dessa historiografia, em sua obra *O teatro no Brasil*, publicada em 1960, critica o advento do teatro ligeiro como o causador da ruptura do desenvolvimento estético no teatro brasileiro e, portanto, um dos causadores da decadência do teatro nacional. A sua crítica, assim como a de diversos historiadores, a esse gênero e, principalmente ao teatro de revista, aponta um “grande vazio” no período em questão. Essa visão está calcada na valorização da dramaturgia textocentrista em detrimento não só dos elementos que constituem a *poética própria* do gênero (VENEZIANO, 2013) como também de uma análise mais ampla do teatro como fenômeno cultural, que envolve seus agentes produtores (atores, técnicos, diretores, cenógrafos, donos de teatro e produtores), bem como público e crítica.

Analisando-se as influências exercidas pela imprensa na produção de uma crítica teatral e historiográfica, é possível caracterizar a mídia como uma das esferas de poder que, de certa forma, interferiram no modo como o teatro de revista foi compreendido pela historiografia e na forma como a sociedade daquele período se

apropriava dos temas presentes nas peças. Porém, a mídia não era um canal apenas para a crítica negativa ao teatro de revista, pois também realizava críticas positivas a algumas peças, influenciando a quantidade de público que formava “enchentes” para assistir aos espetáculos. Além disso, a imprensa era um canal em que os autores dialogavam com os intelectuais.

Um exemplo a ser ressaltado é o de Luís Peixoto, um dos autores do teatro de revista, que enviou uma carta ao *Jornal do Brasil* em 1916, a propósito da peça *Me deixa baiano*, de Rego Barros, Carlos Bittencourt e Luís Silva. A peça havia sido elogiada por muitos, o que deu ao famoso autor uma brecha para se expressar sobre a dificuldade em escrever revista e ainda defender autores ligados ao teatro de revista muito criticados na mídia da época:

A revista de ano é, para os que frequentam o teatro sério, um vermute; é, para os que só aplaudem as pilhérias dos compadres e as apoteoses de aparato, um bom copo de vinho à refeição da tarde. De modo que não é fácil como parece fazer revista, (...) Fazer uma revista é colecionar piadas de almanaque, pô-las na boca do compadre; ir a comédias esquecidas nos velhos arquivos, sacudilas do pó e compor cenas inteiras, aproveitando tipos daqui e dali. È relembrar a uma mesa de café, uma graça de revista tal e qual; plagiar e dizer ao maestro que componha uma música para a letra já feita; é empurrar letra numa música que todo mundo conhece e saem assobiando na noite da *première*... (NUNES, s/d, p.87 *apud* GOMES, 2004, p. 138).

Cabe, aqui, filtrar das palavras do revistógrafo, não só a influência da mídia no prestígio da revista, mas, sobretudo, a enunciação de uma “carpintaria” – uma *poética* própria na construção do texto revisteiro, muito distante da lógica do teatro sério, enfatizando que os critérios na avaliação das peças de teatro musicado eram diversos dos que regiam a crítica do chamado “alto teatro”, em função da diversidade de objetivos entre essas produções teatrais. Além disso, pode-se perceber, na avaliação do autor, um discurso dessacralizador, por indicar um (des)lugar social de alguns autores do teatro de revista, os “intelectuais-carpinteiros”, marginalizados no calor do debate entre o “teatro sério” e o “teatro ligeiro”.

Reforçam, ainda, essas premissas, as peças de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, que, apesar de terem alcançado amplo sucesso de público, muitas vezes foram desqualificadas pela imprensa pelo fato de esses autores não serem considerados como homens de Letras. Registre-se, aqui, o exemplo de um artigo do *Jornal do Commercio*¹³:

A revista dos Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, ontem levados à cena no Glória, não fica de certo aquém das outras obras dos aplaudidos teatrinhos. A parceria, tantas vezes vitoriosa no teatro popular, repetiu seus processos habituais, sem qualquer preocupação de novidade (*Jornal do Commercio*, 5 dez, 1925).

¹³ *Jornal do Commercio*, 5 dez, 1925.

Se essa crise era reiterada pelos críticos autores, bem como os questionamentos e as balbúrdias se repetiam no senso comum do meio teatral, os sinais de “apatia”, de “descalabro”, que os jornalistas e críticos diziam pairar sobre os teatros, pareciam contaminar a imprensa jornalística, já que lamentos não faltavam nas seções e colunas teatrais. No entanto, faz-se necessário tanto realizar uma leitura a contrapelo quanto duvidar das evidências.

Nesse sentido, em estudo mais recente, o pesquisador do teatro brasileiro Fernando Antonio Mencarelli¹⁴ apresenta a discussão acerca da “decadência do teatro nacional”, tão propalada na virada do século XIX para XX (e que se estende até o marco modernizador do teatro brasileiro, na década de 40 do século XX), por outro ângulo de visão. Segundo o pesquisador, a questão girava em torno de dois pontos relevantes: a baixa intensidade de montagens de dramas nacionais (a maioria dos dramas representados nos palcos era de autoria estrangeira por companhias dramáticas estrangeiras) e a intensa montagem de peças do gênero leve traduzidas e adaptadas por autores brasileiros. Ora, se a crise se refere ao teatro que se faz aqui no Brasil e ao teatro de autoria brasileira, é preciso fazer uma distinção entre o teatro nobre, o drama e a comédia, e o teatro leve (MENCARELLI, 1999, p.66).

Por tradição, o gênero alegre e brejeiro considerado “inferior” pelo meio intelectual da referida época e a valorização consistente do sentimento nacionalista (com o advento da República), em detrimento do produto estrangeiro, sustentava-se pela tese de que o estado da arte dramática nacional se mostrava mergulhada em uma “crise” – crise nunca antes constatada na história do país. Entretanto, os teatros ficavam lotados no que concernia a representações de dramas e comédias estrangeiros e às montagens de peças leves, nacionalizadas (traduzidas e adaptadas) ou criadas por autores brasileiros. E, nesse particular, um paradoxo: enquanto a produção dramática “inferior” (revistas, operetas, vaudevilles e mágicas) era nacional, a produção dramática “elevada” (drama e alta comédia) era importada; esse contraste não foi bem digerido pelos defensores da Arte nacional. A partir de uns dados numéricos coletados nas próprias crônicas de Artur Azevedo acerca do total de espetáculos ocorridos entre 1896 e 1897, o pesquisador esboça um quadro ilustrativo de como se resumia a situação teatral no Brasil no final do

¹⁴ O pesquisador Fernando Antonio Mencarelli registra que o tema da decadência do teatro nacional já vinha sendo discutido bem antes da virada do século XIX para o XX no meio intelectual brasileiro. O tema da decadência do teatro nacional e a militância em favor de sua consolidação através de uma dramaturgia de valor, à qual Arthur Azevedo se dedicava intensamente, era um dos principais assuntos e uma das principais bandeiras dos intelectuais, críticos ou literatos que se interessassem pelo teatro como forma de manifestação artística e de expressão de uma identidade cultural, nesse período. A tão propalada decadência do teatro nacional, na verdade, não era um assunto novo; já há algum tempo aparecia como séria ameaça diagnosticada por conceituados analistas. O tema vinha sendo tratado periodicamente desde meados do século e reiteradamente relacionado com o advento da opereta e dos gêneros de teatro leve no Rio de Janeiro (MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro brasileiro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999, pp. 63-64).

século XIX:

Quando Arthur Azevedo e seus companheiros estão lamentando a situação de nossos palcos, fazem-no com um olhar pautado pela dualidade que identifica o fracasso de um teatro -sério nacional e outro no sucesso relativo dos gêneros ligeiros. Portanto a decantada decadência é tanto mais lamentada à medida que a visão de seus arautos desconsidera o valor daquele teatro ligeiro. Também revela uma avaliação em que importa mais a origem do produto, sua nacionalidade, do que sua repercussão no público carioca. Fala-se em grande decadência do teatro nacional quando muitas salas estão cheias, sejam as de teatro ligeiro, sejam as de teatro estrangeiro. Quanto mais pautada pelos valores de uma elite cultural que reclama uma arte e cultura nacionais de qualidade, particularmente um drama e uma alta comédia nativos, mais enfática é afirmação de que o teatro no Brasil sofria sua pior crise (MENCARELLI, 1999, p. 63-64).

Na passagem acima, Mencarelli esclarece que essa “decadência” não está diretamente ligada à escassez de espetáculos; pelo contrário, os últimos anos do século XIX e também nas décadas iniciais do século XX apresentaram, ao que tudo indica, um movimento artístico teatral muito agitado e com uma plateia bem numerosa e significativa frequentando as casas de espetáculos fluminenses. Mas é preciso especificar para qual tipo de espetáculo essa plateia se dirigia.

Entre os pontos mais comuns que favoreciam a complexa situação teatral, segundo apontam os autores brasileiros, destacavam-se o interesse comercial dos empresários, a exploração injusta sofrida pelos artistas, bem como a difícil vida enfrentada por eles, a influência francesa, a ausência de autores dramáticos e de obras consagradas, o desleixo das autoridades governamentais para com a arte dramática do país. Repetidas vezes, todas essas variáveis eram divulgadas pelos escritores na imprensa jornalística como as principais causas da “decadência” do teatro nacional, incluindo, conforme diziam, a proliferação desenfreada de um teatro musicado carregado de obscenidades e desprovido de literatura.

Desse modo, o teatro de revista foi visto, por muito tempo, como um fator de decadência na crítica e na historiografia brasileira¹⁵. Entre as razões que geraram tamanha degradação situam-se a despreocupação com a originalidade literária, o gosto em agradar ao público e a comicidade. Mas, do ponto de vista mais amplo e a despeito da propalada “decadência”, os teatros da cidade viveram um período de grande agitação, transformando-se em palco de novas formas culturais. Assim, a permanência e o desenvolvimento de uma tradição cômica, o envolvimento com a produção musical popular e a constituição de um incipiente mercado cultural de

¹⁵ A decadência do teatro nacional foi abordada, e ainda se faz presente, na historiografia do teatro. Cf.: SOUSA, José Galante. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1960. Além de José Galante Sousa, outro autor que se dedica à história do teatro é Sábato Magaldi. Em seu livro *Panorama do teatro Brasileiro*, Magaldi destaca que o gênero ligeiro “quase matou o drama e a comédia”. Cf. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

massas configuram apenas alguns fatores que podemos associar à voga do teatro ligeiro no período, contrariando a ideia de um “vazio” cultural na época.

Nesse sentido, assumem vulto, ainda, as importantes constatações de Claudia Braga, no interessante trabalho, intitulado *Em busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*, no qual a autora questiona a tal “crise”, ou a dramaturgia condenada, como pertencente a uma época decadente – que vai aproximadamente da proclamação da República até, em geral, o início da década de 40 do século XX, período associado à degenerescência de nosso teatro – evidenciando, assim, que a produção dramática levada à cena contribuiu com peças de qualidade para o estabelecimento da nossa história dramática:

[...] A questão é que principalmente do ponto de vista de nossa formação cultural, desde o tempo do Império esteve subjacente ao conceito de civilização das europeias o mito da erudição europeia, ou seja, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência à depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional levado à cena, independente da qualidade que pudesse apresentar. A busca da crise teatral brasileira revelou-se, portanto, inócua. O estudo dos textos dramáticos brasileiros escritos e encenados na Primeira República desvenda um caminho de desenvolvimento artístico seguido por nossos autores, cuja opção preferencial demonstra ter sido a de um teatro popular. Se estas obras mantiveram-se até então olvidadas ou mesmo ignoradas por parte dos estudiosos de nossa história teatral, a explicação provavelmente deve-se, antes de mais nada, ao preconceito das camadas ilustradas quanto às formas mais populares de cultura (BRAGA, 2003, p. 6).

Desse modo, o que a autora problematiza em seu trabalho – e que ilumina a nossa abordagem – é a dicotomia entre a efetiva produção teatral brasileira e o que dela exigia a elite nacional, buscando realizar uma reavaliação da dramaturgia do período em questão. A partir desse entendimento, atesta-se que, em vez do vácuo sugerido pela crítica estabelecida, o país manteve, no período abordado, uma tradição teatral popular, de raízes anteriores ao movimento europeizante trazidos por Ziembinsk, tradição esta que, até recentemente, foi ignorada, ou mesmo estigmatizada pela historiografia erudita de nosso movimento artístico teatral, o qual, do mesmo modo, difundiu julgamentos críticos depreciativos e equivocados ao teatro popular.

Enfim, pode-se constatar que a dramaturgia brasileira circunscrita a esse período, tanto do teatro popular recitado quanto do teatro musicado mais especificamente, deparou-se com contrastes e confrontos que marcaram o surgimento de expressiva preocupação com a valorização do que era genuinamente brasileiro, abordando a questão da nacionalidade e, sobretudo, com uma clara preferência pela discussão e/ou representação de temas que lhe eram contemporâneos, consolidando, assim, a sua identidade e refletindo as dificuldades próprias de seu tempo.

Referências

- ASSIS, Machado. Ao Acaso (Crônicas da Semana). In *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de janeiro de 1865. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 05 mar. 2016.
- BERMAN, Marshal; tradução Carlos Felipe Moises, Ana Maria L. Ioriatti. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF, CNPq, 2003.
- COSTALLAT, Benjamin. *Cock-Tail*. Rio de Janeiro, Livraria Leite Ribeiro, 1923, p.160. *Apud* SALIBA, 2002, p. 18.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2004.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. *Jornal do Comércio*, 1878. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Edições do Senado Federal. Vol.41, 2005. Acesso em: 05 mar. 2016.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909, p.105 *apud* MONTEIRO, 2010, p.43.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro brasileiro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MONTEIRO, Vanessa Cristina. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br> Acesso em: 28 jan. 2017.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *O Theatro de Artur Azevedo e as Crônicas da Capital Federal-1894-1908*. Dissertação de Mestrado, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: 15/03/2016.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d, p. 513 *apud* MONTEIRO, 2010, p.45.
- REZENDE, Beatriz e VALENÇA, Raquel. (Org.) *Toda a crônica*. Lima Barreto. V.2. Ópera ou Circo? Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- SHEFFEL, Marcos Vinícius. Ópera ou circo? Teatro e atraso cultural na visão de Lima Barreto. In: *Crítica Cultural (Crítica)*, Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 183-201, jan./jul. 2011.
- SHWARCZ, Lilia; M. STARLING, Heloísa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- SOUSA, José Galante. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1960.

SUBIRATS, Eduardo. Tradução Eduardo Brandão. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

A existência no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro

The existence in the performed poetic text of Oswaldo Montenegro

André Luiz de Souza Filgueira*

 <https://orcid.org/0000-0001-9680-1272>

Recebido em: 25/09/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Este artigo explora os conceitos de performance, de Paul Zumthor, e existência, de Albert Camus. Na sequência, são rastreados, no texto poético das canções de Oswaldo Montenegro, especificamente no álbum *De passagem*, do ano de 2011, os sentidos existenciais performatizados abertos nas letras do artista em tela*.

Palavras-Chave: Canção. Existência. Performance. Oswaldo Montenegro

ABSTRACT: *This article explores the concepts of performance, by Paul Zumthor, and existence, by Albert Camus. Following this, the poetic text of the songs by Oswaldo Montenegro, specifically on the album De passagem, from the year 2011, are traced in the performatized existential senses in the lyrics of the artist on canvases.*

Keywords: Song. Existence. Performance. Oswaldo Montenegro

* Doutor em literatura (área de concentração: literatura e práticas sociais) pela UnB. É pesquisador em nível de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na UEG. E-mail: andrefilgueiraodara@gmail.com.

* Este artigo é parte integrante da minha tese de doutoramento, Cf. FILGUEIRA, André Luiz de Souza. *“Eu quero ser feliz agora”*: amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro. 2016. 155 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22814>. Acesso em: 1 nov. 2018.

A performance da existência

Eu hoje acordei tão só
Mais só do que eu merecia
Olhei pro meu espelho e “rá”
Gritei o que eu mais queria

Oswaldo Montenegro

Este texto se dedica à apresentação da categoria performance, exibida pelo teórico Paul Zumthor (2007), e existência, pensada pelo escritor e filósofo Albert Camus (2012).

Texto poético e performance estão ligados. Sobre o primeiro é dito que trata-se de de uma teia signíca voltada para o mundo na qual se manifesta o imaginário simbólico do poeta. Tal rede é movimentada pelo leitor com intento de decifrar os códigos linguísticos cifrados pelo autor da obra. Daí a importância da tríade de Umberto Eco (2012) – *intentio auctoris* (intenção do autor), *intentio operis* (intenção da obra) e *intentio lectoris* (intenção do leitor) – na agitação da trama maquinada pela linguagem.

É nesse horizonte que segue a concepção de performance, iniciada com a intervenção do leitor da obra. Só existe representação estético-poética a partir do seu contato com a obra. É assim que a performance se inicia.

O leitor aberto aos signos poéticos, emitidos pela representação imagística, permite ser tocado pela linguagem que “age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação (sempre aproximativa) implica minha própria historicidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 107).

O performer se reconhece como membro partícipe do imaginário simbólico em atuação. Por isso presta reverenciamento à linguagem poética. “Apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido” (ZUMTHOR, 2007, p. 107).

Em um contexto performático nota-se que a palavra é carregada pela voz. O enunciado é transmitido, de modo performático, pelo empenho do corpo e da teatralidade, sob o signo da ritualização, com a ‘finalidade’ de promover a recepção. A recepção, acolhedora da palavra performatizada, é feita por meio da memória. É ela quem conserva a voz, portadora da palavra, e garante que o ciclo gerador da performance não seja interrompido, mas sim continuado.

Se a performance é uma ritualização teatral que garante a reprodução da memória através da inserção do texto, do corpo e da voz, observa-se que ela é também um modo de existir no mundo. “A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2007, p. 67).

Essa afirmação ganha extensão empírica nas peças *Léo e Bia*, de 1984, e *Aldeia dos ventos*, de 1986, do artista Oswaldo Montenegro, que vivencia a performance explorando o verso com o corpo e a voz. São musicais com canções cujas histórias entremeiam questões existenciais presentes no cotidiano do sujeito histórico.

É o caso da canção homônima à peça de 1984, “Léo e Bia”, gravada pela primeira vez no disco *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979. Ela explora o sentimento de solidão que consome o humano, suprimido na vivência amorosa. A

imagem 'planalto vazio' remete a Brasília, lugar onde a solidão é experimentada. O eu lírico partilha a sensação de desencanto existencial, direcionada pelos substantivos 'vida' e 'perigo'. A reiteração da conjunção 'como' nos versos que se seguem explicita a sensação de desencanto.

No centro de um planalto vazio
Como se fosse em qualquer lugar
Como se a **vida** fosse um **perigo**
Como se houvesse faca no ar
Como se fosse urgente e preciso
Como é preciso desabafar

Os dois últimos versos direcionam para a supressão de tal sensação instaurada pela voz. Os adjetivos 'urgente' e 'preciso' remetem ao desejo de mudança do eu lírico. O verbo 'desabafar' comunica a mudança com a intercessão da voz.

Com a intervenção do canto, o eu lírico faz um movimento contrário, do desencanto para o encanto existencial, materializado no amor. Os versos "qualquer maneira de amar varia" e "e Léo e Bia souberam amar" confirmam a visão do amor não presa à máxima "até que a morte nos separe", mas uma concepção comprometida com a intensidade do instante. A menção aos vocábulos 'amar' e 'varia' demonstram a consciência do eu lírico a essa visão amorosa da contemporaneidade.

Consciência que é ampliada com os vocábulos 'cuidado' e 'mestria', que não elimina a dedicação ao sentimento amoroso concebido em um contexto sócio-histórico marcado pela transitoriedade.

Como se faz com todo **cuidado**
A pipa que precisa voar
Cuidar de amor exige **mestria**
E Léo e Bia souberam amar

Retomando Zumthor (ZUMTHOR, 2007, p. 77), observa-se que todo pensamento é intermediado pelo corpo. A fala de alguém sobre o mundo evoca "um *corpo-a-corpo*[†] com o mundo. O mundo me toca e eu sou tocado por ele". O corpo é o ponto inicial de qualquer discurso. Com as manifestações simbólico-textuais, uma produção discursiva conectada ao mundo, ocorre o mesmo. Também se inicia no corpo e no mundo. O texto desperta no sujeito a consciência existencial de estar no mundo. Assim, o conhecimento se faz pelo corpo e do corpo, de modo performativo.

Nos tempos hipermodernos, o gosto pela comunicação performativa é alimentado intensivamente. O sujeito fragmentado da "sociedade do espetáculo"[‡] performatiza solidão, insegurança e desejos de felicidades.

[†] Grifos do autor.

[‡] Para Guy Debord (DEBORD, 1997, p. 14 - 47) a sociedade é parte de um espetáculo dogmático, tomado como veículo de unificação, representado por uma gama de imagens de origem social.

Como exemplo, toma-se o texto de “Sempre não é todo dia”[§], gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987. Paira sobre a letra uma espessa camada de solidão que traz desconforto ao mesmo tempo em que liberta o eu lírico.

Eu hoje **acordei tão só**
Mais só do que eu merecia
Olhei pro meu espelho e “**rá!**”
Gritei o que eu mais queria
Na fresta da minha janela
Raiou, vazou a luz do dia
Entrou sem pedir licença
Querendo me servir de guia

As imagens ‘acordei tão só’ e ‘mais só’ falam de forte solidão, manifesta pelos intensificadores ‘tão’ e ‘mais’. A voz libera esse sentimento por meio dos vocábulos ‘gritei’ e ‘rá’.

Depois de submetido à libertação, o eu lírico é guiado pelas imagens ‘fresta’, ‘raiou’, ‘vazou’, ‘luz’, ‘entrou’ e ‘guia’. Com isso, nota-se um duplo movimento. Com a solidão, a estética poética estava tomada pela tristeza; após o grito, ela passa a ser guiada pela luz que resplandece do canto que revigora o ânimo existencial.

Embora o cotidiano do sujeito histórico diga que solidão e tristeza são constantes, o verso refrão da canção “mas sempre não é todo dia” reitera, com os sintagmas ‘mas’ e ‘não’, que elas não são perpétuas, mas transitórias.

Dito isso, passa-se para a exposição do conceito de existência, seguindo aqui Albert Camus (2012).

O conceito de existência é elaborado a partir da narrativa do mito de Sísifo. Segundo o autor, Sísifo era um mortal que recebeu a seguinte condenação dos deuses: um trabalho inútil e ausente de esperança, empurrar uma grande rocha, por toda a eternidade, que tornava a cair após alcançar o elevado da montanha.

O que Sísifo fez para receber essa sentença dos deuses? O autor descreve que não há consenso que justifique a condenação. Há leituras que dizem que Sísifo era o mais sábio e prudente entre os mortais, porém, tinha pendor para o banditismo. Outra narrativa diz que ele revelou os segredos dos deuses, daí a punição. E ainda, que ele havia acorrentado a morte, o que trouxe a desaprovação de Plutão ao ver que o seu santuário estava desabitado. Resultado, a morte foi liberta, mas o seu aprisionador não. Em meio a essas e outras histórias que Homero conta, o fato é que Sísifo foi severamente castigado pelos deuses por alguma desobediência cometida.

Sísifo, sob a ótica das divindades, pode ser visto como insubordinado, desobediente. Mas, sob a ótica humana, sobretudo a de Camus (2012, p. 138), ele é um herói que dá sentido ao conceito de existência porque ignorou as

[§] Madalena Salles (2002, p. 23) retomou a memória que deu vida a essa canção. “Andando por Ipanema, Oswald encontrou uma amiga astróloga. Ela estava mal. Vivia o fim de mais um relacionamento, não conseguia parar com as drogas. O protótipo da “mulher moderna, independente, realizada e feliz”: era infeliz e só. Aquele contraste o impressionou. A música virou, mais tarde, tema do musical *A Aldeia dos Ventos*. Foi gravada por Zizi Possi no disco da trilha do espetáculo.”

determinações impostas pelo sagrado, confirmou seu ódio pela morte e declarou sua predileção pela vida. Este “é o preço que se paga pelas paixões desta Terra”.

Sem dúvida, o preço pago por Sísifo recorda o título do segundo disco da carreira de Oswaldo Montenegro, *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979, um título que vai ao encontro da ousadia maldita de Sísifo.

Mesmo assistindo o corpo de Sísifo cumprindo a árdua sentença, a saber, a de subir e descer a montanha sucessivamente, com as mãos tomadas de terra escapada da rocha, deve-se concentrar atenção ao regresso de Sísifo no cumprimento da infundável jornada. É nesse instante que o herói consciente de seu destino prova da alegria. Isso o dignifica, o faz herói.

A concepção de Sísifo como herói vem da sabedoria que “nem tudo foi experimentado até o fim” (CAMUS, 2012, p. 140). Isso significa que, mesmo penalizado pelo trabalho eterno mais inútil, ainda sim, há possibilidades de garantir a realização existencial. Para isso, é necessário perceber que o destino humano pertence ao humano. Basta estar disposto para ousar, tomando para si a rocha como morada, tal como fez Sísifo, e se mover, se reinventar a partir daí.

Para habitar essa morada, é indispensável posicionar-se em todas as circunstâncias, diurnas e noturnas. Afinal, “não há sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite” (CAMUS, 2012, p. 140). Existir mesmo sob o fardo de rolar diariamente uma rocha pode, paradoxalmente, ser instigante. Depende de como se reage a uma contingência, nesse caso, ao castigo aplicado pelos deuses. São em circunstâncias como essas que o sujeito pode colocar-se como senhor de sua própria existência, indo “até as últimas consequências” (CAMUS, 2014, p. 13).

O caso de Sísifo é exemplar. Mesmo sendo visto, ora na base da montanha, ora subindo a conduzir a rocha, ainda assim há espaço para manifestação do gozo, da alegria. A mensagem que permanece é: mesmo com o fardo de descer e subir a montanha, “é preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2012, p. 141).

O conceito de felicidade apesar do mundo se relaciona com a canção de 2015 “A porta da alegria”, do disco *3x4*.

Cada vez que eu subo ao palco pra cantar
Eu me lembro de você
Será que ainda quero falar?
Ainda há coisas pra contar ou pra dizer?
O vento corta a pele
Mas o coração por dentro resistiu
O sol lá fora é novo, mas você não viu

A performance, indicada pelo vocábulo ‘palco’, instiga a reflexão de caráter amoroso-existencial. A voz é a antena de amplificação da avaliação, observada nos verbos ‘cantar’, ‘falar’, ‘contar’ e ‘dizer’, empregados no infinitivo para ressaltar a permanência das memórias.

O verso “eu me lembro de você” confirma recordações de cunho amoroso. A dificuldade de olhar para o passado, marcada pelo término do relacionamento, é observada na hesitação anotada de modo interrogativo nos versos “será que ainda quero falar? / ainda há coisas pra contar ou pra dizer?”, manifesta pelos vocábulos ‘será’ e ‘ainda’.

Mesmo sofrendo com a ruptura, o eu lírico prossegue sua jornada existencial. O verso “mas o coração por dentro resistiu” confirma essa assertiva, por meio dos vocábulos ‘mas’, ‘coração’ e ‘resistiu’. Apesar da dor, o eu lírico está feliz. A imagem ‘o sol lá fora é novo’ remete à contemplação da felicidade quando ele visualiza ‘o novo’, ‘o sol’. Visualização que não é compartilhada pela pessoa amada na imagem ‘mas você não viu’.

O verso refrão da canção, “abre a porta da alegria e deixa entrar”, reiterado oito vezes no texto poético, afirma – com o vocábulo ‘abre’, a locução verbal ‘deixa entrar’ e a imagem ‘porta da alegria’ – que mesmo em situações que abalam a existência, há sempre possibilidades para autorrealização.

O uso da primeira pessoa é recorrente – ‘eu subo’, ‘eu me lembro’, ‘mas eu sei’, ‘hoje eu sei’ e ‘e eu sei’ – e confirma a presença de uma subjetividade aut centrada e voltada para o agora, que é reforçada no emprego dos pronomes ‘me’ e ‘meu’.

Cada vez que **eu subo** ao palco pra cantar
Eu me lembro de você
Cada vez que alguém me olha com atenção
Mas eu sei que fiz as coisas do meu jeito
Hoje eu sei só que quem tirou a fantasia
E eu sei que fiz as coisas do meu jeito

Para entender a existência é necessário primeiro assumir aquilo que a oprime, que a acorrenta, ou seja, fazer o que o Sísifo ensina, assumir a rocha como morada. Com isso, há a possibilidade de alcance, de algum modo, da felicidade.

O ponto de partida para experimentação da existência como propôs Camus (CAMUS, 2012, p. 46), ao estilo Sísifo de existir, é o aceite da seguinte máxima: “um homem é sempre vítima de suas verdades”. Sísifo fez isso, assumiu suas verdades, quando admitiu a responsabilidade de seus atos, a insubordinação aos deuses e o desrespeito à morte. A compreensão do que é existência para Camus (2012) passa por esse caminho, ou seja, pela admissão das próprias verdades que conduzem o destino do sujeito.

No contexto desta pesquisa, dedicada ao exame das letras amoroso-existenciais nas canções de Montenegro, as lições de Sísifo permanecem através das reflexões que mobilizam.

Entender que o homem é vítima de suas verdades pressupõe saber que o mais importante não é curá-lo delas, existir sem elas, mas conviver com elas. O herói mítico não nega o castigo compulsório e tampouco aquilo que o trouxe, suas verdades, mas, pelo contrário, Sísifo o aceita por meio da convivência. A felicidade, enquanto sentimento individual, brota a partir dessa compreensão da existência.

A realização existencial, ao modo como apresenta Camus (2012), é inspirada no verbo ‘sentir’. Deve-se sentir o peso da existência, rotina e cansaço, por exemplo, para que, em meio a tudo isso, seja vislumbrado um sentimento especial, de gozo, de satisfação, ao perceber que tudo que cerca a existência é oriundo da autonomia e coragem do sujeito advindas da afirmação de suas verdades. Por isso, é indispensável para o autor (2014, p. 31) “purificar o desafio pela conquista de si mesmo”.

O sentimento de autonomia frente à existência será acessado se o sujeito apreender a intensidade de tudo que o circunda no presente, não se furtando dele para pedir abrigo em temporalidades alheias, para habitar o que foi, no passado, e se esconder no que pode ser, no futuro. Importa saber que “o homem é seu próprio fim. E seu único fim. Se ele quer ser outra coisa, é nesta vida” (CAMUS, 2012, p. 102).

Contudo, a existência, para Camus (2012), não é algo que carece de explicação, definição e resolução, mas precisa ser sentida para ser descrita. A arte pode auxiliar no trabalho perceptivo da existência.

No texto poético, o corpo e a voz são empenhados na tarefa de fazer falar aquilo que está silenciado e acorrentado. Eles dão vida ao que o indivíduo escamoteia em paixões e verdades. Tudo é transformado em performance. A obra de arte é, por excelência, matéria de enunciação da existência, que transforma tanto quem a concebe, o artista, quanto quem a recebe, o público e/ou o leitor. Por isso Camus (2012, p. 114) nos diz, “se o mundo fosse claro, não existiria a arte”.

A arte existe traduz a existência e o mundo, palco no qual se desvela. O sujeito consciente de si e de sua vida no mundo, intermediado pela arte, afirma sem hesitar: “sou feliz nesse mundo porque meu reino é desse mundo” (CAMUS, 2014, p. 17).

A palavra é entregue ao Menestrel do Grajaú, que – na canção de 1987, “Sempre não é todo dia” – lembra que a rocha de Sísifo, por mais pesada que seja, não é suficiente para calá-lo, pois “sempre não é todo dia”.

De posse dos sentidos atribuídos aos conceitos de performance e existência, a próxima seção examinará a presença da temática existencial nas oito faixas do disco *De passagem*.

A existência em “Não importa por quê”

A letra dessa canção apresenta a falência de paradigmas, emoldurada na ambivalência desencanto/encanto existencial. Tomam-se quatro entre alguns dos paradigmas citados para dar visibilidade ao eixo temático: ‘fita k-7’, ‘sonho hippie’, ‘socialismo’ e ‘fim da vanguarda’. Os vocábulos ‘passou’, ‘acabou’, ‘morreu’ e ‘deu’, registrados no passado, decretam a extinção do convencional.

O eu lírico encontra-se em um período qualificado pela ruína das utopias, ideologias e mitos sociais fundadores que, conforme Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2007, p. 09), convergem para a aniquilação dos paradigmas que se esperava pudessem trazer felicidade. Tal alusão é construída com o emprego das referências mobilizadas pelos verbos de ação.

O cancionista mostra-se desencantado diante da realidade. Os versos “a pura inocência eu perdi” e “o jovem que eu vi já não é” comprovam o desencanto e lamentam o que passou, ‘inocência’ e ‘juventude’.

As perdas trazem medo quanto ao presente e nostalgia quanto ao passado. Sobre o assunto, Camus (CAMUS, 2014, p. 19) comenta: “um medo indefinido nos toma, e um desejo instintivo de voltar ao abrigo dos velhos hábitos” desencorajam

a vida. A canção se aproxima dessa assertiva com o campo semântico “eu perdi” e “eu vi já não é”.

Diante da aparente impossibilidade de realização existencial, encontra-se, paradoxalmente, uma saída, que repousa no caminho amoroso.

Quem importa para o eu lírico é o outro, que propicia o bem-estar trazido pelo sentimento amoroso. A identidade do outro é revelada no verso “brasileira do som misturado”.

Outro verso da canção, “mas eu inda amo você”, aponta a saída do desencanto existencial com o advérbio ‘inda’, indicando sua superação.

Com isso, consolida-se o fluxo ambivalente que transitou entre o desencanto – sinalizado pelos vocábulos ‘passou’, ‘acabou’, ‘sobrou’, ‘morreu’, ‘murchou’ e ‘afundou’ – e o encanto, percebido pelo significado reiterado em ‘amo’, ‘quero’, ‘encontrar’ e ‘gargalhando’.

De posse do amor, restaura-se o ânimo necessário para subir e descer a montanha de Sísifo e assim desfrutar com urgência a felicidade. O verso “deixa o meu coração apressado” remete à urgência típica desses tempos. Assim, verifica-se que “o amor continua sendo a experiência mais ardentemente desejada”, assegurou Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2007, p. 19).

Dito isso, chega o momento de abrir caminho para o exame da próxima canção, “Eu quero ser feliz agora”.

A existência em “Eu quero ser feliz agora”

A densidade simbólica dessa canção é sustentada por um movimento de contrários. De um lado, pela ação do imaginário mítico-cristão, regulador da intimidade no passado, e que no presente hipermoderno, fluido e fragmentado das identidades coletivas, persiste em manter a regulação sobre ações de apelo existencial como canto, sonho e dança. De outro lado, há o movimento de resistência, de afirmação da vida, a partir daquilo que é restringido.

Os vocábulos ‘cantar’, ‘sonho’ e ‘dançar’ em “se alguém disser pra você não cantar / deixar teu sonho ali pr’uma outra hora / se alguém disser pra você não dançar”, falam de ações de natureza performática que usam corpo e voz para o gozo da liberdade. E os versos “que a segurança exige medo / que quem tem medo Deus adora” discorrem sobre o modo temeroso como a restrição se processa, através do vocábulo ‘medo’, bem como nomeia o responsável, ‘Deus’.

A resistência é notada no empenho da voz em ‘grite’. “Não acredite, grite sem demora”. A voz é a maneira encontrada pelo eu lírico para denunciar a opressão acometida. Nesse sentido, ela é tomada como canal de comunicação da liberdade existencial e cruza-se com a concepção de voz de Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007, p. 63), vista como motor de energia emanada do corpo, destinada à salvação humana.

A voz poética vem em socorro do eu lírico, que se encontra ameaçado pela representação imagístico-cristã. Ela comunica uma sociabilidade dialógica entre sujeito, mundo e palavra capaz de revitalizar o humano.

Como exemplo, cita-se outro verso no qual o eu lírico, portador da voz performática, adverte para o perigo de uma voz disciplinadora da felicidade em “Se alguém vier com o papo perigoso de dizer / Que é preciso paciência pra viver”. Os sintagmas ‘papo’ e ‘perigoso’ demonstram o instante da intervenção. Intervenção que inibe a expressão da plenitude existencial em canto, sonho e dança.

O texto poético guarda um movimento de contrários. No primeiro momento, ocorre a opressão por meio das imagens que restringem, e no segundo momento há a superação bradada pela voz poética, mensageira da resistência presente no ‘grito’ e na ‘fala’. Resistência apontada na ideia de amplificação na imagem ‘bota o microfone na lapela’.

O último verso mencionado, “eu quero ser feliz agora”, refrão da canção, é repetido quatro vezes e frisa a busca individual pela felicidade, desvencilhada das utopias coletivas.

A ousadia do eu lírico de “Eu quero ser feliz agora” em resistir ao que impede a realização existencial, assinala a admissão da realidade imposta em forma de opressão. Esse movimento, tão peculiar das canções de Montenegro, traz à memória “Bandolins”, do disco *Oswaldo Montenegro*, de 1980.

O eu lírico de “Bandolins” também é oprimido na imagem “impróprio se dançar assim”, porém resiste. As ações ‘teimou’ e ‘enfrentou’ dão conta da resistência. “Ela teimou e enfrentou o mundo / Se rodopiando ao som dos bandolins”.

A resistência não é só vocal, mas também corporal. A dança, que também está presente em “Eu quero ser feliz agora”, tem assento em “Bandolins” com os verbos ‘rodopiando’, ‘valsando’ e ‘valsa’, e com os substantivos ‘som’ e ‘bandolins’. “Se rodopiando ao som dos bandolins/ valsando como valsa uma criança / e ela valsando só na madrugada”.

Verificamos que tanto a voz, com “Eu quero ser feliz agora”, quanto o corpo, com “Bandolins” são tomados pelo cancionista como vetores que conduzem a resistência aos obstáculos que dificultam a realização existencial, trazendo a marca de contrários do texto, traço fundante da poética de Montenegro.

Após analisar a segunda faixa em *De passagem*, é a vez de perscrutar a terceira, “Todo mundo tá falando”.

A existência em “Todo mundo tá falando”

Comentou-se na análise desta canção, no capítulo anterior, que a estruturação textual repousa na fala demasiada. Agora veremos as motivações existenciais que aguçam tal fala.

O discurso poético da canção lista alguns motivos, representados por vinte e seis sintagmas, que registram a motivação antinômica do falar excessivo. Ênfase para os vocábulos ‘medo’, ‘carência’, ‘decadência’, ‘desespero’ e ‘covardia’, que têm invocação existencial.

Em um espaço social selado, afirmou Stuart Hall (2006, p. 73 e 74), pela desintegração das identidades nacionais e pelo fortalecimento de identidades híbridas – acentuadas pela fragmentação dos códigos culturais, por uma multiplicidade de estilos que enfatiza o efêmero, o flutuante, o transitório – há o sofrimento do eu lírico que não dispõe de nenhum corrimão que dê suporte à sua caminhada pelo mundo.

A hibridização das identidades, naturalizada na hipermodernidade, acende o sentimento de insegurança, percebido no ‘medo’, na ‘carência’ e no ‘desespero’ comunicacional que embalam os versos: “tudo mundo *tá* falando de medo / por telefone, por Orkut, por carência / por carta, por desespero”.

No lugar de sentimentos que reforçam a realização existencial, o cancionista prova aqueles que a colocam em xeque, como ‘decadência’, ‘timidez’ e ‘covardia’. “Todo mundo *tá* falando demais / Por site, por decadência / Timidez ou covardia”.

Diante da infelicidade, a voz é tomada como canal de desabafo da irrealização vivida. Daí a fala descontrolada – por ‘telefone’, ‘orkut’, ‘site’, ‘facebook’, ‘e-mail’, ‘carta’, ‘pé do ouvido’, ‘gesto’, ‘TV’, ‘cinema’ e ‘microfone’ – para partilhar fragilidades emocionais ‘medo’, ‘segredo’, ‘carência’, ‘decadência’, ‘esmero’, ‘desespero’, ‘ousadia’, ‘timidez’ e ‘covardia’, comuns em quem sofre não mais de “sintomas fixos, mas, sim, de perturbações vagas e difusas” (LIPOVETSKY, 2005, p. 56).

É visto também que, embora o eu lírico deseje falar, paradoxalmente ele não consegue ouvir o outro. É nesse ponto que reside a antinomia da canção. “Todo mundo quer falar / Por não saber escutar”. O perfil narcísico, que prima por si, repele vínculos, impede o apego emocional, abomina a dependência afetiva e descarta a expressão de sentimentos, sustenta Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2005, p. 57).

A identificação da imagem de Narciso em “Todo mundo *tá* falando” recorda a canção “Simpatia de giz”, gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987.

Eu já me enchi de tudo o que você diz
Da tua **cara de profeta** lá da Praça Paris
Do teu **jeito de ser** o que você queria ser, mas não é
É o teu **jeito de bancar um cara rico e feliz**, mas não é
Mete o pau na água e compra um chafariz
Acha que é um rei e ri dos meus bem-te-vis
Acha que é o **dono dessa bola** que eu não quis, mas não é
O teu **jeito de saber** do vento mais que o nariz
Querendo me ensinar aquilo que eu sempre fiz
Usando o que é dos outros pra sonhar e não diz
Fundando a filial **querendo ser a matriz**, mas não é.

As imagens ‘cara de profeta’, ‘jeito de ser’, ‘jeito de bancar’, ‘cara rico e feliz’, ‘dono dessa bola’, ‘jeito de saber’ e ‘querendo ser a matriz’ expressam ironia à arrogância narcísica.

O eu lírico duvida que uma existência que carregue signos narcísicos possa ser mensageira de felicidade. A marca textual dessa dúvida está na expressão de contraponto ‘mas não é’, repetida seis vezes como refrão.

Esse jeito de ser o que você queria ser, **mas não é**
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, **mas não é**
Acha que é o dono dessa bola que eu não quis, **mas não é**
Esse jeito de ser o que você queria ser, **mas não é**
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, **mas não é**
Fundando a filial querendo ser a matriz, **mas não é.**

A letra “Simpatia de giz” é também acentuada pelo pessimismo no que tange ao aspecto existencial. Na mesma direção vai a letra de “Todo mundo tá falando”. Mesmo que a última ainda tenha a presença amorosa – apontada no capítulo anterior, através do verso “todo mundo quer falar / ao pé do ouvido, por gesto, por ousadia” – ainda assim o desconforto com a existência se evidencia.

Sigo com “Velhos amigos”, próxima faixa em *De passagem* a ser analisada.

A existência em “velhos amigos”

O complexo sêmico de “Velhos amigos” avança em direção da questão existencial consolidada na estrada amorosa, uma estrada, como observado no capítulo anterior, que não é pavimentada por Eros e sim pelo amor entre amigos, construído na contradição.

O pano de fundo da canção trata da perenidade do amor como força propulsora da felicidade existencial, disseminada pelo advérbio ‘sempre’ no verso “velhos amigos vão sempre se encontrar”.

Mesmo o amor estando submetido ao distanciamento físico – assinalado em “seja onde for, seja em qualquer lugar” – ainda assim pode permanecer no tempo. Os versos “vivo em você e você dorme em mim / É nunca mais, mas é mais uma vez”, comunica a ideia de uma perenidade possível, que impulsiona o contentamento do eu lírico por meio da dualidade ‘vivo’ e ‘dorme’, ‘nunca mais’ e ‘mais uma vez’.

O vocábulo ‘vivo’ possui conotação vibrante, diferente do vocábulo ‘dorme’, de conotação serena. O eu lírico expressa contradição, vibração e serenidade para apresentar dois perfis humanos que edificam essa amizade, um intenso e outro pacífico.

Os vocábulos ‘nunca mais’ e ‘mais uma vez’ reportam contingências que, no primeiro momento, com ‘nunca mais’, disseminaram um distanciamento contínuo. Porém, a continuidade do distanciamento não se sustenta nos sintagmas ‘mais uma vez’, verbalizadores da ininterrupção do vínculo.

Para expressar a profundidade da realização amoroso-existencial entre amigos, que vai ao encontro do argumento de perenidade, identifica-se a presença dos substantivos ‘planta’ e ‘jardim’. Eles remetem à profundidade e solidez da

relação, que garantem a durabilidade mesmo diante da ação corrosiva das intempéries, simbolizadas pelo vocábulo 'vento'. "Põe nosso nome na planta do jardim / A nossa planta o vento não desfez".

O verso "o mundo é pequeno o tempo é invenção", o par 'mundo' e 'tempo' concebem a distância como um valor imaginado, passível de superação pela imponência afetiva. A noção de grandeza afetiva mostra-se indispensável para superação do hiato imaginado.

Os versos "e quando eu olho pro imenso azul do mar / ouço o teu riso e penso: onde é que está?" falam de saudade, pacificada na recordação da vitalidade afetiva. "A nossa planta o vento não desfez".

Vive-se em um período social, explicou Bauman (BAUMAN, 2004, p. 112), assombrado por parcerias frouxas, flexíveis, vulneráveis e transitórias. Mesmo assim, o cancionista não se furta da existência e mostra-se, tal qual na leitura de Camus (CAMUS, 2012, p. 139), superior ao seu destino, posto que resiste à construção de uma intimidade desenraizada. Como alternativa, edifica vínculos afetivos a partir da amizade, resistente ao efêmero, que assegura a felicidade existencial sob o signo do perene.

Prosseguindo, toma-se como objeto de atenção a quinta faixa do disco, "Asas".

A existência em "Asas"

A abertura semântica da canção "Asas" apresenta a relação dialógica voo e voz. Os três primeiros versos, "asas / pra roubar o sonho bom do gás / voar sem gravidade", salientam a busca pela liberdade. Deseja-se 'asas' para voar em direção da felicidade na realidade, transfigurada na imagem 'sonho bom'.

O vocábulo 'gravidade' leva ao mito de Ícaro**, que teve o voo, expressão de liberdade, abortado com a intervenção da gravidade. O eu lírico ciente do destino de Ícaro deseja voar muito, sem gravidade, ou seja, sem obstáculo, para não receber o mesmo fim da personagem mítica. O verso "gritar pra mudar o sol de lugar" também reporta ao personagem do mito, que teve suas asas de cera dissolvidas pelo calor do sol. Por isso, o esforço do intérprete em se distanciar desse destino trágico, expresso na imagem 'mudar o sol de lugar'.

Os versos estão estruturados no jogo voo e voz. Liberdade para existir, eis o lema que impulsiona a imaginação simbólica em torno do vocábulo 'voar'. Os versos que fazem alusão ao voo desejoso por liberdade são:

** Segundo Junito de Souza Brandão (1986, p. 63) Dédalo, famoso inventor grego, pai de Ícaro, envolveu-se em uma contenda por ter ajudado Ariadne a retirar Teseu do labirinto de Creta. Como castigo, o rei Mimos tomou Dédalo e seu filho como prisioneiros no próprio labirinto. Dédalo maquinou um plano de fuga. Recolheu penas dos pássaros que voavam por cima do labirinto e fez dois pares de asas, aglutinando as penas com cera de abelha, pois pretendia escapar pelos céus uma vez que a terra e o mar eram domínios do rei. Ao término, Dédalo entregou um dos pares para o filho e o advertiu que não voasse muito alto, posto que o sol dissolveria a cera, e que não voasse baixo, devido a umidade do mar, que pesaria propiciando uma queda. Dédalo conseguiu escapar, mas Ícaro não. Seduzido pelo voo foi subindo cada vez mais alto e o calor do sol consumiu a cera das asas e Ícaro cai no mar Egeu.

Asas
Pra roubar o sonho bom do gás
Voar sem gravidade
Asas
Pra montar no vento e mergulhar
Voar
Joga fora toda a mágoa.

O eu lírico é inventivo, promove um voo performático que não apenas desafia as leis da gravidade – ‘voar sem gravidade’, ‘pra montar no vento’ – mas conta com o auxílio da voz para cantar a liberdade em ‘aquecer a voz’, ‘voz voar’.

Gritar pra mudar o sol de lugar
Pra **aquecer a voz**
Fazer a **voz voar**
Cantar
Manda toda a dor embora.

A voz, sob a regência do verbo ‘cantar’, desempenha um papel primordial na promoção da libertação das dores existenciais, uma vez que “apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 09). Ela torna o voo do eu lírico mais leve, pois elimina os obstáculos ‘mágoa’ e ‘dor’.

Voar
Joga fora toda a **mágoa**
Cantar
Manda toda a **dor** embora.

A eliminação dos obstáculos é necessária, posto que “o menor choque nos abala até o fundo do ser”, afirmou Albert Camus (CAMUS, 2014, p. 19).

O mesmo recurso sintático-imagístico é observado em “Rio descoberto” – canção de Montenegro concebida em parceria com Raimundo Costa, gravada no disco *Vida de artista*, de 1991, na qual o eu lírico confessa que tem “asas de sonho / de indefeso passarinho”. O ponto de encontro entre “Asas” e “Rio descoberto” é o voo como fomento existencial.

Assim, tanto “Asas” como “Rio descoberto” tomam como referência esse canal de plenitude de um modo de vida que valoriza a liberdade.

Após abordar “Asas”, é a vez de analisar a sexta faixa em *De passagem*, intitulada “Quem é que sabe?”

A existência em “Quem é que sabe?”

A poética textual de “Quem é que sabe?” tem o repertório intencional eivado de incredulidade, propiciada pela constatação da inexistência de valores coletivos. O cancionista toma essa constatação como possibilidade de afirmação da vida.

O eu lírico mostra-se ímpio, descrente dos valores norteadores do ordenamento social. Entre os valores trazidos, citam-se seis, agregados aos vocábulos ‘juiz’, ‘artista’, ‘música’, ‘justiça’, ‘porto’, ‘leme’, extraídos dos versos:

Quem é o **juiz** que vai nos dar o alvará?
Qual é o **artista** que é melhor do que o colega?
Qual é a **música** que o povo aplaudirá?
Qual é a **justiça** que abre o olho e diz que é cega?
Qual é o **porto** donde o barco afundará?
Qual é o **leme** que o capitão confisca?

O questionamento dos valores é colocado como pergunta na recorrência semântica ‘quem’ e ‘qual’. Conta agora apenas consigo mesmo e não mais com a coletividade e suas utopias. O verso “qual é o líder que o povo seguirá?” atesta a emergência dessa configuração.

O eu lírico afirma não obter respostas, “como eu não sei e nunca soube e nada assino”, indicativo de incredulidade frente à falência dos códigos coletivos. Ao mesmo tempo afirma, ironicamente, satisfação. “Eu me divirto e levo a vida em declarar”.

Já nesse ponto o cancionista se aproxima do escritor argelino (CAMUS, 2012, p. 141) – que imaginou Sísifo feliz, na condição de dono dos seus dias, cumprindo o castigo imposto pelos deuses – não fugindo da realidade transitória que o assola. Os versos “que a vida é quase que um mergulho na piscina / são dois segundos pra se aprender a nadar” apontam para a consciência da realidade, presente na imagem da ‘piscina’ – que alude à liquidez dos valores sociais. E a imagem ‘aprender a nadar’ remete ao agir de acordo com as dificuldades impostas.

Prosseguimos com a análise dos versos de “Anda”, sétima faixa do disco *De passagem*.

A existência em “Anda”

A estrutura morfossintática de “Anda” carrega no estrato temático a dualidade tempo / limitações humanas, apresentada como ponto de apoio no qual está assentada a existência humana.

O vocábulo ‘anda’, mencionado seis vezes no refrão da canção em: “anda que a coisa não volta nunca / anda que a coisa não volta”, explora a ideia de urgência.

Por outro lado, como examinado no capítulo anterior, o tempo se coloca no refrão e adverte sobre a impossibilidade de regresso ao passado. O tempo é identificado pelo vocábulo ‘coisa’ e a ênfase da inviabilidade do seu retorno é feita pelos sintagmas ‘volta’, ‘não’ e ‘nunca’. Os versos “que o que passa vai embora / não adianta segurar” reiteram a mensagem.

A recorrência da advertência é devido a uma limitação humana que pende ao apego ao passado, frente a uma experiência existencial não exitosa no presente. Sabendo disso, o eu lírico ressalta “o que passa vai embora / não adianta segurar”.

A letra orienta, de modo imperativo, por intermédio dos vocábulos ‘tem’ e ‘improvisar’, a achar saídas de acordo com o contexto. “A melodia do presente você tem que improvisar”.

Ainda lendo Montenegro na chave existencialista proposta por Camus (CAMUS, 2012, p. 46), vê-se que para uma consubstanciação existencial é indispensável o sujeito assumir as verdades que o constituem, seja lá o que for. No caso da lírica em relevo, tais verdades dizem respeito às limitações humanas – vaidade, hipocrisia e ingratidão. As imagens ‘pediu grana’, ‘pose de bacana’ e ‘se abana com meu leque’ tratam disso.

Se lembra que não faz uma semana
Você me **pediu grana** pra poder se levantar?
Fazia ainda **pose de bacana**
Como alguém que inda **se abana com meu leque**

Os versos “cadê a imensa gratidão da grama / pela chuva que alivia o calorento mal estar?” aludem à ausência de vínculo com o mundo.

Após apreciar a textualidade crítica em “Anda”, examinaremos a oitava e última faixa do disco *De passagem*, “Pra ser feliz”.

A existência em “Pra ser feliz”

Os códigos morfossintáticos da canção “Pra ser feliz” sustentam a semântica de cunho temporal e amoroso.

Como foi dito na análise desta canção no capítulo anterior, instaura-se aí a autorreferenciação a “Anda”, constatada na advertência que o passado não volta. “Pra ser feliz / Não dá pra olhar pra trás / Pro que foi, pro que quis”.

O eu lírico está empenhado no direcionamento da realização existencial. O verso “pra ser feliz”, como refrão, é reiterado ao longo do texto oito vezes e reverbera o eixo temático.

O caminho que propicia a efetivação existencial é o amoroso. Diante da finalização de um vínculo afetivo identificado no verso “já quebrou, já partiu”, o eu lírico segue sua jornada motivado pelo encontro com a felicidade no momento que há de vir. “Pra ser feliz / O sol inunda a nova estrada / E alguém vai te encontrar”.

Outros versos intensificam a promessa de felicidade. “Pra ser feliz / A tua cara vai ser nova / E os olhos vão mudar” sinalizam que a chegada da felicidade amorosa será estampada no corpo, simbolizada por ‘cara’ e ‘olhos’. Nos versos “pra ser feliz / o mundo vai girar / e você vai gritar” temos a realização existencial comunicada pela voz.

Observa-se no verso “valeu e valerá” a gratidão pela dádiva de viver. Os verbos ‘valeu’, no passado, e ‘valerá’, futuro, carregam essa intenção. Isso reforça

o eixo central da canção, a saber, que a felicidade repousa em não olhar para trás e na sabedoria em dar continuidade ao fluxo amoroso no presente, até que sejam finalizados e iniciados fluxos outros. Nesse aspecto, a canção mais uma vez lembra a saga de Sísifo.

De passagem, uma conclusão

Hoje eu quero que os poetas dancem pela rua
Pra escrever a música sem pretensão
Eu quero que as buzines toquem flauta-doce
E que triunfe a força da imaginação

Oswaldo Montenegro

Nas letras das canções analisadas detectou-se um duplo movimento no que tange a existência, que vai da angústia à esperança. A angústia se coloca diante das ameaças que abalam a existência – falência de paradigmas, opressão simbólico-religiosa, distância, dor e mágoa –, já a esperança se impõe na superação das ameaças que assombam a existência, germinada pela via amorosa.

Montenegro cede espaço para questionamentos sobre a vida por intermédio de sentimentos que consomem o humano, como solidão e angústia. A esse estado se contrapõem sentimentos como alegria e amor, motivados pela esperança. Representa, assim, o duplo movimento existencial.

A contradição, aspecto intrínseco da obra estudada, mostra dois lados. O primeiro é o cancionista desencantado com as utopias coletivas como alternativa de alcance para a felicidade. O segundo, é na relação com o outro que repousa a consolidação da existência e não no silêncio da solidão individual, como aponta uma das principais características do contemporâneo.

Este texto não esgota as possibilidades de pesquisa sobre os temas que concebem essa lírica polissêmica, passível de releituras, aberta a tantas *intentios lectoris*.

Esta pesquisa brotou de uma obra em aberto, que é repleta de sorrisos francos, palavras soltas e que faz triunfar a força que vem da imaginação.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol. I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

- CAMUS, Albert. *A desmedida na medida*. Tradução Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- _____. *Esperança do mundo*. Tradução Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- _____. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FILGUEIRA, André Luiz de Souza. “*Eu quero ser feliz agora*”: amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswald Montenegro. 2016. 155 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22814>. Acesso em: 1 set. 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.
- _____. *A sociedade da decepção*. Tradução Armando Braio Ara. São Paulo: Manole, 2007.
- SALLES, Madalena. Texto biográfico. In. *O melhor de Oswald Montenegro: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Discografia

- MONTENEGRO, Oswaldo. *3x4*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2015.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Independente, 1987.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Rob Digital, 2004.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *De passagem*. Ape Music, 2011.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro*. Warner Music, 1980.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Poeta maldito... moleque vadio*. Transamérica, 1979.

A crítica social do teatro da juventude de Dias Gomes *em Eu acuso o céu* (1943)

The social criticism in Dias Gomes youth theatre: *Eu acuso o céu* (1943)

Alexandre Flory*

 <https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>

Marcio da Silva Oliveira*

 <http://orcid.org/0000-0002-0110-5635>

Recebido em: 27/09/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: A atividade teatral de Dias Gomes vai dos anos 1940 aos anos 1980. No entanto, ele costuma ser estudado a partir do sucesso de *O pagador de promessas* (1960). Isso faz com que sua contribuição para o início da modernização do teatro brasileiro nos anos 1940 permaneça pouco estudada. Nessa época Dias Gomes, apesar de escrever para um dos atores mais famosos da época, Procópio Ferreira, trazia temas sociais em chave crítica como a questão do negro na sociedade, o nazismo, a situação terrível dos retirantes do sertão. Neste artigo pretendemos traçar um panorama dessa produção de Dias Gomes, sem nos esquivar de suas contradições, em especial pela análise de *Eu acuso o céu*.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. *Eu acuso o céu*. Dias Gomes. teatro e sociedade

ABSTRACT: *The theatre activity of Dias Gomes has its beginning in the 1940s and lasts until the 1980s. However, the studies about his work normally consider the start of it with O Pagador de Promessas (1960). This way, Dias Gomes contribution to the modernization of Brazilian theatre in the 1940s remains less studied. At that time, Dias Gomes, despite of writing to one of the most famous actors of that time, Procópio Ferreira, brought social themes to discussion in a critical way, raising subjects as issues of black people in society, the Nazism, the terrible situation of the northeast migrants. In this paper we intend to delineate an overview of Dias Gomes production, specially through the analysis of Eu acuso o céu.*

Keywords: *Brazilian theatre; Eu acuso o céu. Dias Gomes. theatre and society*

Introdução

* Professor Associado do DTL - Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da UEM - Universidade Estadual de Maringá. E-mail: alexandre_flory@yahoo.com.br.

* Professor Doutor da Faculdade Santa Maria da Glória. E-mail: prof.marcioliveira2015@gmail.com.

Dias Gomes é um dos autores mais importantes da dramaturgia (e da teledramaturgia) brasileira, autor de obras conhecidas e com grande repercussão. No caso do teatro brasileiro, infelizmente tão pouco estudado no campo dos estudos literários, conseguiu se tornar um dos poucos autores a romper com o silêncio crítico, muito por conta de seu sucesso televisivo. Porém, as peças da juventude, escritas (e, na maioria das vezes, encenadas) a partir dos anos 1930, recebem muito pouca atenção, como notamos mesmo em obra de referência como as de Costa (2017) e Rosenfeld (1996). Quando recebem atenção, como no caso de Mercado (1994), a perspectiva é antes a da recuperação cronológica do que a da avaliação crítica – o que não desmerece o projeto de publicação de boa parte de suas peças, antes o qualifica. Sendo assim, o desenvolvimento teatral a partir dos anos 1930 e, sobretudo, dos anos 1940 para o teatro brasileiro, não é levado em conta a partir das forças que estavam atuando para a modernização do teatro brasileiro. Podemos identificar como parte desse processo autores como Joracy Camargo, com seu *Deus lhe pague* (1932), que recebe uma paródia de Gomes em *Pé de cabra* (1942), ambas encenadas com sucesso por Procópio Ferreira, bem como grupos como o TEB (Teatro do Estudante do Brasil), organizado por Paschoal Carlos Magno a partir de 1938, e o TEN (Teatro Experimental do Negro), de Abdias do Nascimento (1944), e ainda Os comediantes (1938) que, em 1943, foram dirigidos por Ziembski em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Dias Gomes, embora não estivesse ligado a esses grupos amadores – que tinham liberdade para encenar obras experimentais fundamentais para o desenvolvimento de nosso teatro – não estava alheio ao contexto de mudanças. Embora escrevesse peças para Procópio Ferreira, autor de maior sucesso e representante máximo do assim chamado “teatrão”, calcados na figura do primeiro ator e de uma estrutura batida e bem conhecida por todos, trazia temas que foram rejeitados (sobre o nazismo, sobre os retirantes) ou alterados (questão do negro, substituído pelo pobre) por Ferreira e/ou pela censura. Isso o coloca em meio a uma contradição que lhe custou bastante caro, em termos estéticos: era preciso se submeter a um teatro totalmente voltado para o mercado, enquanto seus interesses pela crítica social e por uma arte de algum modo engajado o levavam a outros desafios.

O recorte que pretendemos realizar nesse artigo diz respeito à sua produção na década de 1940, mais especificamente com a peça *Eu acuso o céu*, de 1943, e tem o objetivo de demonstrar como, já nesse período inicial de produção teatral, Dias Gomes tematiza no teatro brasileiro a necessidade de inclusão social, seja do negro, do retirante ou de outras figuras situadas à margem social. Seu teatro desse período, embora encenado por companhias conservadoras, estabelece um pertinente diálogo com os grupos amadores, que propunham discussões históricas que levassem para o centro do palco a relação entre literatura e sociedade. Assim, mesmo inserido num contexto marcado pelo teatro profissional já ultrapassado, sua preocupação social afeita à problematização da exclusão social, fornece elementos para o debate a respeito do papel social da arte cuja revisitação, diante do momento histórico conturbado que nos encontramos, torna-se imprescindível.

O teatro da juventude de Dias Gomes na história do teatro brasileiro

No final da década de 1930, o teatro brasileiro não havia conseguido levar aos palcos um teatro e uma dramaturgia à altura do que o modernismo havia feito em outras artes. Ainda dominado pelo profissionalismo que se voltava para uma arte meramente comercial, ele se afastava de pretensões inovadoras e da apropriação histórica de discussões estéticas e sociais do período, sendo classificado apenas como diversão popular:

[...] o teatro comercial do final da década de 1930 nada dissera sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário de Andrade, nem as peças de Oswald de Andrade foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo de um modo ou de outro com a poesia e com o romance. [...] Preocupações de ordem social ou moral perturbavam vez ou outra a tranquilidade dos conflitos familiares. Mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. (PRADO, 1988, p. 36-37).

O teatro precisava, naquele momento, para se articular com a arte modernista de vanguarda nacional, desvencilhar-se desse mecanismo profissional marcado pela busca do espetáculo comercial e, por outro lado, atingir novos públicos, manifestar uma prática estética de cunho social, comprometida com seu momento histórico. Para isso, era preciso quebrar a mesmice dos métodos cênicos, com suas cristalizadas rotinas de trabalho, com a subserviência do artista frente à bilheteria, com a repetição de fórmulas superficiais e sem a preocupação com a crítica social. Em suma, o teatro precisava livrar-se da superficialidade que o mantinha em um estado agônico. O caminho encontrado foi a busca por novos públicos, à margem da cena teatral dominante:

Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe novos objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o teatro enquanto arte, não enquanto divertimento. [...] grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver. (PRADO, 1988, p. 38).

Inicia-se um período em que a salvação do teatro enquanto manifestação estética depende da busca pelo marginal, pelo amadorismo distante do chamado teatro comercial. Tal movimento só poderia ser engendrado por pessoas cujos objetivos concentrassem esses esforços. O sentido do teatro amador de grupos como *Os Comediantes*, GTE (Grupo de Teatro Experimental, 1942), GUT (Grupo Universitário de Teatro, 1943), TPA (Teatro Popular de Arte, 1948), TEN (1944), TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco, 1941), TEP (Teatro do Estudante de

Pernambuco, 1940), entre outros, traz novos e favoráveis ares para a dramaturgia e para a cena nacionais. Esses grupos, guardadas suas enormes diferenças, mantinham em suas propostas a firme convicção de que poderiam transformar o teatro, delegando para si a tarefa de reforma estética do espetáculo, procurando incorporar o gênero às teorias de vanguarda artística existentes nas outras artes. Trata-se de um esforço coletivo de um momento histórico, pavimentando caminhos que seriam percorridos mais tarde por escritores como Jorge Andrade e que, também, ajudariam Dias Gomes a abandonar a proposta de teatro comercial de Procópio e dedicar-se ao desenvolvimento de outros projetos.

Para Magaldi, “a maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo no Brasil.” (MAGALDI, 2004, p. 207). Para essa crítica, até esse momento, o que se via no teatro na década de 1930 eram apenas esboços ou tentativas isoladas de se buscar possibilidades estéticas, mas, com o início de 1940, presencia-se o nascimento de uma proposta realmente efetiva de revolução artística. É por isso que Magaldi atribui à formação do grupo uma grande importância na cênica nacional, chegando mesmo a afirmar: “Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio *Os comediantes* fazem jus a esse privilégio histórico.” (MAGALDI, 2004, p. 207).

Mas não podemos cair no erro de julgar o papel de *Os comediantes* como se eles dirigissem ou indicassem os caminhos para o teatro brasileiro, com um esforço individual e visionário. Será melhor apontar o processo histórico visto faz pouco, bem mais amplo, e entender *Os comediantes* como um momento representativo de um percurso maior e heterogêneo. Afinal de contas, também a historiografia precisa de métodos menos centrados em esforços isolados, que normalmente se afastam da complexidade da vida social e dos movimentos artísticos. Como vimos, é preciso muita atenção a cada passo para não cair no engodo de uma história teatral que precise de protagonistas individuais, identificáveis e idealizados.

Nesse momento de transição, Dias Gomes escrevia sua segunda peça: “um drama antinazista em três atos que já revela o pendor pela teatralização de temas momentosos da atualidade histórica: na peça são abordados o nazismo, a invasão da França pelos alemães, o exílio dos perseguidos políticos nos países da América...” (MERCADO, 1994, p. 21-22). Trata-se de *Amanhã será outro dia*, que em 1941 foi levada às mãos do ator Procópio Ferreira, que ficou bastante empolgado com o escritor iniciante. Ator e empresário, Procópio Ferreira é destacado como símbolo de uma época em que o principal objetivo do teatro era o divertimento. Para ele escreveram dramaturgos como Viriato Correa, Joracy Camargo, Dias Gomes, entre outros. Sobre o ator, Décio de Almeida Prado escreve:

[...] por quase três décadas ele reinara incontestemente – o ator mais engraçado de um teatro que se queria unicamente cômico. Recebera inclusive a mais alta homenagem prestada aos seus grandes homens pela opinião brasileira – perdera o sobrenome. Quando se falava em Procópio, ninguém tinha dúvidas de que se tratava naturalmente de Procópio Ferreira. Pois eis que de repente chegávamos nós, com outras idéias, outros métodos, outra dicção cênica, outra concepção de teatro. No mesmo ano – 1948 – em que

ele fazia cinquenta, inaugurava-se, fruto de um decênio de esforço amador, o TBC. [...] Tudo o afastava, no entanto, do teatro moderno, desde a obrigação de decorar o papel até a idéia ridícula de que o ator necessitava de alguém – o encenador – para o guiar na criação do papel. Ele se fizera no palco e ao contato com o público, os únicos mestres que reconhecia como legítimos. (PRADO, 1993, p. 43-44).

Dias Gomes, priorizando Procópio, com sua estrutura como teatro profissional e oposto à modernização buscada pelos grupos amadores, acaba por se adequar, em suas primeiras peças, ao sistema do ator/empresário, ou seja, ao que havia de mais ultrapassado, mas que fazia grande sucesso junto ao público. Isso denota seus objetivos que, nesse momento, se pautavam pela busca de estabilidade financeira, o que só poderia advir de fórmulas prontamente aceitas pelo público. Entretanto, seus temas não deixavam de ser caros para os grupos que buscavam novos caminhos, como é o caso de *Amanhã será outro dia*, entregue e prontamente recusada por Procópio.

Embora tenha gostado do texto de Gomes, o ator e empresário resolveu não encená-lo por achar demasiado arriscada a representação de um drama antinazista em plena Segunda Guerra Mundial, num contexto em que o Brasil ainda não havia se posicionado claramente (Getúlio Vargas, como se sabe, inclinava-se pelo nazismo nos primeiros movimentos da guerra). Na peça, Dias Gomes já esboça características que o acompanharão durante toda sua trajetória como escritor, principalmente a forte carga social e política dos personagens, analisados de acordo com o momento histórico em que vivem. Nela se percebe que o caminho trilhado (a problematização histórica e social) apresenta relação com os propósitos modernizantes dos grupos amadores que se formavam, tanto assim que foi prontamente recusada por Procópio e por Jayme Costa.

Convém destacar, no entanto, que Dias Gomes também diverge da concepção de teatro moderno com a qual Magaldi identificou *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada em 1943 pelo grupo Os comediantes sob a direção do polonês Ziembinski, com enorme sucesso de público e de crítica. É importante frisar isso para se perceber que não havia apenas dois caminhos, o antigo e o moderno, mas um contexto bem mais variado. Gomes apresenta a situação política e os problemas sociais do país sob a ditadura do Estado Novo (1937-45), coloca em cena os desdobramentos da 2ª Guerra, ainda em andamento, tematiza pobres retirantes do nordeste brasileiro, enquanto Nelson Rodrigues se desenvolve no terreno da ambientação psicológica, do mergulho em indivíduos específicos, sem menção ao momento histórico ou a problemas sociais, e especialmente sem confrontar ou problematizar o cenário burguês no qual insere o assunto desta peça. Sendo assim, a atuação de Dias Gomes no contexto da modernização do teatro brasileiro é bem diferente, poderíamos dizer até que está em oposição, à perspectiva de Nelson Rodrigues – ambas válidas e importantes.

O teatro de Nelson Rodrigues trabalha nas entranhas nada sadias do mundo burguês, identificando seus vazios e pontos-cego, suas contradições, para gozar com elas – como se as ambiguidades e falsidades referentes ao quadro burguês fossem universais e absolutas. Uma análise de sua obra que não leve em

consideração as neuroses e obsessões burguesas torna-se quase desprovida de sentido, mas isso não é feito em função de uma mudança. A construção moral severa e hipócrita do mundo no qual suas peças transitam, influenciada essencialmente pela ideologia religiosa da 'família', acaba por gerar uma espécie de sombra, de válvula de escape e que desencadeia, na obra de Rodrigues, o distanciamento das virtudes burguesas. Assim, ele fala de situações e neuroses inescapáveis que habitam o 'submundo' de um universo castrador. Através de sua crítica - que mostra uma sociedade disfuncional, cheia de neuroses e psicopatologias que desencadeiam taras e perversões levadas, inclusive, ao limite do cômico, - ele efetivamente expõe a crise do mundo burguês, mas não com o objetivo de superá-lo. Para realizar esse projeto, em termos estéticos, ele se aproxima do que Raymond Williams (2011) chama de "expressionismo subjetivo" (WILLIAMS, 2011, p. 82), de tal modo que uma frase de 1919 do expressionista Theodor Däubler cabe bem no projeto rodrigueano: "O nosso tempo tem um projeto grandioso: uma nova erupção da alma! O eu cria o mundo." (DÄUBLER apud WILLIAMS, 2011, p. 82).

Aqui está um ponto em que se pode estabelecer uma contraposição com a escrita de Dias Gomes: Nelson Rodrigues não faz crítica do mundo burguês por seus pressupostos fundadores e em seu funcionamento opressivo e injusto, localizando-o historicamente a fim de superá-lo. Ele simplesmente mostra o anverso da ordem e da moral vigentes, também realidades pulsantes, como uma dimensão inescapável da natureza humana. A perversão e obsessão de seus indivíduos não mira mostrá-lo, o indivíduo, como um constructo histórico e mutável. Apresenta-se o negativo do homem virtuoso, e se goza essa situação existencial, antes de expor sua falsificação. A ordem burguesa está mantida, intocada, como absoluta, incluindo suas 'estimulantes' sombras. Já Dias Gomes trabalha, de alguma forma e progressivamente, contra essa ordem vigente; a questão não está em somente detectar as perversões ou contradições relacionadas à burguesia, mas localizá-las historicamente para mostrar sua responsabilidade pela crise instaurada. Gomes trabalha prioritariamente, e progressivamente, com o tipo social, com o fruto do meio produzido por uma sociedade disfuncional e, para compreendê-lo, é necessário que se entenda o seu contexto histórico e, principalmente, a que situação social de opressão e exclusão social ele se liga. A linha remete antes ao naturalismo do século XIX, ao menos pela localização social das questões mais relevantes, do que ao expressionismo (subjetivo ou social) ou ao teatro épico. O registro realista permite que seja aceito por um empresário/ator como Procópio Ferreira, embora os temas já não pareçam caber nas formas dadas. Essa tensão contínua entre forma rígida e tema progressista irá marcar a obra de Dias Gomes, com grande vigor e visibilidade nas peças da juventude.

De início tímido, a busca formal e temática em função de um teatro político, engajado sem perder de vista a inovação estética para expressar seu caráter profundo, desmascarando mazelas sociais, torna-se projeto continuado na produção de Gomes. Tais aspectos, incluídos no contexto de nascimento de novas estéticas de representação cênica, o colocam como um dos pioneiros da revolução teatral da década de 1940 - embora sob a imensa contradição de fazê-lo a serviço do que havia de mais arcaico no teatro brasileiro. Sob o imperativo do 'fazer rir' e

também motivado pela necessidade do ‘drama social’ iniciado por *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, Gomes estabelece um diálogo entre ambos e, assim, auxilia na reestruturação dramaturgica no nascimento do moderno teatro nacional.

Outro exemplo interessante é a peça *Doutor Ninguém* (1943), que tinha como objetivo explorar a temática do problema racial e das desigualdades sociais e, por isso, colocou como personagem principal um médico negro e pobre que se apaixona por uma jovem rica. Ao tratar da temática racial (por sinal, rechaçada pela companhia de Procópio Ferreira, na qual a peça foi encenada com mudanças significativas), Gomes procura desnaturalizar a situação do negro em um país preconceituoso e explorador como o Brasil, que ainda hoje está distante de enfrentar social- e politicamente a opressiva situação dos negros no país. Nesse sentido, suas ideias estavam em consonância com a formação, no ano seguinte, em 1944, do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, cujo trabalho direcionado aos negros incluía alfabetização, iniciação à cultura e a consequente viabilização da formação para o teatro. No campo das artes cênicas, objetivava não somente criar possibilidades para a inserção do negro no mercado de trabalho, mas também propor uma mudança de paradigma na história do teatro nacional, composto por um público acostumado à esmagadora predominância de atores brancos, que se pintavam para representar papéis de personagens negros. Trata-se de um projeto, como vemos, de busca pela inclusão social e que é acompanhado de perto pela exploração temática de Dias Gomes. Para se ter uma ideia da dimensão das dificuldades enfrentadas, Procópio Ferreira transformou *Doutor Ninguém* em

melodrama banal quando a encenação eliminou sumariamente da peça a problemática do racismo (alegando que um médico negro como protagonista seria inaceitável para a platéia, Procópio mudou a cor do Dr. Crisóstomo, e o preconceito de cor virou preconceito de classe – a estória de um rapaz humilde, filho de pai desconhecido, que era por isso impedido de casar com uma moça rica. “Uma babaquice”, recorda Dias Gomes. *Um pobre gênio* foi considerada inviável por apresentar um herói proletário e ter como tema uma greve operária; e *Eu acuso o céu* jamais chegou a ser encenada.” (MERCADO, 1994, p. 34)

Devemos adiantar que *Eu acuso o céu* (1943) trata da seca do nordeste e da migração de retirantes para o litoral, oprimidos pela condição climática e pela pressão dos coronéis, para evidenciar quanto é variado o temário de Dias Gomes nessa sua produção da juventude. Seja o preconceito racial, a exploração proletária ou a miséria dos retirantes, temos um quadro social bastante amplo e significativo. Se lembrarmos que a encenação de *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, em 1958 pelo Arena, é um marco por tratar da greve operária (como *Um pobre gênio*), percebemos a importância de revisitar essa produção de Dias Gomes pela perspectiva de jogar luzes sobre um quadro social desigual a partir dos que não têm voz, o que é reforçado pelas dificuldades (ou impossibilidades) efetivas para subir aos palcos. Isso apesar dessas peças terem sido escritas todas em 1943 como parte de um contrato assinado por Gomes com Ferreira para que fosse autor

exclusivo de sua companhia, e que exigia a escrita de quatro peças anuais – cinco, se considerarmos que Procópio poderia recusar uma e Gomes ter que escrever outra para seu lugar. (MERCADO, 1994, p. 26) Além das três citadas a pouco, escreveu ainda, em 1943, *João Cambão* e *Zeca Diabo*, que foram encenadas.

Nessa primeira fase da dramaturgia de Dias Gomes encontra-se o embrião do que será sua produção posterior. A busca pelo desmascaramento e pela denúncia dos preconceitos, intolerâncias e desigualdades pavimentam os caminhos de engajamento político do escritor, manifesto através da arte teatral e de suas atividades político-partidárias no PCB. O retrato dos contrastes e conflitos da realidade brasileira, com temáticas de cunho social, está muito presente nas produções dessa sua primeira fase, embora essas ideias ainda se apresentem de modo superficial e difuso. Tais traços só ganharão profundidade a partir do início da década de 1960, com a publicação e apresentação de *O Pagador de promessas*.

Considerações sobre a peça *Eu acuso o céu* (1943)

Dividida em três atos e seis quadros, a peça trata de uma família nordestina que, em consequência da seca que devora sua lavoura e da apropriação indevida de suas terras por um coronel e seus jagunços, se vê obrigada a migrar para o litoral, não em busca de melhor qualidade de vida, mas de mera sobrevivência. No primeiro ato, estão no norte da Bahia, em uma plantação de fumo. Nesse espaço temos os dois primeiros quadros. No primeiro, Anselmo aparece na casa do camponês Jerônimo e de seus filhos Liana e Pedro. Ele está vindo de uma região da Bahia onde a seca já se estabeleceu, enquanto no sítio de Jerônimo ainda há água, frutas, verduras. Mas Anselmo veio de mais longe: ele é pescador e veio do litoral, que abandonou após seu barco saveiro virar e perder esposa e filha. Porém, ao enfrentar a seca profunda do sertão, tem saudades cada vez maiores do litoral e do mar. No segundo quadro, passou tempo suficiente para que a seca tenha se instalado completamente. Não há água nem nenhum sinal de vida, fora a família e Anselmo que lutam bravamente. Nesse momento surge o Coronel, cobrando o empréstimo que Jerônimo fizera para plantar – e que seria pago com a colheita. O Coronel exige que o pagamento, então, seja feito com o sítio de Jerônimo, embora tenha prometido que não tomaria suas terras. A situação, que já era terrível, torna-se insustentável e a família aceita a proposta de ir para o litoral com Anselmo.

No segundo ato, o terceiro quadro se inicia com a apresentação de duas novas personagens: Rosa e Raimundo, respectivamente irmã e sobrinho de Anselmo. Esse quadro é marcado pela declaração de amor de Raimundo para Liana, que provoca ciúmes em Anselmo – que, apesar de mais velho, por volta dos 45 anos, estava criando coragem para se declarar à jovem de 25. O quarto quadro ocorre imediatamente após o final do terceiro: embora venha uma tempestade, Anselmo vai ao mar e leva consigo Jerônimo e Pedro, em grande medida porque ficou estarecido em perceber que Raimundo e Liana se querem. Nessa saída, ocorre o naufrágio do saveiro, e Pedro fica entre a vida e a morte; o quadro termina em aberto, sem que saibamos o que ocorrerá com Pedro.

O terceiro ato (e quinto quadro) salta para algum tempo depois, quando Pedro já está restabelecido e Anselmo entregue à bebida e à prostração. Liana e Raimundo tratam abertamente de seu casamento. Nesse momento, surge Liana com a notícia de que choveu no sertão, e que muitos retirantes já voltam para suas casas. Resolvem voltar no dia seguinte à sua terra, mesmo agora não tendo mais o sítio, que intentam reaver. No sexto e último quadro, Raimundo prepara sua trouxa porque decidiu acompanhar a família para se casar com Liana. Nesse quadro, aparam-se as arestas seja entre os homens, seja dos homens com as forças da natureza. A chuva trouxe de volta a vida, e aos poucos Liana pede desculpa a Anselmo por tê-lo tratado mal – ela sempre rejeitou o projeto acalentado e insuflado por Anselmo de vir para o litoral. Anselmo sente-se aliviado, pois percebe que, enquanto a família de Jerônimo estivesse no litoral, ele se sentiria oprimido por tê-los tirado de seu lugar no mundo. Aos poucos, mesmo o amor que sente por Liana se transforma em uma espécie de amor filial, e portanto apaziguador. No final, Anselmo, Liana, Rosa e todos estão tocados por bons sentimentos e por uma profunda esperança – o que destoa, e muito, do quadro inicial, e será discutido mais adiante.

Trata-se de personagens simples, que não buscam demonstrar qualquer tipo de engajamento político ou ideológico, pois têm como único objetivo sobreviver, o que beira o impossível em ambiente inóspito e desolador:

[...] acho que dessa vez a gente não aguenta, não. Parece maldição. Tem vez que eu não me conformo... Não posso vê essa miséria toda. E o que foi que a gente fez pra merecê isso?! [...] A gente vê o gado mugindo, mugindo de fome, de sede, fuçando o chão, farejando água, té cai sem força... sem força nem pra mugir! A plantação inteira morre, tudo morre. Só por causa da água, da água! (GOMES, 1994, p. 167).

O sofrimento que desencadeia certo desabafo em relação ao martírio em que vive a família se articula na sequência da peça ao respeito pela terra, à crença em dias melhores e no amparo do divino para que possam suportar o flagelo da seca. Nesse sentido, a peça adota um registro popular pouco usual no teatro da época, numa linguagem que mostra até mesmo o modo como o dramaturgo propõe uma espécie de poética da fome. Primeiramente, só poderia ter sido escrita por alguém advindo do espaço do sertão ou que tenha estabelecido um contato profundo com o Nordeste. Mesmo passando boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, Dias Gomes insere o sertão nordestino como conteúdo fundamental para a criação de seu teatro popular, que se localiza historicamente e visa apresentar o modo como se dá a exploração em âmbito nacional.

Em *Eu acuso o céu*, uma das discussões centrais está na luta dos retirantes pela posse de uma terra que nada vale, mas que os mantêm dispostos a enfrentar o coronelismo na esperança constante de, mais dia menos dia, conseguirem sustentar algum roçado: “não adianta tê esperança porque a chuva não vem mesmo tão cedo. Mas também a gente não vai fugir que nem galinha. A gente finge que tem esperança, reza, faz mandinga e güenta firme.” (GOMES, 1994, p. 169). A decisão de abandonar a terra e partir para outro espaço só aparece quando,

forçados pela violência, são expulsos e vão para o litoral, experimentando outro tipo de flagelo e sempre na esperança da chuva para retornar às suas terras. Na viagem da família para o litoral, acompanhada pelo forasteiro Anselmo, o texto se volta a estabelecer de modo objetivo, mesmo que pautado por certo lirismo, a relação dos personagens com o espaço geográfico. Ele trabalha sobre o contraste entre terra e mar, que se reveste não da universalização desses espaços, mas das contradições da realidade brasileira e da solidariedade na miséria, muito comum entre as camadas marginalizadas.

Sendo assim, em *Eu acuso o céu*, Gomes enfoca a temática da seca nordestina e, em consequência, da migração desenfreada dos retirantes para o litoral em busca de melhores condições de vida, como visto. Além disso, o texto denuncia a incorporação ilegal de terra por parte dos grandes proprietários, mantendo as vítimas dos flagelos da seca em situação ainda mais desesperadora, como destacado no trecho abaixo:

JERÔNIMO: Então, seu Coroné, me desculpe mas nós não temo com que pagá.

CORONEL: Não têm? E esse sítio?

JERÔNIMO: Esse sítio? Mas esse sítio é nosso.

CORONEL: Então? Se é de vocês, tem com que pagar.

ANSELMO: O senhô não pode fazê isso!

CORONEL (*mordaz e ameaçador*): E por quê?

ANSELMO: Porque não é justo!

PEDRO: O senhô deu sua palavra...

CORONEL: Não dei palavra nenhuma.

ANSELMO: Mas prometeu adião a cobrança.

CORONEL: Isso é outra coisa. Prometi, mas mudei de idéia. Pronto.

ANSELMO: O senhô não pode tomá a terra deles, assim, sem mais nem menos.

CORONEL: Não posso?! Então eu não posso cobrar o que eles me devem?

ANSELMO: Mas eles prometeram lhe pagá com a safra.

CORONEL: E cadê a safra?

ANSELMO: A seca estragou.

CORONEL: Então eles têm que pagar de qualquer outro modo.

ANSELMO: Não é direito, é uma injustiça!

CORONEL: Olha, moço, a justiça aqui quem faz é o mais forte, ouviu?

JAGUNÇO (*adiantando-se, ameaçador*): É bom não se esquecer disso.

CORONEL: Tem dois dias para sair daqui. Por bem. A menos que prefiram sair por mal.

LIANA: O senhô tem tanta terra, por que precisa da nossa?

CORONEL: Isso é cá comigo. (GOMES, 1994, p. 174-176).

A temática adotada por Dias Gomes na peça assumia, como destacado no trecho acima, um caráter de denúncia social relacionada à opressão do homem pelo homem, à exclusão manifesta no constante dilaceramento identitário dos retirantes expostos, ao mesmo tempo, às catástrofes naturais e àqueles que se nutrem de suas

misérias. Tal situação não foi bem aceita pelos empresários da época e, por isso, a peça também não foi encenada. Merece destaque inicial a linguagem (e a prosódia) coloquial dos pequenos agricultores, em contraste direto com a linguagem culta dos donos do poder. Em verdade, essa linguagem culta não escamoteia a violência e prepotência que materializa: “Tem dois dias para sair daqui. Por bem. A menos que prefiram sair por mal.”

Os pequenos lavradores, que dependem da ajuda do coronel para plantar, ficam à mercê de suas arbitrariedades, o que fica claro quando diz: “Prometi, mas mudei de idéia”. O que parece, à primeira vista, apenas capricho que é típico de uma elite que despreza os que explora, é também cálculo e projeto de expropriação: ele exige como garantia a terra, único bem dos camponeses, dizendo que não executará a garantia sob hipótese alguma, mentindo amizade; assim que a situação se apresenta favorável, usa de todos os meios para extorquir o máximo dos que pouco ou nada têm. Soma-se à miséria do lugar o abuso dos coronéis e a falta de toda e qualquer ajuda do governo, o grande ausente dessa equação que resulta no aumento da desigualdade e em várias formas de sujeição abjeta.

Essa dimensão histórica do abuso e exploração das nossas elites é uma das linhas de força da peça, embora, a julgar pelo título da peça, o ocaso dos retirantes se deveria ao destino, aos céus, ao plano divino. De fato, essa é uma das questões centrais da peça, pois a submissão passa pela falta de consciência do lugar social da desigualdade – apesar do abuso, não há a quem recorrer, e se aceita o roubo explícito. Deste modo, enquanto os personagens, envoltos em suas tragédias pessoais, vivem num determinado espaço, para a estrutura da peça, e para o seu discurso e significação, o espaço físico e social atua como personagem, determinando a situação de miséria. Essa determinação é, sobretudo, histórica, pois tem a ver com a apropriação de enormes latifúndios improdutivos sem qualquer mediação do Estado para dar terra e o mínimo para o trabalho e a sobrevivência dos que lá vivem.

Sendo assim, a peça trabalha em duas frentes: por um lado, temos o horizonte limitado dos personagens, que não percebem a falta de consciência crítica que o processo de aniquilamento produz, e culpa alguma instância metafísica – quando não culpa a falta de vontade para trabalhar ou a falta de competência, com o que reproduzem a falsidade da meritocracia burguesa e do sucesso como resultado do esforço e capacidade individuais. Por outro lado, a peça, ainda que timidamente (não estamos no teatro épico de matriz brechtiana, que pediria por uma explicitação dos mecanismos para o público), indica o engano dessa leitura, como se percebe por esse pequeno excerto. Os espaços físico e social deixam de ser apenas uma referência de localização e, a partir de dinâmicas históricas e sociais mais amplas, tornam-se elementos fundamentais de uma determinação coletiva que está em jogo para criar os impasses e a impossibilidade de sucesso dos personagens, que se embatem contra as adversidades sem conseguir sair do lugar social em que estão. Estamos muito distantes, fica claro pela peça, do que Brecht (2007, p. 259) diz no poema Sobre a atitude crítica, escrito por volta de 1938:

A atitude crítica

É para muitos não muito frutífera
Isso porque com sua crítica
Nada conseguem do Estado. Mas o que neste caso é atitude
infrutífera
É apenas uma atitude fraca. Pena crítica armada
Estados podem ser esmagados.

A canalização de um rio
O enxerto de uma árvore
A educação de uma pessoa
A transformação de um Estado
Estes são exemplos de crítica frutífera.
E são também
Exemplos de arte.

O poema de Brecht ajuda a entender, por vários caminhos, que a atitude crítica efetiva, e performativa, não é científica, no sentido estrito do termo: objetiva, neutra, positivista. Ela precisa ter algum sentido humano e estético. É um fazer, não apenas um acúmulo de conhecimento técnico vazio. Está tanto na canalização de um rio quanto no enxerto de uma árvore, que contribuem para a construção de um saber sobre a importância do fazer social. Esse é o caminho para a educação de um homem, de muitos homens, que assim podem cogitar mesmo a transformação do Estado. A arte faz parte desse processo, não apenas de modo derivado, mas integrado: esses fazeres são exemplos de arte. O sistema educacional brasileiro preza muito por impedir esse desenvolvimento humanista da razão não instrumental. Dias Gomes mostra que isso pode ser pensado, e elaborado esteticamente, mas como uma impossibilidade objetiva dadas as condições de nossa estrutura de poder e, daí, de organização social. Seria falso, social e esteticamente, resolver essa situação na peça, seja no tema seja na forma. Assim, a peça termina sem terminar – posto que os problemas se inserem em outros horizontes que não os subjetivos – o que configura nova ruptura com o teatro dramático, pois este exige conclusão. Nesse sentido, é importante frisar que Dias Gomes trabalha por quadros na peça, seis ao total – o que traz esse caráter inconcluso, fragmentário, para a forma da peça. Não é à toa que a peça não foi encenada por Procópio Ferreira, apenas transmitida radiofonicamente.

Infelizmente a peça não faz dessa perspectiva desenvolvida por Benjamin (1985) da ‘dialética em suspensão’ (entre o horizonte dos personagens e aquele da peça; entre o contingente e o conjuntural; entre o metafísico e o histórico), pois as menções à estrutura desigual são esparsas e superficiais, especialmente a partir do segundo ato, quando eles se mudam para o litoral. A partir daí, não há mais remissão a essa tensão constitutiva, que se resolve pela interação entre os personagens e por acusações contra a implacável tirania dos elementos naturais, seja o mar onde reina Iemanjá que requer seus mortos, seja a terra que esturrica os vivos. Além disso, a peça perde força e termina muito mal ao abandonar até mesmo essa dimensão da força terrível da natureza (que indica, ao menos, o abandono dos pobres personagens à sua própria sorte que, dada a situação social, não pode ser boa) e foca na disputa amorosa entre Mestre Anselmo e seu sobrinho

Raimundo por Liana. Estes dois últimos se amam e resolvem se casar, gerando frustração e ciúmes em Anselmo, o que contribui para o acidente no qual Pedro (irmão de Liana) por muito pouco não sucumbe. Ao final, volta a chover no sertão, o que traz esperanças aos retirantes e leva ao seu retorno. Raimundo acompanha o grupo para se casar com Liana, deixando Anselmo, que em certa medida remoe suas dores, aceitando, paulatinamente, um papel de segundo pai de Liana. A fala de Anselmo quando os retirantes vão embora, após ser chamado de pai por Liana, é: “Que o diabo os carregue! (*Caindo em si. Voltando-se, comovido.*) Adeus, minha filha. [...]” (GOMES, 1994, p. 250). Logo depois, ameaça um temporal, e Anselmo resolve enfrentá-lo em seu saveiro. Nesse momento:

Anselmo: Mau? Que nada, isso é bom. Tu ainda não reparou que é a chuva e o vento que governa a vida da gente? Foi por causa da ventania que virou meu saveiro que eu perdi minha mulher e minha filha e me embrenhei pelo sertão. Por falta de chuva no sertão foi que eu voltei e eles vieram comigo. E agora, porque tá chovendo lá, é que eles voltam. A terra e o mar não têm culpa nenhuma! A culpa é do vento e da chuva! Vem de cima!

Rosa: Do céu? (*chove, reboam trovões. A tempestade desce, furiosa.*)

Anselmo: É, do céu! A culpa é do céu! (*Levanta-se. Apanha o chapéu de palha, dois remos*)

Rosa: Pra onde tu vai, home?!

Anselmo: Pro mar.

Rosa: Com esse temporal?

Anselmo: Que tem isso? O lugá de um pescado é no leme do seu saveiro.

Rosa: Espera, também vou com você.

Anselmo: Então, vamo! Vamo desafiá o céu! (*Saem os dois abraçados enquanto...*)

Cai o pano

(GOMES, 1994, p. 251-2)

Neste final, Anselmo recobra suas forças e se ergue para enfrentar a suposta causa de seu infortúnio, em uma atitude do nível de um herói trágico que enfrenta seu maior desafio e aceita seu destino – ele, que esteve prostrado e quieto após o desastre que quase custou a vida de Pedro, causado por dores de amor. Seja ele e sua irmã Rosa, seja Jerônimo, Pedro, Liana e Raimundo, todos estão enfrentando as condições adversas como demanda individual e escatológica, reforçando as condicionantes subjetivas – há saída, mesmo que seja a morte, mas enfrentada com coragem e vontade férrea. Fica em segundo plano, portanto, o caráter não conclusivo do final: 1) eles saíram de suas terras quando o Coronel as tomou, e ao voltar nada terão; 2) a seca voltará em pouco tempo e a situação original estará reposta; 3) Raimundo é pescador e, como muito repisado na peça, em algum momento desejará voltar ao litoral. Isso se perde ante as questões subjetivas de Anselmo, Liana, Raimundo e demais. Assim, uma perspectiva apaziguadora e linear aos poucos assume a primazia do ponto de vista da peça. O drama social que se impunha no primeiro ato, com a riqueza dialética que propõe e já

acompanhamos, acaba solapado e planejado pela subsunção ao teatro dramático, que se interessa por sujeitos autônomos que sabem o que querem e agem para tal – no caso, quase um melodrama, com enorme entrega sentimental, peripécia imotivada e final feliz (chuva, casamento, amor). A peripécia imotivada diz respeito à chuva no sertão que, como um Deus ex-machina, vem resolver todos os problemas dos personagens, vistos a partir da superfície – não de seu lugar social, que é a seca, fome, abandono e desprezo.

Como foi dito faz pouco, esse final silencia a linha do drama social, que consegue vislumbrar o inacabamento da peça no futuro absolutamente incerto dos personagens, mas nem eles (o que é compreensível) nem a peça (o que é lamentável) deixam essa perspectiva aflorar e se sedimentar como decisiva. Ela esteve em primeiro plano durante o primeiro ato, foi dominante, mas perdeu-se e termina esquecida. Não se discute o enorme potencial do aceno ao drama social (com seus tipos) que Gomes apresenta, tensionando o drama psicológico de indivíduos bem marcados: Anselmo é pescador, mas não se resume a um tipo social, haja vista suas dúvidas psicológicas apresentadas ao longo da peça. Liana é uma retirante e, também, uma mulher sensível, forte e decidida, pronta para o trabalho, para a luta e para o amor.

Porém, a efetivação desse drama social em Gomes não se dá como, onze anos depois, em 1954, veremos em *A moratória*, de Jorge Andrade, encenada no TMDC (Teatro Maria Della Costa). Em Andrade (1986), surge uma perspectiva dialética e crítica entre os dois planos do personagem: Joaquim é um tipo (o patriarca senhor de terras), mas também uma psicologia única, especialmente pelo modo como trata a filha. Com isso, procura-se tanto a identificação e empatia com o personagem (visto de perto em suas angústias, como ser humano único) como a distância provocada pelo tipo social (enquanto patriarca, é rígido, inflexível e tacanho). A peça *A moratória* trabalha com nuances dialéticas: não quer a idealização do mundo dos barões do Café, nem fazer contra ele um ataque frontal; não idealiza nem destrói também o novo contexto industrial citadino, em que Lucília sustenta a família trabalhando sem descanso sob o ritmo alucinante da máquina de costura. Lucília é tanto a filha criada para ser bem casada no seio da aristocracia (daí aprender a tocar piano e a fazer costura) como, também, uma personagem que aceita e se reinventa para estar à altura do novo quadro social, no qual se torna costureira e sustenta a família com seu trabalho, com orgulho e coragem suficientes para se contrapor às determinações paternas. A construção complexa desses personagens, que são indivíduos e tipos, subjetividades e discursos sociais, é decisiva para o ponto de vista crítico da peça, que mostra como esses discursos são construídos historicamente – daí se localizar justamente nos anos da crise, de 1929 a 1932, como época de transição, propícia para seu projeto.

Já na peça de Gomes aqui em tela, os personagens ora representam tipos, ora indivíduos, mas não parece haver uma estrutura para dar sentido a essa dupla articulação. Quando há denúncia social, estamos no campo do tipo. Quando o tema é o trabalho, o amor, a virtude, estamos às voltas com indivíduos. Essa é mais uma fragilidade da peça – a primeira é a sua planificação a drama. Como se viu, a peça termina com indivíduos retornando para sua terra. Assim, o que em *A moratória* é força dialética entranhada na forma, em *Eu acuso o céu* se limita ao plano temático,

do conteúdo, e ainda assim sem grande produtividade. O interesse pelo social não consegue romper a barreira da forma dada, quase uma fôrma, ou uma fórmula. O início promissor, que remete ao que de melhor se tem na tradição do naturalismo – a essa altura, em 1943, muito pouco conhecida no Brasil, diga-se de passagem – não se sustenta ao longo da peça, que recai em naturalização da miséria (culpa do céu) e, depois, em espaço para o exercício das virtudes de indivíduos que acreditam em si mesmos. Como essa transição é paulatina, porém objetiva dentro da peça, quase não percebemos a mudança profunda operada nela, que termina de modo conservador.

Podemos cogitar se a inflexão se deve ao conhecimento dos procedimentos que seriam aceitos por Procópio Ferreira, dono dos direitos do texto e de sua possível encenação, ou se se trata de falta de maturidade do autor, ou até mesmo as duas coisas. O fato é que, mesmo com essa amenização final em favor da conciliação, a peça foi rejeitada por Procópio Ferreira, e só foi encenada radiofonicamente, o que nos permite inferir que Gomes sabia (ou ao menos intuía) os limites a que estava constringido. Evidentemente, essas críticas não pretendem diminuir a importância da dramaturgia gomiana, nem justificar suas fraquezas, pois já é um avanço, nos idos de 1943, ter conseguido tangenciar, e mesmo tocar, questões tão significativas. Mas é preciso acúmulo crítico, prático e teórico para que o teatro brasileiro se modernize, e aqui estamos, com certeza, numa das etapas mais importantes, porém iniciais, do processo.

Considerações Finais

Como vimos, a peça remete à situação política que mantém os retirantes em constante deslocamento para fugir do flagelo, sempre em busca de espaços que garantam sua subsistência (a volta da chuva, o acalmar da tempestade) em um país marcado pelo descaso do poder público e pela opressão dos detentores do capital. Acusar a violência que ‘vem de cima’ é desvelar a injustiça política, camuflada em fatalidade da natureza. Esses assuntos serão desenvolvidos com maior conhecimento de causa e perspectiva de encenação em peças posteriores, tais como *A invasão* e *O pagador de promessas*.

Além disso, é evidente no contexto da peça que, ao falar de Jerônimo, Liana, Pedro, Anselmo, Rosa ou Raimundo, o dramaturgo não está focalizando apenas suas vivências individuais diante de uma situação de crise. Claro que, dada a necessidade dramática do período, o leitor é convidado a acompanhar certas individualizações, como a história de Anselmo e Rosa e os seus traumas com o mar. Entretanto, constrói-se, através deles, o flagelo de um grupo social obrigado a permanecer numa espécie de entrelugar, emigrando de um lado para outro em busca de migalhas para a sobrevivência, obrigados a viverem como forasteiros e sempre nutrindo a esperança de retorno a uma pátria devastada. Essa ideia de pertencimento fragmenta-se no decorrer da peça, como também são fragmentados todos os personagens que, mesmo tendo, de certo modo, seus conflitos subjetivos, ainda são mostrados como o retirante, o pescador, a viúva que perde o marido para Iemanjá, o trabalhador que sofre abuso do dono das terras, a vítima do flagelo da

seca, o indivíduo miserável que se apega aos seus santos na esperança de dias melhores. As críticas apontadas não apagam essa perspectiva, embora a torne embaçada pelo desenvolvimento da peça, como se viu.

Ao final quando, excitada, Liana lê para os outros uma notícia de jornal, “com o fim da seca, os retirantes voltam às suas terras” (GOMES, 1994, p. 233), novamente a família se coloca em estado de deslocamento, agora nutridos de esperança pelo retorno a terra. No entanto, será mais uma jornada sem perspectiva: apesar de todo o derramamento subjetivo, resta aos leitores atentos identificar a certeza objetiva de que outros flagelos virão e, com eles, uma nova sensação de opressão e de não pertencimento – mesmo que isso deva ser feito contra a peça, que termina conciliadora.

Esse início turbulento de tentativas quase sempre frustradas de confronto com o sistema vigente levou Dias Gomes à busca de novas formas de comunicação. Para os críticos da época, as temáticas exploradas pelo dramaturgo esbarravam nas restrições drásticas do sistema político e, por isso, só poderiam ser aceitas em contexto não ditatorial.

Os outros achavam esses temas muito perigosos. E isso me levou a um desentendimento insolúvel, não só com Procópio, mas com todo teatro da época. E acabaria sendo o motivo do meu afastamento por vários anos. Eu me lembro uma vez, na porta do Teatro Dulcina, onde estava sendo encenado *Zeca Diabo*, Luciano, hoje o decano de nossos cenógrafos, me disse: “Menino, você está fazendo um teatro que só vai ter vez daqui a 20 anos. (GOMES, 1994, p. 398).

Assim, o escritor viria resgatar toda essa temática de modo mais contundente no período que corresponde à segunda fase de sua produção teatral, a partir de 1959 quando escreve *O pagador de promessas*, considerado pelo autor e pela crítica como um divisor de águas em sua carreira.

Referências

- ANDRADE, Jorge. A moratória. In: Idem. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 117-188.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: Idem. *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78-90.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes – um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- GOMES, Dias. *Peças da juventude: Pé de Cabra/ Eu acuso o céu / Os cinco fugitivos do Juízo Final*. Coordenação Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MERCADO, Antonio. Coleção Dias Gomes - Peças da Juventude. In: GOMES, Dias. *Peças da juventude: Pé de Cabra/ Eu acuso o céu / Os cinco fugitivos do Juízo Final*. Coordenação Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 7-37.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo: 1988.

_____. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 43-44.

ROSENFELD, Anatol. A obra de Dias Gomes. In: Idem. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 55-86.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como fórum político. In: Idem. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 73-92.

O século XX e a tragédia do homem comum

The Twentieth Century and the tragedy of common man

Adriano de Paula Rabelo*

 <https://orcid.org/0000-0002-2747-6186>

Recebido em: 14/10/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: No decorrer do século XX, houve um grande debate em torno da tragédia e da possibilidade de sua recriação num tempo tão distante do século V a.C., quando ocorreu seu surgimento e seu apogeu e quando Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os três grandes tragediógrafos da Grécia, produziram seus trabalhos. Pensadores originários de diversos campos das humanidades tomaram parte nessas discussões. Este artigo sintetiza suas ideias, mostrando como a estatura do ser humano, sua condição social e sua linguagem foram se rebaixando até o século em que autores como Eugene O'Neill, Arthur Miller e Nelson Rodrigues recriaram a tragédia em feição moderna: uma tragédia do homem comum.

Palavras-chave: Tragédia. Trágico. Modernidade. Rebaixamento

ABSTRACT: *Along the twentieth century, a long-lasting debate on tragedy and the possibility of its recreation in a time so distant from the fifth century B.C. – when tragedy arose and got to its acme, and also when Aeschylus, Sophocles and Euripides, the three great tragedians of Greece, produced their works – took place. Thinkers from several fields of the humanities took part in these discussions. This article sums up their ideas and shows up how the human being stature, social position and language were getting lower and lower. As a result, throughout the twentieth century, dramatists such as Eugene O'Neill, Arthur Miller and Nelson Rodrigues recreated tragedy in a modern fashion: a common man tragedy.*

Keywords: *Tragedy. Tragic. Modernity. Lowering*

Em seu livro *Mimesis*, Erich Auerbach mostra como se processou, na literatura ocidental, a dissolução da doutrina clássica dos níveis de representação literária e como se deu a incorporação de uma representação mais séria da realidade cotidiana por parte do romance, aquele que veio a se tornar, após o Renascimento, o gênero narrativo por excelência. Nesse processo, cada vez mais as camadas humanas desprivilegiadas econômica, social e politicamente foram se tornando objeto de representação na literatura. Com isso, houve uma progressiva

* Professor na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: apabelo@hotmail.com.

diminuição do nível de linguagem, bem como da estatura e da condição do ser humano tal como representado nas narrativas. Assim, a epopeia grega deu vida ao astuto Ulisses de Homero, heroico rei de Ítaca, intrépido chefe militar na guerra de Tróia, autor de proezas sensacionais, protegido pela deusa Atena, falante de uma linguagem nobre, centro do universo, “medida de todas as coisas”. Indo além das proposições de Auerbach, que chega até o início do século XX, nota-se claramente que a literatura contemporânea é pródiga em apresentar personagens impotentes diante da máquina do mundo, alienados, cínicos, zombeteiros, asquerosos, medidos por todas as coisas, extremamente solitários, abandonados à própria sorte, vítimas da burocracia, aniquilados, falantes de uma linguagem cotidiana, rebaixada, fragmentada ou mesmo mudos. Os personagens de James Joyce, Franz Kafka e Samuel Beckett, para citar apenas três autores representativos, ilustram muito bem essa tremenda mudança na forma como a literatura ocidental passou a representar o homem. A dramaturgia contemporânea naturalmente reflete essa visão.

As variadas tendências teatrais do século XX decorrem basicamente do Realismo e do Naturalismo, preconizando uma aproximação da realidade exterior, um retrato e uma crítica social, muitas vezes assumindo uma postura didática ou política; e do Simbolismo, propondo um afastamento deliberado dessa mesma realidade, objetivando representar a interioridade do homem, os mistérios universais e a poesia da vida moderna. Muitas vezes, essas visões se misturam, surgindo expressões como “realismo psicológico” e “fantasia apolínea”. Mesmo as tendências que buscam se afastar tanto do Realismo e do Naturalismo como do Simbolismo, tomam-nos como referência, para que possam negá-los. A tragédia contemporânea, ora aproximando-se da realidade, ora afastando-se dela, ora simbolizando a realidade, é uma expressão marcante desse movimento.

No século XX, muitos dramaturgos, seja dialogando com a longa tradição do gênero, seja criando peças de enredo inédito, escreveram obras que podem ser classificadas como tragédias. Se estamos longe de poder falar em uma nova grande época trágica, uma vez que, em sua maioria, os dramaturgos fizeram apenas incursões, geralmente controvertidas, pela tragédia, devemos nos deter na abordagem de autores e obras que buscaram a recriação do gênero conforme o contexto contemporâneo.

A presença da tragédia no teatro do século XX foi sempre incômoda, não somente pela influência dos teóricos que negam a possibilidade de sua realização na época contemporânea – afirmando que ela já cumpriu seu ciclo histórico e deixou de existir –, mas também pela oposição cerrada que o chamado teatro épico, em tudo contrastante com as formas teatrais que provocam identificação do espectador, lhe moveu. No entanto, uma considerável dramaturgia de caráter trágico foi produzida nesse período. Por outro lado, o interesse pela tragédia e pelo fenômeno do trágico tem se mostrado inesgotável. A própria realidade do século chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de “Era dos extremos” foi bastante marcada por circunstâncias em que a humanidade se viu várias vezes colocada em situações-limite, em estado de tensão e terror, sujeita à violência em escala jamais praticada colocando em risco a existência de nações e povos inteiros. Isso faz com que a permanente gravidade do viver nessa época se aproxime bastante de algo

que poderia ser classificado como “trágico”. Talvez essa realidade sociopolítica e cultural do século ajude a explicar o enorme interesse pela tragédia e o gigantesco volume de estudos históricos, críticos e teóricos sobre o gênero que têm sido lançados ano após ano.

Como se constata na história da literatura, os gêneros surgem, evoluem, misturam-se, dão origem a outros gêneros, desaparecem, renascem. A tragédia, como se vê neste texto, modificou-se bastante no decurso dos séculos, assumindo formas, pontos de vista e ideologias que exprimem o contexto histórico em que foi gerada. Em sua tradição, percebe-se uma unidade na diversidade de suas manifestações. Assim, um dramaturgo como Racine talvez esteja mais próximo de um Eurípides do que este está de um Ésquilo, por exemplo. Do mesmo modo, a hesitação e o não saber agir do moderno Hamlet o aproxima bastante de muitos personagens não só do teatro mas de toda a literatura contemporânea. Pouco praticada durante a antiguidade latina, desaparecida durante a Idade Média e muito em baixa após o advento do drama burguês, a tragédia conheceu um ressurgimento no século XX. Tal movimento teve início em culturas de grande tradição teatral, influenciando consideravelmente o teatro do Ocidente.

Na Alemanha, os dramaturgos expressionistas do início do século, como Georg Kaiser (1878 a 1945), Ernst Toller (1893 a 1939), Paul Kornfeld (1889 a 1942) e Walter Hasenclever (1890 a 1940), inspirados pelo teatro de Strindberg, buscaram a expressão de um espírito marcado pela tragédia, já que a interioridade do ser humano, que eles buscavam representar de um ponto de vista religioso e político, seria algo essencialmente trágico por suas contradições tantas vezes insolúveis. Estética surgida no contexto do pós-Primeira Guerra Mundial, acontecimento que deixou profundas marcas na mentalidade europeia, o expressionismo no teatro revelou certa descrença nos projetos coletivos e se realizou como uma dramaturgia voltada para o eu, para a interioridade do homem, resultando numa rarefação da construção dramática. Com isso, será a perspectiva do protagonista que definirá como são – ou parecem ser – as outras personagens. Isso, obviamente, dá ao drama expressionista uma estrutura própria.

Na França da primeira metade do século, importantes dramaturgos escreveram obras que recriavam enredos de tragédias gregas, geralmente na forma de alegorias retratando problemas da contemporaneidade.

Jean Cocteau (1889 a 1963) escreveu uma *Antígona* (1922) e uma recriação da história de Édipo intitulada *A máquina infernal* (1934), além de ter explorado a mitologia grega na tragédia *Orfeu* (1927). Influenciado pela estética simbolista, o autor buscou a criação de um teatro em que pintura, mímica, dança, decoração, fala, música, acrobacia, vanguardismo se misturassem, expressando o insólito e criticando a sociedade. O teatro de Cocteau possui muitos pontos de identificação com o surrealismo, palavra que à época abarcava quase toda manifestação que tentasse afastar-se do realismo e do naturalismo. Com suas recriações de tragédias gregas, o autor – que prezava bastante o chamado sucesso de escândalo – objetivou renovar a tragédia clássica, parafraseando e reinterpretando com grande ousadia algumas das principais obras do teatro antigo. Em *A máquina infernal*, por exemplo, a esfinge, tendo assumido a forma de uma bela moça, apaixona-se por Édipo e lhe proporciona facilmente os meios para a resolução do célebre enigma que define o

homem pelo seu modo de locomoção. Além disso, no princípio de cada um dos cinco atos, uma voz gravada resume solene e gravemente a ação no tempo e no espaço, além de enfatizar o caráter inexorável da marcha da tragédia, a despeito das esperanças e das vãs tentativas dos seres humanos para dela escapar.

Outro dramaturgo que fez tentativas de renovação da tragédia clássica foi Jean Giraudoux (1882 a 1944). Autor apaixonado pela Antiguidade, a maioria de suas peças tratam de temas gregos e romanos – *Anfitrião 38*, *Tessa*, *Os Gracos* – ou inspirados no *Antigo Testamento* – *Judite*, *Cântico dos cânticos*, *Sodoma e Gomorra*. Duas de suas peças recriam, à maneira clássica, temas da tragédia grega: *A guerra de Tróia não ocorrerá* (1935) e *Electra* (1937). Seu teatro, bastante literário, ressoa sempre a considerada alta cultura.

Tendo sua vida profundamente marcada pelas duas grandes guerras mundiais do século, Giraudoux escreveu sua primeira tragédia “grega” como peça de atualidade, uma vez que, no momento de seu lançamento, a palavra “guerra” pairava como uma terrível lembrança e uma assustadora ameaça por toda a Europa. Assim, *A guerra de Tróia não ocorrerá*, retrabalhando os episódios mais conhecidos da *Iliada*, surge como uma previsão do conflito entre a França e a Alemanha – que culminará com a Segunda Guerra Mundial – e uma exortação a paz. Questionando se a guerra de Tróia poderia ter sido evitada, o autor faz uma reflexão acerca de todas as guerras, mostrando que todos os seres humanos são responsáveis por suas inter-relações. Portanto, abortar a guerra iminente seria uma questão de fazer com que cada um se livrasse de uma mácula infame, pois a morte de cada ser humano concernirá a todos. Giraudoux dotou seus personagens trágicos dessa liberdade de escolha, retirando-os do mundo da fatalidade e da necessidade no qual Homero e os tragediógrafos gregos os apresentaram.

A Electra faz par com *A guerra de Tróia não ocorrerá* na medida em que também toma por referência a realidade belicosa da Europa dos anos 30, mais especificamente se relaciona com a guerra civil espanhola. Muitos intérpretes viram no texto de Giraudoux uma expressão do debate ideológico que opôs as nações democráticas, encarnadas em *Electra*, às nações autoritárias, representadas por Egisto. O trágico da peça difere bastante daqueles expressos pelos tragediógrafos gregos que trataram dos infortúnios da linhagem dos atridas. Em *Ésquilo*, o foco de interesse está em Orestes, sendo ele o personagem principal da trilogia que leva seu nome. A ação trágica termina com seu julgamento e sua difícil absolvição. Apolo e Atena abrem e fecham uma tragédia que transcorre sob o signo da transcendência. Sófocles desloca o centro de interesse para *Electra*, que exige uma justiça inexorável, para isso armando e controlando a ação de seu irmão. Eurípides, coerentemente com o espírito crítico da sofística, desdenha da cena de reconhecimento tal como imaginada pelos outros dois grandes tragediógrafos, além de derrubar a tragédia de sua enorme altitude, fazendo com que *Electra* se case com um lavrador. Conservando o enredo básico do mito grego, mas renovando-o, Giraudoux buscou tematizar assuntos não tocados pela lenda dos atridas. A peça começa com o insólito casamento entre *Electra* e um jardineiro. Na cerimônia, fazem-se presentes Orestes e três meninas eumênides, que o autor faz com que cresçam à medida que a ação se desenvolve. Assim, quando o filho de Agamenon tiver matado Clitemnestra, as eumênides já estarão adultas e prontas

para persegui-lo. Electra só pensa em seu pai morto e em seu irmão exilado. Investiga e deseja saber toda a verdade sobre os acontecimentos obscuros do passado de sua família. Seu percurso será, pois, o da ascensão da ignorância ao conhecimento. Ao final, Electra vinga o assassinato de seu pai, mas perde tudo. Ao final, a justiça almejada por ela se realiza na forma da destruição de todos, culpados ou inocentes. Seria essa a justiça final de todas as guerras.

Autor bastante influenciado por Cocteau e Giraudoux, Jean Anouilh (1910 a 1987) também fez tentativas de recriação de tragédias gregas no século XX. No início dos anos 40, ele já havia retrabalhado o mito orfeônico numa terna fantasia teatral intitulada *Eurídice*. Orfeu é um violinista de rua que, com sua música, conquista Eurídice, uma atriz de província. Fugindo de seu amante, para que ele não descubra máculas de seu passado, ela encontra a morte, fazendo com que Orfeu também abandone a vida ao recusar os compromissos do cotidiano, a fim de proporcionar a seu amor uma pureza eterna.

Quanto à tragédia especificamente, sua *Antígona* (1944) apresenta personagens trajados em roupas modernas e falando uma linguagem contemporânea do autor, que em seu teatro comumente fazia uso de termos vulgares e mesmo grosseiros. Anouilh, como se vê, trata com realismo os temas clássicos, buscando a melhor imitação da condição humana tal como ela se expressa em seu tempo, tendo as liberdades tomadas por ele provocado uma reação por parte dos críticos mais conservadores. A peça foi bastante analisada levando em conta o contexto francês da Segunda Guerra Mundial, sendo o personagem Creonte visto como um teórico da colaboração, e Antígona, como um símbolo da resistência à ocupação nazista.

Sua *Medeia* (1946) segue bem de perto o enredo do mito grego tal como expresso na tragédia de Eurípidés, mas emprega também uma linguagem moderna. Outra característica do teatro de Anouilh é a apresentação de questionamentos de natureza filosófica. É o que aparece no desfecho da ação dessa peça. Após a tremenda vingança de Medeia, Jasão faz uma reflexão em que afirma a primazia da vida em relação às forças da morte, o que, como se sabe, poderia ser lido como uma mensagem com evidente referência na realidade da época em que a obra surgiu.

Ainda durante a Segunda Guerra Mundial, o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre (1905 a 1980) escreverá *As moscas* (1943), recriando mais uma vez a tragédia da família de Orestes e Electra. Apresentada durante a ocupação de Paris pelos alemães, a peça desenvolve-se num clima bastante semelhante ao vivido pela França naquele momento. Praticante de um teatro engajado, o autor fez de sua tragédia uma peça de tese em que expunha suas ideias filosóficas e políticas, exortando o povo francês à resistência. O Orestes de Sartre é uma expressão do homem tal como visto pelos existencialistas: um solitário num mundo absurdo, um caráter em processo de construção, tendo de fazer escolhas pelas quais é responsável, pois suas decisões têm consequências morais que comprometem toda a sua vida.

Se esses textos de autores franceses retomam os mitos clássicos, mostrando personagens de elevada estirpe, sua referência no mundo exterior são os problemas da humanidade encarnada no homem comum, que é primeira vítima da

manipulação política e da violência institucionalizada com a qual todos tiveram de se haver no decurso do século.

Nos Estados Unidos, três de seus maiores dramaturgos acreditarão na possibilidade da tragédia em expressão contemporânea, retratando os problemas contemporâneos e mostrando em cena personagens contemporâneos.

Eugene O'Neill (1888 a 1953), influenciado pelo pensamento de filósofos como Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, bem como pela dramaturgia de Strindberg e dos expressionistas alemães, vê a condição humana como essencialmente trágica, já que a angústia decorrente do peso de viver seria a condenação do homem pela consciência de sua situação no universo.

Tennessee Williams (1911 a 1983) propõe que, na atemporalidade do universo dramático, assiste-se à afirmação da dignidade humana através da escolha, por parte dos personagens teatrais, dos valores morais pelos quais decidem pautar sua vida. Isso provoca a piedade no espectador moderno, que encontra grande dificuldade de realizar essa mesma escolha na vida real, já que a desumanização do homem, comum em nosso tempo, faz com que sua sensibilidade e seus sentimentos sejam profundamente reprimidos. Uma tragédia moderna teria a função de re-humanizar o espectador, dando livre curso a suas emoções ao menos no curto período de duração de uma peça teatral.

Dos grandes dramaturgos norte-americanos do século XX, Arthur Miller (1915) é, do ponto de vista teórico, o mais interessante. Defendendo a classificação de sua peça *A morte do caixeiro-viajante* (1949) como uma tragédia, ele escreveu o pequeno mas instigante artigo "A tragédia e o homem comum", no qual apresenta uma interpretação do gênero trágico como a luta entre um protagonista medíocre mas essencialmente bom e um universo essencialmente mau. Para Miller, o homem comum tem tantas prerrogativas para se tornar personagem de obras trágicas quanto os reis e os príncipes. A psiquiatria moderna, baseando suas análises dos problemas emocionais de pessoas comuns nas histórias de Édipo, Orestes, Electra, por exemplo, o comprovaria. O sentimento do trágico "é evocado em nós quando estamos em presença de um personagem que está pronto para sacrificar a sua vida, se preciso for, para assegurar uma coisa – seu senso de dignidade pessoal" (MILLER in MARTIN & CENTOLA, 1996, p. 4). Assim, a tragédia decorreria da mais completa compulsão do protagonista em avaliar-se de forma justa, revoltando-se e investindo de forma violenta contra um cosmos aparentemente estável e incompatível com ele. A constatação da imutabilidade das coisas que nos cercam provocaria o terror e o medo tradicionalmente associados à tragédia. O patético adviria da incapacidade do protagonista para agarrar-se a uma força superior, por causa de sua tolice ou de sua insensibilidade.

Mesmo a falha trágica se manifestaria na vida do homem comum da tragédia contemporânea, não sendo necessariamente uma fraqueza:

A falha ou fissura no personagem realmente não é nada – e não necessita ser nada – além da sua inerente relutância em ficar passivo diante do que ele concebe como um desafio a sua dignidade, à imagem que ele faz da legitimidade de sua condição. Somente os passivos, somente os que aceitam o seu quinhão sem uma represália sequer, são "isentos de falha". Muitos de nós

encontram-se nessa categoria. (MILLER in MARTIN & CENTOLA, 1996, p. 4)

O autor critica a visão psiquiátrica da vida, da qual decorrem as interpretações que situam a origem da tragédia na mente do protagonista ou lançam a toda a culpa sobre as mazelas sociais, apresentando um herói praticamente sem falhas. Miller postula um equilíbrio entre culpabilidade e inocência decorrente do medo que o herói trágico sente de ser deslocado da imagem que construiu de si mesmo na luta por uma justificação de sua existência neste mundo e por sua autorrealização.

A peça *A morte do caixeiro-viajante* é a realização mais bem-acabada das ideias de Arthur Miller sobre a tragédia. Nela, o protagonista Willy Loman não se apresenta como o herói da tragédia à moda clássica. Não se trata de uma pessoa bem-nascida nem sequer de um membro importante de sua comunidade. É um cidadão qualquer, possuindo muitos defeitos, apequenado pela burocracia e pela massificação do nosso tempo. Em realidade, não se pode apontar sua falha trágica como exclusivamente sua. É uma falha de todos que, como ele, são uma encarnação do malogro de suas crenças e expectativas, tragados pela mecânica da sociedade contemporânea. Assim como os reis e os príncipes representavam a nação na tragédia antiga, Willy Loman representa a frustração do sonho do *self-made man* norte-americano. Desse modo, para a audiência contemporânea, sua queda equivaleria à queda de Édipo para a audiência grega da Antiguidade. O fracasso de um cidadão como Willy significa o fracasso de toda um modo de estruturação da sociedade, assim como as desgraças de Édipo significam a desgraça de todo o reino de Tebas. Talvez mesmo se poderia dizer que o caso de Willy é mais trágico, pois se um novo rei poderia tomar o poder e restabelecer a ordem no estado antigo, na organização contemporânea não há sucessores capazes de recriar a ordem de coisas estabelecida nem condições que o permitam. Portanto, cada Willy Loman que morre exprime a degradação da forma de sociedade em que vivemos. Se há algum consolo, é a conscientização de Biff, o filho do caixeiro-viajante, depositário do legado de esperanças e sonhos do pai, que no final percebe a tolice e o vazio dessas esperanças e desses sonhos, afirmando que não cometerá os mesmos erros de seu pai.

No decurso do século XX, a tragédia continuou sendo um dos temas mais explorados pelos teóricos do teatro. Em certos momentos, em especial no final dos anos 20 e no decurso dos anos 30 e 40, aflorou o debate sobre a possibilidade da escritura de obras trágicas na época contemporânea. Tanto posições afirmativas como negativas foram sustentadas por pensadores que mergulharam na história do gênero.

Teóricos como Walter Benjamin (1892 a 1940), Joseph Wood Krutch (1893 a 1970) e George Steiner (1929) negaram a possibilidade da expressão trágica no teatro contemporâneo.

Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1928), vê a tragédia antiga como radicalmente diversa do que se chama tragédia moderna, que, segundo ele, surgiu com os dramaturgos barrocos. Benjamin chega ao ponto de classificar as duas manifestações como dois gêneros distintos, designando-os por palavras diversas: *tragödie* (tragédia nos moldes gregos), obra fundamentada no mito, apresentando

uma estreita relação entre o destino humano e o cosmos; e *trauerspiel* (peça triste, drama barroco), que tem seus fundamentos na história, retratando a interioridade do homem moderno. Segundo Benjamin, o conteúdo e o objeto do drama barroco é “mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito, e na qual a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado” (BENJAMIN, 1984, p. 86).

Krutch, em artigo intitulado “A falácia trágica” (1929), ataca as tentativas de se escrever tragédias modernas sob o argumento de que, diferentemente do homem antigo, o moderno não possui uma clara consciência de que suas ações neste mundo sejam significativas, tendo isso representado o fim da possibilidade do heroísmo e da grandeza humana. Sendo a tragédia “uma afirmação de fé na vida, uma declaração de que mesmo que não haja Deus no céu, há pelo menos o Homem na terra” (KRUTCH in LEVIN, 1960, p. 166), nosso tempo seria posterior tanto ao fim da glória de Deus quanto ao fim da glória humana. Conforme Krutch,

Se peças e romances de hoje lidam com pessoas de condição inferior e com emoções menos poderosas, não é porque nos tornamos interessados em espíritos ordinários e em suas aventuras sem nenhum fascínio, mas porque chegamos ao ponto de, quer o admitamos ou não, conceber a alma do homem como ordinária, assim como as suas emoções. (KRUTCH in LEVIN, 1960, p. 164)

Para Steiner, os dramaturgos modernos não são capazes de criar uma tragédia verdadeira, porque o sistema de valores e a mitologia que deu origem e sustentou o gênero não mais existe. A mentalidade voltada para a explicação científica do mundo, bem como a ética cristã, o marxismo e o racionalismo possuiriam uma base essencialmente otimista, buscando explicar ou remediar o sofrimento do homem. Isso seria absolutamente incompatível com o universo da necessidade cega retratado pela tragédia, no qual se apresenta um sofrimento que vai muito além da capacidade de explicação e de solução por parte do ser humano:

O teatro trágico nos afirma que as esferas da razão, da ordem e da justiça são terrivelmente limitadas e que nenhum progresso científico ou técnico estenderá seus domínios. Fora e dentro do homem está *l'autre*, a “alteridade” do mundo. Chame-a como quiser: Deus escondido e maligno, destino cego, tentações infernais ou fúria bestial de nosso sangue animal. Ela nos aguarda emboscada nas encruzilhadas. Zomba de nós e nos destrói. Em alguns poucos casos, nos conduz, após a destruição, a um repouso incompreensível.

Bem sei que nada disso constitui uma definição da tragédia. Mas não há uma bela definição abstrata que nos possa servir. Quando dizemos “teatro trágico” sabemos do que estamos falando; não com toda precisão, mas o bastante para reconhecer claramente uma coisa que é real. (STEINER, 1991, p. 13)

Importantes teóricos do teatro, por sua vez, defenderam não só a possibilidade como a pertinência da tragédia contemporânea. Entre muitos que trataram do tema, assumindo esse posicionamento, estão Albert Camus (1913 a 1960), John Gassner (1903 a 1967), Elder Olson (1909), Eric Bentley (1916) e Raymond Williams (1921 a 1988).

Camus, em 1955, numa conferência proferida em Atenas, intitulada “Sobre o futuro da tragédia”, sustentou que assim como na Grécia do século V a.C. e na Inglaterra elizabetana, estaríamos passando, na época atual, por um momento trágico no qual as noções predominantes de divindade e totalidade estariam em transição para o predomínio do individualismo e do racionalismo, sendo essas duas ordens de coisas irreconciliáveis. Portanto, a ordem do humano estaria em conflito com a do divino. Tal conflito resultaria na afirmação de uma justificativa e de uma significação para a existência, bem como da dignidade do indivíduo. A tragédia, a seu ver, sempre aflorou em momentos assim, quando o ser humano abandona uma forma de civilização estabelecida há tempos sem ter assumido ainda uma nova forma que dê respostas a seus questionamentos vitais. A tragédia desapareceria nas épocas em que os ideais religiosos ou individualistas atingissem a predominância no espírito humano, pois poria fim à ambiguidade e à tensão provocadas pelas exigências universais e individuais em conflito:

Há tragédia no momento em que o homem por orgulho (ou mesmo por estupidez, como Ajax) contesta a ordem divina, personificada em um deus ou encarnada na sociedade. E a tragédia será tanto maior quanto mais essa revolta for legítima e mais essa ordem for necessária.

Em consequência, tudo o que, no interior da tragédia, tende a romper esse equilíbrio destrói a tragédia. Se a ordem divina não pressupõe nenhuma contestação e nada admite além da culpa e do arrependimento, não haverá tragédia.(...) O drama religioso é possível, mas não a tragédia religiosa.(...)

Inversamente, tudo o que liberta o indivíduo e submete o universo à lei humana, em particular pela negação do mistério da existência, destrói novamente a tragédia. A tragédia atea e racionalista é também impossível. Se tudo é mistério, não há tragédia. Se tudo é razão, também não. A tragédia nasce entre a sombra e a luz, por oposição. Isso é compreensível. No drama religioso ou ateu, o problema de fato está resolvido previamente. Na tragédia ideal, ao contrário, não há nenhuma resolução. O herói se revolta e nega a ordem que o oprime, o poder divino, que, pela opressão, afirma-se na medida mesma em que é negado. Ou seja, a revolta por si mesma não provoca a tragédia. Nem a afirmação da ordem divina. É necessário uma revolta e uma ordem divina, uma dando sustentação à outra, reforçando a outra com sua própria força.(...)

E se a tragédia acaba em morte ou em punição, é importante perceber que o que se pune não é o crime por si mesmo, mas a obstinação do herói que negou o equilíbrio e a tensão. (CAMUS, 1994, pp. 216-217)

Gassner vê a definição de tragédia dada por Aristóteles como base para todas as definições do termo ao longo dos séculos, construindo sua própria definição também com base nos efeitos psicológicos da ação trágica. Cada época faria sua própria interpretação do termo, refletindo seu contexto cultural e suas estruturas de pensamento. Assim, contemporaneamente nossa visão da tragédia está afetada pelas descobertas das ciências que lidam com a psique humana, mas também pelo senso comum. Diante da tragédia, o espectador atual purgaria algumas complicações interiores que o incomodam, comovendo-se com as paixões representadas mas presentes no inconsciente de cada um de nós. Com o distanciamento de sua encenação no palco, é possível analisá-las e julgá-las, isto é, compreendê-las. Assim, o espectador alcançaria um “esclarecimento trágico”. Portanto, à clássica definição de catarse como a purgação das paixões decorrentes da piedade e do medo, Gassner adiciona o esclarecimento, a compreensão:

Para os fins da tragédia, “piedade e medo”, conforme minha visão, são ineficazes a não ser que formem uma tríade com o *esclarecimento*, e a não ser que esse casamento entre a emoção e a compreensão nos eleve acima dos perturbadores acontecimentos de uma peça. O neurótico é curado somente quando é retirado do mundo de pesadelo de seus conflitos interiores pelo reconhecimento e pelo entendimento de sua natureza e de sua origem. O pecador é redimido somente após compreender a verdadeira natureza de sua situação. A experiência neurótica e a do pecador encontram paralelo na experiência da catarse. (GASSNER, 1960, p. 65)

Gassner vê a realização desses pressupostos para a tragédia em obras de dramaturgos como Heinrich von Kleist, Georg Büchner, Henrik Ibsen, August Strindberg, George Bernard Shaw, Federico García Lorca, Clifford Odets, Eugene O’Neill, Jean-Paul Sartre e Arthur Miller.

Para Olson, a tragédia, mais que a imitação de personagens de estirpe superior, é a imitação de caracteres superiores. Tais caracteres independem da condição social ou do poder político do personagem. A constatação de que as tragédias do passado ainda comovem o espectador de hoje atesta a atualidade do gênero. A crise da tragédia no nosso tempo decorreria não da impossibilidade de sua realização na atualidade, mas da escassez de autores verdadeiramente vocacionados para escrevê-la:

A tragédia é possível na época atual?

Uma crença muito difundida é a de que não é, pois os reis e os nobres perderam sua aura de dignidade. Isso me parece uma enorme banalidade. É perfeitamente possível fazer com que uma pessoa comum, de baixa extração social, seja uma figura trágica; assim como é possível encher o palco de reis e nobres e não haver tragédia alguma. Não existe um assunto naturalmente afeito à tragédia ou à comédia. O que importa é o modo como o tema é

desenvolvido, a concepção dramática e o tipo de arte que é praticado para realizá-la.(...)

Também se diz com frequência que a tragédia e as formas similares se tornaram impossíveis em nosso tempo, porque perdemos nosso senso de modelos ou nos tornamos tão cínicos que já não acreditamos na elevação moral, ou tão divididos em nossas crenças que o que é trágico para uns é cômico para outros. Tais noções têm ecoado aqui e ali nas últimas décadas. Algo deve ser dito em primeiro lugar: *proven-no*. Facilmente poder-se-ia contra-argumentar de forma mais elaborada, mas acredito que isso é desnecessário. O simples fato de que as grandes tragédias do passado continuam a exercer um efeito poderoso sobre nós já é suficiente para refutar todas essas hipóteses, uma vez que, se elas fossem verdadeiras, esses efeitos seriam impossíveis.

Realmente não vejo nenhuma razão para que não haja tragédia em nosso tempo, exceto pelo fato de ela ter caído em mãos de poetas que não são dramaturgos, caindo em descrédito, enquanto os verdadeiros dramaturgos rejeitaram o que tais poetas andaram fazendo e foram atraídos pelas possibilidades do teatro realista em prosa. (...)

Não proponho que todos os dramaturgos abandonem o que estão fazendo para se empenhar na escritura de tragédias. Só desejaria que aqueles que têm uma verdadeira vocação para a tragédia percebam que não há nenhuma razão para que não a empreguem. Não estou sugerindo que eles deveriam tomar por modelos as grandes tragédias do passado, mas que deveriam buscar descobrir o que poderá ser grande tragédia no futuro. Não estou sugerindo tampouco que o drama sério volte-se para o passado, mas que ele se liberte do passado imediato. Longe de reivindicar um novo conservantismo, proponho uma nova revolução; uma extensão, não uma contração, das artes dramáticas. (OLSON, 1961, pp. 255-257)

Para Bentley, a tragédia moderna deve se realizar como uma ampla e profunda representação da vida do protagonista, na qual o problema trágico seja sério e procedente, e a capacidade humana de enfrentá-lo seja real, pois o gênero trágico representa a afirmação da força espiritual do herói. Tragédia seria, portanto, sofrimento e resistência. A postura do dramaturgo trágico deve ser equilibrada, evitando os excessos tanto de otimismo quanto de pessimismo, pois um e outro comprometeria a causalidade e as consequências trágicas:

Eu estaria inclinado a afirmar que toda tragédia é uma porção larga e profunda da vida de um indivíduo e, pelo menos por dedução, de seus semelhantes, na qual, nem os problemas do homem nem sua habilidade em lidar com eles, são diminuídos. A tragédia não pode ser de um otimismo extremo, pois isto seria subestimar o problema; não pode ser de um pessimismo extremo, pois isto significaria perder a fé do homem. No coração da tragédia está uma luta dialética violenta, na qual a vitória de qualquer das partes é crível. Que a ruína do herói seja “inevitável”

em vários tipos de tragédia é uma ironia, pois esse mesmo herói, que não possui qualquer chance de vencer, no final passa a ser o vencedor espiritual. Os casos de tragédias que, como *El Cid* e *Fausto*, têm um final feliz, fazem-nos lembrar que o gênero não é o oposto da comédia. É uma maneira de olhar as coisas. Na comédia, vemos e criticamos a vida do homem; na tragédia, sentimos e avaliamos seu destino. (BENTLEY, 1991, p. 81)

Raymond Williams considera que cada tipo de tragédia somente pode ser compreendido em seu contexto histórico. A experiência trágica acarreta uma perda irreparável e a sensação de que o protagonista é de algum modo alienado. As condições dessa alienação variariam de época para época. A diversidade da experiência trágica, portanto, deve ser interpretada tomando-se por referência as convenções e as instituições em transformação:

A experiência trágica, por causa de sua importância central, normalmente atrai as crenças e tensões fundamentais de um período, e a teoria da tragédia é interessante principalmente nesse sentido, pois através dela as formas e as inclinações de uma cultura particular é frequentemente percebida em profundidade. (...)

A tragédia não é um único e permanente tipo de acontecimento, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretar esse conjunto de coisas pela referência a uma permanente e imutável natureza humana. Ao contrário, as variedades da experiência trágica devem ser interpretadas pela referência às convenções e instituições em mudança. O caráter universalista de muitas teorias da tragédia está no polo oposto de nosso interesse. (WILLIAMS, 1966, p. 45)

Segundo Williams, a preocupação com a ordenação do mundo em nosso tempo seria expressa pela tematização das conflagrações sociais, da revolução e da guerra. A tragédia moderna refletiria, portanto, a preocupação do homem contemporâneo com a desordem social e a violência, as quais provocam grande comoção. A ação da tragédia moderna não retrata o conflito entre o indivíduo e os deuses ou as instituições, mas apresenta-o confrontando outros indivíduos. O ato revolucionário seria a única ação apropriada contra a desordem do mundo. Porém ele é gerador de nova desordem. Daí resulta um ciclo trágico. A tragédia moderna proporciona uma conscientização da desordem em que vivemos, reafirmando a necessidade de prosseguir lutando. Desse modo, o permanente processo de mudança no modo como as coisas se organizam seria a única forma de impedir a fixação e a conservação da desordem. Como Camus, Williams acredita que as épocas trágicas ocorrem nos momentos de transição de uma ordenação sociocultural para outra:

A tragédia significativa parece não ocorrer em períodos de estabilidade real nem em períodos de conflito aberto e decisivo. A característica mais comum das épocas em que ele ocorre é a

existência de um período que precede o colapso e a transformação numa determinada cultura. É necessário que haja uma tensão real entre o velho e o novo: entre as crenças recebidas, incorporadas nas instituições e nas respostas à crise, e as novas e vívidas contradições e possibilidades. Se as crenças recebidas já entraram completamente em colapso, esse tipo de tensão obviamente está ausente. (WILLIAMS, 1966, p. 55)

Por fim, apresento uma síntese da teoria da tragédia do prestigioso crítico Northop Frye (1912 a 1991), que dá ênfase ao tema da busca, sendo uma espécie de “jornada noite adentro” ou uma viagem no escuro. Para ele, existem quatro gêneros fundamentais: romance, tragédia, sátira e comédia. Cada um deles constituiria um episódio de um mito de procura e corresponderia a uma estação do ano. A tragédia apresentaria características do outono. Ela é concebida como um contínuo que teria partido da sátira e tenderia para o romance. Tais estações literárias seriam determinadas pela estatura do protagonista, dependendo da forma como o enxergamos, ou seja, favorável ou desfavoravelmente:

Na estória romanesca as personagens ainda são largamente personagens de sonho; na sátira, tendem a ser caricaturas; na comédia as suas ações se torcem para ajustar-se às exigências de um final feliz. Na tragédia plena, as principais personagens libertam-se do sonho, libertação que é ao mesmo tempo restrição, porque a ordem natural está presente. Por mais densamente que ela possa estar juncada de espectros, presságios, bruxas ou oráculos, sabemos que o herói trágico não pode simplesmente esfregar uma lâmpada e invocar um gênio que o tire do apuro.(...) O herói trágico é muito grande se comparado conosco, mas há algo nele, algo que fica do lado oposto à audiência, comparado com o que ele se mostra pequeno. Esse algo pode ser chamado Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles, mas, seja o que for, o herói trágico fica entre nós e esse algo. (FRYE, 1973, p. 204)

Segundo Frye, a tragédia subdivide-se em seis fases. Na primeira, mais próxima do romance, o protagonista, apesar de sua queda eventual, preservaria a maior dignidade possível em relação aos outros personagens. A segunda seria uma tragédia de juventude do herói, sustentando-se da inexperiência deste. A terceira destacaria o fato de o protagonista ser bem-sucedido em sua busca, o que compensaria a sua queda pessoal. A quarta mostraria a queda do herói como decorrência de sua *hybris* e de sua falha trágica, marcando o momento em que ele passa da inocência à experiência e à responsabilidade. A quinta retrataria a diminuição da estatura do personagem central diante da imponência das forças exteriores. A sexta trataria do impacto e do horror na vida do herói trágico.

A tragédia representaria um ciclo de morte e renascimento através da redenção e da ressurreição do herói, já que sua destruição, como o fim das estações, leva ao seu posterior ressurgimento:

Tão logo Adão cai, entra na vida por ele provocada, que é também a ordem da natureza, tal como a conhecemos. A tragédia de Adão, portanto, resolve-se, como todas as outras tragédias, na manifestação da lei natural. Ingressa num mundo no qual a existência é em si mesma trágica, não a existência modificada por um ato, deliberado ou inconsciente. Existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza. Todo homem natural é uma tese hegeliana e implica uma reação: cada novo nascimento provoca a volta de vingadora morte.(...)

Assim como o crítico literário acha Freud mais sugestivo para a teoria da comédia, e Jung para a teoria da história romanesca, assim também para a teoria da tragédia confia-se naturalmente na psicologia da vontade de poder, como exposta por Adler e Nietzsche. Aqui, encontra-se uma vontade “dionisíaca” agressiva, embriagada por sonhos de sua própria onipotência, chocando-se com uma sensação “apolínea” da ordem externa e imutável. Enquanto mimese do ritual, o herói trágico não é realmente morto ou comido, mas o fato correspondente em arte ainda se realiza, uma visão da morte que arrasta os sobreviventes para uma nova unidade. Enquanto imitação do sonho, o inescrutável herói trágico, como o cisne altivo e silencioso, torna-se capaz de falar em artigo de morte, e a audiência, como o poeta em *Kubla Khan*, revive-lhe o canto dentro de si mesma. Com sua queda, um mundo maior, além, que seu espírito gigantesco bloqueou, torna-se visível por um instante, mas há também uma sensação do mistério e da distância desse mundo. (FRYE, 1973 pp. 209 e 211)

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* (Tradução de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENTLEY, Eric. “A tragédia em trajes modernos”. In *O dramaturgo como pensador* (Tradução de Ana Zelma Campos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CAMUS, Albert. “Sur l’avenir de la tragédie”. In: COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie*. Paris: Dunod, 1994.
- FRYE, Northop. “O mythos do outono: a tragédia”. In *Anatomia da crítica* (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, 1973.
- GASSNER, John. “Tragedy in the modern theatre”. In: *The theatre in our times: a survey of men, materials and movements in modern theatre*. New York: Crown Publishers, 1960.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- KRUTCH, Joseph Wood. “The tragic fallacy”. In LEVIN, Richard (Ed.). *Tragedy: plays, theory, and criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1960.

MILLER, Arthur. "Tragedy and the common man". In: MARTIN, Robert A. and CENTOLA, Steven R. *The theater essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press, 1996.

OLSON, Elder. "Modern drama and tragedy". In *Tragedy and the theory of drama*. Detroit: Wayne University Press, 1961.

STEINER, Georg. *La muerte de la tragedia*. Tradução E. L. Revol. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. London: Chatto & Windus, 1966.

A tristeza como subjetividade da ausência no romance “A Porquinha de rabo esticadinho”, de Rubem Alves

The sadness as a subjectivity of the absence in the romance "The little pig with taut tail", by Rubem Alves

Terezinha Richartz*

 <https://orcid.org/0000-0002-8872-1210>

Recebido em: 13/07/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: A discussão sobre a inclusão social do deficiente ganha espaço graças à legislação que garante acesso e respeito ao diferente. Como um artefato cultural importante, a literatura também apresenta enredos que incluem personagens deficientes, contribuindo para o debate sobre a importância e as dificuldades da inclusão. Assim, o objetivo deste artigo é discutir a dificuldade da personagem Lili, no romance “A porquinha de rabo esticadinho”, de Rubem Alves, de aceitar a diferença para valorizar sua singularidade, construindo, dessa forma, uma nova subjetividade.

Palavras-chave: Deficiência. Literatura. Subjetividade da ausência

ABSTRACT: *The discussion about the social inclusion of the disabled gains space thanks to the legislation that guarantees access and respect to the different. As an important cultural artifact, literature also presents plots that include disabled characters, contributing to the debate about the importance and difficulties of inclusion. Thus, the objective of this article is to discuss the difficulty of the character Lili, in Rubem Alves' novel "The little pig with taut tail", to accept the difference to value its singularity, thus constructing a new subjectivity.*

Keywords: *Disability. Literature. Subjectivity of absence*

Introdução

Na sociedade paradoxal em que se vive atualmente, em algumas situações, os sujeitos querem ser diferentes; em outras, querem ser iguais. Ao mesmo tempo em que não se deseja ser igual aos outros na vestimenta usada numa ocasião especial e nas habilidades no mercado de trabalho, que valoriza a criatividade e a

* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007). Professora do Mestrado em Letras e professora do EAD da Universidade Vale do Rio Verde. E-mail: terezinha@unincor.edu.br.

singularidade, discrimina-se quem tem aparência diferente, especialmente quem é deficiente.

A literatura, por sua vez, é um produto cultural que está presente no contexto social e pedagógico das crianças, permitindo que se sintam representadas, proporcionando identificação através das histórias. Além disso, é um artefato capaz de comunicar às crianças o que é adequado ou não, influenciando de forma implícita e, por vezes, mesmo explicitamente seus comportamentos, discursos e ideologias, os quais, em geral, prevalecem até a vida adulta.

Como pesquisadora preocupada com a influência da literatura no comportamento social dos leitores, visualizei na obra “A porquinha de rabo esticadinho” a possibilidade de apresentar ao leitor as angústias e a luta diária dos deficientes em busca da aceitação da sua condição até conseguir assumir a diferença e prosseguir sua vida.

O romance também possibilita que o leitor conheça a angústia de quem nasceu com uma falta. Os conflitos internos vivenciados e, muitas vezes, não exteriorizados pelos deficientes e seus familiares podem ser acompanhados por meio do enredo literário, assim, sensibilizando o leitor sobre as agruras da experiência da ausência.

Os diversos agentes sociais envolvidos na trama se posicionam em relação aos deficientes de acordo com dois modelos discursivos já sedimentados historicamente: o modelo médico e o modelo social. É a partir dessa perspectiva que o romance é analisado.

Da percepção da discriminação para a subjetividade da ausência

A literatura infantojuvenil é concebida como um artefato cultural porque orienta e transmite diversas formas de conhecimento que são vitais na formação da identidade e da subjetividade dos sujeitos.

Ao trazer para seus enredos a temática da inclusão social apresentando personagens com deficiência, a literatura possibilita a reconstrução de discursos sobre o ser e o estar desses sujeitos na sociedade. Como o discurso é construído a partir de fatores sociais e históricos, é provisório e mutável.

Segundo Foucault (1997, p. 136), o conceito de prática discursiva se refere a um “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. O discurso é prática, é ação. A linguagem não apenas nomeia o mundo, mas o constrói (FOUCAULT, 2004).

No que se refere à questão da deficiência, historicamente, há dois modelos discursivos que construíram o tema: o modelo médico e o modelo social (RICHARTZ, 2017).

O discurso do modelo médico atribuiu ao indivíduo que tem o corpo deficiente a dificuldade de inserção social. Como o corpo doente é limitado, os laudos médicos atestam a extensão da deficiência e classificam o corpo.

No modelo social, a questão da deficiência deixa de ser priorizada no indivíduo e é vinculada à sociedade, uma vez que as desvantagens enfrentadas

pelos indivíduos deficientes são decorrentes de uma sociedade que tem problemas na sua estrutura social, com vias e prédios não acessíveis e projetos pedagógicos escolares não adaptados. Assim como no modelo médico, no modelo social, o deficiente não é ouvido. As decisões são pensadas por quem é “normal” na tentativa de ajudar e de melhorar as condições dos deficientes.

Portanto, esses dois modelos não desenvolvem a emancipação dos deficientes e quem de fato vivencia as dificuldades da diferença ou é tratado como culpado ou como vítima da deficiência, pois a sociedade apresenta barreiras na maioria dos casos intransponíveis para a inclusão. Portanto, é necessário criar uma nova modalidade de abordagem da questão. No presente artigo, defende-se que é preciso construir um modelo que seja estabelecido a partir da subjetividade de quem é deficiente. Nesse modelo, os deficientes se constituem como sujeitos no espaço social, criando-se uma nova subjetividade: a subjetividade da ausência (RICHARTZ, 2017).

Retomando-se o pensamento de Foucault, ressalta-se que o filósofo é contrário à tese de que é possível a afirmação da emancipação em soluções universais, baseando-se em um conceito de corpo desprovido do seu processo histórico-social. Para Foucault, a constituição da identidade do sujeito se dá através do corpo.

As diferenças marcantes nos corpos, em especial dos deficientes, sempre chamaram a atenção das pessoas em diversas sociedades (FOUCAULT, 2001). Na Idade Média, o hospital era usado como espaço para segregar. Pobres, doentes e loucos eram internados para que não tivessem contato com os outros indivíduos, pois eram considerados perigosos, além disso, havia a possibilidade do contágio de algumas doenças (FOUCAULT, 1979, p. 88-89).

Na “História da Sexualidade I”, Foucault (1988) aborda o controle feito ao corpo, especialmente em relação às restrições religiosas e morais apregoadas pela igreja, que produzia um discurso calcado na noção de pecado. De acordo com o autor, o corpo é o lugar onde são apoiadas as práticas discursivas e não discursivas. Por isso, o corpo é maleável, formatado historicamente e está em constante metamorfose.

No que se refere ao discurso da literatura infantojuvenil, há histórias denunciadoras, mas também enredos que eternizam os preconceitos, os estereótipos ou os estigmas. Na tese de doutorado “Espelho convexo: o corpo desviante no imaginário coletivo pela voz da literatura infantojuvenil”, Amaral afirma que:

[...] a literatura está repleta de armadilhas traiçoeiras enredando o deficiente, o diferente, em malhas maniqueístas de bondade e maldade, virtude e pecado, santidade e malícia, feiura e beleza... Ou o mutilado é bom, sábio, virtuoso, heroico – e com isso neutraliza-se, compensa-se a deficiência –; ou é cruel, malicioso, covarde, objeto – e com isso estigmatiza-se a diferença. O folclore também não é imune a esse viés, exemplos disso são os gênios silvestres: Saci-Pererê e Curupira – maliciosos, hostis, porta-vozes de desgraças e enredamentos – mutilados ambos (AMARAL, 1992, p. 33).

Dessa forma, com personagens altamente estigmatizados, as obras literárias reforçam os estereótipos sobre os deficientes e, em vez de valorizar a pessoa, criam adjetivos que apontam para os extremos pejorativos.

Para Foucault (2012), na pós-modernidade, através de um movimento paradoxal, o sujeito é, ao mesmo tempo, constituído e constituidor de sua subjetividade. Essa se dá através dos discursos permeados por relações de poder, implantados por uma rede complexa de narrativas e práticas incertas. Tanto o sujeito quanto a subjetividade são descentrados e fragmentados. Nesse sentido, a emancipação – também chamada por Foucault de práticas de liberdade – acontece nas particularidades, não em lutas universais. No caso dos deficientes, a subjetividade da ausência aponta para uma questão específica, vivenciada por eles, sendo necessário levar em conta o contexto histórico, cultural, social e político em que cada deficiente está inserido.

Foucault afirma que o dispositivo da sexualidade – tão bem explicitado nas obras “História da Sexualidade I” (1988), “História da Sexualidade II” (1984), e “História da Sexualidade III” (1985) – procura controlar os corpos, mas todo controle gera resistência, levando ao aparecimento de novas subjetividades. Assim também o corpo deficiente, tolhido historicamente, tem potencial transformador.

Desse modo, o corpo é a origem da subjetividade da ausência, de onde pode brotar a emancipação. Como os dispositivos disciplinares, especialmente a família, a escola e o hospital, que “esconderam” o deficiente, foram construídos historicamente, é na história que novas práticas de subjetivação são concebidas. Uma vez que a subjetividade não é fixa, ela tem potencial transformador, produzindo novas formas de o deficiente se relacionar com o mundo a partir da noção de ausência.

O conceito de subjetividade aparece de maneira mais incisiva nas obras “História da Sexualidade II” (1984) e “História da Sexualidade III” (1985). Foucault defende que, como o sujeito é corpo, a subjetividade está relacionada com um corpo concreto; no presente caso, um corpo ou uma mente deficiente, por isso é um modo de vida que estabelece relação de forma criativa ou não com as coisas, diferentemente de um corpo sadio. O elo entre subjetividade e corpo só pode ser pensado em relação ao tempo, pois não é fixo. A subjetividade é estabelecida a partir de como um corpo jovem, velho, normal ou deficiente se relaciona com os fatos durante a vida.

Pode-se referir aqui as restrições de inserção no mercado de trabalho e as dificuldades com a falta de acessibilidade dos deficientes, que são impossibilitados de entrar em vários lugares, de participar efetivamente de muitas situações quando comparados a um corpo sadio de um jovem em plena forma física.

A deficiência é algo inerente ao corpo, à condição física ou intelectual da pessoa. Destarte, o termo mais correto a ser usado é o de ausência. Porque ausência na subjetividade é uma condição. Não adianta colocar uma prótese mecânica na mão; ela pode ajudar o indivíduo a fazer as coisas, mas o sujeito não deixa a condição de deficiente (RICHARTZ, 2017).

Outra questão importante apresentada por Amaral (1992) é que, na literatura infantojuvenil, são poucas as personagens humanas relacionadas à deficiência.

Mas por que, então, representar a deficiência através de animais? Os animais fazem parte da rotina das pessoas. Os animais de estimação estão dentro de casa. Dessa forma, ao tratar da deficiência nos animais, atinge-se o objetivo de evidenciar as dificuldades dos deficientes no dia a dia.

Rubem Alves escolheu um animal para falar das diferenças no romance “A porquinha de rabo esticadinho”. Na obra, o autor apresenta uma manada de porcos cujos integrantes nasceram todos iguais, exceto Lili. Em vez de ter o rabo enrolado, o rabo de Lili é esticado. Mas essa diferença não foi percebida pelos porquinhos na ocasião do seu nascimento, uma vez que a percepção da diferença é dada pelo outro.

Iguaizinhos. Bem, nem todos. O burro, discreto observador, notou que na fileira de rabinhos enrolados como mola havia um esticado como um prego. Os porquinhos, é claro, não se davam conta disso. Eram só boca; só lhes interessava mamar. Além do que seus olhinhos ainda estavam fechados. Não podiam nem comparar e nem perceber as diferenças. Eram todos felizes (ALVES, 2001, p. 9).

Mas o tempo passou. Os olhinhos se abriram. E aconteceu que, certo dia, um deles se deu conta daquilo que o burro percebera. – Vejam só – disse ele espantado –, Lili é diferente. Nós temos rabos enroladinhos. Ela tem rabo esticadinho (ALVES, 2001, p. 9).

No livro “As palavras e as coisas”, ao analisar o quadro de Velázquez “As meninas”, Foucault (1995) aponta a importância do olhar do outro como parâmetro para ver nosso próprio corpo. O padrão de normalidade é estabelecido socialmente. Então, o deficiente se espelha no outro considerado “normal” e vê que falta alguma coisa no seu corpo.

Como a identidade depende de outra identidade para existir, pois ela é uma construção social, através do olhar perplexo dos seus irmãos, Lili tomou consciência da sua diferença. Uma vez que essa diferença é relacional, é usada para excluir, afinal, o rabo enrolado é considerado parte constitutiva da manada. “Se os rabos enrolados são melhores que os esticados, isso é assunto que ninguém discutiu. A única coisa que importava era que havia oito iguais e um diferente. E, de repente, havia oito pares de olhos olhando o rabinho de Lili” (ALVES, 2001, p. 9).

A identidade serve para balizar a forma como o sujeito se localiza em uma estrutura social, sendo usada também para situar o sujeito socialmente. Em outras palavras, pode ser empregada tanto para incluir como para excluir o sujeito do grupo social. A porquinha se sentiu excluída. “Quem não pertence ao bando dos iguais fica fora. E quem fica fora tem vergonha. Se esconde. Lili ficou assim. Não queria mais brincar. Ficava sozinha, em casa, assentada sobre o rabinho, pensando no rabinho, com raiva do rabinho” (ALVES, 2001, p. 10).

É comum a deficiência gerar sofrimento e isolamento. Alguns deficientes permanecem dentro de casa e os que tentam participar ativamente da sociedade encontram ruas, prédios e pessoas não acessíveis. Por isso, tentar ser como o

“normal”, esconder ou negar a deficiência é comum na tentativa do sujeito de ser aceito. Com Lili foi assim. Ela lutou muito para mudar. Pediu até ajuda dos céus. “- Papai do céu, me dá um rabinho enroladinho... Mas parece que papai do céu pertencia ao time dos oito, porque nada fazia para ajudar Lili” (ALVES, 2001, p. 10).

O sofrimento dos deficientes reside no olhar preconceituoso e de desprezo de quem se considera “normal”. A padronização não é questionada. O fato de a maioria nascer com determinadas características não significa que se trata da única forma de ser.

No romance de Rubem Alves, na figura da mãe, a família entra em cena para tentar amenizar o sofrimento de Lili. Primeiramente, tentou-se fazer a porquinha aceitar a diferença. Mas como a empreitada foi malsucedida, foram colocadas em prática outras alternativas. A família mudou os hábitos alimentares, oferecendo a Lili comida enrolada, como broto de samambaia, na tentativa de enrolar o rabo da porquinha; fez simpatias que prometiam enrolar o rabo; buscou ajuda na ciência e, dessa forma, o cabeleireiro fez um procedimento para enrolar o rabinho de Lili, no entanto, a solução se desfez assim que o rabinho foi lavado (ALVES, 2001).

No enredo da obra de Rubem Alves, a mãe porca, depois de todas as tentativas frustradas, não desanimou e procurou a Arara, que filosofou o que a maioria dos que não têm corpo deficiente acredita.

O que importa - ela dizia - são os pensamentos positivos. Os pensamentos positivos têm força. Portanto - concluiu - se Lili tiver **força de vontade** [grifo nosso] (isto é muito importante!) e diariamente só pensar no seu rabo enrolado, ele acabará por obedecer aquilo que a cabeça manda (ALVES, 2001, p. 15, grifo nosso).

Na tentativa de mudar o corpo da porquinha para torná-la igual aos seus irmãos, muitas ações foram realizadas sem sucesso. O que chama a atenção no enredo é que, quando as alternativas buscadas fracassam, especialmente as do modelo médico, através dos tratamentos aos quais a protagonista foi submetida, a culpa é dirigida ao deficiente, que não tem força de vontade. Culpabilizar o diferente é uma forma de não aceitar que a sociedade é preconceituosa, que estigmatiza e rejeita, de não aceitar a pessoa como ela é.

O modelo médico é usado na tentativa de “curar” a porquinha. Mas somente quando aceita sua condição, entendendo que aquela diferença faz parte do seu corpo, Lili começa a olhar para frente.

A inserção do deficiente no mercado de trabalho também é um processo complicado. Conquanto, no modelo social, as políticas inclusivas tenham melhorado significativamente, muitos espaços são acessíveis, porém, a mobilidade ainda é reduzida, fazendo com que o deficiente, muitas vezes, não se sinta capaz de trabalhar.

Foi o que aconteceu no primeiro momento com a porquinha Lili. Chegou à cidade um circo que anunciou: “- Respeitável público! Nosso circo está à procura de dois jovens que desejem se tornar artistas e estejam prontos a correr o mundo para fazer as pessoas felizes. Amanhã, bem de manhã, entrevistarei os candidatos

desta fazenda, se houver...” (ALVES, 2001, p. 18). Muitos candidatos se apresentaram para a vaga. Foi fácil escolher o porquinho para ser palhaço. “É este o primeiro escolhido. Perfeito para um palhacinho. Este rabinho enrolado fará todos darem risadas” (ALVES, 2001, p. 19).

O palhaço apresenta características menos específicas e a maioria dos sujeitos pode trabalhar como um palhaço. Ele é caricaturado: pés grandes, roupa extravagante, nariz pintado. Pode até ter um rosto triste por trás da máscara, mas o que aparece é a caricatura de alguém alegre. Depende-se muito mais dos enfeites para deixá-lo chamativo do que da habilidade individual. O corpo fica escondido pela maquiagem. Ninguém cobra perfeição nos movimentos. Quanto mais desengonçado for, mais o público vai se divertir.

No entanto, o circo não queria só um palhaço. Procurava outro artista para ser trapezista e, nessa função, as características eram outras, como mostrava a especificação.

Os trapezistas vivem sob o perigo, sabem que a vida não é palhaçada engraçada, nem tudo é riso. Nunca olham para o próprio rabo, atrás, mas sempre para frente. Quem olha para trás cai sobre o abismo e morre... Eles têm um rosto diferente, um sorriso que não é risada, misturada com um pouquinho de tristeza. E é por isso que os outros os amam de um jeito diferente: eles riem do palhaço, mas voam com o trapezista. Um trapezista a gente conhece pelo jeito de olhar... (ALVES, 2001, p. 20).

O trapezista não pode errar. Precisa estar concentrado para não cair. Depende da perfeição do movimento para fazer uma boa apresentação e, ao mesmo tempo, não se machucar.

O dono do circo olhava ao redor, procurando. E seus olhos se encontraram com os de Lili.

- Menina, venha cá. Que é que você tem nos olhos? Parecem olhos de trapezista. Você não gostaria?

- Mas... o meu rabinho - ela disse quase pedindo desculpas.

- Quem se interessa por isso? Quem tem rabo enroladinho passa o tempo todo olhando ou para trás ou para o espelho. Mas quem não tem olha para frente, para cima, para o vazio. E é isso que torna belas as pessoas: não o que elas têm sobre a pele, mas o que têm dentro dos olhos... Lili sorriu e disse que sim. Transformou-se na trapezista de olhos tristes, que todos amavam. E nunca mais se preocupou com o seu rabinho (ALVES, 2001, p. 21).

Lili vivia na marginalidade, se desculpando, pedindo perdão por sua condição. Como deficiente não entendia ser capaz de trabalhar no circo. Esse comportamento é condizente com a lógica real de representação social dos deficientes: a maioria é considerada incapaz e, por isso, fica em casa dependendo de programas sociais.

Ao chamar Lili para integrar o espetáculo, o dono do circo abriu a possibilidade de a porquinha se reinventar. Em cima da corda, Lili prendia a atenção das pessoas com as marcas da tristeza expressa no seu olhar. O deficiente não pode negar as marcas da deficiência. Elas fazem parte do corpo. São constitutivas da sua subjetividade. Quando os artefatos artísticos e literários incorporam o deficiente, essa ação serve como vitrine para outros deficientes sentirem que também podem atuar.

A metáfora do olhar triste aponta para a incompletude da porquinha. Lili toma consciência de que é deficiente e aceita sua condição construindo um caminho que é só seu. Integrar o trapézio sugere o nascimento de uma nova identidade: a subjetividade da ausência. Lá não há enfeites, nem artimanhas. A precisão nos movimentos é imprescindível.

Para Hall, não existe uma identidade fixa e coerente, mas são possíveis diversas identidades com as quais o sujeito se identifica, ainda que temporariamente no decorrer da vida. De acordo com o autor, as identidades “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 48).

Dessa forma, a porquinha não tem uma identidade fixa por toda a vida. Apesar do referencial estável construído e perpetuado por relações sociais excludentes e estigmatizadas, as quais colocam em pauta diversos processos sociais que marginalizam o deficiente, como aconteceu com Lili quando sentiu o peso do olhar dos irmãos e do burro, Stuart Hall afirma:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

Destarte, nesse cenário paradoxal em que o deficiente é ora tratado como coitado, ora como culpado, criar novas identidades em que a ausência possa ser incorporada como parte da vida e a diferença possa ser valorizada passa a ser vital para que o deficiente seja verdadeiramente respeitado e valorizado.

O olhar triste é uma metáfora que remete à tomada de consciência acerca da deficiência. Quando Lili compreendeu que era diferente, ficou triste. Assumir essa condição é preponderante para o deficiente construir sua subjetividade. Precisa encontrar um caminho que seja seu, deixando de lado o modelo médico e o modelo social que o tratam como desventurado. É necessário parar de esperar a cura que é impossível em muitos casos ou as soluções prontas que vêm de fora, como se esses

modelos fossem capazes de eliminar os problemas dos deficientes. Afinal, os dois modelos tentam “resolver” a vida e as dificuldades dos deficientes sem escutá-los.

Quando o deficiente assume que a deficiência é constitutiva do seu corpo, surgem novas possibilidades. O rabinho de Lili não ficou mais em evidência no trapézio, todavia, a tristeza, já internalizada pela vida sofrida, era o sentimento que o público apreciava. Nesse sentido, de acordo com Amaral (1992), o olhar do outro tem a capacidade de marcar quem possui uma diferença e os personagens diferentes/deficientes são construídos, normalmente, a partir de três vertentes: vítima, herói e vilão. Na primeira, o personagem apresenta sentimentos como tristeza, desgosto, solidão, conformismo, desamparo e desesperança; o herói possui alta competência intelectual, extrema sensibilidade, coragem exacerbada e talentos especiais; por fim, a imagem do vilão traduz atitudes e ações condenáveis, tais como intolerância e agressividade.

Lili saiu da condição de vítima, que vivia isolada, e passou à condição de heroína, sendo aplaudida pela perfeição dos seus movimentos no picadeiro.

A maior parte dos discursos, quer sejam legais ou sociais, tenciona suprir a falta que as vítimas da deficiência sentem. A acessibilidade tão difundida hoje visa suprimir a falta, mas a carência não é possível repor. Quando falta um braço, é possível implantar um braço mecânico; se faltam pernas, existem pernas mecânicas ou cadeira de rodas que ajudam o deficiente nos deslocamentos. No entanto, esses paliativos não tiram do sujeito a condição de deficiente.

A ausência como condição pressupõe uma leitura de mundo a partir do deficiente. O desafio é uma prática discursiva que nasça da subjetividade de quem é deficiente, ou seja, da subjetividade da ausência. Os laudos médicos continuam sendo usados como parâmetro científico para legitimar os direitos dos cidadãos. A legislação é cada vez mais inclusiva, no entanto, a emancipação só acontece de fato quando a subjetividade de quem é deficiente aparece, pois a subjetividade da ausência só pode ser pensada por quem vive essa condição.

Foucault não acredita que é possível uma forma geral de emancipação que resulte em soluções universais. Assim, as práticas de liberdade do deficiente se dão a partir da orientação legal, mas a emancipação se dá nas lutas individuais. O micropoder constituído nas práticas cotidianas do deficiente faz com que a inserção no sistema social possa efetivamente acontecer.

Conclusão

Rubem Alves traz para a narrativa da literatura infantojuvenil as agruras de uma personagem que nasceu diferente. Através do seu romance, é possível acompanhar as dificuldades vivenciadas pela personagem Lili ao perceber que era diferente, enfrentando preconceitos da família, dos vizinhos e das pessoas que conviviam com ela.

Em razão dos construtos que foram impostos a Lili, ela rejeitou seu corpo e procurou modificá-lo através do que tinha de melhor à sua volta. Mas foi a partir da tomada de consciência da sua condição que a porquinha mudou sua vida. Seu

rabo não era enrolado e ela precisou se reinventar. Como a identidade é um sistema de representação, a porca passou a se identificar como deficiente.

Tendo em vista que a identidade é cambiante, essa foi sendo construída e modificada de acordo com as experiências da porquinha. Aos poucos, Lili aceitou que era deficiente. Em vez de olhar para o que faltava em seu corpo, passou a valorizar o que era possível fazer com a ausência nele constituída. Dessa forma, Lili se tornou uma deficiente trapezista de sucesso.

Considerando-se que a subjetividade é fragmentada, a emancipação nessa categoria é individual, pois cada deficiente precisa encontrar seu jeito de ser e de estar no mundo, levando em conta sua deficiência. Mesmo sabendo que a maioria dos deficientes ainda não consegue ser incorporada na vida social e no mercado trabalho, no romance de Rubem Alves, Lili assume seu corpo diferente e se integra ao trabalho.

Nesse sentido, o olhar triste de Lili, que faz parte da constituição do sujeito, remete à subjetividade da ausência e não à igualdade. A partir da subjetividade da ausência, Lili se relaciona com o mundo tendo em conta a noção de ausência.

Compreende-se que a acessibilidade é um direito. Assim, o que se propõe não é que o deficiente seja como o sujeito “normal”, mas que seja respeitado, valorizado e incorporado à literatura, ao mercado de trabalho e à vida social por sua singularidade. O direito de ser diferente se sobrepõe ao direito à igualdade, uma vez que aponta para a diversidade tão cara atualmente. Como afirma Boaventura de Souza Santos (2006, p. 316), “temos o direito a ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza”.

Referências

- ALVES, Rubem. *A porquinha de rabinho esticadinho*. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- AMARAL, L. A. *Espelho convexo: o corpo desviante no imaginário coletivo pela voz da Literatura Infanto-Juvenil*. 1992. 441f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade 2 : o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.
- _____. *Arqueologia do saber*. Trad. L. F. Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Ética, sexualidade, política*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. (Coleção Ditos & Escritos).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

RICHARTZ, Terezinha. O discurso da deficiência como “subjetividade da ausência”. *Ética, política, religião*. AZEVEDO, Marco Antonio et al (Org.). *Ética, política, religião*. São Paulo: ANPOF, 2017b. 552 p. - (Coleção XVII Encontro ANPOF). P. 109-120. ISBN 978-85-88072-47-3. Disponível em: <<http://www.anpof.org/portal/images/eticapoliticaereligiao2-5-2018.pdf>>.

Acesso em: 14 maio 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza. A construção intercultural da igualdade e da diferença. In: SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006. p. 279-316.

Entrevista

***Sinuca de bico*: encenação da leitura e tradução em Libras em cena – Uma experiência bilíngue português – Libras no XV QUARTAS-DRAMÁTICAS**

Nesta entrevista pretendemos apresentar e discutir a peça *Sinuca de bico* apresentada no XV QUARTAS DRAMÁTICAS – INCOMÓDOS, em abril de 2018. O Quartas dramáticas, projeto de extensão iniciado em 2010, realizado semestralmente na Universidade de Brasília sob nossa coordenação, é uma realização do Grupo de Pesquisa GDCT (Dramaturgia e Crítica Teatral) e do Grupo *En classe et en scène*. O seu objetivo é o de divulgar textos teatrais e pesquisar o "encenar a leitura"(GOMES, MAGALHAES DOS REIS, 2017)¹.

O texto teatral *Sinuca de bico*, escrito por Amarílis Anchieta, Alice Araújo, Bárbara Gontijo e Glória Magalhães foi publicado no livro *Crítica e Tradução do Exílio*² e mostra, como consta no texto de apresentação do livro, o confronto entre dois assassinos, Meursault, protagonista do romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus e Haroun, irmão de Moussa, vítima de Meursault, que ganha vida em *O caso Meursault* de Kamel Daoud.

A encenação da leitura foi dirigida por Alice Stefânia, do Departamento de Artes Cênicas e uma das líderes do Grupo de Pesquisa Poéticas do corpo. Uma das particularidades desta apresentação foi, diferentemente do que estamos habituados no teatro, o fato de que a tradução em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) foi realizada pelo tradu-ator Virgílio Soares e a tradu-atriz Thalita Araújo, que, ao mesmo tempo, interpretavam respectivamente, as personagens de Mersault e Haroun, que também eram interpretadas pela doutoranda e atriz Rosana Correia e pela professora e atriz Glória Magalhães.

Nas entrevistas a seguir, pretendemos colocar em evidência as discussões sobre esta pesquisa que se inicia e conhecer um pouco mais sobre o processo de concepção e montagem da leitura em que a tradução em Libras era parte integrante da encenação.

Entrevistadores

André Luís Gomes

Glória Magalhães

¹ GOMES, André; MAGALHAES DOS REIS, Maria da Glória. "Quartas dramáticas": Uma experiência com a encenação da leitura. In: ALVES, Lourdes Kaminski; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). *Teatro e ensino: Estratégias de Leitura do Texto Dramático*. 1ed.São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, v. 1, p. 41-56.

²O livro está disponível no seguinte endereço eletrônico: https://www.cegraf.ufg.br/up/688/o/ebook_critica_traducao.pdf. Acesso em: 15 nov. 2018.



Entrevistadas/Entrevistado

Alice Maria de Araújo Ferreira (tradutora)

Alice Stefânia (co-diretora)

Glória Magalhães (tradutora e atriz)

Rosana Araújo (atriz)

Thalita Araújo (tradutora-atriz)

Vírgilio Soares (tradutor-ator)

1. Por que optar pela inclusão da tradução em Libras em cena?

Alice Araújo: Primeiramente, acho importante lembrar que não houve propriamente inclusão da tradução em Libras, já que a experiência que se propunha era justamente a direção da tradução já como elemento pertencente ao processo. Ao convidar a diretora Alice Stefânia Curi para dirigir a leitura, a ideia era de experienciar a tradução como fazendo parte do processo e não como algo acrescido. Nesse âmbito, a diretora opta por embaralhar a direcionalidade comum entre original e tradução, esta última sempre secundária, e nos apresenta um texto em que não sabemos mais quem traduz quem. Uma experiência formidável e inédita que cria estranhamentos e desorientações nos próprios tradu-atores habituados a sempre falar depois. Assim, podemos dizer que na experiência proposta por Alice Stefânia não há mais distinção entre atores e tradutores, mas

todos se tornam tradu-atores (de português para Libras para dois deles e Libras para português para os dois outros). Essa pseudo-confusão entre original e tradução só é possível nesse caso, já que o texto em português também é uma tradução (não é o original).

Alice Stefânia: O grupo Poéticas do Corpo (DGP/CNPQ), o qual coordeno em parceria com a Professora Rita de Almeida Castro, abriga, entre outras, a linha de pesquisa Dramaturgias de Ator, noção que vem há quase 20 anos norteando minhas ações artísticas e de investigação teórica, e à qual dediquei um artigo em 2013:

(1) uma dramaturgia de ator é necessariamente relacional e conectiva, na medida em que o atuante é o principal responsável, no jogo cênico, pelas articulações e fricções entre as diferentes dramaturgias da cena; (2) a dramaturgia de ator engloba diferentes camadas e se abre a diferentes procedimentos e poéticas, mas se relaciona à responsabilização, por parte do ator, de seus próprios processos de produção de presença e sentidos; (3) no sentido dessa autonomia e responsabilização, é preciso lembrar que todas as escolhas estéticas e pedagógicas são necessariamente políticas, na medida em que refletem modos de perceber o mundo em suas perspectivas epistêmicas e históricas; (4) ao compreender as especificidades desse campo, cumpre problematizar, pensar e sistematizar pedagogias que viabilizem essa autonomia. (CURI, 2013, p. 926)³

Ao ser convidada para dirigir esta leitura encenada, soube que já estava previsto que ela contaria com tradução em Libras. Na primeira reunião do projeto consultei os tradu-atores sobre suas disponibilidades em estarem presentes integralmente no processo de criação. As respostas afirmativas de Thalita e Virgílio oportunizaram uma experiência que eu já havia considerado realizar, de assumir a presença da linguagem brasileira de sinais não só como tradução, mas como elemento estético na pesquisa da linguagem cênica, como um dos fios do tecido dramático do espetáculo, como dramaturgia de ator, propriamente.

Nos moveu o desejo de provocar um jogo que desestabilizasse os lugares já naturalizados de atuação e tradução. Nessa experiência, Libras não ocupou apenas um lugar de mediação mas assumiu-se em sua potência dialógica e actante (no sentido de ser aquele/aquilo que sofre e produz ação).

Glória Magalhães: A partir de uma perspectiva do teatro em diálogo com a educação e com o ensino da literatura, nós o concebemos como uma forma de refletir o humano. Nesta reflexão sobre o ser humano que a arte propõe perceber-se, ainda hoje, uma certa exclusão da comunidade surda no que diz respeito ao

³ CURI (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - BRASÍLIA/DF, BRASIL), Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [S.l.], v. 3, n. 3, p. 907-919, set. 2013. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38126>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

acesso à arte de forma geral e ao teatro de forma particular. Fazer esta pesquisa com as duas línguas, português e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais, mescladas na atuação dos atores e tradu-atores me parece uma forma de inclusão necessária e pertinente. Pelos depoimentos dos espectadores surdos que assistiram a nossa apresentação podemos pensar que nosso objetivo de inclusão foi realizado.

Thalita Araújo: Acredito que a intenção seja proporcionar acesso às pessoas surdas e conscientizar o público da existência e importância da Libras. Além disso, existe outros ganhos como um enriquecimento estético, representatividade para a comunidade, defesa da diversidade enfim vejo vários benefícios.

Virgílio Soares: A proposta desta versão do espetáculo foi de proporcionar um encontro entre as atuações nas duas línguas, muito mais do que realizar uma tradução. A construção foi se dando de forma que os tradutores realizassem uma *traduatução* simultânea em Libras nos momentos em que estes estivessem em segundo plano e atuassem sinalizando acompanhados da encenação em Língua portuguesa das atrizes em outros momentos.



2. Como se deu o processo de desdobramento das personagens para que os tradutores em Libras interpretassem os papéis das duas personagens?

Alice Araújo: A partir de uma primeira concepção de tradução sombra (usada em alguns processos de tradução de Libras de teatro – Cf. Dissertação de mestrado de Virgílio Soares da Silva Neto) em que cada personagem é acompanhado por um tradutor em eco, em sombra, o desdobramento se faz naturalmente. No entanto, ao perturbar a ordem das línguas se cria a confusão de quem traduz quem e das próprias funções de ator e tradutor (quem traduz quem?). Neste sentido, como dito na resposta à primeira pergunta, não há mais original e tradução (tudo é, no limite,

tradução, até a direção pode ser vista como tradução criativa) como não há mais ator e tradutor (todos são atores como todos são tradutores).

Alice Stefânia: Alguns recursos foram buscados visando favorecer a compreensão desse jogo:

1. Os figurinos, criados por Thalita, foram pensados em pares que associavam um ator e um tradu-ator que coringavam o mesmo grupo de personagens.
2. Quando a contracena ocorria entre um falante de português e de libras, apostamos fortemente no cruzamento de olhares entre os personagens, visando esclarecer a relação de dialogismo.
3. Elegemos personagens com cenas menores para experimentar o protagonismo em libras. Nestas cenas um tradu-ator contracenou com um ator falante, enquanto as traduções em português e libras ficavam a cargo da outra dupla e eram feitas posteriormente à cena protagonista.
4. Também apostamos em alguns momentos na atuação em libras com suspensão da fala/tradução verbal, havendo, assim, lacuna de conteúdo para a parte do público não familiarizada com a linguagem de sinais.

Glória Magalhães: Desde o início do trabalho a intenção era de que não houvesse uma separação entre a atuação em português e LIBRAS. Pretendíamos que se alternasse o protagonismo entre as duas línguas, fugindo do que normalmente se observa no teatro, ou seja, o tradutor de LIBRAS vestido de preto em um canto sinalizando o que o ator diz. Nossa ideia era a de colocar a LIBRAS em cena, encenar em LIBRAS. Por esse motivo, em alguns momentos, Rosana e eu (atrizes) sinalizávamos e Virgílio (tradu-ator) e Thalita (tradu-atriz) oralizavam e todos atuavam. A cor preta comumente usada pelos tradutores foi abolida e as quatro pessoas em cena vestiram macacões, confeccionados pela Thalita, nos quais as cores marrom e bege dialogavam. Da mesma forma, nós quatro contracenávamos: eu contracenava com Thalita e Virgílio com Rosana. Rosana e eu pudemos experimentar a complexidade da interação em LIBRAS, língua na qual, não apenas o gesto, mas a expressão de forma geral, dos olhos, do rosto, do corpo como um todo tem um papel preponderante.

Rosana Araújo O texto tem duas personagens, desde o início a opção foi por quatro pessoas em cena, dois atores/atrizes e dois tradutores, ou seja, intérpretes que não apenas fizessem a tradução em separado, mas que integrassem o espetáculo. Meu primeiro contato com essa perspectiva de trabalho foi quando conheci a pesquisa de mestrado do Virgílio. A atuação do intérprete no espetáculo dá um novo sentido à tradução, o tradutor em libras permite o acesso dos surdos à dimensão estética do texto, dimensão que em grande parte é perdida em uma interpretação tradicional, com o intérprete no canto do palco. Quando integrei a equipe, algumas escolhas já haviam sido feitas, e a principal delas é de que nesse espetáculo não haveria hierarquia entre atores e intérpretes em cena. O sentido principal do projeto era propor uma montagem que subvertesse profundamente a concepção de interpretação em libras no teatro. Eu considero que o que fizemos, mais do que um espetáculo traduzido, é um espetáculo bilíngue. De fato, no início,

a proposta da diretora, e da autora, é que as atrizes também falassem em libras. Todavia, dada a impossibilidade de se aprender uma língua em algumas semanas, acabamos optando por inserir apenas alguns trechos em que falávamos em libras, ora junto com os tradutores, ora invertendo os papéis, sendo nós as intérpretes que traduzíamos para libras as falas ditas em português. Além disso, uma proposta que subverte de maneira contundente a noção de espetáculo “traduzido” é quando as atrizes falantes contracenam com os (tradu)atores em libras e não apenas falantes com falantes e libras com libras.

Ao final, chegamos a esse espetáculo que chamo de bilíngue porque nele todos são atores que representam em duas línguas. Com duas grandes dificuldades: primeiramente, nem todos os atores eram bilíngues, Glória e eu muitas vezes contracenávamos sem saber o que o (tradu)ator estava dizendo; além disso, tratam-se de línguas bastante distintas porque em uma a comunicação é verbal e na outra é gestual.

Thalita Araújo: Percebi muita cumplicidade e humildade na relação com o grupo, todos nos colocamos dispostos a aprender com as experiências do outro, logo tudo foi pensado em conjunto com as orientações da diretora, até chegarmos no formato que foi apresentado ao público, testamos, sentimos, experienciamos várias possibilidades pensando tradução, jogo cênico, como existirmos de forma equilibrada onde as línguas pudessem protagonizar em igualdade, pra mim foi um processo de superação de desafios para ambos os lados.

Virgílio Soares Houve a formação de duplas compostas por uma atriz e um/a tradutor/tradutriz. Os personagens seriam divididos entre estas duplas e encenados ora em uníssono, ora simultaneamente pelos membros de cada dupla, em suas respectivas línguas. A cada cena alternava-se a evidência dos membros da dupla.

3. Os tradutores em libras já haviam encenado em libras? Tinham alguma experiência como ator/atriz?

Glória Magalhães: Nosso convite a Virgílio inicialmente se deu por eu já ter acompanhado seu trabalho durante o seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Tradução, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, tive o prazer de participar de sua banca de qualificação e defesa. Desde o início do projeto Virgílio era a pessoa indicada para esta parceria.

Rosana Araújo Essa resposta é da alçada dos tradutores, mas não posso deixar de dizer algo a respeito. Sei que Virgílio já tinha experiência como tradutor em espetáculos em libras, como disse, ele fez dessa experiência sua pesquisa de mestrado. Já Thalita, pelo que compreendi, o fez pela primeira vez, e foi algo muito natural, fiquei bastante impressionada. Falar em libras demanda uma capacidade de expressão corporal fantástica, uma vez que não é uma língua apenas de gestos, mas que envolve o corpo todo, a expressão corporal e facial é determinante para o sentido. Tenho a impressão de que falar libras já é meio caminho andado para ser

ator, pelo menos no que diz respeito à capacidade de se expressar por meio do corpo. É incrível o que eles fazem!!

Thalita Araújo: Fiz alguns cursos livres de teatro, estudei teatro no IFB também, participei de alguns espetáculos atuando em português, até que em 2013 tive minha primeira experiência de atuar e interpretar em libras, fiquei encantada com o resultado do projeto, tive muitos retornos positivos, passei a investir em traduções nesse formato, tenho desde então participado de alguns projetos nesse sentido, atuado como contadora de histórias e performer em libras.

Virgílio Soares: Sim, os dois já tinham atuado em língua de sinais e em língua portuguesa em alguns espetáculos diferentes, além da experiência da tradução e traduatuação.

4. A tradução em cena foi muito elogiada pelo público presente. Como foi o processo de montagem?

Alice Araújo: Acredito que o processo, tanto os chamados tradutores ao ter que aprenderem o texto para falar em primeiro (serem originais), quanto as chamadas atrizes terem que aprender elementos da Libras (para confundir papeis), deve ter sido muito enriquecedor para todos. Além disso, a diretora ao incorporar a acessibilidade (a tradução para Libras) no próprio processo criativo, permitiu uma reflexão sobre uma questão vista como delicada no teatro, já que a tradução é sempre vista como algo acrescida e por isso perturbadora da estética. Incluir a tradução (a presença das duas línguas) no processo criativo e não simplesmente como algo acrescido num trabalho já finalizado, é, a meu ver, inédito e, com certeza, contribuiu para o sucesso da leitura, já que a comunidade surda se sentiu fazendo parte do processo criativo e viveu uma experiência estética completamente diferente de quando são colocados de lado.

Alice Stefânia: Dentre os vários desafios enfrentados no processo gostaria de destacar a necessidade e ao mesmo tempo a oportunidade de instaurar diferentes processos de descondicionamento. Dentre eles:

- 1) os tradu-atores (intérpretes de libras), quando em momento de protagonismo, não deveriam esperar a fala em português para iniciar sua própria fala em libras, o que é o oposto do que estão habituados;
- 2) os atores, quando em contracena do português e de libras, deveriam aguardar finalização dos textos gestuais (silenciosos) antes de dar sua réplica, ou seja, precisaram se habituar com uma ‘deixa’ silenciosa, gestual;
- 3) os espectadores surdos enfrentaram um exercício de maior “varredura” visual do espaço, já que os tradu-atores se deslocavam no espaço do mesmo modo que os atores;
- 4) os espectadores ouvintes se depararam com a percepção de diferentes tempos, presença de mais pausas, momentos sem sons, mas nem por isso sem texto, já que havia enunciação em libras em curso;

5) como diretora enfrentei o desafio de buscar outros modos de orquestrar essa polifonia no tempo e no espaço.

Penso que processos de descondicionamento de hábitos nos trazem maior atenção e presença ao que estamos fazendo, justamente para evitarmos nosso padrão automático. Assim, o processo nos obrigou a todos à uma qualidade de atenção redobrada. Outro desafio foi o de todos tentarem aprender ao menos alguma coisa em libras. Provoquei os atores a aprenderem pequenas réplicas em libras. Claro que idealmente, em um processo de pesquisa mais longo, seria importante que todos os envolvidos tivessem algum conhecimento da língua de sinais. Do ponto de vista da espacialidade da encenação, optamos por uma configuração desafiante. A escolha do espaço cênico em formato de passarela ou “corredor” recusou o conforto da configuração frontal que favoreceria a visibilidade dos tradu-atores por parte do público surdo. Assim, precisamos enfrentar um estudo da espacialidade, tanto em relação aos deslocamentos dos tradu-atores, como no que concerne ao melhor posicionamento dos surdos na plateia. Nosso desejo era de que os surdos tivessem uma visão do todo, mas que perdessem o mínimo possível as enunciações em Libras. O desenho de luz, criado por André Luis Gomes, além de apoiar recortes e climas, colaborou na orientação do olhar dos surdos em alguns momentos.

Glória Magalhães: O processo se deu em dois meses. Começamos pela leitura da peça e pouco a pouco fomos, Rosana e eu, encarando o desafio de aprender alguns sinais e, para Virgílio e Thalita o desafio era o de tomar a frente da cena. Como tradutores de LIBRAS em geral eles esperavam a réplica do ator ou atriz para começar a sinalizar, iniciar a réplica e romper este condicionamento demandou um trabalho intenso. Um outro condicionamento a ser quebrado foi o de “escutar” LIBRAS, em alguns momentos em que eu devia responder à minha parceira de cena, Thalita, eu não conseguia esperar que ela terminasse de sinalizar, ou seja, não havia uma “escuta” da minha parte e isso teve que ser trabalhado.

Rosana Araújo A tradução do texto para libras foi feita por Thalita e Virgílio. Acompanhamos parte do processo e pude perceber que muita coisa foi criada exclusivamente para o texto Sinuca de Bico. Libras é uma língua muito dinâmica e que está em constante construção. Na montagem, o olhar estético da diretora potencializou a tradução em nossa atuação. Ao escolher certas falas que nós, as atrizes falantes, diríamos em libras, ela observava esteticamente como os gestos poderiam impactar na atuação e vice-versa. O processo de montagem se iniciou com o trabalho com o texto. A primeira escolha foi de que cada personagem seria desdobrado em duas atuações: uma atriz e um/uma tradutor/tradutriz. A partir daí, começamos a experimentar diversos tipos de relações entre o texto falado e o texto em libras. Aos poucos fomos percebendo o quanto tratava-se de um grande desafio, são linguagens muito distintas as utilizadas em português falado e em libras. Fazer dialogar de maneira orgânica uma língua verbal e uma língua gestual não foi tarefa simples. Ter uma diretora maravilhosa como Alice foi um presente para dar conta disso. Quando iniciamos o processo de montagem em cena, ainda nos víamos como atrizes e tradutores, mas muito rapidamente me dei conta de

que éramos todos atores contracenando. Personagens com seus duplos em outra língua, esse era nosso contexto de trabalho. A montagem em cena, por sua vez, está intimamente ligada ao texto escolhido, que também era um desafio por si, pois trata-se de um texto muito literário, com muitas falas longas. Traduzir em cena esteticamente a beleza literária desse texto em português e em libras foi o mote da montagem.

Thalita Araújo: Em parceria com todo o grupo, pensando o teatro e a língua de sinais vimos que eram muitos afins, exploramos essas potências e casamos as técnicas que nos pareciam esteticamente interessante e coerente com a cena e principalmente que não interferisse na compreensão do público, a intenção era criar uma estética interessante, mas que também comunicasse e complementasse a narrativa.

Virgílio Soares: Já desde a primeira reunião ficou estabelecido que seria uma leitura dramática realizada por Glória Magalhães e Rosana Correia e que Thalita Araújo e Virgílio Soares traduatuariam em Libras. No entanto, durante o processo, a Diretora Alice Stefânia propôs que em diversos momentos as atrizes vocalizassem os textos após as sinalizações, trazendo a sensação de que a elas estariam traduzindo os tradutores. Desta forma, em certa medida, pondo a Libras em um outro lugar, num protagonismo de atuação que agrega sentido ao mesmo tempo que legitima ainda mais o conceito de **traduatação** (SILVA-NETO 2017). Os figurinos utilizados por todos eram complementares. Uma dupla composta por uma atriz e uma tradutora utilizavam macacões na cor marrom e bege enquanto que a outra dupla vestia macacões na cor bege e marrom, trazendo assim um signo de complementaridade. Evocando um elemento de ligação entre os membros da equipe que interpretava um personagem (seja vocalizando ou sinalizando) e a oposição em relação a outra dupla. Uma questão importante é que uma parte significativa dos ensaios ocorreram no local de apresentação, o que possibilitou um ganho criativo indispensável para que toda a equipe alcançasse um efetivo resultado. Acredito que um fragmento deste resultado foi o feedback da plateia composta por professores e estudantes de literatura, de artes cênicas e de língua de sinais, entre surdos e ouvintes, os quais trouxeram uma crítica bastante positiva e relevante ao nosso espetáculo. No entanto, penso que o grande acúmulo advém da experiência oriunda de todo o processo, de se pôr em deslocamento e tentar outras formas do fazer artístico por parte de cada membro da equipe a partir dos desafios que cada um propunha ao outro e a si mesmo/a.

5. Qual a relevância da tradução de Libras em cena?

Alice Araújo: Para responder a essa pergunta, vou entender a preposição “em” do “em cena” como uma tradução efetuada no palco. Acredito que cada peça de teatro pede um projeto de tradução em concordância com o projeto estético e de direção. Ou seja, algumas peças podem requerer uma tradução paralela e outras podem pensar o processo de tradução como fazendo parte do processo criativo de direção

(seja ela individual ou coletiva). Quero ressaltar a importância de se pensar um projeto de tradução em consonância com o espetáculo que se pretende realizar e que a tradução deve participar desde o início do trabalho seja qual for o projeto desejado (em vez de chamar a tradução no final como um apêndice do espetáculo).

Alice Stefânia: Sou favorável e simpática a todas as estratégias de inclusão nos eventos de arte. Penso, entretanto, que esses processos devem ser pensados e experimentados em diferentes perspectivas. Além da tradução e da mediação (indispensáveis e, supostamente, mais neutras), também me parecem bem-vindas experimentações poéticas nesses campos, que foi o que tentamos esboçar nesta experiência. Nesse sentido, pesquisas envolvendo equipes multidisciplinares (tradutores, atores, diretores, especialistas, além dos próprios surdos) são essenciais.

Glória Magalhães: Além de ter sido, a meu ver, uma experiência estética fantástica, no sentido de descoberta da expressividade de LIBRAS, a possibilidade de termos surdos na plateia, interagindo e debatendo conosco no final da peça foi uma experiência enriquecedora.

Rosana Araújo Como disse acima, considero que nosso espetáculo, mais do que traduzido é bilíngue. Ele se aproxima muito dos espetáculos bilíngues dos quais participei, com a diferença que nesse caso as atrizes falantes não eram bilíngues! É um espetáculo que rompe claramente as fronteiras entre o teatro para falantes e teatro para surdos. Mais do que propor a inclusão dos surdos no teatro, nós buscamos propor a igualdade de compreensão (ou incompreensão) entre surdos e falantes.

Thalita Araújo: Acredito que a maior relevância é proporcionar ao público surdo representatividade, onde o processo de produção é pensado em libras, nas necessidades da comunidade e na própria cultura surda, assim cria-se uma identificação do público com o espetáculo logo de cara, a narrativa do espetáculo passa a ser o único foco, pois várias barreiras já foram eliminadas, um exemplo é a tradução tradicional feita fora da caixa cênica, torna-se uma barreira o fator de ter que olhar para o intérprete no canto do palco e depois retornar o olhar para a cena, tendo que escolher entre o movimento da cena ou a tradução da fala.

Virgílio Soares: A importância se dá, uma vez que os surdos como sujeitos sociais também possuem o desejo e o direito de se afetarem pela arte. E para tanto, faz-se necessário que a tradução de Libras não seja meramente comunicativa, mas esteja alinhada esteticamente a toda a poética do espetáculo. Desta forma, o projeto de tradução em Libras ocorre nas microrrelações ocorridas no encontro com os outros componentes da companhia de teatro, no texto e na iluminação, proporcionando um fazer tradutório não só como uma enunciação de significados, mas uma experiência estética para os surdos e também para os ouvintes que estarão na plateia.



6. Há pesquisas e/ou estudos sobre a atuação cênica de tradutores em Libras?

Alice Araújo: Algumas pesquisas estão sendo feitas no programa de pós-graduação em estudos da tradução (POSTRAD) sobre a tradução de teatro para Libras. Ressalto aqui a pesquisa desenvolvida e já defendida do meu orientando Virgílio Soares da Silva Neto (que atuou neste projeto), que discute justamente a atuação dos tradutores de teatro para Libras. (CF. ref. da dissertação <http://repositorio.unb.br/handle/10482/31266>). Outras pesquisas também são desenvolvidas no POSTRAD sobre o tema. No entanto, seria interessante ver se nos programas de pós-graduação em Cênicas tais pesquisas também são realizadas, desta vez sob o viés das artes cênicas e como incorporam em seus trabalhos a tradução de teatro (em geral e para Libras em particular). Não tenho informações sobre isso.

Alice Stefânia: Sou pouco familiarizada com as pesquisas nesta área. Como diretora desta encenação, ao trabalhar com os tradutores Thalita e Virgílio, pude observar, como já era de se esperar, um flagrante domínio gestual de membros superiores e de fisionomia, o que acredito que seja uma constante para grande parte dos intérpretes de libras. Enfrentamos, entretanto, desafios em relação ao comportamento dos membros inferiores (pernas, pés), no que diz respeito a aspectos como base, deslocamento e fluxo de expressividade para a região da cintura para baixo. Houve também desafios na expressão vocal. Também notei, na experiência com esses intérpretes, uma compreensão e uma facilidade de engajamento psicofísico, o que atribuo, a princípio, à natureza de linguagem 'encarnada' ou 'corporificada' da língua brasileira de sinais.

Glória Magalhães: Conheço a pesquisa do Virgílio, não conheço outras por enquanto, mas considero que é uma temática extremamente relevante à qual devemos nos dedicar.

Thalita Araújo: Confesso que não sou da pesquisa, sei que é uma falha, mas acredito que tenha sim, o Virgílio é um exemplo.

Virgílio Soares: Sim. Na pós-graduação em estudos da tradução - POSTRAD - a dissertação de Virgílio Soares da Silva Neto inaugura a pesquisa de tradução, em língua de sinais, no Teatro. Há hoje em andamento, no mesmo programa, outras duas pesquisas desenvolvidas por Renata Rezende e Lucas Sacramento que têm como objeto a tradução do texto teatral para que os surdos encenem o espetáculo em Língua de Sinais. Outras pesquisas, como a de Carolina Fomin no Programa de Linguística Aplicada da PUC-SP que pesquisa a construção de sentidos do tradutor intérprete de Libras no teatro a partir de enunciados cênicos. Alguns trabalhos também vêm ocorrendo na Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET da UFSC.

7. Há alguma relação entre o texto encenado, *Sinuca de bico*, e a tradução em cena ou foi apenas uma opção estética?

Alice Araújo: Não há nenhuma relação entre o texto (que já é uma tradução) e a tradução em Libras. Não acho que a opção de pôr em cena o processo tradutório seja apenas uma questão estética, mas se configurou dessa maneira pela própria proposta inicial de experiência de incorporação do processo de tradução no projeto de direção. Acho até que o projeto inicial fez mais do que só por em cena o texto *Sinuca de bico*, foi de fato viver a experiência de tradução e até burlá-la criando confusão entre original e tradução.

Alice Stefânia: A relação que identifico diz respeito às diferentes camadas de tradução que a obra concentra: há inicialmente a tradução entre línguas, das obras literárias de referência do francês ao português; em seguida há uma outra tradução: da linguagem da literatura à da dramaturgia; daí tem-se uma nova tradução, da dramaturgia à cena propriamente; e esta cena é ainda atuada em duas línguas que se traduzem entre si (além dos demais recursos da dramaturgia espetacular). Em relação a essas línguas que se traduzem vale lembrar que na cena por vezes invertemos a dinâmica usual, de libras traduzindo português, e trazemos o português posteriormente a enunciação em libras. Com isso me parece também que geramos maior visibilidade à língua de sinais. Assumir, em alguns momentos, o português como a tradução parece gerar maior atenção e quiçá até maior compreensão em relação à libras, para aqueles que a desconhecem – seja uma apreensão intuitiva, ou pela presença do significado dito posteriormente ao gesto, que está em protagonismo. Entretanto, embora identifique no trabalho essa espécie de meta-tradução, revelada nas tantas camadas, o que moveu a experiência foi mais o desejo de experimentar a potencialidade da incorporação de libras no processo de criação e na dimensão poética da obra. Partimos do pressuposto de que a obra poderia ficar mais orgânica e integrada do ponto de vista dos agenciamentos e coerência entre seus elementos constitutivos, com a incorporação de libras na cena, não tratando obra e tradução de modo apartado. Também nos moveu o desejo de investigar a dimensão ‘significante’ da língua de sinais na cena.

Inclusive para os ouvintes que não a dominam ou não a compreendem plenamente. Como Artaud, que nos provocou a explorar a materialidade das palavras em sua perspectiva sonora, não (apenas) atrelada ao seu significado, há esse potencial na linguagem de sinais. Há uma forte potência expressiva/afetiva dos gestos talvez até para além do que significam. Nessa investigação poética, ainda muito embrionária, foi preciso conviver com algumas lacunas de 'sentido' (sema - significados), investindo em outras naturezas de 'sentidos' (aisthesis - sensorialidade). Foi o caso de momentos de simultaneidade de ações verbais, gestuais e de deslocamento, ausência de tradução em português de alguns sinais, experiências em sonoridades de gestos e de materiais cênicos, omissão de alguns trechos falados, pontos cegos (invisibilidade do intérprete para o espectador surdo em alguns momentos, em virtude de sua movimentação no espaço), etc.

Glória Magalhães: O texto *Sinuca de bico* foi construído a oito mãos inspirado na leitura de dois romances *O estrangeiro* de Albert Camus e *O caso Mersault* de Kamel Daoud. O trabalho colaborativo foi uma constante neste processo a partir mesmo da escrita do texto. A ideia de trabalho no coletivo continuou na própria concepção do espetáculo. Pudemos contar com a maravilhosa direção de Alice Stefânia, que soube nos dar autonomia para criar e ao mesmo tempo conduzir a concepção estética do trabalho.

Rosana Araújo Refletimos muito sobre como dar conta de uma leitura cênica em libras, uma vez que esta língua demanda o uso das mãos. Pensamos em usar púlpitos para que pudéssemos ter as mãos livres, mas não dispúnhamos de púlpitos suficientes, além de nos parecer que eles poderiam limitar nossa movimentação em cena. Então, Alice Stefânia propôs o uso dos elásticos. Testamos e percebemos que era uma excelente solução. Eles permitiram a presença em termos práticos e em termos estéticos do texto em cena. Graças a isso, pudemos assumir todas as dimensões que considerávamos importantes no espetáculo, as duas línguas e o texto, intermediário e origem de todo o processo. As escolhas de disposição do público e dos outros elementos cênicos estão diretamente ligadas ao texto. Trata-se de um embate entre dois homens que apesar de improvável e anacrônico é bastante violento. Buscamos traduzir em cena relações diversas como de força, de aversão ao outro, de indiferença. A disposição em dois lados opostos da cena também está a serviço de um elemento muito presente em ambas as personagens que é o isolamento. A relação com o texto foi, portanto, o ponto de partida das escolhas cênicas.

Thalita Araújo: Toda, acima de qualquer questão estética a tradução pensando formas de acesso da comunidade ao texto foi primordial, claro que em um segundo momento a questão estética foi abordada.

Virgílio Soares: A Leitura dramática surgiu por ocasião do lançamento do Livro de *Crítica e Tradução do Exílio*. E a proposta veio para pôr em contato a tradução para Libras com a peça que está no primeiro capítulo do livro e tentar sair do lugar

comum da tradução em espetáculos teatrais e trabalhá-la de forma orgânica com todo o processo cênico.



8. Há, no Brasil, cursos que formam tradutores-atores/tradutoras-atrizes em Libras?

Alice Araújo: Há, no Brasil, cursos de formação de atores-atrizes surdos, ou seja, teatro em Libras de surdos. A formação de tradutores-atores ainda é bastante contemplada pelos programas de pós-graduação em tradução em que a Libras é presente (POSTRAD – Universidade de Brasília e PGET – Universidade Federal de Santa Catarina, por exemplo). Não saberia responder por cursos específicos (acadêmicos ou técnicos) de formação de tradutores-atores em Libras.

Glória Magalhães: Pelo que tenho observado há uma falta de cursos de formação, esta foi também uma questão colocada por Virgílio em sua dissertação de mestrado, mas como esta área vem apresentando um rápido desenvolvimento hoje, pode ser que isso esteja sendo pensado em outros lugares. De qualquer forma é necessário que nós professores-pesquisadores estejamos atentos e abertos para estimular e trabalhar pela pesquisa e formação nesta área de tanta relevância na sociedade hoje: a acessibilidade da arte a todas e todos.

Thalita Araújo: Acredito que especificamente para tradutores, não. Mas é achismo, eu nunca ouvi falar, mas não posso afirmar com convicção.

Virgílio Soares: Na pesquisa que realizei durante a escrita da dissertação, verifiquei que a escassez de disciplinas e apenas em alguns cursos de graduação a existência de disciplinas voltadas para a formação dos tradutores de Libras para teatro, literatura ou quaisquer vertentes das artes. A maioria dos cursos não propõe em seus currículos disciplinas que proporcionem formação poética ou estética. Acreditamos na urgência desses conteúdos curriculares para que o trabalho seja mais profícuo e qualificado de forma que a tradução de Libras proporcione uma acessibilidade estética e não meramente comunicativa.

Seção Livre

A crônica do “fora” em *Bagatelas* e *Marginália*, de Lima Barreto

The “outside” chronicle in Lima Barreto’s *Bagatelas* and *Marginália*

Dirlenvalder do Nascimento Loyolla*

 <https://orcid.org/0000-0002-1294-0599>

Recebido em: 29/10/2008

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: as obras póstumas *Bagatelas* (1923) e *Marginália* (1953) são dois volumes que reúnem crônicas produzidas pelo escritor Lima Barreto entre 1911 e 1922. O que difere tais livros de outras coletâneas importantes de Barreto está no fato de que ambos são os únicos concebidos, organizados e entregues aos respectivos editores pelo próprio escritor. Nosso objetivo neste estudo é analisar os volumes a partir da figura de Lima Barreto enquanto intelectual de seu tempo, um intelectual “dissonante” que durante toda a vida desenvolveu uma postura do “fora” em relação ao poder e ao *establishment*.

Palavras-chave: Lima Barreto. Crônica; O “Fora”. Representações do intelectual. Edward Said

ABSTRACT: *the literary works Bagatelas (1923) and Marginália (1953) are two books that gather chronicles written by Lima Barreto between the years 1911 and 1922. Conceived and organized, at first, by the chronicler himself, both books only became public after his death. Our goal in this study is to analyze the volumes from the figure of Lima Barreto as an intellectual of his time, a "dissonant" intellectual who developed during his life an "outside" attitude regarding the power and the establishment.*

Keywords: *Lima Barreto. Chronicle. The “Outside”. Representations of the intellectual. Edward Said*

* Professor da Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). E-mail: diloyolla@gmail.com.

Duma maneira ou outra estamos todos fora. Minados por deslocamentos linguísticos, culturais ou políticos, os nossos lugares de enunciação parecem cada vez mais precários no quadro do sistema que aspira à totalização do real pela representação (duma representação que pretende regular o que significa pensar, criar, lutar, viver) (ANGHEL; PELLEJERO, 2008, p. 05).

Há um pensamento do fora que segue sem ter direito a um lugar na filosofia, na literatura, nas artes plásticas; pensamento da loucura, da colônia, da minoria (ANGHEL; PELLEJERO, 2008, p. 07).

Só se pode bater numa porta quando se está do lado de fora; e é o ato de bater na porta que alerta os moradores para o fato de que alguém que bate está realmente fora. “Estar do lado de fora” lança o estranho à posição de *objetividade*: é um vantajoso ponto de vista exterior [...] (BAUMAN, 1999, p. 88).

O intelectual dissonante e a perspectiva do “fora”

O objetivo principal deste trabalho é analisar a figura do escritor carioca Lima Barreto (1881-1922) enquanto intelectual de seu tempo; para tanto, a perspectiva de análise escolhida para o desenvolvimento deste estudo fez com que nossa atenção se voltasse para o Lima Barreto cronista (e não o romancista ou o contista), uma vez que nesse gênero literário específico (a crônica) o autor pôde expressar-se de modo direto e objetivo, sem os habituais elementos da prosa de ficção que dão margem a interpretações múltiplas. Dentro dessa perspectiva, buscou-se analisar dois volumes de crônicas organizadas pelo próprio Barreto antes de falecer: *Bagatelas* (apenas publicado em 1923) e *Marginália* (1953).

Objeto situado na intersecção de dois campos, a saber, o jornalístico e o literário, a crônica é um gênero híbrido que, apesar de ser originada a partir de fatos corriqueiros da vida social (próprios da efemeridade), também está atrelada a questões de alta importância literária e intelectual (próprias da perenidade); esse tipo de produção textual lida com temas de grande importância histórica e com discussões relacionadas aos problemas da condição humana. A crônica barretiana, em específico, oferece-nos um rico painel da sociedade brasileira do início do século XX. Nessa perspectiva, ela também é capaz de revelar muito do próprio cronista enquanto intelectual, posto que seus textos jornalísticos estejam marcados por sua visão particularmente *sincera* do Brasil de sua época; há em Barreto uma forte noção de *sinceridade literária*, a qual perpassa toda a sua produção jornalística e é responsável pela escolha de certos temas que o autor, vez por outra, insere em seus debates. O cronista soube misturar e dosar em seus textos tanto expressões de sua revolta enquanto intelectual insatisfeito com os problemas do país quanto elementos de sua intimidade biográfica.

O que podemos chamar de *sinceridade literária* em Lima Barreto explicita-se através de sua “prosa largada”, a qual, segundo a visão do crítico Astrojildo Pereira, “possui excelentes qualidades de expressão” (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 12). O cronista fazia questão de escrever de maneira “descuidada”, “solta”, sem fazer uso de jargões pomposos ou metáforas “ocas”, típicas do formalismo vazio que predominava no estilo do seu tempo. O efeito positivo de tal artifício literário foi muito bem recebido por Monteiro Lobato, que chegou a afirmar que o escritor Lima Barreto, devido ao seu novo estilo de escrita, mais do que nenhum outro autor em sua época, possuía “o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas preocupaçõeszinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade de nossos autores” (LOBATO *in*: BARRETO, 1956, v. XVII, p. 49). Para Lobato, com efeito, tal escritor era “facílimo na língua, engenhoso, fino”, um sujeito que parecia escrever sem a tortura angustiante da busca pela frase perfeita, que redigia seus textos “ao modo das torneiras que fluem uniformemente a sua corda d’água” (LOBATO *in*: BARRETO, 1956, v. XVII, p. 48).

Barreto certamente prezava pela qualidade de expressão de suas crônicas porque o seu principal interesse era o de que suas ideias fossem veiculadas entre os leitores comuns. Daí o tom, por vezes, “panfletário” que o autor imprimia a muitos de seus artigos, nos quais inseria, violentamente, “a feição de áspera crítica política e social” fazendo da sátira de costumes “uma arma permanente de combate” (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 12-13). Para se aproximar dos leitores comuns (em sua maioria, também pobres ou mulatos ou suburbanos), Lima Barreto fez uso desbragado do recurso da *sinceridade*; sempre encontrou meios de inserir em seu discurso de cronista elementos de sua intimidade: falou sobre sua pobreza, sobre sua condição de negro e sobre o subúrbio onde morava¹.

Apesar de serem muito importantes do ponto de vista do conjunto de sua obra, volumes de crônicas e artigos como *Feiras e mafuás* (publicado originalmente em 1953), *Impressões de leitura* (1956) e *Vida urbana* (1956) não representam integralmente o pensamento de Lima Barreto, uma vez que sofreram algum tipo de interferência por parte dos seus editores ou organizadores. Mesmo que todos os volumes de crônicas de Lima Barreto tenham sido publicados postumamente, apenas *Bagatelas* e *Marginália* podem ser vistos como livros verdadeiramente *autorais*, já que foram montados pelo próprio escritor e entregues por ele mesmo aos seus respectivos editores.

¹ Revelação importante a esse respeito está na obra *O cemitério dos vivos*, onde o “autor-personagem” afirma o seguinte: “[...] Seriam como que exercícios para bem escrever, com fluidez, claro, simples, atraente, de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores, quando tentasse a grande obra, sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante de fraseologia especial ou um falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes. Todo o homem, sendo capaz de discernir o verdadeiro do falso, por simples e natural intuição, desde que se lhe ponha este em face daquele, seria muito melhor que me dirigisse ao maior número possível, com auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias com uma instrução geral, do que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões enfatuados, abarrotados de títulos e tiranizados na sua inteligência pelas tradições de escola e academias por preconceitos livrescos e de autoridades” (BARRETO, 1956, v. XV, p. 138-139).

Quase a totalidade das crônicas de Barreto foi publicada em 1956, pela editora Brasiliense, quando foram lançados os dezessete volumes da Coleção *Obras de Lima Barreto*; tal coleção foi dirigida por Francisco de Assis Barbosa e teve a colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. Nessa ocasião, os organizadores lançaram mão das obras *Bagatelas* e *Marginália*, as quais haviam sido publicadas em 1923 e 1953, respectivamente, pela Empresa de Romances Populares (selo editorial do jornal *A Noite*, de Irineu Marinho) e pela Editora Mérito. Apesar do fato de que *Bagatelas*, de 1956, permaneceu sob a mesma estrutura original de 1923, o mesmo não ocorreu ao volume de *Marginália*, que foi profundamente modificado em sua nova edição, em 1956.

Marginália (1953) e *Bagatelas* (1956) reúnem crônicas publicadas originalmente por Lima Barreto entre 1911 e 1922; devido a uma série de injunções e problemas relativos às atividades intelectuais e literárias desse autor, tais crônicas tiveram que ser publicadas em jornais pequenos, de pouca circulação. O interesse pelas crônicas de Barreto analisadas sob esse viés deve-se ao fato de que esse escritor tenha vivido numa época de grande importância para a formação política e social do Brasil (a Primeira República durante os primeiros anos do século XX); somemos a isso o fato de que o seu olhar crítico em relação a esse período seja bastante peculiar porque a sua história de vida (negro, pobre, suburbano) fez com que suas observações acerca da realidade sociopolítica de sua época fossem um tanto quanto diferentes das demais.

Como afirmado acima, grande parte da atividade de Lima Barreto enquanto cronista está repleta de indicações personalíssimas, por intermédio das quais até se faz possível descobrir algumas particularidades de sua vida íntima e familiar. De certo modo, o escritor sempre fez questão de demarcar claramente *o lugar* de onde proferia os seus julgamentos; para Barreto, o seu lugar de enunciação é caracterizado, por vezes, tanto pela ideia física/espacial do *subúrbio* quanto pela dimensão geral da *pobreza*. Em ambos os casos, faz-se evidente no discurso barretiano a tendência de tomar o meio suburbano no qual residia, cercado pelo atraso e pela miséria, como uma espécie de símbolo para o “fora”, espaço das pessoas pobres e marginais, figuras praticamente destituídas de qualquer tipo de poder:

Certas manhãs quando desço de bonde para o centro da cidade [...] quando desço **do subúrbio em que resido** [...] (BARRETO, 1956, p. 61, **grifo nosso**).

Os parques **níqueis que a minha aposentadoria rende**, dar-me-ão com o que viver [...] (BARRETO, 1956, p. 134, **grifo nosso**).

Não fui à cidade e deixei-me ficar pelos arredores da casa em que moro, **num subúrbio distante**. [...] Saí pelas ruas do **meu subúrbio longínquo** a ler as folhas diárias (BARRETO, 1953, p. 20-21, **grifo nosso**).

Para mim a política [...] tem por fim tornar a vida cômoda e os povos felizes. **Desde menino, pobre e oprimido**, que vejo a “política” do Brasil ser justamente o contrário. [...] Os pobres-diabos que se apaixonam por essas especulações de políticos é que levam o “chanfalho” da polícia e sofrem perseguições. **São causas que nós, humildes**, não devemos esposar [...] (BARRETO, 1953, p. 49-51, **grifo nosso**).

[...] tinha passado um mês enfiado na **minha modesta residência**, que para enfezar Copacabana, denominei “Vila Quilombo” [...] (BARRETO, 1953, p. 52, **grifo nosso**).

Há dias, saindo de **meu subúrbio**, vim à avenida e à Rua do Ouvidor e pus-me a olhar os trajes das damas (BARRETO, 1953, p. 85, **grifo nosso**).

Quando saio de casa e vou à esquina da Estrada Real de Santa Cruz, **esperar o bonde, vejo a miséria** que vai por este Rio de Janeiro (BARRETO, 1953, p. 86, **grifo nosso**).

Tomei logo lugar no vagão de 1ª classe [...] Envergonho-me da minha pobreza e dos meus humildes cigarros. **Arrependo-me** da viagem ou, antes, **de não ter tomado a segunda classe. É o meu lugar** (BARRETO, 1953, p. 36-37, **grifo nosso**).

Como se pode notar, há um discurso “do fora” que se faz presente em muitas das crônicas de Lima Barreto. É importante ressaltar que quando fazemos menção à ideia do *fora* neste estudo estamos nos apropriando especificamente de um termo cuja discussão partiu do âmbito da Filosofia e da Literatura para o das Ciências Sociais; essa noção tem suas origens no pensamento de Maurice Blanchot (1907-2003), bem como seu desenvolvimento nos estudos de Michel Foucault (1926-1984) e Gilles Deleuze (1925-1995). Por *pensamento do fora*, nesse contexto, queremos entender o discurso através do qual manifesta-se uma dimensão de enfrentamento ao Poder instaurado (a Lei, a Norma, o Governo, a Tradição, a Direita, o Discurso da Maioria); vale dizer, citando Deleuze (1991, p. 96), que o pensamento do “Fora” pode ser visto como “um pensamento de resistência”.

De acordo com Peter Pál Pelbart (*in*: ANGHEL; PELLEJERO, 2008, p. 95), o pensamento do “Fora” “pode ocupar-se do Fora embutido na loucura e na arte, na filosofia ou na política. Pouco importam, aqui, os territórios”. Há uma linha do *Fora*, nesse sentido, se desenhando em torno de figuras como Nietzsche, Bachelard e Blanchot, por exemplo, posto que tais filósofos romperam com o modelo comum de escrita da palavra filosófica (segundo os moldes tradicionais da Academia) para estabelecerem um entre-lugar entre a Filosofia e a Poesia:

Para além da conquista laboriosa da sua unidade, a exposição da filosofia à erosão indefinida do fora, leva desta maneira o pensamento a pôr em causa os seus pressupostos e colocar em questão a (im)possibilidade radical do seu incessante recomeço. A aposta do jogo é a sorte de outro jogo [...] é a perversão de um teatro que, à força de má vontade, renova a esperança (desesperada) de encontrar uma saída (ANGHEL; PELLEJERO *in*: ANGHEL; PELLEJERO, 2008, p. 09).

Do mesmo modo, no campo das artes, uma gama enorme de pessoas buscou empreender um caminho contrário ao pensamento dominante, e tais pessoas terminaram por fundar novas possibilidades para os domínios da expressão artística. Para Golgona Anghel e Eduardo Pellejero (*in*: ANGHEL; PELLEJERO, 2008, p. 07), o *pensamento do fora* é irrequieto e questionador, e vive em constante movimento, pois é contrário à permanência: há, desse modo, um pensamento do fora “que segue sem ter direito a um lugar na filosofia, na literatura, nas artes plásticas”; trata-se do pensamento da loucura, da colônia, das minorias.

Lima Barreto é o intelectual pobre que desce de bonde para o Centro. Saindo do “subúrbio distante” em que reside, o cronista parte em direção à área nobre da cidade observando a miséria reinante nos arrabaldes do Rio de Janeiro. Ao escrever suas crônicas, o escritor não tem pejo de expor alguns detalhes de sua vida particular, como o fato de não ter um bom salário (receber “parcos níqueis”), de morar numa “modesta residência”, num “subúrbio distante”, ou mesmo (como explica ou insinua em cartas e crônicas) de não possuir roupas caras ou elegantes.

Na crônica “Até Mirassol (Notas de viagem)”, o escritor relata sua experiência durante uma pequena viagem que fez ao interior de São Paulo. Interessante notar que, em tal crônica, ele faz questão de expor o fato de que, uma vez tendo tomado assento na primeira classe, arrepende-se, pois tem a impressão de que o *seu lugar* não seja ali. A afirmação “É o meu lugar” (referindo-se à segunda classe) é uma forte evidência da postura do intelectual em relação à sociedade da qual faz parte. Quando convém ao seu discurso antiburguês e de revide ao poder, o escritor faz questão de colocar-se do lado dos miseráveis, alinhando-se ao lado do povo (*nós: os pobres, humildes e oprimidos*).

Em seus textos jornalísticos há várias reflexões sobre assuntos diferentes, tais como: preconceito racial e social, academias literárias, anticlericanismo, antiamericanismo, artes, autores e livros, carnaval, defesa da mulher, a questão dos doutores, notícias do Brasil e do mundo, feminismo, futebol, greves, guerras, homens públicos, imigrantes, imprensa, revoluções, moda feminina, nacionalismo, patriotismo, polícia, urbanização, revoluções, saúde pública, subúrbios, teatro, cultura, cultura brasileira, etc.

Vale dizer: Barreto encarnou perfeitamente, em sua época, a figura dinâmica e irrequieta do *Intelectual*, sempre interessado em tudo ao seu redor e sempre disposto a dar a sua opinião sobre as coisas. E posto que estejamos falando de um intelectual em sua perspectiva em relação ao um *dentro* e a um *fora* na sociedade

brasileira, é interessante notar que Barreto não se coloca passivamente do lado de fora desse espaço, mas que ele “bate à porta”, não necessariamente para entrar, mas como que para incomodar: marcar presença, deixar claro que há alguém do lado de fora.

Com efeito, como afirma Edward Said em sua obra *Representações do intelectual*, há na figura do intelectual certa vocação para “representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (SAID, 2005, p. 25). De acordo com Said, desse modo, cabe ao intelectual:

[...] ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete (SAID, 2005, p. 26).

Na visão de Said (2005), o intelectual pode ser visto como uma figura representativa, alguém que visivelmente representa um certo ponto de vista, e alguém que articula representações a um público: “Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão” (SAID, 2005, p. 27). Em tal processo de representação, vale acrescentar, há muito de ousadia e de risco, posto que o intelectual, no geral, pode ser visto com um *homem de projeto*, que busca organizar suas ideias e divulgá-las (sem medo) da melhor maneira possível: “O artista e o intelectual independentes estão entre as poucas personalidades preparadas para resistir e lutar contra os estereótipos e a consequente morte das coisas genuinamente vivas” (MILLS *apud* SAID, 2005, p. 34). Pertencentes ao seu tempo, os intelectuais refutam a cristalização de conceitos e informações veiculadas pelos meios de informação; por isso que vivem para contestar o *status quo* dominante: “as imagens, narrativas oficiais, justificações de poder que os meios de comunicação, cada vez mais numerosos, fazem circular” (SAID, 2005, p. 35).

Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que o intelectual vive sempre num contínuo estado de *pólemos* (“guerra”, “combate”), buscando o enfrentamento diário e mantendo-se constantemente num estado de alerta, de disposição perpétua para não permitir que meias verdades ou ideias preconcebidas norteiem as pessoas: o intelectual poderá sempre escolher entre o lado dos mais fracos (dos que são pouco representados, dos esquecidos ou ignorados), ou até mesmo optar pelo lado dos poderosos. Todavia, vale lembrar que o intelectual não deve aliar-se ao poder para garantir a ordem e a continuidade na vida pública; pelo contrário, seu papel é e sempre deverá ser questionar as normas vigentes. Ao escolher posicionar-se do lado do Poder, o intelectual está infringindo a principal condição de sua classe, posto que, segundo Said, uma vida intelectual seja, fundamentalmente, *conhecimento e liberdade*:

Em outras palavras, o intelectual propriamente dito não é um funcionário, nem um empregado inteiramente comprometido com

os objetivos políticos de um governo, de uma grande corporação ou mesmo de uma associação de profissionais que compartilham uma opinião comum. [...] Muitos intelectuais sucumbem por completo a essas tentações e, até certo ponto, todos nós. Ninguém é totalmente auto-suficiente, nem mesmo o mais livre dos espíritos (SAID, 2005, p. 90).

De certo modo, quando comparamos a análise de Edward Said acerca da figura do intelectual com a visão de outros pensadores, como Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre e Norberto Bobbio, iremos encontrar em Said (2005) a melhor abordagem sobre a questão caso estejamos interessados em pensar a noção de intelectualidade em Lima Barreto. E isso acontece justamente porque há toda uma dinâmica na interpretação proposta pelo estudioso palestino que se acomoda facilmente ao caso de Barreto, para quem, em linhas gerais, a função do intelectual na sociedade também seria a de lançar mão de sua capacidade dialética para tentar criar situações mais dialógicas.

Em sua conferência “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, Said (2005) faz uma observação extremamente pertinente a respeito da ideia do *exílio*, afirmando que a condição do exilado não significa, necessariamente, a condição de quem está fisicamente para fora dos limites de sua pátria. Para Said, existiria também uma qualidade metafórica do exílio, que se manifesta em relação àqueles que, mesmo dentro de seus países, vivem como exilados. Importante ressaltar que, de acordo com essa perspectiva, os intelectuais, de maneira geral, poderiam ser divididos em dois grupos, sendo que o primeiro seria o dos *conformados* (ou *consonantes*) e o segundo grupo, o dos *inconformados* (ou *dissonantes*). Os primeiros pertenceriam plenamente à sociedade, crescendo nela sem nenhum tipo de sentimento de discordância, comportando-se como intelectuais propensos a sempre dizerem “sim”; por outro lado, haveria o grupo dos dissonantes, indivíduos inconformados com o sistema e com os padrões vigentes, “exilados no que se refere aos privilégios, ao poder e às honrarias” (SAID, 2005, p. 60). O exílio metafórico, desse modo, significa um *estar sempre à margem*, situação muito similar à condição do “fora” exposta no início deste capítulo:

A condição de marginalidade, que pode parecer irresponsável e impertinente, nos liberta da obrigação de agir sempre com cautela, com medo de virar tudo de cabeça para baixo, preocupados em não inquietar os colegas, membros da mesma corporação. [...] O intelectual que encarna a condição de exilado não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção (SAID, 2005, p. 70).

Outra observação muito feliz desenvolvida por Said está relacionada à sua diferenciação entre intelectuais *profissionais* e intelectuais *amadores*. Para ele, o profissionalismo nessa área se faz entender pela subserviência do intelectual a determinados padrões de postura e de pensamento justamente devido à sua condição de assalariado; isso, obviamente, é visto pelo autor como algo, a longo prazo, bastante prejudicial às ações da intelectualidade, bem como à própria

imagem do intelectual na sociedade. Por outro lado, o chamado *amadorismo* nessa área estaria relacionado, literalmente, a uma atividade que é alimentada pela dedicação e pela afeição, e não pelo lucro ou por uma especialização egoísta e estreita. O intelectual, dentro dessa perspectiva, deve ser um *amador*:

[...] alguém que, ao considerar-se um membro pensante e preocupado de uma sociedade, se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade, por mais técnica e profissionalizada que seja. Essa atividade empenhada envolve seu país, o poder e o modo de interagir com seus cidadãos [...] (SAID, 2005, p. 86).

Intelectual *amador*, conforme as características referentes ao *amadorismo* expostas acima, bem como *exilado* no sentido metafísico proposto por Edward Said, o cronista Lima Barreto desenvolveu durante a sua vida uma noção de intelectualidade em cujo discurso facilmente reconhecemos questões pontuais, como esclarecimento, emancipação e liberdade. E vale lembrar que, em linhas gerais, tais questões são colocadas por Said (2005) enquanto fundamentais para a manutenção do *status quo* do intelectual na modernidade, que se vê ameaçado pelo crescimento moderno exacerbado do corporativismo.

Em suas crônicas, Barreto personifica a figura combativa e “secular” (não-corporativizada) do intelectual proposto por Said, sempre disposto a questionar as normas vigentes. A opinião do cronista no que tange ao Governo republicano, à Prefeitura do Rio de Janeiro, a deputados e senadores, aos grandes jornais e aos grandes capitalistas, bem como em relação à Academia Brasileira de Letras e seus literatos elitizados, deixa à mostra essa perspectiva questionadora. O foco principal das críticas do cronista estava voltado para a constituição e efetivação do Poder na sociedade brasileira, espaço no qual sempre sobraram abusos e injustiças àqueles destituídos de voz e representação.

O que a intelectualidade de Lima Barreto sempre o forçou a fazer foi buscar estabelecer um conjunto de escritos autênticos que desse forma ou que representasse a sua condição de *Escritor de um “fora”* político e econômico. A própria palavra *Escritor*, a partir de agora, firma-se como que associada à palavra *Intelectual*, posto que em Lima Barreto tal associação ocorra de uma maneira profunda e bem resolvida. Tal perspectiva acerca da relação entre as noções de *escritor* e de *intelectual*, aliás, é analisada por Said em sua obra supracitada. O autor afirma que quando Jean-Paul Sartre redigiu o seu famoso texto *Que é a literatura?*, em 1947, ele estava mesmo era escrevendo o seu “credo” como intelectual. Em seu trabalho, Sartre usa a palavra *escritor*, mas, para Said (2005), é evidente que ele esteja, na verdade, falando sobre o papel do *intelectual* na sociedade.

Bagatelas: “um livro vivo”

A obra *Bagatelas* foi publicada originalmente em 1923, pela Empresa de Romances Populares, sendo lançada novamente 33 anos mais tarde, pela Editora Brasiliense. Importante notar, nesse sentido, que a edição de *Bagatelas* de 1956 conserva fielmente a mesma disposição dos textos escolhidos para a primeira edição: (01) “A superstição do doutor”; (02) “São Paulo e os estrangeiros”; (03) “Casos de bovarismo”; (04) “Tenho esperança que...”; (05) “O caso do mendigo”;

(06) “Vera Zassúlitch”; (07) “Que fim levou?”; (08) “O convento”; (09) “No ajuste de contas”; (10) “Da minha cela”; (11) “Carta aberta”; (12) “Não valia a pena”; (13) “Um ofício da A. P. S. A.”; (14) “Problema vital”; (15) “Quem será, afinal?”; (16) “Procurem a sua Josefina!”; (17) “São capazes de tudo”; (18) “Sobre o maximalismo”; (19) “Os uxoricidas e a sociedade brasileira”; (20) “A matemática não falha”; (21) “O nosso ianquismo”; (22) “Edificantes notas ao Southey”; (23) “Henrique Rocha”; (24) “Livros de viagens”; (25) “Duas relíquias”; (26) “Dous livros”; (27) “Sobre o nosso teatro”; (28) “Pela seção livre”; (29) “Sestros brasileiros”; (30) “A circular de Reverendo Vigário Geral”; (31) “Uma simples nota”; (32) “A missão dos utopistas”; (33) “Meia página de Renan”; (34) “As lições da grande guerra”; (35) “O negócio da Bahia”; (36) “Homem ou boi de canga?”; (37) “O cedro de Teresópolis”; (38) “Coisas eleitorais”; (39) “Após a guerra”; (40) “Mais uma vez”; (41) “A nossa situação”.

A nota introdutória (“Advertência”), abaixo, que abre o volume em questão, sugere o tom político e, digamos, “pouco inocente” que, no geral, marca os artigos que compõem tal obra:

Advertência

Composto de artigos de várias naturezas e que podem merecer várias classificações, inclusive a de não classificáveis, este pequeno livro não visa outro intuito senão permitir aos espíritos bondosos que me têm acompanhado, nos meus modestos romances, a leitura de algumas reflexões sobre fatos, coisas e homens da nossa terra, que, julgo, talvez sem razão, muito próprias a mim.

Aparecidos em revistas e jornais modestos, é bem de crer que tais espíritos não tenham lobrigado a existência deles; e é somente por esse motivo que os costuro em livro, sem nenhuma outra pretensão, nem mesmo a de justificar a minha candidatura à Academia de Letras.

Percebo perfeitamente que seria mais prudente deixá-los enterrados nas folhas em que apareceram, pois muitos deles não são lá muito inocentes; mas, conscientemente, quero que as inimizades que eles possam ter provocado contra mim se consolidem, porquanto, com S. Inácio de Loyola, penso que não há inimigo tão perigoso como não ter absolutamente inimigo.

Rio de Janeiro, 13-8-1918 (BARRETO, 1956, p. 37).

Em seu prefácio à segunda edição de *Bagatelas*, o jornalista e crítico literário Astrojildo Pereira afirma que Lima Barreto pode ser visto como um “escritor do povo”, alguém que confia “na vontade revolucionária e na força invencível do

povo” (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 28). A visão geral do crítico acerca desse volume de crônicas é a de que *Bagatelas* deve ser visto como um livro militante, “um livro vivo”, por assim dizer, “por meio do qual o seu autor sobrevive e participa, ainda hoje, das grandes lutas do nosso povo pela paz, a democracia e a independência nacional” (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 29).

Grande entusiasta que foi do Comunismo no Brasil, Astrojildo Pereira² busca realçar em sua apresentação da obra as características mais evidentes do discurso barretiano capazes de classificar o cronista como um intelectual propenso à militância política. O respeito e o carinho dispensados por Barreto ao tema da Revolução Bolchevique de 1917, bem como algumas de suas ideias anarquistas e revolucionárias, corroboram o olhar de Pereira em relação ao livro:

Lima Barreto não era tão pouco um articulista de tipo estritamente jornalístico, mas um escritor, seguro de si e da sua obra, que se servia das páginas de jornais e revistas para opinar, criticar, protestar e a par disso, frequentemente, registrar as suas reminiscências, memórias e confissões pessoais. Sem ser um panfletário profissional, imprimia a muitos dos seus artigos a feição de áspera crítica política e social, e fazia da sátira de costumes uma arma permanente de combate (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 12-13).

Como também é fácil observar na própria “Advertência” de Barreto, ele mesmo tinha consciência de que alguns de seus textos não eram “muito inocentes”, posto que os mesmos tenham contribuído para que o escritor granjeasse inimizades ao longo dos anos. Como se vê, há nas crônicas de *Bagatelas* muito mais do que tão somente o intuito de se refletir “sobre fatos, coisas e homens da nossa terra”. Há, obviamente, uma motivação política por trás de cada um dos 41 textos que compõem a obra; e cumpre observar, por certo, que seria esse motivo *político* a principal razão que levou o cronista a “costurar” em livro alguns de seus trabalhos jornalísticos publicados originalmente em “revistas e jornais modestos”.

Dada a pouca abrangência territorial (distribuição) e o número reduzido de exemplares impressos de tais periódicos, grande parte do público-alvo de Lima Barreto certamente jamais teria conhecimento de seus trabalhos se não fosse pela organização e posterior publicação de tais peças jornalísticas em forma de livro. Barreto era um escritor empenhado em divulgar suas ideias, um intelectual preocupado com os rumos políticos do país e incomodado com a apatia popular diante dos mandos e desmandos do Poder republicano.

Interessante notar que, para Astrojildo Pereira, há certo exagero por parte de Lima Barreto ao pôr ênfase no fato de que seus artigos tenham saído primeiramente em periódicos modestos. Para o crítico literário, há exagero porque

² Astrojildo Pereira (1890-1965) foi um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro, em 1922, tendo sido um dos mais ativos militantes da causa socialista no Brasil da primeira metade do século XX. Foi Secretário-Geral do Partido entre 1924 e 1930. Jornalista e escritor, sempre esteve ligado a temas e questões de cunho político e social. Como crítico literário, escreveu vários trabalhos sobre a obra de Machado de Assis e de Lima Barreto.

boa parte dos textos enfeitados em *Bagatelas* saiu, primeiramente, em “revistas e até em jornais não de todo muito ‘modestos’, como era o caso, por exemplo, do A.B.C. e do *Hoje*, semanários cariocas que desfrutaram, em certa época, de considerável notoriedade política e literária” (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 09). Mas o certo é que havia em Lima Barreto uma espécie de vontade pelo “fora”, pelo *gauche*, pela marginalidade; ele queria firmar-se do lado dos pequenos, ser parte da grande massa dos pequenos, e também ser a sua voz:

Dessa posição de escritor pobre e honrado, fez Lima Barreto uma trincheira, de que jamais desertaria, e servindo-se dos meios que lhe eram próprios participou do bom combate em favor do povo brasileiro e da humanidade progressista (PEREIRA *in*: BARRETO, 1956, p. 14).

Barreto não gostava daquilo que se convencionou chamar de *grande imprensa*; sua relação conflituosa com o *Correio da Manhã*, de Edmundo Bittencourt³, só acirrou o seu desgosto crescente em relação a tal segmento da prática jornalística. Por outro lado, já no que tange à pequena imprensa, o seu pensamento era completamente diferente.

Posto que a principal diferença entre a *pequena* imprensa e *grande* esteja no fato de que os jornalistas possuem muito mais liberdade de expressão na primeira do que na segunda, Lima Barreto louvava os pequenos jornais e revistas enquanto únicos espaços para a prática de um jornalismo sério e comprometido com a verdade. A grande imprensa, ligada visceralmente à voragem capitalista, à uma busca incessante por lucro, estaria como que “vendida” para os interesses dos grandes empresários e também do Poder político dominante.

Tendo, pois, preferência declarada pela pequena imprensa, o cronista batizaria esse seu primeiro volume de crônicas reunidas justamente com um título que sugere algo *de pouco valor ou importância*. O que salta aos olhos, obviamente, é o fato de que o termo “bagatelas” também pode estar sugerindo, como afirmado acima, um tipo de discurso que se encontre alinhado, a rigor, sempre do lado dos menos favorecidos, dos “pequenos”, dos que não são importantes aos olhos do Poder.

³ A publicação de seu primeiro romance, *Recordações do escrivoão Isaías Caminha*, em 1909, gerou enorme descontentamento em meio à classe jornalista/intelectual do Rio de Janeiro, bem como em Edmundo Bittencourt, que era o dono do Jornal *Correio da Manhã*. Em sua obra, Barreto descreve pejorativamente a redação e a diretoria de um jornal fictício (*O Globo*) o qual, na época, foi automaticamente associado ao *Correio da Manhã*. Como reação, Bittencourt ordenou que o nome de Lima Barreto nunca fosse citado em seu jornal, fato este que foi seguido à risca mesmo muitos anos após a morte de ambos. Essa espécie de “silenciamento” acerca do nome do escritor no maior jornal da época acabou influenciando negativamente sua carreira, tornando mais difícil a publicação de suas outras obras, bem como reduzindo consideravelmente a recepção crítica sobre as mesmas.

Dimensões da *Marginália*

Assim como ocorreu com *Bagatelas* (1923), o volume de *Marginália* (1953) também foi idealizado e montado pelo próprio Lima Barreto. Publicada 31 anos depois da morte do escritor, a primeira edição de *Marginália* compreende artigos sobre vários assuntos, tais como comentários acerca de acontecimentos políticos, crônicas da vida carioca, impressões de leitura e uma série de pesquisas sobre o folclore urbano.

A publicação original do volume de *Marginália* (1953), desse modo, está muito bem dividida em três seções distintas, que se fazem entender por (I) MARGINÁLIA, (II) IMPRESSÕES DE LEITURA e (III) MÁGOAS E SONHOS DO POVO:

I - MARGINÁLIA

(01) “A questão dos *poveiros*”; (02) “Hotel 7 de setembro”; (03) “15 de Novembro”; (04) “A biblioteca”; (05) “O anel dos musicistas”; (06) “Elogio da morte”; (07) “A minha candidatura”; (08) “Sobre a guerra”; (09) “Até Mirassol (notas de viagem)”; (10) “Dias de roça” (carta); (11) “Palavras dum simples”; (12) “Bailes e divertimentos suburbanos”; (13) “O nosso caboclisto”; (14) “Como resposta”; (15) “A *Maçã* e a polícia”; (16) “Generosidade”; (17) “A política republicana”; (18) “Bilhete”; (19) “De Cascadura ao Garnier”; (20) “A carroça dos cachorros”; (21) “A derrubada”; (22) “Vestidos modernos”; (23) “O moambeiro”.

II - IMPRESSÕES DE LEITURA

(01) “O destino da literatura”; (02) “Livros”; (03) “Literatura militante”; (04) “Literatura e política”; (05) “Reflexões e contradições à margem de um livro”; (06) “À margem do *Coivara*, de Gastão Cruls”; (07) “História de um mulato”; (08) “Vários autores e várias obras”; (09) “Urbanismo e roceirismo”; (10) “A obra do criador de Jeca Tatu”; (11) “Madame Pommery”; (12) “Estudos”; (13) “A obra de um ideólogo”; (14) “O triunfo”; (15) “O secular problema do Nordeste”; (16) “Anita e Plomark, aventureiros”; (17) “Elogio do amigo”; (18) “Um romance sociológico”; (19) “Limites e protocolo”; (20) “Levanta-te e caminha”; (21)

“Canais e lagoas”; (22) “Dois meninos”; (23) “Volto a Camões!”; (24) “Tabaréus e tabaroas”; (25) “Fetiches e fantoches”; (26) “O professor Jeremias”; (27) “Um romancista”.

III – MÁGOAS E SONHOS DO POVO

(01) “Recordações da *Gazeta Literária*”; (02) “Sonhei com isto: o que é?”; (03) “Histórias de macaco”; (04) “Um domingo de Páscoa”; (05) “O Príncipe Tatu”; (06) “Contos e histórias de animais”; (07) “História de um soldado velho”; (08) “Superstições domésticas”; (09) “Rezas e orações”; (10) “Restos do *tabu* ancestral”; (11) “Coisas do jogo do *bicho*”.

A excelente disposição dos textos de *Marginália* (1953) em três grandes seções dá a essa obra uma característica ímpar: a capacidade de mostrar a perspectiva crítica de um Lima Barreto ao mesmo tempo leitor de obras literárias (1), “leitor” do mundo (2) e também pensador da cultura (3).

Há, por certo, muito de seu olhar marginal característico permeando suas observações sobre as coisas. Isso é mais evidente na primeira seção (I – MARGINÁLIA), que dá título ao volume e onde o ferino discurso barretiano contra as injustiças sociais se faz mais presente. Trata-se de um conjunto de textos redigidos por Barreto quase que “no calor da leitura” de outros textos jornalísticos polêmicos ou tão somente interessantes às suas inquietações políticas. São escritos que foram surgindo a partir de anotações feitas às margens de tais artigos.

A segunda seção do volume (II – IMPRESSÕES DE LEITURA) também não deixa de configurar uma espécie de *marginália*, posto que os textos que dão corpo a tal seção sejam, em sua maioria, fruto da reflexão do cronista acerca de autores e obras, ou tenham a leitura de algum livro como *leitmotiv* para o seu desenvolvimento.

Na terceira seção da obra (III – MÁGOAS E SONHOS DO POVO) vamos conhecer um Lima Barreto bastante curioso em relação a determinados fenômenos e manifestações culturais do Brasil. Não deixando de lado algumas características próprias do seu discurso como cronista, Barreto, em tal seção, dá asas às suas qualidades de “etnógrafo” e de intelectual afeito a assuntos de Sociologia. Sendo assim, de maneira muito agradável e bem estruturada, o cronista passa a falar sobre questões bem populares e folclóricas, como superstições domésticas, rezas, orações, interpretação de sonhos, jogo do bicho, etc.

Para Chaves (*in*: BRASIL, 2008, p. 165), Lima Barreto deve ser visto como “um autor que se reinventa, que não se desatualiza”, e que, por certo, com o passar do tempo, ganha uma “substância social” cada vez maior. Concordamos com a afirmação acima posto que exista uma dimensão do social nas obras do escritor carioca que ainda possui muito a oferecer ao público leitor brasileiro do presente e

do futuro. Também a crítica literária possui, nesse caso, um rico manancial a ser explorado, uma vez que muito do que, erroneamente, já se afirmou sobre esse injustiçado escritor brasileiro tenha sido fruto de um olhar específico de uma elite intelectual dominante (e de opinião vencedora) que jamais levou em consideração algumas peculiaridades do pensamento barretiano.

Como bem aponta Matias (2007), o intelectual do início do século XX era uma espécie de mediador e intérprete da modernidade, posto que estivesse sempre no centro das transformações pelas quais passava a sua capital e o seu país:

Enquanto intelectual antenado com seu tempo, Lima Barreto se esmerou nessa prática, à medida que abordou essas mudanças em vários âmbitos, como observador da imprensa, da política, da literatura e dos literatos, das pessoas comuns nas ruas modernas e nas abandonadas ruas suburbanas. À guisa de exemplo, pode-se tomar a sua prática de captar, na miudeza do cotidiano dos jornais, o argumento de suas crônicas (MATIAS, 2007, p. 101).

Observador crítico de sua sociedade e dono de uma perspectiva diferenciada em relação à maneira como enxergava o avanço da modernidade, Barreto não via a chegada dos novos tempos da mesma maneira ou, pelo menos, com o mesmo entusiasmo que a grande maioria de seus colegas de profissão. Ele não concordava com o processo excludente e marginalizante através do qual o Rio de Janeiro vinha se transformando desde as primeiras mudanças introduzidas pela dupla Rodrigues Alves e Pereira Passos. Tinha restrições para com o cinematógrafo e o telefone, e não gostava da ideia de velocidade trazida com o aumento dos automóveis nas ruas. Talvez por causa disso possuísse determinado pendor para a pesquisa do passado cultural da sua cidade, como que buscando na preservação efetiva de certos valores em franco estado de degenerescência um caminho possível para um futuro mais ético e mais inteligente.

Em *Marginália*, de maneira geral, conseguimos identificar em diversos textos uma clara aversão do autor aos alemães, aos ingleses e, principalmente, aos norte-americanos. No campo das ideias, ataca nos alemães sua tendência à alienação popular e ao culto ao militarismo em detrimento da emancipação do povo:

Essa mania militar que se apossou de quase todos os países do globo, inclusive o nosso, levou todos eles a examinar e a imitar a poderosa máquina guerreira alemã. Os seus códigos e regulamentos militares vão sendo mais ou menos estudados e imitados, quando não são copiados. Não se fica só nisso. A tendência alemã, ou melhor, prussiana, de militarizar tudo, os mais elementares atos da nossa vida civil, por meio de códigos, regulamentos, penas e multas, vai-se também apossando dos cérebros dos governantes [...] (BARRETO, 1953, p. 12).

Agora, parece, a Alemanha ficará por muito tempo diminuída e os seus idiotas partidos guerreiros que se crêem eleitos e com a missão de dominar o mundo, não encontrarão na massa de

camponeses homens em que se apóiem, com auxílio de amuletos patrióticos; e os homens que criam o futuro, poderão agir (BARRETO, 1953, p. 35).

A crítica desferida aos ingleses e norte-americanos, mais a estes do que àqueles, tem muitas vezes o futebol, o pragmatismo e a prática desportiva em geral (objetos de ódio particular do cronista) como legitimação da tendência anglo-saxã à barbárie. Seja enaltecendo o livro *O esporte está deseducando a Mocidade*, de Sússekind de Mendonça, ou lembrando a fundação da “Liga Brasileira contra o Futebol”, encabeçada por ele mesmo, o cronista faz afirmações do seguinte teor:

[...] o *sport* é o “primado da ignorância e da imbecilidade”. E acrescento mais: da pretensão. É ler uma crônica esportiva para nos convenceremos disso. Os seus autores falam do assunto como se tratassem de saúde pública ou de instrução (BARRETO, 1953, p. 67).

O meu amigo Sússekind de Mendonça, no seu interessante livro – *O esporte está deseducando a Mocidade* – refere-se à licenciosidade das danças modernas. [...] Mendonça atribui o “andaço” dessas danças desavergonhadas ao futebol. [...] O Senhor Antônio Leão Veloso achou isso exagerado. Pode haver exagero – não ponho em dúvida tal coisa – mas **o tal de futebol pôs tanta grosseria no ambiente, tanto desdém pelas coisas de gosto, e reveladoras de cultura, tanta brutalidade de maneiras, de frases e de gestos**, que é bem possível não ser ele isento de culpa no recrudescimento geral, no Rio de Janeiro, dessas danças luxuriosas que os hipócritas estadunidenses foram buscar entre os negros e apaches (BARRETO, 1953, p. 54, **grifo nosso**).

O futebol ganhou, ao longo dos anos, *status* de atividade profissional e de espetáculo milionário, enquanto o carnaval recebeu grande incentivo financeiro do próprio governo brasileiro visando a sua expansão em nosso próprio país e no exterior.

Durante a sua atividade como cronista, Lima Barreto desferiu várias críticas tanto ao futebol quanto ao carnaval, alegando que o super desenvolvimento de ambos os fenômenos entre nós estava ligado a uma clara artimanha do Poder em ampliar a política do “pão e circo”. Atualmente, as críticas de Lima Barreto causariam bastante revolta entre os aficionados pelo esporte e pela festividade veneziana, mesmo porque, durante o século XX, uma das características que marcaram o Brasil internacionalmente foi justamente a conquista de “títulos”, como *O país do Carnaval* e *O país do Futebol*. O cronista parece profetizar, já em sua época, que aquele mecanismo de “pão e circo” iria ser uma fórmula perfeita para o governo manipular, por anos a fio, tanto a apatia dos brasileiros quanto a sua euforia, emoções estas sempre ministradas conforme os interesses do Estado: a alienação reinante no que tange à política e às injustiças ou perversidades do Governo também transforma-se, por vezes, num tipo de animação ufanista alienante que, no caso brasileiro, pode muito bem ser ilustrada com a fórmula

“Noventa milhões em ação / Pra frente Brasil / Do meu coração”⁴, que embalou a conquista do tricampeonato mundial de futebol em 1970 e que ainda hoje é lembrado com muito carinho pela mídia. Título do referido *jingle* e também *slogan* do Governo militar naquela ocasião, “Pra frente Brasil” conseguiu o grande êxito de ser absorvido pelo público em geral de uma maneira passiva e natural; isto é, sob essa perspectiva, auxiliada pela alienação comum própria do universo futebolístico no país, a imposição de tal ideologia às massas deu-se através de um tipo de propaganda menos agressiva, porém muito eficaz.

Como é possível notar no fim do segundo excerto exposto acima, há uma nota de rancor em relação aos “hipócritas estadunidenses” e aos EUA, como um todo; a crítica específica ao “brutal e odioso Estados Unidos” é embalada por um tom mais político e nacionalista: “Fui estudar alguma coisa da história das relações *yankees* com outros Estados estrangeiros; é deplorável, é cheia de felonias. Lembrei-me também como lá se procede com os negros e mulatos” (BARRETO, 1953, p. 16). Fácil perceber, desse modo, que questões como o racismo e a política externa americana são temas recorrentes em todos os textos nos quais o nome do referido país se faz presente. Nas crônicas “Coisas americanas”, I e II, publicadas no jornal *O Debate*, em 06 e 27 de outubro de 1917, respectivamente, há um claro alerta aos brasileiros idólatras dos EUA. Segundo o escritor, o Brasil estava sendo vigiado, naquele período, por 2 ou 3 navios comandados pelo temido Almirante William Banks Caperton, homem de guerra que, havia pouco, impusera seu poderio militar na República Dominicana:

Especialista em intervenções na vida íntima das fracas repúblicas de origem ibérica é de crer que Sua Excelência [Caperton] esteja se aborrecendo de contemplar as belezas da Guanabara e com gana de fazer qualquer coisa bem americana.

O almirante não é um contemplativo; é um homem de ação e não poderá levar muito tempo nesse quietismo enervante (BARRETO, 2004, v. 1, p. 295).

A crítica de Lima Barreto pautava-se na razão de que os brasileiros não deviam bajular e exaltar um povo que, historicamente, havia dado provas cabais de que não gostava de mestiços, sobretudo de latinos:

É preciso lembrar, para provocar o amor dos brasileiros, de todos eles, pela grande república dos dois oceanos, que a teoria *yankee* a respeito [do racismo] é a mais simples possível; e pode ser resumida naquela frase nossa e muito comum nos bate-bolas

⁴ A autoria do *jingle* “Pra frente Brasil” é de Miguel Gustavo (1922-1972), jornalista e compositor carioca que também notabilizou-se pela composição de músicas para campanhas eleitorais de políticos como João Goulart, Juscelino Kubitschek e José Sarney. Miguel Gustavo também criou *jingles* de muito sucesso os quais foram produzidos para campanhas publicitárias tanto do Governo militar (como “Plante que o governo garante”, de 1970) como para empresas privadas (Casas da Banha, de 1950; Leite Glória, de 1963).

jornalísticos e de estalagem: quem escapou de branco, negro é (BARRETO, 2004, v. 1, p. 297-298).

De maneira muito clara, o que o cronista também insiste em condenar no *American way of life* é a maneira visceral com que os americanos desenvolvem a prática capitalista. Incansável crítico do estilo de vida burguês, Lima Barreto censura mais de uma vez o lado não ético do pragmático provérbio *yankee*: “*make Money, honestly if you can; but make money*” [“ganhe dinheiro, honestamente, se possível, desde que ganhe dinheiro”] (BARRETO, 2004, v. 2, p. 529).

O ódio declarado do cronista à voragem burguesa, às vezes representada pelos Estados Unidos, às vezes pelos capitalistas nacionais, estende-se também à classe política brasileira, a qual, às vistas claras, utilizava-se ilicitamente da República como um mecanismo para o próprio enriquecimento. Quanto a essa questão, Barreto lembra o caso de um certo senador Victoman, que, queixando-se de que os carros da estrada de ferro feriam o couro de seus bois e vacas, apresentou um projeto de lei que concedia “um crédito de dois mil contos para acolchoar os carros das estradas federais” que tivessem de transportar o seu gado vacum (BARRETO, 2004, v. 2, p. 581-582).

Sempre atento aos artifícios retóricos criados pela aristocracia para subjugar a grande massa de pobres e analfabetos de nosso território, numa das crônicas de *Marginália* Barreto também chama a atenção para a “invenção” do indianismo efetivada pela *intelligentsia* brasileira do século XIX. Em “O nosso cabocismo”, crônica redigida em 1919, o autor afirma que:

Uma das manias mais curiosas da nossa mentalidade é o cabocismo. Chama-se isto a cisma que tem todo o brasileiro de que é caboclo ou descende de caboclo. Nada justifica semelhante aristocracia, porquanto o caboclo, o tupi, era, nas nossas origens, a raça mais atrasada; contudo toda a gente quer ser caboclo. [...] A mania, porém, percorreu o Brasil; e, quando um sujeito se quer fazer nobre, diz-se caboclo ou descendente de caboclo (BARRETO, 1953, p. 62).

Segundo o autor, os escritores indianistas e, sobretudo, o *político* José de Alencar, “primeiro romancista do Brasil, que nada tinha de tupinambá” (BARRETO, 1952, p. 62), foram os grandes responsáveis por essa tendência ideológica que perdurava até a sua época. O que irritava o autor é justamente o fato de os intelectuais brasileiros louvarem o (segundo ele) “atraso” de possuírem sangue indígena. Afirmações como essa, obviamente, são resultado da própria formação intelectual de Barreto, que sempre manifesta a tendência de expor o seu apreço à tradição cultural europeia. A questão do “patriotismo indígena”, discutida na crônica e ironizada pelo escritor em um romance como *Triste fim de Policarpo Quaresma*, também está relacionada à sua crítica organizada em relação à maneira arbitrária através da qual os intelectuais brasileiros do século XIX tentaram promover a independência da cultura nacional.

A escolha do elemento indígena como representante do vigor moral e força cultural dos brasileiros pode estar sendo criticada porque ela só vem mostrar o

quanto os intelectuais do Brasil sempre estiveram em desacordo com a concepção do povo, em geral. Ao escolherem o índio como símbolo da brasilidade, os intelectuais nacionais do século XIX imitaram o procedimento romântico europeu referente à busca por um modelo heroico e virtuoso de passado. Interessante notar que a concepção particular da *intelligentsia* brasileira pode ser vista como que em desacordo com a visão popular ou própria do senso comum (manifesta na opinião de Barreto), segundo a qual o índio representaria, na verdade, certo atraso no processo civilizatório.

A despeito do que, de imediato, um título como *Marginália* possa sugerir ao leitor contemporâneo, uma vez de seu parentesco com o vocábulo “marginal”, cumpre observar que a expressão-título da obra corresponde, tão somente, às *anotações que são feitas sobre as margens de um texto durante uma leitura crítica*. O volume, nesse sentido, tem como característica central a perspectiva de um Lima Barreto *leitor e observador*, intelectual atento às notícias de seu tempo e também crítico pontual de tudo o que se produzia no âmbito artístico-cultural da Primeira República. No texto que abre a coletânea, o próprio autor explica o método crítico-redacional desenvolvido por ele em relação a todos os outros trabalhos ali reunidos; segundo Barreto, ante a gama de informações que ia consumindo sobre variados assuntos, recorreu à seguinte solução prática: “[...] cortar as notícias dos jornais, colar os retalhos num caderno e anotar à margem as reflexões que esta e aquela passagem me sugerissem. Organizei assim uma *Marginália* a esses artigos e notícias” (BARRETO, 1953, p. 16).

Malgrado o fato de a expressão-título da obra ter sido cunhada no sentido exposto acima, faz-se importante notar que a *marginália* operada pela verve crítica e violenta de Lima Barreto desenvolve-se, com efeito, também a partir de seu ponto de vista “marginal” quanto a tudo o que escolhe para analisar.

À guisa de conclusão

Pelo que se pôde entender, até aqui, a partir de uma visão geral de *Bagatelas* (1923) e *Marginália* (1953), Lima Barreto quis dar a tais volumes um caráter crítico focado na discussão específica de temas políticos, econômicos e sociais. Publicadas originalmente em jornais “modestos” (nas palavras do próprio autor) e de pouca circulação, as crônicas reunidas em *Marginália* e *Bagatelas* expõem a sua vontade de ser lido por seus contemporâneos; de fazer com que suas ideias chegassem ao maior número possível de pessoas.

Escritor “de trincheira”, no dizer de Astrojildo Pereira, Barreto foi um intelectual combativo que fez de sua literatura (romances, contos e crônicas) um instrumento objetivo de crítica social e de denúncia. No que tange à dimensão ideológica de suas crônicas, o autor claramente mostrava-se alinhado aos interesses dos mais fracos; mais do que isso: através de seu modo *sincero* de escrever, através do qual expunha detalhes pessoais de sua vida, buscava caracterizar-se como pobre e politicamente “fraco”; alguém destituído de honrarias, capital econômico e poder. Nessa perspectiva, a escolha dos títulos de

tais volumes é uma mostra cabal de que Barreto prezava pela caracterização de um espaço do “fora”: do *marginal* e do *pequeno*.

Intelectual claramente dissonante, nos termos de Said (2005), Lima Barreto fez de seus textos jornalísticos um espaço para a manifestação de seu apreço pelo “fora”: através de sua atividade como cronista o autor empreendeu um caminho contrário à *mainstream*, criando, inclusive, novas possibilidades estéticas para a crônica brasileira (na medida em que sabemos que esta foi se diferenciando substancialmente de outras produções similares ao redor do mundo durante o século XX). Rica em informações geopolíticas, historiográficas, sociológicas e filosóficas; extremamente pessoal, *sincera* e por vezes carregada de certo revide ao poder – a crônica barretiana pode ser vista como um dos primeiros gritos intelectuais, no contexto brasileiro, que vieram realmente de fora do *status quo*. Um grito “marginal”; uma “bagatela” intelectual. Mas um grito “do fora” que fez acordar os que estavam no conforto do *establishment*, dentro da casa, do outro lado da porta.

Referências

- ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo. “A abóbora que se tornou cosmos: a exposição do pensamento do fora da filosofia”. In: ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo (Orgs.). “Fora” da filosofia. As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze. Volume I. Lisboa: POCTI/Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008.
- ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo (Orgs.). “Fora” da filosofia. As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze. Volume I. Lisboa: POCTI/Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008.
- _____. “Fora” da filosofia. Da fenomenologia à desconstrução. Volume II. Lisboa: POCTI/Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008.
- BARRETO, Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Volume IX)
- _____. *Correspondência*. Ativa e passiva. 2º tomo. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Volume XVII)
- _____. *Marginália*. São Paulo: Mérito, 1953.
- _____. *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Volume XV)
- _____. *Toda crônica*. Apresentação e notas de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004. (Volume 1)
- *Toda crônica*. Apresentação e notas de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004. (Volume 2)
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- CHAVES, José Antonio Garcia de. Uma leitura da escrita impressiva de Lima Barreto. Crônicas de heróis vulgares. In: BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Departamento Cultural e de Informações. *Ensaio premiado. A obra de Lima Barreto*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores/Departamento Cultural e de Informações, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MATIAS, José Luiz. *Vida urbana, Marginália, Feiras e Mafuás: a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. (Dissertação de Mestrado)

PELBART, Peter Pál. "A clausura do fora". In: ANGHEL, Golgona; PELLEJERO, Eduardo (Orgs.). *"Fora" da filosofia. As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*. Volume I. Lisboa: POCTI/Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008.

PEREIRA, Astrojildo. "Prefácio". In BARRETO, Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Volume IX)

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A dialética da ninfa em *The Waste Land*, de T.S. Eliot

The dialectic of nymph in *The Waste Land*, de T.S. Eliot

Maura Voltarelli Roque*

 <https://orcid.org/0000-0002-3349-2211>

Recebido em: 11/04/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Neste artigo, refletimos sobre algumas questões relacionadas à figura da Ninfa, tal como pensada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, tomando como ponto de partida a sua complexidade enquanto imagem de natureza dialética que insiste em aparecer, como um sintoma que resiste e sobrevive, chegando até a modernidade e o contemporâneo, sendo capaz de ainda provocar fascínio e perturbação, de continuamente gerar novos sentidos e significados. A partir de uma reflexão sobre a imagem da Ninfa na modernidade, buscamos pensar as aparições dessa figura feminina em movimento no poema “The Waste Land”, de T.S. Eliot.

Palavras-chave: Ninfa. “The Waste Land”. T. S. Eliot. Poesia

ABSTRACT: *In this article, we reflect on some issues related to the figure of the Nymph, as thought by the German art historian Aby Warburg, taking as starting point her complexity as a dialectical image that insists on appearing as a symptom that resists and survives, reaching up to modernity and the contemporary, being able to still provoke fascination and disturbance, to continuously generates new senses and meanings. From a reflection on Nymph's image in modernity, we sought to think of the appearances of this female figure in motion in the poem "The Waste Land", by T.S. Eliot.*

Keywords: *Nymph. “The Waste Land”. T.S. Eliot. Poetry*

* Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: ma_voltarelli@yahoo.com.br.

“pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais”.

Aby Warburg, *Ninfa Fiorentina*

1. Nymphé

Onde está a Ninfa? A Prancha 46 do Atlas Mnemosyne, do historiador da arte alemão Aby Warburg, traz 26 fotografias nas quais se pode ver uma figura feminina em movimento que, em diferentes épocas e contextos, se destaca pela atmosfera criada ao seu redor, conferindo movimento e intensidade a todo o restante da representação. Ao passar apressada dentro do espaço da própria imagem - como se pode ver em um dos afrescos de Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista*, que está na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e que compõe a constelação de imagens da Prancha de Warburg - essa figura feminina é reconhecida pelas suas vestes que voam e pelo seu passo dançante. Trata-se de uma aparição inquietante, atravessada pelo que Warburg chamou de uma *brise imaginaire*, capaz de marcar aquele que a vê de forma profunda e permanente.

A Prancha traz uma das obsessões warburgnianas, diversas representações de uma figura feminina atravessando o tempo, entre elas, a serva com vestes esvoaçantes do afresco de Guirlandaio, a carregadora de água de Rafael, uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano, dentre outras encarnações de uma mesma imagem que, como uma espécie de fantasma, sobrevive e, ao mesmo tempo, se transforma. Essa imagem, capaz de irromper aqui e ali, essa “heroína da sobrevivência”, como escreveu Georges Didi-Huberman, na qual Warburg reconheceu os gestos intensificados, a violência delicada das mênades antigas, foi chamada por ele de Ninfa.

Em suas aparições, reunidas nessa e em outras Pranchas do Atlas, a Ninfa surge como uma delicada serva florentina carregando frutos, um anjo protetor, como as impassíveis figuras femininas de Botticelli, com as vestes e os cabelos desenrolados perfeitamente no ar, ou ainda como uma Salomé dançante e mortífera, que leva sobre a sua cabeça degolada de João Batista, ou como uma mênade enfurecida que despedaça com os dentes cabritos vivos. Ao montar juntas, tensionar dialeticamente em um único espaço diversas aparições dessa figura feminina, Warburg realiza uma “montagem de atrações” na qual percebemos o mesmo gesto expressando emoções contrárias e adquirindo sentidos opostos.

No ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”, Agamben busca estabelecer a situação crítica de uma disciplina “que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome” (AGAMBEN, 2009, p. 132). Agamben se volta, dentre outras questões, para o conceito de *Pathosformel* (fórmula de pathos), que justamente buscou pensar uma forma para as paixões, uma morfologia dos afetos, e que, segundo Agamben, “torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 132-133). O que está no horizonte da

Pathosformel e da ciência sem nome de Warburg seria uma tensão que se volta para a superação dos limites da própria história da arte. A reflexão de Warburg sobre o símbolo que, segundo ele, tem a mesma função da imagem, a de cristalizar em si “carga energética e experiência emotiva que sobrevivem como herança transmitida pela memória social” (AGAMBEN, 2009, p. 136) não deixa de evocar o lugar instável da *Pathosformel*. Para Warburg, “o símbolo pertenceria [...] a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva [...] ele é um intervalo”. Esse lugar do intervalo surge como um lugar fundamental para o pensamento de Warburg, onde parecem se situar as suas *Pathosformeln* que, sem opor forma e conteúdo, perfazem “um movimento de oscilação pendular entre dois polos distantes, o da prática mágico-religiosa e o da contemplação matemática” (AGAMBEN, 2009, p.139).

Esse pensamento do intervalo, que aponta para uma coexistência tensiva de contrários, é visto por Agamben como a grande contribuição da “ciência sem nome” warburgniana, que deve permanecer sem nome até o dia em “que terá posto abaixo as falsas divisões e as falsas hierarquias [...] essa fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que “canta” e a que “recita” (AGAMBEN, 2009, p. 141). O que estaria em questão seria um ultrapassamento daquela esquizofrenia que, segundo Warburg, atravessaria toda a cultura ocidental, marcada por uma polaridade entre a ninfa extática (maníaca), por um lado, e o melancólico deus-fluvial (depressivo), por outro.

Quando se fala da *Pathosformel*, não podemos esquecer, no entanto, como lembra Agamben em *Ninfas*, que a expressão fórmula já nos dá uma ideia do aspecto repetitivo do tema imaginário “com o qual o artista, a cada vez, contendia para dar expressão à “vida em movimento” (AGAMBEN, 2012, p. 28). Ao pensar a Ninfa como a *Pathosformel* por excelência, Agamben vai dizer que o repertório de imagens é vasto, mas finito, segue-se de alguma maneira uma fórmula que, no entanto, não encerra a Ninfa em uma organização onde há uma imagem original de onde partem todas as demais. No caso das 26 epifanias da Prancha 46 de Warburg, nenhuma das imagens é a original e nenhuma também é simplesmente uma cópia. Neste sentido, “a ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo” (AGAMBEN, 2012, p. 29).

A Ninfa, assim como as demais *Pathosformeln*, é feita de tempo, “são cristais de memória histórica, “fantasmatas” [...] em torno dos quais o tempo escreve a sua coreografia” (AGAMBEN, 2012, p. 29). Podemos dizer a partir desta reflexão que as aparições da Ninfa na arte não devem ser compreendidas a partir de uma forma original da qual decorrem todas as outras. Cada aparição, de dentro de seu instante de fulguração, é original e cópia, uma forma sobrevivente e vivente, que se transforma a partir das forças do presente, do seu tempo histórico, mas que recorda e faz com que atuem novamente as formas do passado. Cada aparição da Ninfa encarna dessa maneira aquilo que Warburg chamou de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, de modo que a Ninfa nunca se distancia do tempo, de um tempo dialético, tal como viu Walter Benjamin.

Em *Ninfas*, Agamben nos coloca justamente diante da noção benjaminiana de imagem dialética, lembrando uma gravura do historiador da arte francês Henri Focillon, de 1937, que expressaria essa “inquietação suspensa do pensamento” com a qual artistas e estudiosos se deparam e que estaria no centro da compreensão da dialética. “Ela representa um acrobata que oscila pendurado em um trapézio sobre o picadeiro iluminado do circo. Embaixo, à direita, a mão do autor escreveu o título: *La dialectique [A dialética]*” (AGAMBEN, 2012, p. 43).

Um lugar de oscilação, da iminência da queda que, no entanto, se suspende, e da impossibilidade de imobilidade total, pois o corpo se encontra em um equilíbrio tensivo. A dialética é o limiar. Não se está imóvel, não se está em movimento, ela acontece no instante, na constelação que se forma quando o Outrora se une fulminantemente com o Agora. O que é dialético vive no espaço das tensões e, assim como o acrobata quando faz um movimento desmedido para um dos lados cai, e quando pretende a completa imobilidade também tomba, aquele que pender demais para qualquer um dos polos que compõem uma tensão, ou afirmar uma completa indiferença em relação a ambos, também já lhe escapa a dialética, feita de uma complexa intricação, uma relação de termos opostos jamais sintetizáveis, mas que tampouco podem existir separadamente. “Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética” (AGAMBEN, 2012, p. 41). O próprio Focillon tem uma passagem citada por Benjamin, e lembrada por Agamben, na qual, ao falar sobre o estilo clássico, ele se aproxima desse lugar complexo onde vivem as imagens dialéticas.

Um breve instante de plena posse das formas [...] como uma felicidade rápida, como a *akmé* dos gregos, o ponteiro da balança só oscila fracamente. O que espero não é vê-lo logo pender de novo e muito menos o momento da fixidez absoluta, mas, no milagre dessa imobilidade hesitante, o frêmito leve, imperceptível, que me indica que está vivo (FOCILLON apud AGAMBEN, 2012, p. 40).

A vida das imagens dialéticas não estaria assim na simples imobilidade, nem na simples retomada de movimento, mas no lugar da pausa carregada de tensão entre elas, em uma “dialética na imobilidade”, como escreveu Walter Benjamin nas *Passagens*.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas (BENJAMIN, 2006, p. 505).

As ideias de “lampejo” e “constelação” nos sugerem o instante do acontecer da imagem. Uma imagem que, sendo dialética, coloca em relação diferentes

tempos históricos – o outrora e o agora – e se insere, antes de tudo, na história, ao contrário das imagens arcaicas. Estas últimas se lançam em um plano para além da história, seriam “meta-históricas”, carregando universais comuns e não dados históricos, de um tempo específico.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte [...] Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las (BENJAMIN, 2006, p. 515).

Benjamin cria um local de acontecimento para a imagem dialética justamente no instante do intervalo, da parada carregada de movimento, ali onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível, ali encontraríamos a imagem dialética.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível [...] (BENJAMIN, 2006, p. 518)

Se a imagem dialética é aquela que comporta em si uma tensão, o que faz da Ninfa uma imagem dialética? Em que medida é a Ninfa uma imagem que se mostra tensionada e que, ao mesmo tempo, é capaz de tensionar e desestabilizar a história e o próprio tempo? “Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada [...], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (Elementargeist), uma deusa pagã no exílio [...]” (WARBURG apud AGAMBEN, 2012, p. 49).

A Ninfa, vista por Warburg como uma “deusa pagã no exílio”, surge como uma imagem do passado que volta, uma forma sobrevivente, capaz de ainda viver mesmo depois de morta (*Nachleben*), algo como um fantasma exilado que insiste em nos assombrar.

Sobre esse passado que volta, Roberto Calasso em *A literatura e os deuses* lembra que os deuses, depois de certo silêncio, voltaram a habitar de forma expressiva o espaço das artes, primeiro apenas na pintura, invadindo depois outras representações artísticas, como a literatura. As ninfas aparecem nesta história de sobrevivência como aquelas que abririam o caminho para que outras figuras divinas irrompessem.

Divindades menores da Grécia Antiga, etimologicamente *nymphé* significa “moça em idade de se casar” e “nascente”, ou ainda os pequenos lábios do órgão sexual feminino. Apesar de terem uma vida bastante longa, as ninfas não eram imortais, ocupando uma posição intermediária entre os homens e os deuses. Geralmente jovens e belas, também são vistas como criaturas elementares ligadas

às fontes, aos rios, ao lagos, capazes de “possuir” tanto homens quanto deuses. Portadoras do dom da profecia, o que as ligava a Apolo, elas também estavam bastante próximas de Dionísio por seu aspecto de loucura e embriaguez amorosa.

Esses habitantes do *meio* “formaram, de fato, e por séculos, o esquadrão mais fiel a acompanhar as metamorfoses do estilo. Anunciadas pela primeira vez no século XV florentino, pela aragem que enrugava as suas túnicas, elas nunca deixaram de nos fitar [...]” (CALASSO, 2004, p. 27). Índices de mudanças do estilo, as ninfas são testemunhas de toda uma evolução artística não só porque podem ser um “pretexto erótico” da imagem, e sim porque guardam uma forma de conhecimento das mais antigas e, talvez, das mais perigosas: a possessão.

O primeiro a ser possuído pelas ninfas, lembra Calasso, foi Apolo. Ao deus das artes, as ninfas já se revelaram em sua natureza essencialmente ambígua, “ora sob o aspecto de uma moça encantadora, ora como enorme serpente enrodilhada” (CALASSO, 2004, p. 28). As ninfas guardavam uma fonte borbulhante, “água poderosa e sábia”, que depois viria a se revelar como as “águas mentais”, invadidas e usurpadas por Apolo. Mesmo “conquistando” as ninfas, Apolo não deixou de experimentar que “nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas” (CALASSO, 2004, p. 28). Isso porque em se tratando da Ninfa, nada é transparente, seus gestos são turvos, oblíquos. Como conta Calasso, se Sócrates, no Fedro, se gabava de ser um *nympholéptos*, “capturado pelas ninfas”, Hílas, o amante de Hércules, foi engolido por um lago habitado por elas quando o braço da ninfa que o cingia com a intenção de beijá-lo, o arrastava, ao mesmo tempo, para o fundo. “Ninfa é a fremente, oscilante, cintilante matéria mental de que são feitos os simulacros, os ídola [ídolos]. É a própria matéria da literatura” (CALASSO, 2004, p. 28).

Seja pela complexa relação temporal que atravessa a imagem da Ninfa – ao mesmo tempo uma escrava libertada e uma deusa pagã no exílio, como escreveu Warburg, ou seja, ao mesmo tempo uma figura ligada aos costumes da época na qual ela irrompe e às formas da antiguidade que nela novamente afloram e se deixam reconhecer – seja pela ambiguidade que a define, fazendo com que essa imagem seja, a um só tempo, vida e morte, delicadeza e violência, aparição e desaparecimento, forma e *pathos*, serenidade e desejo, ela se mostra como uma imagem dialética, tensionada, instável, fugitiva e aberta.

2. A queda da Ninfa na modernidade

No espaço da modernidade, seria possível ver os vestígios deixados pela Ninfa, restos, às vezes trapos, por meio dos quais ela ainda resiste no curso do tempo histórico. A reflexão que o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman faz em *Ninfa moderna* a respeito do declínio da ninfa através da queda das suas vestes – que se dá por meio de um movimento complexo do qual a história da arte seria testemunha – parece especialmente interessante para pensar a presença da ninfa na modernidade, nos tempos de devastação que depois estarão latentes nos versos de Eliot.

Na primeira parte do livro, “Da ninfa, e de sua queda”, Didi-Huberman percebe a presença das ninfas na modernidade, dizendo que se nela não houve fadas, houve, no entanto, ninfas.

Belas aparições vestidas, vindas de não se sabe onde, caminhando no vento, sempre comoventes, nem sempre muito castas, quase sempre eróticas, inquietantes algumas vezes. Nymphes: divindades menores sem poder institucional, mas irradiantes de uma verdade com poder de fascinar, a perturbar a alma e, com ela, todo possível saber sobre a alma. Perigosas assim como a memória – reconhecidas até nos seus continentes escuros – o desejo, o próprio tempo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 7).

A comparação com as históricas de Freud, lembradas por Didi-Huberman, coloca a ninfa em um lugar próximo daquelas que “sofriam de lembranças”, sublinhando que toda aparição da ninfa reúne sensualidade, memória e desejo. No entanto, o nascimento de uma moderna ciência das imagens acontece com Warburg, aquele que talvez tenha sido, dentre tantos, o mais intensamente “ferido pelas ninfas”. Em Warburg, ela surge como a “bela indiferente”, conferindo movimento a tudo ao seu redor, com suas vestes levantadas pelo vento, ela se torna uma espécie de obsessão para o fundador de uma história da arte concebida como montagem e experimentação. Fascinante como a memória, o desejo ou o próprio tempo, ela não cessa jamais de reaparecer. Suas figurações se multiplicam. Didi-Huberman, em sua descrição da ninfa warburgniana vai, aos poucos, inserindo-a em um espaço essencial para a compreensão dessa figura, um redemoinho onde se encontram memória, desejo e tempo, perfazendo os contornos sempre ambíguos desse “organismo enigmático”.

Ambígua, a ninfa se move entre o ar e a pedra, fugitiva como o vento, mas pálida e tenaz como um fóssil. Ela se faz a heroína de uma inquietante estranheza, envolvendo quem a recebe com sua dança de todos os lugares e de lugar nenhum. Sobre o lugar da ninfa, Didi-Huberman lembra que não faz sentido perguntar onde a ninfa começa o seu curso, qual a sua “origem”, e onde ela o terminará. “Ninfa não vai jamais a alguma parte. Sempre ela surge no presente de uma contemplação, sempre esse surgimento revela um eterno retorno” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11). Principalmente, não faz sentido perguntar sobre uma origem única da ninfa, tampouco sobre seu destino, porque a ninfa designaria, para Warburg, a impessoal heroína do *Nachleben*. O importante, escreve Huberman, é pensar até onde ela é capaz de se aninhar, de se esconder, de se transformar. Em outras palavras, muito mais do que uma origem pura e simples, o essencial em se tratando da ninfa é capturar o seu processo histórico.

Esse processo, esse deslizar da ninfa ao longo da história da arte, seria marcado por um movimento essencial: a sua queda. A queda começaria a se desenhar no contexto do Renascimento. Didi-Huberman nos diz que o próprio Warburg não teria ignorado o destino moderno, no sentido baudelairiano, “dessas representações fortemente erotizadas, algumas vezes melancólicas, da queda dos corpos [...] a ninfa declina com os tempos modernos” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 12). Esse declinar consiste em um movimento bastante específico de “aproximar-

se do solo”. As encarnações renascentistas da ninfa não refletiriam uma sexualidade, como diz Huberman, mas sim um “deslizamento progressivo”, um “tombo comovente”, “reclinação de um corpo” sempre recomeçada. Essa inclinação é parte de um movimento chamado por Didi-Huberman de *clinamen*, a outra parte consistiria em um desvio de movimento, abrindo espaço para uma dinâmica de bifurcações.

O interessante é perceber neste ponto uma tendência da ninfa anunciada nas representações da Renascença: se abandonar às baixas forças do desejo e da horizontalidade. Se repararmos, em muitos quadros do período, as ninfas aparecem na parte inferior da tela, deitadas, e com as vestes quase totalmente retiradas. O movimento do pano, das vestes, que sempre marcou o aparecimento da ninfa, destacando a sua presença do restante da figuração, será aqui decisivo para suas transformações ao longo da modernidade. Neste sentido, a queda progressiva da ninfa é acompanhada de um tombar das suas vestes. Os panos, aos poucos, caem por terra, sozinhos, desnudando a jovem mulher. Como lembra Didi-Huberman, em um mesmo movimento se encontram a queda e a nudez da ninfa, pois à medida que ela é atraída para o solo, suas vestes também o são, deixando ver o que antes escondiam. A tela *Vênus adormecida*, de Giorgione e Titien, ilustra de forma expressiva esse movimento das vestes que antes envolviam o corpo e agora passam a soltar-se dele. Deste movimento, de queda e nudez, sobra um resto, uma “magnífica relíquia”: o pano que conquista sua autonomia figurativa.

Essa autonomia figurativa das vestes tombadas pode ser percebida em representações onde os panos aparecem sozinhos, muitas vezes no lugar onde antes estava a ninfa. No quadro de Titien, *Bacanal* (1518-1519), no canto inferior direito aparece uma figura feminina que nos remete à ninfa, descoberta, mas ainda segurando suas vestes que quase caem. Um outro quadro, do mesmo pintor, *Baco e Ariadne* (1523), representa, no canto inferior esquerdo, não mais uma mulher parcialmente desfeita de suas vestes, mas um pano caído, deixado sobre o solo. Este pano volta a aparecer sozinho na tela de Nicolas Poussin, *O triunfo de Pan* (1636) ao lado de um cesto de flores e de uma máscara.

A imagem deste pano caído sobre o solo, supostamente no lugar onde antes estava a ninfa, nos conduz a uma situação na qual a forma humana se subtraiu, restando dela apenas um vestígio, algo como um resíduo, um trapo do tempo: suas vestes, os restos visíveis deixados pela orgia dos deuses antigos. No entanto, se a forma humana se ausenta, ela ainda restaria em suspenso, “como uma última forma possível para o desejo humano. Qualquer coisa como um andrajo do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24).

A palavra andrajo nesta reflexão de Didi-Huberman remete-nos diretamente ao que será dito em “Da moda, e de seus trapos”. Nesta parte do livro, Didi-Huberman fala de Trastevere, um bairro de Roma, marcado pela miséria e pela ausência de transcendência. Na pobreza e nos aspectos declinantes do lugar ver-se-ia o reflexo de um outro declínio, a queda da própria ninfa, “uma queda na miséria contemporânea”. Neste sentido, é como se o mesmo movimento antes percebido por Warburg agora se situasse em ruas de imundície. No entanto, esses andrajos, esses restos, esses trapos são onde Walter Benjamin encontra o objeto de sua busca incessante: a busca de um historiador dos trapos, dos farrapos. Isso

porque, como lembra Didi-Huberman, nestes trapos estão os sinais da sobrevivência, a presença de uma ausência, a memória constantemente a chocar-se com o presente. A Rua em Benjamin é o lugar do *Nachleben*, “lugar dialético vivo, em movimento, complexo, capaz de guiar nosso passo, ou, ao contrário, de nos desorientar, capaz de se apresentar aos nossos olhos sob o ângulo da construção, ou, ao contrário, da demolição” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 47). Dessa forma, estar na rua é estar num tempo dialético onde o presente da história ressoa o passado. Essa inscrição do tempo de outrora no tempo de agora seria algo característico da modernidade na sua profunda relação com a memória, um tempo dobrado sobre o outro, um pano em movimento.

Na complexa discussão sobre os sentidos da modernidade, Didi-Huberman cruza os pensamentos de Benjamin e Baudelaire para compor uma dialética entre moda, morte e modernidade, apresentando o moderno como aquele que recusa a oposição entre a moda e o *demodé*, ou, poderíamos dizer de outra forma, entre presente imediato e passado. Já a morte estaria no coração da originalidade moderna, sendo a moda a medida do tempo. Ao tensionar os termos da dialética, teríamos algo como o moderno que põe a morte na moda.

Quando Didi-Huberman nos diz, a partir de Benjamin e Baudelaire, que a arte moderna consiste em saber colocar na moda uma arte da memória, podemos talvez olhar para os panos que aparecem nas fotografias de Steve MacQueen e Alain Fleischer, lembradas por Didi-Huberman, como testemunhos de um passado, carregados de tempo e memória. Em outras palavras, podemos ver esses objetos decaídos de nossa modernidade como imagens dialéticas. Neste sentido, os trapos que se retiram do espaço da obra de arte e passam a ocupar as ruas, tangenciando as sarjetas, as saídas de esgotos, as bordas das calçadas, molhados de água suja, próximos a detritos, surgem como uma metáfora para a própria queda da ninfa, a forma de sua existência na modernidade.

A partir da série de imagens fotográficas *Barrage*, de Steve McQueen, feita em 1998, e de uma outra série produzida trinta anos antes por Alain Fleischer, *Paysages du sol* (1967-1968), Didi-Huberman reconhece a sua atualidade evidente, mas indaga a respeito do seu elemento de inatualidade; onde ele se encontraria?

Os sobreviventes, por definição, contêm qualquer coisa como um inconsciente do tempo [...] É necessário, para conhecê-lo, deixar o espaço da moda e voltar, pouco a pouco, para perto do próprio *demodé*, o passado considerado no seu valor arqueológico, por natureza enterrado. Valor anacrônico de que o agora poderá tornar-se, talvez, a imagem íntima por excelência (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 51).

Ao pensar que o agora pode converter-se na imagem íntima de um passado latente que, como um sintoma, deveria permanecer oculto, mas, sem aviso, irrompe, as fotografias lembradas por Didi-Huberman estranhamente recordam a imagem da Ninfa, os panos continuam em movimento, não mais desdobrados no ar, mas abandonados no solo, esquecidos, restando sozinhos na representação artística, mantendo em suspenso aquele corpo sempre em fuga.

Não parece distante ver também esses trapos velhos como um lixo. Esses panos decaídos, índices de uma presença que ainda se encontra ali, apesar de tudo, são como lixos. E, como outrora os panos no espaço da obra de arte restavam no lugar antes ocupado pelas ninfas, testemunhando a sua presença, a sua sobrevivência, os panos no espaço da rua, os “lixos” da modernidade, também parecem estar no lugar da ninfa, deixando-se invadir pelas suas águas. Eles são mais do que o testemunho da sua presença fugidia, parecem ser a forma assumida pela ninfa na modernidade, revelando, ao mesmo tempo, o sentido decaído dessa deusa exilada na modernidade devastada e a sua vocação de sobrevivência, ainda que como um andrajo do tempo.

[...] passamos a ver essas coisas jogadas contra as calçadas parisienses não como um resíduo da paisagem urbana, um objeto indiferente no tempo, um andrajo sem memória, mas, ao contrário, como um objeto de arqueologia cultural dotado de qualidades formais e expressivas, não seriam uma verdadeira roupagem da cidade, - sua espécie de memória em andrajos? (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 55).

3. A Ninfa na terra devastada de Eliot

O poema de T.S. Eliot, “The Waste Land”, de 1922, foi escrito ainda sob o impacto da 1ª Guerra Mundial, que deixou um rastro de destruição em toda a Europa e reconfigurou o cenário político da época. Os períodos que sucedem uma guerra geralmente são períodos de devastação, de uma terra desolada, de muitas mortes e vidas que restaram pela metade. Talvez esse contexto sugira um pouco o porquê do título dado ao poema e também o lugar de onde saíram algumas de suas imagens, ao lado de outras referências fornecidas pelo próprio Eliot nas notas que se seguem ao poema.

Na primeira delas, Eliot nos sugere um lugar para pensar não só o título, mas também todos os símbolos que se cruzam e estruturam “The Waste Land”: “Não apenas o título, mas também o plano e o simbolismo incidental do poema, foram-me sugeridos pelo livro da srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal: From Ritual to Romance [...]” (ELIOT, 2006, p. 119).

Esta sugestão dada por Eliot não deixa de se cruzar com o que nos oferece o contexto histórico de sua época. Isso porque a Lenda do Santo Graal traz em si uma dupla e complexa devastação, que não é somente da terra, mas também do homem. Da mesma forma, na terra devastada do pós-guerra não era somente a terra que estava destruída, mas o próprio homem enquanto causa e produto da devastação. Neste sentido, a história do Graal, bem como o seu significado enquanto objeto que também se faz portador de uma complexa ambiguidade, parece apontar caminhos para se pensar a imagem da terra devastada e, a partir daí, algumas imagens do poema em questão.

No campo da literatura, mais precisamente da literatura medieval, podemos dizer que a Lenda do Santo Graal foi primeiramente tematizada no romance de Chrétien de Troyes, *Perceval ou o Romance do Graal*. O romance traz a figura de

Perceval, criado apenas pela mãe, na floresta, sem conhecer o mundo e o próprio nome, até que um dia vê alguns cavaleiros e se deslumbra com a imagem destes seres que mais lhe pareciam anjos. Diante dos cavaleiros que lhe fazem uma série de perguntas, Perceval apenas responde com outras perguntas, sem dar a devida atenção, e transferindo a possível resposta para uma outra pessoa. Fascinado pelo mundo da cavalaria, ele decide abandonar a mãe para ir em busca da corte do Rei Artur e sagrar-se seu cavaleiro. Ansioso pela partida e, mais uma vez, sem prestar atenção, ele parte deixando a mãe morta atrás de si, sem voltar para saber o que teria realmente acontecido com ela. No curso de suas aventuras, o personagem faz-se cavaleiro da armadura vermelha, torna-se famoso por seus feitos junto à corte do Rei Artur, que constantemente o procura e, certa vez, depois de atravessar um rio, aparece diante dele o castelo encantado do Rei Pescador, um rei infértil, com um ferimento na perna, habitante de uma terra também marcada pela infertilidade, que guarda o Graal. Na história de Chrétien, o Graal aparece como uma taça de ouro encrustada de pedras preciosas que guarda uma hóstia e serve ao pai do Rei Pescador, mantido vivo apenas por esse alimento. A Perceval estava destinado fazer uma pergunta: a quem serve o Graal? Pergunta que ele não faz, seguindo os conselhos que lhe foram dados de que um cavaleiro não deveria fazer muitas perguntas. Se ele fizesse a pergunta, o Rei Pescador ficaria curado de sua infertilidade, assim como a terra seria salva da devastação. Mas a pergunta não é feita e, nesse instante, nenhuma resposta pode mais ser dada.

É possível perceber no centro da narrativa de Chrétien uma oposição que vai se desenhando ao redor do mito. Em oposição ao castelo imaginário e imóvel do Graal, que surge como aparição diante de Perceval, onde se vive sob a égide da comunicação interrompida e tudo segue uma ordem de potências negativas, pois a terra não possui fertilidade, o rei não possui saúde e Perceval não faz a pergunta, teríamos um outro mundo, o mundo real e móvel da corte do Rei Artur, onde há um excesso de perguntas em busca de respostas, onde a terra é fértil e o rei sadio, embora de aspecto melancólico. Essa oposição de dois mundos – aquele que continuamente dá uma resposta e aquele que permanentemente faz uma pergunta – é apresentada por Lévi-Strauss em “O Graal na América”, presente em *Minhas palavras*. Ao refletir sobre essa oposição de mundos, Lévi-Strauss chega ao que seria uma oposição de dois mitos: os mitos percivalianos e os mitos edipianos. Os mitos edipianos, ao contrário dos primeiros, tratam de uma comunicação excessiva que precisa ser interrompida; já o modelo simétrico dos “mitos percivalianos” colocam o problema da comunicação excessiva ao inverso. Nestes mitos, a questão é sempre de uma comunicação que se interrompe ou mesmo da falta de atenção – como nos diz Michel Zink no seu texto “O Graal, um mito de salvação”, presente em *O olhar de Orfeu* – de um abismo que se estabelece no espaço de uma dualidade essencial.

Em um apêndice publicado junto de “O Graal na América” está uma resenha de título “A terra devastada e a casa cálida: notas sobre uma conferência de Lévi-Strauss”, escrita por André Zavriew, e que esclarece, aprofundando ainda mais as reflexões de Lévi-Strauss, o mito do Graal e seu tema fundamental. Em uma variante moderna do mito, Lévi-Strauss discute, a respeito do *Parsifal*, de Wagner, que este, percebendo a “complexificação” do mito dada a partir de suas múltiplas continuações, soube manter a dualidade essencial à história, mas não

mais abordando um mito com dois mundos e sim dois mitos em um mundo. A grande oposição estabelecida por Wagner teria sido, neste sentido, a do mito de Perceval e do mito edipiano. Se lembrarmos o que dizia Lévi-Strauss a respeito do mito de Édipo que traz em si uma excessiva comunicação, a resolução de um enigma, a fertilidade e a explosão dos ciclos naturais, enquanto o mito de Perceval, ou o mito do Graal, traz perguntas sem resposta e respostas sem perguntas, um rei enfermo, um herói ingênuo e uma terra sem fertilidade, a “terra devastada” do Graal, entenderemos o ponto essencial da obra wagneriana.

Em seu primeiro ato se apresenta o mundo da não-comunicação, o mundo de Perceval em que todas as características são negativas. O rei não é enfermo, a terra não é fértil, a pergunta não é feita. No segundo ato, no castelo mágico de Klingsor, o mundo é de Édipo com todas as características positivas. Há uma excessiva comunicação, a terra tem fertilidade, a pergunta é feita e desvenda-se o enigma.

Nesta obra de Wagner, Lévi-Strauss lembra que o *mito gera o seu inverso como mito* – a devastação (condição de existência do Graal) gera a abundância (promessa do Graal) – e a contradição entre os dois mitos que passam a coexistir é resolvida por algo que é ambas as coisas ao mesmo tempo: a piedade, onde se encontra tanto instantaneidade quanto a não-comunicação, de onde também adviriam os poderosos efeitos emocionais da música de Wagner.

Importante perceber que, sejam quais forem as figurações da lenda do Graal, este sempre surge, como destacou Michel Zink, como um “mito de salvação”. O Graal, como taça, pedra, cálice ou qualquer outro objeto, é aquele capaz de salvar e, em algumas interpretações, de transformar. No entanto, a problemática em torno dessa salvação parece ser mais complexa. Não podemos deixar de lembrar que a terra devastada nas histórias do Graal surge como uma espécie de condição de existência do mito. A ideia de salvação do Graal somente é reforçada porque há um cenário de devastação ao qual essa ideia se opõe. No entanto, se pensarmos no percurso que vai da terra devastada à casa cálida, tomando também como referência as variantes modernas do mito, podemos pensar que o milagre da salvação, da fertilidade e da comunicação efetiva, sempre guardado pelo Graal, consiste em um outro lado do mito. O mito gera seu inverso como mito, as figurações negativas geram as positivas e vice-versa. O Graal dessa forma é, em si mesmo, uma espécie de “milagre”, pois ele parece apenas existir enquanto busca e promessa de salvação no ambiente da terra devastada, no entanto, mesmo que seja enquanto promessa, ele é capaz de ser a calidez em meio à devastação. Importante lembrar, entretanto, que quando se chega ao Graal ele já não parece ser propriamente o Graal, pois desvendou-se o outro lado, o mistério. E aí ou se morre, como o sacerdote que viu no reflexo da taça o paraíso¹, ou se renasce para um outro

¹Michel Zink cita em “O Graal, um mito de salvação”, presente em *O olhar de Orfeu*, um romance, de autor desconhecido, que tem como herói não mais Perceval, mas Lancelote. Na história, Galaad, filho de Lancelote, será o grande vencedor das aventuras do Graal. Perceval também aparece na história, mas não é tão casto quanto o primeiro. Bohort, o outro personagem na busca pelo objeto, é dos três o menos casto. No final todos os três descobrem o mistério do Graal, no entanto, Galaad que se tornara sacerdote, durante a celebração de uma missa, vê no fundo do Graal a revelação dos mistérios divinos do Paraíso e, em seguida, morre. Esses fatos demonstram a impossibilidade do fim na história do Graal, não só porque os romances que tratam do tema resistem em acabar, como

nível dentro da própria existência (como dizem as interpretações de fundo psicológico). Mas Perceval não chegou ao Graal; isso não nos foi dado conhecer, e, devido ao abismo em que acaba a obra, foi o Graal quem parece certamente ter sobrevivido, intacto e aberto a múltiplas continuações.

Essas considerações a respeito da imagem da terra devastada permitem que se veja a complexidade em torno dela. Primeiramente, o fato da figura do Rei Pescador, infértil, estar ligado à sua terra, também infértil, sugere que a infertilidade do homem é transmitida à terra e vice-versa. Há uma espécie de comunicação incessante entre homem e terra, mesmo em um cenário que é o da não comunicação. E aqui começa a outra complexidade da imagem. A terra se encontra devastada, mas é preciso compreender que esta devastação serve de sentido para que Perceval busque o Graal e consiga, quem sabe, enfim fazer a pergunta. Sem a devastação tampouco existiria a demanda, a busca, o lançar-se na direção de algo. Sem a devastação, como problematizamos, a imagem do Graal enquanto mito de salvação, tampouco seria possível, ou, ao menos, existiria de outro modo. O que tentamos dizer aqui é que a devastação concentra em si o seu reverso, ou seja, a abundância, justamente como o mito gerava o seu inverso como mito em Wagner.

A imagem da terra devastada termina por concentrar em si certa tensão de natureza dialética à medida que potências opostas (devastação e abundância) convivem nela o tempo todo, de forma tensiva e essencial, juntamente com diversos outros elementos que compõem esse complexo imagético, entre eles a terra, o rei pescador e o próprio Graal, constituído, como dissemos acima, de uma ambiguidade que o situa nos limites da devastação e da salvação, do aparecer e do desaparecer. Como imagem dialética, a terra devastada vai se transformando ao longo do tempo e refletindo as contradições de sua época. É nesse lugar que ela irrompeu em Chrétien e no qual ela parece acontecer em Eliot.

A impressão inicial que temos diante do “The Waste Land” é a de que há uma espécie de figuração – por meio de uma proliferação de imagens – de uma experiência caótica que resiste em se submeter a qualquer tipo de ordem, inclusive, a da interpretação. As imagens de natureza complexa presentes no poema parecem insistir no caos, ganhando autonomia em relação ao próprio poeta e ao leitor. Escrito a partir de uma condensação de figuras (o que pode ser uma influência de Ezra Pound, um dos principais “coautores” do poema), de modo que em cada figura há muitas outras, o poema vai proliferando e acumulando imagens que escapam a qualquer tentativa de definir o que ele deixa em aberto. As imagens deslizam diante dos ávidos dedos do leitor; elas escapam das convenções, dos sentidos habituais, empreendendo uma perturbação do seu tempo, do sentido, do conhecimento, da própria história.

A primeira parte do poema, “O enterro dos mortos”, sugere desde o título a relação com a herança deixada pela guerra. Um tempo que sucede uma Grande Guerra é um tempo de enterrar os mortos, um passado, uma memória, uma série

também porque, quando se acredita desvendar todos os segredos do Graal já não se pertence a este mundo. O Graal só pode ser visto, como na narrativa de Chrétien, do outro lado do rio, isto é, no outro mundo quando ele já é, em sua essência, outra coisa.

de outros valores. O pós-guerra parece ser uma época que exige perturbações, por isso talvez o poema também não consiga se desfazer delas.

“Abril é o mais cruel dos meses, germina”, diz o primeiro verso do poema. Vale ressaltar que o poema de Eliot aqui analisado é uma tradução para o português realizada por Ivan Junqueira. Ainda que existam críticas a essa tradução, percebemos nela algumas soluções interessantes quando se trata de apresentar os versos em língua portuguesa, o que termina por fazer de Ivan Junqueira uma espécie de “coautor” da obra.

O sentido aqui já aparece imerso em perturbação, juntamente com o próprio estado de morte. A palavra final do verso, onde ele se interrompe, diz justamente o porquê dessas perturbações. Abril é cruel porque germina; em outras palavras, a primavera é cruel justamente pelo motivo que a faz por tantos celebrada: o renascimento, a fertilidade, a promessa de renovação. Carregado de tensão dialética este verso, de certa forma, parece evocar o Graal no contexto da terra devastada. O Graal é a promessa de salvação, é a conquista da fertilidade, é o que germina, por excelência, como na versão de Wolfram Von Einsenbach, na qual o Graal surge como pedra que serve para cozinhar alimentos de modo que a fertilidade irrompe e se faz existir em meio à aridez. No entanto, o Graal guarda em si perigos; é cruel à medida que é muito mais buscado do que conquistado propriamente e, quando se deixa conquistar, seus privilégios já parecem nos colocar mais próximos da morte, não da vida. A primavera também parece se fazer cruel por carregar em si um sentido muito forte de promessa. Já “o inverno nos agasalhava, envolvendo”, diz outro verso. O inverno não promete nada, não surge como algo tão cruel porque não se distingue da paisagem a partir da qual Eliot nos fala em seu poema: a paisagem devastada da modernidade que se segue à guerra. É como se o poema nos sugerisse que é mais fácil falar da devastação a partir dela mesma, do que ter que suportar a renovação da natureza em um contexto onde os homens estão mortos, transferindo, como na Lenda do Graal, a sua infertilidade para a terra, contaminando-se da crise histórica que também deixa entrever em suas faces e gestos, já quase imperceptíveis, uma crise psíquica. Como zumbis, mortos-vivos, surge a multidão vazia que Eliot vê passar pela Ponte de Londres:

*Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,
Jamais pensei que a morte a tantos destruíra.
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,
E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés. (ELIOT, 2006, p. 105)*

Não parece existir sentido algum nessa multidão. A própria ideia de multidão, uma das principais características das grandes cidades modernas, surge como uma decadência, o sinal de uma perda de fervor. Não há potência alguma em ser multidão no contexto representado por Eliot. A multidão que flui, quase carregada, pela Ponte de Londres, que escorre como água, morta e apática, parece uma figuração da cidade moderna onde as coisas fluem, como cadáveres sonâmbulos, sem existirem de fato.

O que pode brotar nesse chão infértil? Onde está a mínima promessa de vida, capaz, quem sabe, de dar flores este ano? Os versos de Eliot respondem: o

cadáver. Em um mundo morto, planta-se cadáveres, não há mais o que semear. A morte parece surgir nestes versos de forma indissociada da vida, sob a vigilante e constante ameaça de ser desenterrada, de vir à tona:

*O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim
Já começou a brotar? Dará flores este ano?
Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?
Conserva o Cão à distância, esse amigo do homem,
Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!
Tu! Hypocrite lecteur! - mon semblable - mon frère!* (ELIOT, 2006, p. 105)

Em “Uma partida de xadrez”, a figuração da devastação aparece na forma de encontros amorosos sem comunicação nenhuma, o que faz lembrar a ausência de comunicação dos mitos percivalianos. Trata-se, talvez, da constante impossibilidade do outro em tempos onde o outro parece surgir quase como uma abstração, que sempre escapa:

*“Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo.
Fala comigo. Por que nunca falas? Fala.
Em que estás pensando? Em que pensas? Em quê?
Jamais sei o que pensas. Pensa.”*

*Penso que estamos no beco dos ratos
Onde os mortos seus ossos deixaram.* (ELIOT, 2006, p. 107)

Na terceira parte, “O Sermão do Fogo”, o rio Tâmisia está figurado na paisagem desse conjunto de versos. São trazidos para o poema os arredores de Londres e a experiência da Natureza, a representação de um outro espaço que, no entanto, não parece abandonar o signo da devastação. A experiência da natureza não surge neste poema como o lugar onde os deuses e divindades ainda vivem, mas como o lugar onde a sua “presença” se dá de forma mais complexa à medida que eles “aparecem como desapareção”:

*O vento cruza a terra estiolada. As ninfas já partiram.
Doce Tâmisia, corre suave, até que meu canto eu termine.
O rio não suporta garrafas vazias, restos de comida,
Lenços de seda, caixas de papelão, pontas de cigarro
E outros testemunhos das noites de verão. As ninfas já partiram.*
(ELIOT, 2006, p. 109)

Neste movimento, a figura da Ninfa irrompe para desaparecer no poema de Eliot. Como um sinal, um indício de sua partida, de seu desaparecimento, o poema nos fala do vento que cruza a terra seca, estiolada, e evoca a imagem do “doce Tâmisia”, apenas doce por ter sido, outrora, a morada das ninfas. No tempo de agora, este rio denuncia outro rastro deixado pela ninfa, algo que ficou, um

testemunho daquela presença e uma forma de (re)existir na modernidade devastada: o lixo. Ainda que sob o signo de uma existência decaída, é preciso dizer que as ninfas não deixam de irromper no poema, como se este último resistisse em se deixar ausentar desses seres ambíguos, celestes e terrestres, íntimos e distantes, feitos de desejo e de forma. A aparição como desaparecimento, uma volta figurada como fuga e a memória preservada pelos testemunhos conservam a ambiguidade inerente à Ninfa e parecem potencializar a sua representação. A imagem da Ninfa nos versos de Eliot se aproxima, dessa forma, da imagem dialética e denuncia, ao mesmo tempo, a esterilidade em que habita o poema, mas também a sua intenção de superar essa esterilidade.

A dialética aparição-desaparição se estende para uma outra dialética que esses versos destacados de Eliot já permitem antever: ninfa-lixo. Os “testemunhos das noites de verão”, como nos diz o poema, representam, de certa forma, um divino decaído, pois trata-se de restos, vestígios daquelas noites, daquelas “orgias dos deuses antigos” que, como nos disse Georges Didi-Huberman em *Ninfa moderna*, “deixam sempre restos visíveis aos humanos que chegam mais tarde” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24).

Toda a reflexão que Didi-Huberman faz em *Ninfa moderna*, abordada na primeira parte deste artigo, ajuda a compreender o que está em questão nestes versos do poema. Os panos caídos no espaço das ruas, nas proximidades de esgotos e sarjetas, que saltaram para fora do espaço da obra de arte, parecem se aproximar deste lixo a cobrir as “águas mentais” da ninfa, deste resto que não é uma simples oposição à ninfa, mas parece ser, como dizíamos na primeira parte, a forma assumida por ela na modernidade, a única forma possível de sobrevivência diante de um mundo devastado, estéril. Didi-Huberman nos sugere, neste sentido, uma forma de pensamento para esse par dialético (ninfa-lixo) que aparece não só nos versos de Eliot, mas em diversos poetas modernos e contemporâneos, como se nesse par estivesse algo essencial, uma relação complexa que parece sempre subsistir nas aparições modernas desta figura feminina em movimento.

O irromper da Ninfa no poema de Eliot, além de deixar ver através dos “testemunhos das noites de verão” algo como a forma assumida por essas outras mênades na modernidade devastada, também permite perceber um encontro de tempos próprio ao instante de irrupção da imagem dialética. Isso porque o poeta distribui as imagens de modo que o cenário anterior é constantemente imaginado pelo leitor em oposição – e em permanente contato – ao estado atual de coisas. Quando se diz “as ninfas já partiram”, e a imagem aparece como desaparecimento, imediatamente evocamos o tempo em que ela existia de outra forma, antes do vento cruzar a terra seca, antes do lixo tomar a superfície do rio. A referência à ninfa já faz com que esse cenário saia do fundo e vá à superfície, assim como o que está diante dos olhos escorregue para o fundo. O Outrora e o Agora se unem nesse instante do poema e as imagens do passado passam a afetar o presente, desestabilizando-o, revelando vínculos insuspeitados, pontos anacrônicos. Neste caminho, a aparição da Ninfa conduz ao movimento final, imerso em musicalidade, do canto de Eliot: a tentativa de superação da situação de terra devastada.

Seguindo os restos deixados pela Ninfa, a parte V, “O que disse o trovão”, parece trazer outro instante em que certas imagens insistem em resistir, de alguma forma, ainda que sob a égide da desapareição, ainda que brotando de cadáveres, ainda que na iminência do abismo, quase que à revelia do próprio poeta, mesmo do leitor, como obra somente do poema.

Se a Ninfa aparece na desapareição, o trovão fala aos homens no mais seco dos lugares, onde não há água, sequer uma nascente. Dessa forma, as ninfas partiram, não há água, mas ouve-se o trovão primaveril ressoar sobre longínquas montanhas:

Aqui de pé não se fica e ninguém se deita ou senta

Nem o silêncio vibra nas montanhas

Apenas o áspero e seco trovão sem chuva

Sequer a solidão floresce nas montanhas [...]

Se água houvesse aqui (ELIOT,

2006, p. 114)

Interessante pensar que na parte anterior, a parte IV, “Morte por água”, como o próprio título já nos sugere, morre-se pela água, por uma corrente submarina, onde Flebas sucumbe ao torvelinho e deve ser tomado como exemplo por aqueles que se lançam ao mar. Ao unir a parte anterior com a que vem a seguir, pensando na abundância de água a partir de uma existência que se cerca dela por todos os lados, imersa na solidão dos oceanos de onde se vê a origem revolta das coisas e, posteriormente, em uma existência que habita as montanhas, onde sequer floresce a solidão e não há o mínimo sinal de água, configuram-se situações limites, ambas, de certa forma, visitadas pela morte. Na quinta parte, essa mesma morte, que parece encerrar no poema uma dialética com a vida, parece também estar na fala do trovão, imersa em mistério, cujo conteúdo trata de outro mistério: a ilusão de haver alguém mais:

Quem é o outro que sempre anda a teu lado?

Quando somo, somos dois apenas, lado a lado,

Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada

Há sempre um outro que a teu lado vaga

A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado

Não sei de homem ou de mulher se trata

- Mas quem é esse que te segue do outro lado? (ELIOT, 2006, p. 115)²

²Eliot esclarece o que teria inspirado esses versos em uma das “Notas sobre a terra desolada”, particularmente interessante à medida que parece conter muito do tom presente no conjunto do poema, talvez ele próprio também endereçado a algo que parece estar ali, mas não se vê. “Os versos que se seguem foram inspirados pelo relato de uma das expedições à Antártica (não me recordo qual, mas suponho que uma das que realizou Shackleton); nela se conta que os exploradores, já ao fim de suas forças, eram constantemente assaltados pela ilusão de que havia *um membro a mais* que eles não podiam na verdade contar”.

Na sequência, o poema nos apresenta um som, que alto pulsa no espaço, um “sussurro de lamentação materna”, que também aparece como “uma ária sussurrante”, o som de sinos tangidos, agudas vozes emergindo de “poços exauridos e cisternas vazias, por fim, a relva está cantando, nesta cova arruinada entre as montanhas. Este canto que se escuta, essas modulações sonoras trazidas pelo poema no espaço do deserto, na cova arruinada, parecem falar-nos de um canto dos deuses antigos, que, como aquilo que é materno, é capaz de gerar, conferir fertilidade, ainda que no deserto. Mas também nos lembra um canto perigoso³ de morte, o canto da multidão à beira do abismo que canta na iminência do desastre, sem perceber. O canto diante dos quais os sábios e os profetas choram, por ser um canto de perdição, e os burgueses tolos riem. Dessa forma, nesse canto, o que poderia ser uma promessa de vida em meio à secura, não se afasta da catástrofe dos mortos-vivos em meio à devastação. O canto carrega em si a tensão dialética da maldição e da salvação, reiterando o que parece ser o *tonus* das imagens eliotianas da devastação. Talvez por isso, a relva cante na cova arruinada, como se de dentro do estéril pudesse surgir a fertilidade, e apenas do estéril, pois não há outro horizonte nesta terra devastada de tempos e homens destruídos. Por trás das imagens obscuras e complexas de Eliot, percebe-se o que talvez seja uma intenção de sentidos ou provocações.

Se pensarmos no cadáver plantado no jardim do qual podem nascer flores, na Ninfa que ainda passa, mesmo como um frêmito, e nesse trovão que fala de ausências percebidas como presença a partir de uma secura extensiva e constante, na iminência da catástrofe, talvez possamos pensar em um poema que busca a todo momento superar esse horizonte de esterilidade, mas que somente é capaz de fazê-lo a partir da própria esterilidade. A esterilidade aparece, dessa forma, como sentido, de modo que mesmo diante do forte pessimismo da época histórica, do qual se contaminam todos os homens, e o próprio poeta, há uma resistência que parece ser antes da obra e da própria poesia. Neste caminho, o poema nasce *apesar da* devastação, nasce *pela* devastação e encontra sentidos nela, o que nos permite compreender a figuração da terra devastada em Eliot não como um fim em si mesma, mas como uma espécie de condição de existência do poema. Este quer nascer, ainda que seja de cadáveres enterrados nos jardins, quer tropejar ecoando na aridez, diante do abismo.

Os versos de Eliot insistem em aparecer, ainda que por um breve instante. Seu passo é ligeiro, como o das Ninfas. Como essas belas aparições dançantes, eles existem ao mesmo tempo como devastação e como uma forma sobrevivente improvável. Atentas aos restos e vestígios da Ninfa, à estranha força dessas coisas que ficam, ao seu gesto atormentado tão antigo e tão novo, as imagens complexas de Eliot parecem ser os fragmentos contra os quais ele escorou suas ruínas, a forma encontrada pelo poeta de criar uma experiência onde a experiência não era mais possível, de viver à sombra de um enterro de mortos.

3 Sobre esses versos, Eliot nos provoca com o seguinte pensamento encontrado também nas suas “Notas sobre a terra desolada”: [...] Já meia Europa e pelo menos metade da Europa Oriental estão a caminho do caos; ébrias de ilusões fanáticas, caminham à beira do abismo e cantam, cantam um hino bêbado, como cantava Dimitri Karamazov. O burguês ultrajado ri-se desses cânticos, mas o santo e o profeta os escutam entre lágrimas”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal).
- _____. "Aby Warburg e a ciência sem nome". *Arte e Ensaios*. n. 19, 2009.
- BENJAMIN, Walter. "Teoria do conhecimento, teoria do progresso". *Passagens*. Trad do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna - essai sur le drapé tombé*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "O Graal na América". *Minhas palavras*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TROYES, Chrétien de. *Perceval, ou O romance do Graal*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ZINK, Michel. "O Graal, um mito de salvação". Bernardette Bricout (org.), *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. Trad. Lelita Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Autor e texto em guerra: *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline

Author and text at war: *Journey to the end of the night* by Louis-Ferdinand Céline

Leonardo Francisco Soares*

 <https://orcid.org/0000-0002-0803-1210>

Recebido em: 30/09/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Este texto traz algumas considerações acerca do modo como o trinômio Guerra, Revolução e Violência é mobilizado, no âmbito da linguagem, pelo romance *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline, publicado em 1932, no contexto conturbado da França do entreguerras. Interessa, aqui, também, pensar a relação entre figura de Céline e as possibilidades de leitura de seus textos.

Palavras-chave: Louis-Ferdinand Céline. *Viagem ao fim da noite*. Guerra. Revolução. Linguagem

ABSTRACT: *This text offers some considerations on how the trinomial War, Revolution and Violence is presented, in the scope of the language, throughout Louis-Ferdinand Céline's novel Journey to the end of the night, published in 1932, during the troubled context of the interwar period in France. It is of interest, here, also, to consider the relation between Céline's figure and the different approaches to his work.*

Keywords: *Louis-Ferdinand Céline. Journey to the end of the night. War. Revolution. Language*

Ao longo do “breve século XX” (HOBBSAWM, 2002) – século heraclítico por excelência¹ –, a experiência da guerra se impôs como “um horizonte fatal do pensamento” (DOLLÉ, 1999, p. 20). São inúmeros os exemplos que podem demonstrar, de forma emblemática, a pregnância do tema da guerra no referido período. Seja pelo viés da arte – como faz Modris Eksteins, em seu livro *Rites of Spring: the great war and the birth of the Modern Age* (2000), que mostra como a arte de vanguarda e a guerra moderna estiveram atreladas –, ou pelo viés da análise

* Professor Associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: leonardo.soares@ufu.br.

¹ Lembra-se, aqui, do conhecido fragmento 53: "O combate (*pólemos*) é de todas as coisas pai, de todas rei, a uns manifestou como deuses, a outros como homens; de uns fez escravos, de outros livres". (HERÁCLITO DE ÉFESO, 1996, p. 93).

histórica – como realiza Mark Mazower, em *Continente sombrio* (2001), que examina a história da Europa desde a Primeira Guerra Mundial, em 1914, até os conflitos nos Bálcãs, no final dos anos 1990 –, diferentes pesquisadores irão enfatizar o vínculo íntimo entre o século XX e a experiência da guerra.

Em *Da revolução* (1988), de Hannah Arendt, publicado originalmente em 1963, esse estado de coisas também é confirmado. Logo na introdução desse importante estudo, que investiga as duas revoluções fundadoras da história política moderna – a francesa e a americana –, atentando para o significado e o legado de ambas, a autora chama a atenção para o fato de que o inter-relacionamento entre guerra e revolução, sua reciprocidade e dependência mútua, intensifica-se sobremaneira ao longo do século XX.² Embora reconheça que o imbricamento entre as duas noções não seja um fenômeno recente, Arendt salienta que, até o período em que escreve, as guerras e as revoluções determinaram a fisionomia do século. Outro ponto significativo dessa reflexão é a questão da violência, espécie de denominador comum entre essas duas experiências. Por outro lado, a pensadora também afirma que, de um ponto de vista político, ambas as experiências não podem ser produtivamente enfocadas recorrendo-se apenas ao tema da violência, que, quando domina de modo absoluto, condena todo o entorno ao silêncio. A dimensão política, por sua vez, depende de sua articulação discursiva, nas palavras da autora: “É em virtude desse silêncio que a violência é um fenômeno marginal no campo político; pois o homem, na medida em que é um ser político, está dotado do poder da fala” (ARENDR, 1988, p. 15).

Se, portanto, no século XX, o trinômio Guerra, Revolução e Violência adentrou o cotidiano das experiências humanas, o estado de exceção inscreveu-se na vida natural, assistiu-se, também, à intensificação da aproximação entre arte/cultura e guerra; o que se confirma de modo significativo na literatura produzida no período. Nesse sentido, o presente estudo tem, como propósito principal, começar a construir um espaço de discussão sobre as fortes relações entre literatura e guerra, enfrentando um autor e um texto em torno dos quais venho circundando há algum tempo – Louis-Ferdinand Céline e o seu primeiro romance, *Viagem ao fim da noite*. Apesar do meu interesse, eu ainda não havia sistematizado um estudo específico sobre Céline e seu primeiro romance; o que se traçará, então, nestas breves páginas, é uma primeira investida sobre o autor e o livro, algumas notas de minhas primeiras leituras, até porque acredito que abordar a figura de Louis-Ferdinand Céline, *Viagem ao fim da noite* e todas as questões que os atravessam pode ser produtivo para as discussões políticas e estéticas do presente.

² Em resenha de uma nova tradução do estudo de Hannah Arendt, Eduardo Jardim lembra que a recepção do livro foi bastante reticente: “Ele apareceu em uma época em que nem mesmo os americanos reconheciam a importância da sua revolução e a noção da revolução francesa vitoriosa ainda não tinha sido abalada. Também o ambiente da guerra fria, polarizado por esquerda e direita, não favorecia a visão de uma ideia libertária da política que desafiava todos os padrões”. (2011). Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-sobre-revolucao-de-hannah-arendt-381674.html>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

Faz-se interessante, por esse ângulo, recuperar, sumariamente, a trajetória de vida de Louis-Ferdinand Destouches (Céline era o nome de sua avó),³ em especial para esclarecer àqueles pouco familiarizados com as controvérsias em torno da figura desse autor. Ele nasceu em Courbevoie, em 27 de maio de 1894, único filho de Fernand Destouches e Marguerite-Louise-Céline Guilloux. Seu pai, vindo da Normandia, de origem burguesa, era gerente intermediário em uma companhia de seguros, enquanto sua mãe, de família de pequenos comerciantes, era dona de uma loja de artigos de renda, moda e *lingerie*. Fazia serviço militar na Lorena quando, em agosto de 1914, a França entra na grande guerra. Dois meses depois, é ferido no campo de batalha, sendo transferido para Paris. Reformado, depois de uma passagem por Londres, o jovem Louis partiu para a África, como gerente de uma plantação na colônia dos Camarões, de onde voltou com malária. Em 1924, tendo concluído o curso de medicina, foi para Genebra, para trabalhar na seção de higiene da Sociedade das Nações, o que o leva a percorrer a Europa, os Estados Unidos e a África em missões médicas.

O autor estreia na literatura em 1932, com *Viagem ao fim da noite* – romance que, apesar da recepção controversa, fará grande sucesso. O mesmo não acontece com o seu segundo romance, *Morte a crédito*, publicado em 1936. Entre 1937 e 1940, publica três panfletos em que defende o racismo e o antissemitismo de forma virulenta e histérica. Durante a Ocupação, escreveu em jornais pró-nazistas e deu entrevistas aprovando a perseguição aos judeus e o ódio racial. Em 17 de junho de 1944, onze dias após o desembarque dos aliados na Normandia, consciente dos riscos que corria,⁴ Céline conseguiu, dos alemães, um salvo-conduto e fugiu de seu apartamento de Montmartre com a segunda mulher, Lucette Almanzor, e o gato Bébert. Depois de um percurso delicado, passa seis anos exilado na Dinamarca. Nesse meio tempo,

acusado de traição à pátria, ele se livrou da extradição, mas passou pouco mais de um ano em uma prisão de Copenhague (...) Em fevereiro de 1950, Céline foi condenado, em Paris, a um ano de prisão, ao humilhante estado de indignidade nacional e ao confisco de metade de seus bens atuais e futuros. Anistiado meses depois, retornou à França, em julho de 1951, com Lucette e Bébert, e comprou uma casa em instala-se em Meudon” (D’AGUIAR, 2009, p. 9-10).

Em Meudon, o escritor passará os últimos anos de sua vida. Morre em 1 de julho de 1961, de congestão cerebral, aos 67 anos.

Publicado em 1932, no contexto conturbado da França do entreguerras, *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline, inicia-se em 1914, com a

³ O autor toma o seu pseudônimo literário emprestado de sua avó Céline Lesjean (ARAÚJO, 2016, p. 38).

⁴ Em um dado momento, por exemplo, Céline acusa Sartre de querer matá-lo, pelo fato de o filósofo publicar, em *Les temps modernes*, um artigo no qual afirma que Céline era um colaboracionista que recebera dinheiro dos alemães para entregar membros da resistência. (OLIVEIRA, Fernando Santarosa de. *O pessimismo em Cioran e Céline: o desafio de pensar sem utopia*, p.83-88).

experiência de uma guerra mundial que demonstrou um monstruoso potencial destrutivo, ancorado nas condições da tecnologia moderna. Termina, aproximadamente, em 1930, com a crise econômica que vai se estendendo por toda a Europa. Apesar de o campo de batalha ocupar por volta de dez por cento do romance, a experiência da guerra será fundamental para a constituição da figura do narrador-protagonista, Ferdinand Bardamu, que, após sua breve passagem pelo conflito bélico, passa pela África colonial, pelos Estados Unidos da América em franca industrialização, e termina o curso de volta à França, onde se estabelece como médico nos subúrbios de Paris. O pessimismo intensificado nas trincheiras coaduna-se, no romance, com uma visão desenganada da condição humana em si, como se pode confirmar nos três fragmentos a seguir, que, respectivamente, encontram o personagem durante a grande Guerra; trabalhando na empresa Ford, nos Estados Unidos da América; e de volta à França, como médico em um hospício:

Somos virgens de Horror como o somos de volúpia. Como é que eu poderia desconfiar daquele horror ao sair da praça Clichy? Quem poderia prever antes de entrar realmente na guerra tudo o que continha a escabrosa alma heroica e vagabunda dos homens? [...] Portanto nenhum erro? O que fazíamos nos baleando daquele jeito sem sequer nos vermos não era proibido! Era parte das coisas que a gente pode fazer sem merecer um bom esporro. Era inclusive admitido, estimulado talvez pelas pessoas de bem, como um jogo de loteria, um noivado, uma caçada a cavalo!... Nada a reprovar. Eu acabava de descobrir de chofre a guerra inteira. Eu fora desvirginado. É preciso estar praticamente sozinho diante dela como eu estava naquele momento para vê-la direito, essa peste, de frente e de perfil. (CÉLINE, 2009, p. 21-22).

O que é pior é que a gente fica pensando como que no dia seguinte vai encontrar força suficiente para continuar a fazer o que fizemos na véspera e já há tanto tempo, onde é que encontraremos força para essas providências imbecis, esses mil projetos que não levam a nada, essas tentativas para sair da opressiva necessidade, tentativas que sempre abortam, e todas elas para que a gente se convença uma vez mais que o destino é invencível, que é preciso cair bem embaixo da muralha, toda noite, com a angústia desse dia seguinte, sempre mais precário, mais sórdido. [...] Toda a juventude já foi morrer no fim do mundo no silêncio de verdade. E aonde ir lá fora, pergunto a vocês, quando não temos mais em nós a soma suficiente de delírio? A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir. Eu, eu nunca pude me matar. (CÉLINE, 2009, p. 216).

[...] não consigo me impedir de pôr em dúvida que existam outras verdadeiras realizações de nossos profundos temperamentos além da guerra e da doença, esses dois infinitos

do pesadelo. O grande cansaço da existência talvez seja apenas, em suma, esse enorme esforço que fazemos para mantermos vinte anos, quarenta anos, mais, o bom senso, para não sermos simplesmente, profundamente nós mesmos, quer dizer, abjetos, atozes, absurdos. Pesadelo ter que sempre apresentar como um pequeno ideal universal, super-homem de manhã à noite, o sub-homem claudicante que nos deram. (CÉLINE, 2009, p. 440).

Os fragmentos recortados de diferentes momentos da narrativa apontam para a visão desencantada do narrador “desvirginado” pela guerra. Não é possível um discurso coeso, uma expressão coerente da experiência, o que se evidencia pela dicção entrecortada. Pensando com Walter Benjamin (1994, p. 198), pode-se dizer que Ferdinand Bardamu volta da guerra quase mudo; se há uma experiência a ser intercambiada, esta irá diferir em muito da enxurrada de livros sobre a guerra que inundou a Europa no período pós Primeira Guerra. Muitas vezes lida ao pé da letra, a reflexão de Walter Benjamin indica a necessidade de se reconstruir a experiência (*Erfahrung*) no mundo da técnica – inclusive das guerras tecnológicas – para além do seu uso redutor (*Erlebnis*), da ordem da vivência, característica do indivíduo solitário (GAGNEBIN, 1994, p. 9). Ao mesmo tempo em que a Primeira Guerra Mundial produziu um número sem precedentes de romances de guerra, realizados por escritores de países de todos os lados do conflito, percebe-se uma dificuldade em encontrar uma dicção que permita, em especial, compartilhar as críticas abertas ao dogma nacionalista e à incompetência militar, as críticas à guerra em si. Tal possibilidade de transmissão, de intercâmbio, de partilha da experiência estaria atrelada à descoberta de uma nova forma de narratividade.

“Narrador de subúrbio, narrador de periferia”, para dizer com Heloísa Maria Murgel Starling (2001, p. 248), Bardamu narra a partir da percepção insólita da experiência do corpo fraturado pela guerra de trincheiras: “Da prisão a gente sai vivo, da guerra não. O resto é lero-lero” (CÉLINE, 2009, p. 22). É esse corpo, não mais da ordem do vivo, do inteiro, que se volta para os buracos da memória da guerra. Ao mesmo tempo, nas outras partes do romance, a personagem é obrigada a encarar uma realidade não menos insólita – o colonialismo tardio na África; a modernização americana; os subúrbios de Paris –, um lugar e um tempo “onde as relações humanas remetem à precariedade, à intermitência e à reviravolta, um território de fronteiras, perpetuadas pelo embaraçamento de referências, pela confusão de registros étnicos e culturais, pela produção de híbridos, pelo entrecruzamento do vivido e da ficção” (STARLING, 2001, p. 248). Retomando, também, Walter Benjamin, ainda uma vez, “[u]ma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Em direção semelhante à dessas observações, num dado momento da narrativa, Bardamu, localizando-se nesse cenário de transformações, afirma: “Tudo o que se tocava era adulterado, o açúcar, os aviões, os chinelos, as geleias, as

fotografias; tudo o que se lia, engolia, chupava, admirava, proclamava, refutava, defendia, tudo isso não passava de fantasmas execráveis, falsificações e farsas” (CÉLINE, 2009, p. 63).

Mais que a temática da narrativa, em um primeiro momento, o que me interessa é o modo como o trinômio Guerra, Revolução e Violência ganha corpo no âmbito da linguagem do romance de Céline.⁵ *Texto em guerra*,⁶ *Viagem ao fim da noite* não toma a guerra como algo puramente referencial, apenas uma efeméride. Ao contrário, ao construir formas alternativas de relato, registro, perspectiva, Louis-Ferdinand Céline questiona a própria topologia das narrativas de guerra de sua época, a gramática da representação dita realista, representando a guerra também no processo e no ato de narrar; é a própria materialidade do texto que se faz “resíduo perturbador” (FELMAN, 2000, p. 47) da experiência da catástrofe. Próximo ao final do romance, ao refletir sobre o acontecimento que redundava no assassinato de Robinson, personagem que, desde a guerra, de forma intermitente, o acompanha durante a vida, Ferdinand Bardamu escreve:

Das palavras, nunca desconfiamos o suficiente, têm um jeito inofensivo, as palavras, nenhum jeito de perigo, é claro, mais parecem ventinhos, sonzinhos de boca, nem quentes nem frias, e captadas com facilidade, assim que chegam via ouvido pelo imenso tédio cinzento mole do cérebro. Não desconfiamos delas, das palavras, e ocorre a tragédia. Palavras, há umas escondidas entre as outras, como pedrinhas. Não as reconhecemos especialmente, e depois elas no entanto fazem com que estremeça toda a vida que você possui, e inteirinha, no seu fraco e o seu forte... Então é o pânico... uma avalanche... A gente fica ali igual a um enforcado, acima das emoções... Foi uma tempestade que chegou, que passou, forte demais para você, tão violenta que jamais acreditaríamos que ela pudesse existir só com os sentimentos... Portanto, nunca desconfiámos o bastante das palavras, é minha conclusão. (CÉLINE, 2009, p. 512-513, grifo meu).

Nesse trecho, o narrador se mostra consciente do risco de se fiar nas palavras para dizer do real. Trata-se de uma desconfiança tantas vezes expressa pelo próprio escritor Louis-Ferdinand Céline, por exemplo, através da imagem do bastão na água [*bâton dans l'eau*], utilizada para dizer da deformação que precisa ser impressa na linguagem:

Céline assim explicava sua experiência, aparentemente realista: quando se mergulha um bastão na água, ele parece torto pelo efeito da refração; então, se quisermos que ele pareça reto, temos de quebrá-lo antes de mergulhá-lo na água. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 106).

⁵ Para Julia Kristeva, por exemplo, a estética do abjeto de Céline não pode ser compreendida sem levar em conta a sua profunda relação com a guerra (KRISTEVA, 1982, p. 149-150, 211).

⁶ A noção de textos em guerra é desenvolvida em Soares (2012, p. 82-150).

Esse movimento forjado pela água, que a leva “a entortar o real, para que ele volte a ser o que era” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 106), diz muito do trabalho formal empreendido por Céline em *Viagem ao fim da noite*. Posso dizer, dialogando com o que eu chamo de *textos em guerra* (SOARES, 2012), que o romance de Céline propõe uma espécie de desintegração da guerra como gênero, proporcionando a manifestação do valor/potência da experiência pelo viés do trabalho com a forma, em uma narrativa que hesita – diante do perigo das palavras – e se refaz sempre. O que se convencionou chamar de romance de guerra teria como principal característica, o fato de a situação da guerra se apresentar como o próprio conteúdo representacional da construção narrativa. Nesses casos, “O regime de signos e imagens volta-se para a representação da guerra, estando nele impressa a relação de semelhança entre signo e referente, sendo este último tomado como regulador, controlador do discurso narrativo” (SOARES, 2012, p. 95). Por sua vez, acima da presença da Primeira Guerra Mundial no enredo de *Viagem ao fim da noite*, a *experiência* é sinalizada e apresentada pela dimensão indicial e simbólica dos signos, livres de uma representação colada a algo a ela anterior – aquém e além da aderência ao referente. Lembro aqui das palavras de Gilles Deleuze, refletindo sobre o cinema, mas que acredito casam com a minha leitura do literário: “Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é a da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento” (1990, p.198).

Nessa perspectiva, enfatizo que a relação entre literatura e guerra no âmbito dos estudos literários não precisa se circunscrever ao aspecto temático, como bem salienta Jaime Ginzburg, na breve reflexão “A guerra como problema para os estudos literários”:

A partir da Escola de Frankfurt, o debate inclui a proposição de que exista uma conexão entre tema e forma. Isto é, há condicionamentos formais articulados com as concepções de guerra. As heranças hegelianas de abordagem da épica tradicional estão associadas à legitimação da violência. O problema do conceito de representação, que vem sendo examinado com atenção para suas variações históricas e de suas limitações, é hoje estudado em suas relações com o conceito de catástrofe histórica. (GINZBURG, 2012, não paginado).

O avizinhamento das noções de ética e de estética encaminha-nos a encarar por determinado ângulo uma categoria fulcral para a interpretação desses textos: a empatia. Além disso, ainda na esteira da reflexão de Jaime Ginzburg, lembro, aqui, do texto “Arte e fascismo”, de Anatol Rosenfeld (1993, p. 189-198). Rosenfeld começa o seu ensaio, escrito na década de 1940, com a seguinte afirmação: “Um dos fenômenos mais perturbadores destes tempos é existirem escritores e poetas de valor favoráveis ao fascismo.” (1993, p. 189), citando, em seguida, entre outros nomes, Louis-Ferdinand Céline. Dentre as

questões que o ensaio de Anatol Rosenfeld coloca, destaque: seria possível que um artista ligado a valores não humanitários produzisse obras com real valor artístico? Em que medida a consciência de que um escritor é fascista condiciona a valorização de suas obras artísticas? Concentrando-se, em especial, no escritor norueguês Knut Hamsun, Rosenfeld irá afirmar:

Referimo-nos a toda essa complexa questão para demonstrar que a relação entre a obra e o seu criador, embora muito íntima, não é simples e direta, mas contraditória e ambígua. É ingênuo supor que um produto de valor deva ter um autor biologicamente “normal” ou social, moral ou espiritualmente, “satisfatório”. (ROSENFELD, 1993, p. 196).

Apesar de apenas citar, sem explorá-la, a obra ficcional de Louis-Ferdinand Céline, o ensaio “Arte e fascismo”, por sua abordagem do tema, pode ser tomado como precursor dos estudos sobre Céline no Brasil, que começaram a ganhar maior fôlego na década de 1980, com a pesquisadora Leda Tenório da Motta (1998, 2000, 2009), que desenvolveu pós-doutorado, na Université de Paris VII (1986-1988), sobre Céline e, desde então, vem publicando artigos esporádicos em jornais e periódicos do país. Porém, a grande referência, no Brasil, sobre o autor ainda é a pesquisa de Dau Bastos, realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor Luiz Costa Lima, intitulada *Céline e a ruína do velho mundo* [tese defendida em 1999; livro, 2003]. Recentemente, há as pesquisas de Daniel Teixeira da Costa Araujo (*A literatura como defesa: espaço público e espaço literário na trilogia alemã de Louis-Ferdinand Céline* [tese/UFRJ/2016]); Daniel Santos Garroux (*Passagem noturna: narração e linguagem em Voyage au bout de la nuit* [dissertação/USP/2012]); e Regina Dantas Miguel (*Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline: o itinerário de uma viagem* [dissertação/USP/2010]). Além disso, é claro, há a tarefa dos tradutores – em especial, Rosa Freire d’Aguiar, que, além de *Viagem ao fim da noite* (1995), traduziu *A vida e a obra de Semmelweis* (1998) e *De castelo em castelo* (2004) –, que contribuem para a nossa aproximação da obra de Céline.⁷

Já o meu contato inicial com o nome de Céline deu-se, na década de 1990, com a primeira leitura da *Aula* inaugural de 1977, no Collège de France, de Roland Barthes. A referência a Louis-Ferdinand Céline acontece depois daquele famoso trecho no qual Barthes afirma que, na língua, servidão e poder se imbricam de modo inelutável, e, portanto, só pode haver liberdade “fora da linguagem”. Sendo a linguagem humana sem exterior, só se pode sair dela pelo preço do impossível, só resta o trapacear com a língua, trapacear a língua: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua

⁷ Logo no início de sua tese, Daniel Teixeira da Costa Araujo atenta para a relevância dos anos 1994 e 2011, respectivamente centenário de nascimento de Céline e cinquentenário de sua morte, o que o professor francês Régis Tettamanzi chama de anos de comemoração. Tettamanzi fala com reservas em relação ao aumento da publicação de obras sobre Céline nessas datas. Porém, é inegável a importância das mesmas para mobilizarem a fortuna crítica do autor, inclusive no Brasil. (ARAUJO, 2016, p. 13).

fora do poder, no esplendor de uma *revolução* permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 2000a, p. 16, grifo do original). Em seguida, Roland Barthes equipara Céline a alguns grandes homens de letras do passado, tocando diretamente na questão política aí envolvida:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto-de-vista, Céline é tão importante quanto Hugo, Chateaubriand tanto quanto Zola. (BARTHES, 2000a, p. 17).

Em sua argumentação, Roland Barthes aponta para um compromisso, uma responsabilidade com a forma, que não pode ser avaliada em termos ideológicos. Já nos anos 1950, em um de seus primeiros livros, *O grau zero da escrita* (1953), com Céline ainda em vida, Barthes faz referência ao então impronunciável nome do autor⁸ de *Viagem ao fim da noite*, ao tratar da reconciliação entre o verbo do escritor e o verbo dos homens, quando, então, seria possível falar em engajamento e a liberdade poética se colocaria no interior de uma condição verbal cujos limites seriam os da sociedade:

a reprodução da linguagem falada, imaginada inicialmente no mimetismo divertido do pitoresco, acabou por exprimir todo o conteúdo da contradição social: na obra de Céline, por exemplo, a escrita não está a serviço de um pensamento, como um cenário realista bem feito, que seria justaposto à pintura de uma subclasse social; ela representa verdadeiramente o mergulho do escritor na opacidade viscosa da condição que escreve. (BARTHES, 2000b, p. 73).

Já nesses primeiros escritos, como salientado acima, Roland Barthes visa um compromisso com a forma, que seria a primeira e última instância da responsabilidade literária. No entanto, uma questão que se coloca aqui e que não teremos tempo de desenvolver é: seria possível lidar, hoje, com um texto literário apenas pelo viés da forma? O trabalho com a “forma do romance” eximiria o pesquisador de pensar e tratar os outros vínculos de Louis-Ferdinand Céline?

Por outro lado, dentro da fortuna crítica de Louis-Ferdinand Céline, há aquela recepção desfavorável à obra do autor para além da focalização de seus aspectos literários. Para essa parcela da crítica, o nome Céline – um pseudônimo, como salientado anteriormente – é sinônimo de um colaboracionista, autor de execráveis e virulentos panfletos – *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'école de*

⁸ É significativo, por exemplo, o total silêncio de Theodor W. Adorno em relação aos romances de Céline em um ensaio como “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954). Ao se tomar contato com *Viagem ao fim da noite*, não se pode deixar de pensar na noção de “epopeia negativa” (2012, p. 55-63) cunhada pelo teórico alemão, que, em seu estudo, lança mão, em especial, dos nomes de Marcel Proust e Franz Kafka.

cadavres (1938) e *Les beaux draps* (1941) – contra a sociedade francesa, contra a crítica literária, contra o comunismo, contra a maçonaria e, em especial, contra os judeus. A título de exemplo dessa outra forma de recepção que, ao evocar o antissemitismo, rejeita a obra de Céline como um todo, cito o início do texto “Céline e seus adoradores”, de Luiz Nazário:

Há escritores que não mereciam ser lidos. Entre eles, um dos mais lidos, em todo o mundo, é Céline. Sobretudo na França, ele é hoje não apenas lido, como também admirado, celebrado e homenageado como raros escritores o são. A lenta e gradual recuperação desse colaboracionista, seguida de sua glorificação nacional, dá o que pensar. Há nesse reino algo de podre que merece ser investigado. (2005, p. 73).

Posicionamentos controversos como esse foram comuns nas primeiras recepções do autor – como atesta Dau Bastos (2003) –, e as mais de cinco décadas que nos separam do falecimento do autor não modificaram isso. Em 2011, no cinquentenário da morte de Céline, houve uma situação emblemática: a decisão do governo francês de cancelar, a pedido da associação de filhos de deportados judeus e de várias organizações humanitárias, a homenagem oficial que seria feita ao escritor.⁹ Constata-se, portanto, que, ao mesmo tempo em que Céline vai sendo valorizado como um dos maiores romancistas do século XX, ainda persiste uma forte resistência em trazer a sua produção literária a público, em oferecer os seus textos à leitura, em se discutir abertamente sobre os seus posicionamentos, como bem enfatiza Daniel Teixeira da Costa Araujo (2016, p. 14), não para justificá-los, mas para debatê-los e compreendê-los.

Este parece ser, então, um problema e um risco pelos quais passam os pesquisadores que se voltam para a produção do autor: o de separar o Céline político do literário, condenando-o ou reabilitando-o, como se existissem dois Célines irreconciliáveis. Não é à toa que Luiz Costa Lima, ao tratar um dos pontos cruciais de seu pensamento crítico – a proposta de se pensar um sujeito fraturado, que aparece em oposição ao sujeito central, unitário, fonte e comando de suas representações – irá fazer referência a Céline:

Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão que assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais. A questão delicada que se põe para a análise crítica consiste em como relacionar essa posição com o caráter do texto, sem entretanto estabelecer entre eles uma relação inevitavelmente causalista. Enquanto anti-semita e colaboracionista, Louis-Ferdinand Céline assumia uma posição dentro da França ocupada. Como essa posição do sujeito se

⁹ Rosa Freire d’Aguiar lembra que, em 1992, a casa onde o autor viveu seus últimos anos, em Meudon, foi tombada pelo Ministério da Cultura e, semanas depois, “destombada” pelas autoridades municipais (D’AGUIAR, 2009, p. 5).

relaciona com o caráter de seus romances? (LIMA, 2000, p. 23-24).

Tratar o sujeito como fraturado – esse sujeito que se posiciona no interior dos conflitos e de seus interesses no âmago dos grupos sociais – significa negar a presumida unidade que concedemos a nós mesmos. Nessa lógica, uma análise de *Viagem ao fim da noite* ou de qualquer outro romance de Céline a partir da noção de sujeito fraturado aponta para a impossibilidade de se colocar entre parênteses todo o resto da produção do autor, inclusive os já citados panfletos. O sujeito fraturado, em suma, supõe uma pluralidade dissonante de ações possíveis, supõe fissuras, heterogeneidades e contradições. Para encerrar, lembro as palavras de Dau Bastos (2003, p. 19): “Céline percebeu a dupla derrocada e a ela se dedicou. [...] Mostrou-se tão obcecado pela catástrofe que a ela submeteu seu próprio texto. Acabou desenvolvendo um estilo que parece refletir os descaminhos do século [XX]” e, eu acrescentaria, do nosso, também.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico). p. 55-63.
- ARAUJO, Daniel Teixeira da Costa. *A literatura como defesa: espaço público e espaço literário na trilogia alemã de Louis-Ferdinand Céline*. 2016. 241 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016, p. 14.
- ARENDDT, Hannah. *Da revolução*. Trad. Fernando Dídimo Vieira. Brasília: Ed. UnB; São Paulo: Ática, 1988, p. 15.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000a, p. 16, 17.
- _____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000b, p. 73. (Tópicos).
- BASTOS, Dau. *Céline e a ruína do velho mundo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003, p. 19.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 21-22, 63, 216, 440, 512-513.
- D’AGUIAR, Rosa Freire. Apresentação. In: CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 5-10.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*: Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DOLLÉ, Jean-Paul. Un siècle heraclitéen. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 378, p. 20-22, jul./ago. 1999.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000. p. 13-71.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19. (Obras escolhidas, v. 1).

GARROUX, Daniel Santos. *Passagem noturna: narração e linguagem em Voyage au bout de la nuit*. 2012. 152 f. Dissertação (Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GINZBURG, Jaime. A guerra como problema para os estudos literários. *Organom: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33473/21346>>. Acesso em: 06 ago. 2017. Não paginado.

HERÁCLITO DE ÉFESO. Sobre a Natureza (DK 22 B 1-126). In: SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os Pré-socráticos; fragmentos, doxografia e comentários*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores). Disponível em: <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/03/Os-Pr%C3%A9-socraticos-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores-1996.pdf>>; Acesso em 28 set. 2018.

JARDIM, Eduardo. Resenha de *Sobre a revolução*, de Hannah Arendt. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mai. 2011. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-sobre-revolucao-de-hannah-arendt-381674.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982, p. 149-150, 211.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 23-24.

MIGUEL, Regina Dantas. *Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline: o itinerário de uma viagem*. 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MOTTA, Leda Tenório. Céline diante do extremo. In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 157-169.

MOTTA, Leda Tenório da. Céline diante do extremo. *Boletim Pulsional*, n. 116/117, São Paulo, 1998.

_____. Céline no salão dos independentes. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 1, p. 185-196, 2009.

NAZARIO, Luiz. Céline e seus adoradores. In: CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Estudos judaicos: ensaios sobre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALÉ-UFMG, 2005. p. 73-102.

OLIVEIRA, Fernando Santarosa de. *O pessimismo em Cioran e Céline: o desafio de pensar sem utopia*. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de

Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João Del Rei, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.100-110

ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: _____. *Texto / contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 189-198.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 82-150.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. A outra margem da narrativa: Hannah Arendt e João Guimarães Rosa. In: BIGNOTTO, Newton; MORAES, Eduardo Jardim de (Org.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 246-261.

Em busca do núcleo des-criativo da escrita poética

In search of the dis-creative nucleus of poetic writing

Maria Rosa Duarte de Oliveira*
 <https://orcid.org/0000-0002-4603-7349>

Recebido em: 24/10/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: trata-se de uma reflexão que focaliza o ato criativo em arte e em literatura a partir da concepção de lógica imaginativa ou analógica, conforme Valéry, e do conceito de *descrição*, como potência, em seu estado de contingência absoluta de não ocorrer/ocorrer, centro do ato criativo segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben. A escrita proustiana será uma das referências para as correlações com a memória involuntária, a lógica imaginativa e a *descrição* enquanto potência e não-acabamento.

Palavras-Chave: Escrita poética. des-criação. Potência. Lógica imaginativa

ABSTRACT: *It is a reflection that focuses on the creative act in art and literature from the conception of imaginative or analogical logic, according to Valéry, and from the concept of dis-creation, as power, in its state of absolute contingency of not occurring / occurring, center of the creative act according to the Italian philosopher Giorgio Agamben. Proustian writing will be one of the references for correlations with involuntary memory, imaginative logic, and dis-creation as power and non-finishing.*

Keywords: *Poetic writing. dis-creation. Power. imaginative logic*

O segredo, tanto o de Leonardo como o de Bonaparte, quanto o que a inteligência mais elevada possui uma vez, está e só pode estar nas relações que eles encontraram - que foram forçados a encontrar - , entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa.¹

(Paul Valéry)

Em “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”, ensaio escrito em 1894 e publicado em 1895, Paul Valéry (1871-1945) se dedica à investigação do modo como se

* Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: mrosa0610@gmail.com.

¹ Trecho extraído de “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”, publicado em *Variedades* (1991), sob a organização de João Alexandre Barbosa.

dava o ato criativo de Leonardo da Vinci e destaca algo fundamental, que está na raiz de qualquer ato criador, tanto em arte quanto em ciência: o fato de o autor estabelecer uma conexão imprevista entre elementos que guardam uma diferença entre si. Chama de *lógica imaginativa ou analógica* esse tipo de raciocínio, que estabelece uma *continuidade* no interior de formas que, na superfície, nada têm em comum. Assim, diz Valéry:

[...] a analogia é precisamente apenas a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas [...] De lá caem essas decisões que surpreendem [...] essas adivinhações fulminantes, essas precisões de julgamento, essas inspirações [...] Pergunta-se com estupefação [...] ao invocar deuses abstratos, o gênio, a inspiração e mil outros, de onde vêm esses acidentes. [...] trata-se a lógica como um milagre, mas o inspirado estava pronto há um ano. Estava maduro. Tinha pensado sempre nisso, talvez sem suspeitar, e, onde os outros ainda não estavam vendo, ele tinha olhado, combinado, e não fazia mais que ler em seu espírito. (VALERY, 1991, p. 141)

Há aí alguns pontos importantes a considerar:

Primeiro: a analogia é uma faculdade lógica e não milagrosa ou inexplicável, pois se trata de um raciocínio que, no entanto, tem muito de instintivo e de imprevisível ao interromper a cadeia lógico-dedutiva do pensamento e instaurar nele um corte, a descontinuidade de um salto, que nasce de uma combinatória inesperada que, como diz Valery, “[...] combina a parte de uma com a de outra”, que só se aproximam pelo que guardam dentro, na sua estrutura, invisível para os olhos, mas perceptível para aquele que usa da imaginação, princípio dessa *lógica imaginativa* de que Valery fala.

O segundo ponto é exatamente o lugar deste corte e o que produz como efeito paradoxal: de um lado chamaríamos de inspiração, iluminação, adivinhação fulminante e, de outro, um julgamento preciso, isto é, a antevisão de um princípio gerador, de um significado de raiz, de estrutura profunda.

O terceiro ponto está na presença do contingente, do que pode ou não acontecer, daquilo que não temos como prever a ocorrência; implica um estado de disponibilidade, de abertura à espontaneidade do acaso e do imponderável. Porém, como diz ainda Valery, num outro ensaio seu - “Poesia e pensamento abstrato” -, há uma diferença entre o *estado poético* inspirador e a realização do *poema*: a mesma distância que existe entre a potência (de poder / não poder vir a ser poema) e o ato:

Observei, portanto, em mim mesmo, estes estados que posso denominar *Poéticos*, já que alguns dentre eles finalmente acabaram em poemas. Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer; [...] Isso significa que esse *estado de poesia* é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, *por acidente*. Mas esse estado não basta para fazer um poeta, como não basta ver um tesouro no sonho para encontrá-lo, ao despertar, brilhando ao pé da cama. (VALERY, 1991, p. 204, 206; destaque do autor)

Há que haver trabalho, escolhas entre palavras e combinatórias capazes de expressar com maior fidelidade os sentimentos, as qualidades de quase-ideias, ainda nebulosas e indefinidas; sempre a mesma distância entre o desejo e a realização, o ser e a sua representação, as palavras e as coisas.

Refletir sobre o processo criativo nos leva, ainda, para dentro de um livro singular - *Gesto inacabado: processo de criação artística* - de Cecília Almeida Salles (2013), que se dedica há muito tempo ao estudo desses gestos criadores nas mais variadas formas. Além do destaque que dá a dois dos aspectos já abordados acima - o raciocínio hipotético, fundamentado na analogia e na incerteza, e a intromissão da imprevisibilidade do acaso -, acrescenta um outro - o *inacabamento* - como força significativa dentro do processo criativo, seja em arte, seja em ciência (SALLES, 2013, p.83-86).

De fato, o inacabamento persegue os grandes artistas, basta pensar em Leonardo da Vinci, por exemplo, que fazia deste princípio a força expressiva de seu gesto criador e daí deriva, segundo Valery, "seu gosto em não terminar o que está contido no fragmento mais leve, no menor estilhaço do mundo, renova suas forças e a coesão de seu ser (VALERY, 1991, p. 152).

Em busca do núcleo des-criativo da escrita poética

Inacabamento não significa erro ou incapacidade do artista, mas sim um elemento intrínseco ao processo criador, justamente por ser feito à imagem e semelhança do mesmo gesto da criação original: a potência do que pode ou não vir à luz, a sua fonte, já inscrita no próprio ato. É nesse espaço - que dá lugar ao vazio, mas, paradoxalmente, contém todas as possibilidades daquilo que pode ou não acontecer - que está o centro gerador de uma nova ideia, entre a visibilidade e a invisibilidade, imprecisa e indeterminada, sem nome ou representação capaz de traduzi-la.

O filósofo contemporâneo Giorgio Agamben define este gesto inacabado como a inscrição, no ato criativo, de uma alteridade que lhe é intrínseca, isto é, o seu aspecto de negatividade e impotência daquilo que ficou por dizer, privado de expressão, ou ainda, da sua *potência de não* passar a ato: "[...] Existe uma forma, uma presença que não é em ato, e essa *presença privativa* é a potência" (2015, p. 246).

Esta concepção de potência como *poder-não* (impotência) se contrapõe ao sentido já estabelecido daquilo que deve acontecer e cuja expressão acabada se realiza em determinado ato. Ao invés disso, Agamben - fundamentado em *De Anima* e *Metafísica* de Aristóteles, que já inquiria sobre a natureza deste *poder-não* - destaca o caráter paradoxal da potência como "presença de uma privação":

[...] no plano da potência as coisas se passam de maneira diferente, e negação e afirmação não se excluem. "Uma vez que o que é potente não é sempre em ato", escreve Aristóteles, "também a negação lhe pertence: de fato, o que é capaz de caminhar pode também não caminhar, e o que pode ver pode não ver". (AGAMBEN, 2015, p. 252)

Desta forma, *descrição* implica a potência de não passar a ato, isto é, um movimento que subverte o ato realizado, em prol do irrealizado e inoperante, que ainda não é ato, mas guarda em si toda a força daquilo que é mais vasto do que ele, pois está na sua fonte, como origem e princípio configurador de qualquer criação, seja ou não artística. *Des-criar* implica, portanto, não o avesso da criação poética, mas a presença, em cada ato criador, do seu outro: as ideias que foram desprezadas, as imagens e palavras não escolhidas, tudo aquilo que, enfim, ficou em estado de impotência. Por isso, cada obra poética não significa o fim do processo criador, mas apenas um momento de passagem, que dá lugar ao desejo de uma outra escrita, de uma outra (não) obra: aquela que não foi realizada ainda e onde está, agora, o desejo do escritor, nunca realizado, porque, se o fosse, estaria ele fadado a não escrever mais:

Este ato de *descrição* é, propriamente, a *vida* da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir. Exatamente por isso, contudo, o ato de *descrição* [...] foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo. A tentativa de apreender integralmente este núcleo des-criativo em toda criação, para encerrar definitivamente a sua potência, só pode levar o autor à cessação da escritura ou ao suicídio (Rimbaud e Michelangelo), e a obra, à sua canonização. (AGAMBEN, 2007, p. 252-253; destaques do autor).

Interessante, ainda, é destacar que reduzir a potência criativa de um autor ao ato finalizado – a obra – não significa, apenas, encerrar a sua atividade de escrita, mas também a do leitor e a do crítico literário, impedidos de se apropriarem de uma escritura que não deixa vazios nem lacunas por onde outros sujeitos possam entrar para imprimir-lhes outros sentidos e, assim, dar continuidade à vida da obra literária. É porque a escrita poética caminha ao revés da informação e há sempre um “tremor da mão”² do escritor, uma indecisão, que o leva à seleção, no ato escritural, de termos liminares, na “soleira” entre um sentido e outro, que o princípio operatório da linguagem poética está na analogia de sons, imagens, silêncios, palavras e não (ou quase) palavras que instauram um campo de ressonâncias no qual a única realidade é o deslizamento contínuo e o rebatimento de sentidos, distantes de fronteiras que os separem.

Deslizamento e des-criação na escrita proustiana

Este não-lugar de passagem entre elementos que estão e não estão na escrita apontam para aquilo que poderíamos chamar de seu centro des-criativo e vazio, onde

² É desse modo que Agamben, no ensaio “O que é o ato da criação?”, refere-se ao momento de incerteza no ato de criação de artistas como Dante – “o artista/ a quem, no hábito d’arte, treme a mão” e o pintor veneziano-renascentista Ticiano. Para ele, esse *tremor* marca, paradoxalmente, a suprema maestria, porque “o que dança na forma é a potência” (AGAMBEN, 2018, p. 69, p.71). O mesmo “tremor” da potência, no ato da criação, Leonardo Da Vinci manifesta em suas telas por meio da composição de formas imprecisas, resistentes aos traçados de linhas que as pudessem separar.

estão em potência todas as possibilidades do escrevível e do não escrevível, do dizível e do indizível, nos seus subterrâneos mais ocultos e secretos. Poderíamos aproximá-lo, talvez, daquilo que Proust nomeia de *memória involuntária*³ por se constituir por farrapos, restos de lembranças que estão submersos no mais profundo do esquecimento e só podem ser tocados, ainda que timidamente, pela imprevisibilidade de pequenos *acidentes*, abertos à contingência do que pode ou não ocorrer, como o sabor das *madeleines* numa xícara de chá, tal qual lemos em Proust:

[...]É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material [...] que nós nem suspeitamos. Esse objeto só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.

[...] minha mãe ofereceu-me chá [...] a princípio recusei, mas, não sei por que, acabei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas [...] *no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim* [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leônia me oferecia [...] *O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que a provasse* [...] **talvez porque**, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, **nada** sobrevivia, **tudo** se desagregara; as formas, **e também** a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual [...] se haviam anulado **ou então**, adormecidas, tenham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançarem a consciência. **Mas quando** mais nada subsistisse de um passado remoto, [...] **sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis**, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, **como almas, lembrando, aguardando, esperando** sobre as ruínas de tudo o mais e **suportando** sem ceder, em sua **gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação**. (PROUST. *No caminho de Swann*. Vol.1. 1981, p. 46-47, destaques nossos)

A escrita proustiana atua na contramão do sentido estabelecido. Nela, toda a cena da rememoração se levanta do papel, é uma presença viva que envolve o leitor nesse redemoinho de sensações fugidias e “suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado” (BENJAMIN, 1985, p.49). O que nela se desenha é uma espécie de orquestração

³ A memória involuntária, ao contrario da voluntária, é aquela que jaz nas camadas mais profundas do esquecimento e só pode despertar, de modo imprevisto, por meio da evocação de algum incidente que, como uma espécie de alavanca, traga-a para a superfície, num conglomerado de sensações múltiplas. Sobre essa questão, é indispensável a leitura do ensaio de Walter Benjamin, de 1929 -“A imagem de Proust” -, no qual afirma que a memória involuntária é o “trabalho de rememoração espontânea em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura” (1985, p.37).

sinestésica de cores, sabores, cheiros, sons e sensações amalgamados num todo complexo, amorfo e impreciso, regido pela *lógica imaginativa*, que aproxima elementos distantes no tempo, como é o caso da *madeleine* e a evocação de uma cena da infância do narrador.

Mas qual é o espaço onde isso ocorre senão o da própria escrita na sua busca incessante por encontrar a palavra mais exata e capaz de traduzir, por semelhança, esse universo impalpável e múltiplo de sensações díspares, que o simples sabor da *madeleine* trouxe? Como capturar na expressão poética esse núcleo *des-criativo*, nebuloso e complexo, feito de ruínas, restos de imagens fugidias, que estão e não estão visíveis, submersas por camadas de esquecimento?

Este embate se materializa no próprio ter-lugar da língua poética, esta língua estrangeira e inoperante, que desativa o princípio organizador e a sintaxe da língua de uso pragmático e comunicativo para incendiá-la por dentro, fazê-la implodir/explodir, de modo que o *fogo*, em sua intensidade de potência, que arde sem se extinguir, renasça, a cada vez, manifestando a “ética do mistério⁴, irreduzível a um mero relato:

Tal como o iniciado em Elêusis, o escritor avança na escuridão e na penumbra, por uma trilha suspensa [...]entre esquecimento e recordação. Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e o fogo mostram-se implacáveis como feridas. [...]Escrever significa: contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia nem perceber seu hino flébil, não é escritor (AGAMBEN, 2018, p.33-34).

O fogo arrebatador da escrita proustiana dá-se pela desarticulação da sintaxe por meio de acréscimos infundáveis, de uma palavra, uma imagem que ressoa em outra, diferente de si, mas à qual se une por relações de semelhança, numa espécie de *mimetismo corporal* por meio do qual as palavras são aquilo que significam: palavras-coisas que resistem à sua natureza mediadora de substituir / representar um outro, diferente de si; não querem representar mas ser aquilo que significam, instituindo-se como *não-representação*.

Tudo isso se faz presença corporal, na escrita proustiana, num ritmo que retorna sobre si, em avanços e recuos, continuamente e sem o encontro de uma

⁴ Era assim que Mallarmé se referia ao enigma que todo poema traz, segundo Badiou em *Pequeno manual de inestética*: “ [...] Quando Mallarmé sustenta que ‘sempre deve haver enigma em poesia’, funda uma ética do mistério que é o respeito pelo poder de uma verdade, de seu ponto de impotência” (BADIOU, 2002, p.38). E aí se aproxima de Agamben ao dar lugar para o “ponto de impotência” da verdade, ou seja, à sua potência-de-não, o que a torna *inominável*, segundo Badiou, isto é: “[...] apenas quando se enuncia como impotência, que uma verdade *existe*. Chamemos esse deparar o *inominável* [...] aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar. (2002, p.38). O enigma, portanto, deve permanecer como tal: indizível e *inominável*. Esta é a “ética do mistério” exigida pela escrita poética.

expressão definitiva, que possa traduzir essa busca incessante do esquecido, dessa *potência des-criativa*. Desafio permanente do criado, do ato realizado, pelo in-criado, pela possibilidade, sempre aberta, de ser de outro modo. O ato criativo está, assim, em contínuo desfazimento, entre o escrever e o apagar /sobre-sob-escrever, como uma escrita em palimpsesto, na ânsia por capturar o que não foi, o que não está, o que escapou, o calado, enfim.

Espanto e desmesura de uma escrita que se pauta pelo excesso, pelo transbordamento de um dizer e redizer infindáveis, em fluxo de água, que Benjamim, sabiamente, nomeia de “*Nilo da linguagem*, que transborda nas planícies da verdade para fertilizá-las”. (1985, p. 36; destaque nosso).

No fragmento selecionado, este transbordamento é perceptível pelo *deslizamento* incessante de uma palavra, de uma imagem em outra - **mais frágeis /porém mais vivos,/mais imateriais,/ mais persistentes,/mais fiéis,/ lembrando,/ aguardando,/ esperando/** sobre as ruínas de tudo o mais /e suportando/ sem ceder, /em sua **gotícula impalpável,/ o edifício imenso da recordação-**, fazendo do des-criativo o fogo vital do ato criativo.

O desejo da não-obra

lápide 1
Epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta
Nada deixou escrito.
Este silêncio, acredito,
são suas obras completas.

(Paulo Leminski, 2013, p. 289)⁵

O poema de Leminski fala por si só. O corpo do poeta é o seu próprio poema-epitáfio que lega à posteridade não obras acabadas para permanecerem no panteão dos clássicos e do cânone, mas, ao contrário, a ausência da obra, o espaço silencioso da presença privativa da potência, na qual se inscreve o vórtice de sua origem, no fogo da criação.

Não se trata, na verdade, do epitáfio de um morto, mas, ao contrário, de um corpo vivo que nasce *neste poema-epitáfio*, assim como o defunto-autor Brás Cubas, para quem “a campa foi outro berço” (ASSIS, 1975, cap. I, p.99) renasce no corpo da escrita de suas *Memórias Póstumas*, cuja autoria partilha com seu outro: o autor Machado de Assis.

Pensar a possibilidade da não-obra poderia parecer algo inócuo e desprovido de sentido para aqueles a quem apenas a obra publicada importa, por ser a prova viva e

⁵ Este poema encontra-se no livro *La vie en close*, publicado, postumamente, em 1991 e republicado em 2013, em *Toda Poesia*, que, ironicamente, reúne toda a obra poética escrita pelo autor.

testemunhal de que, por trás dela, há um autor produtivo. No entanto, escritores, como Leminski o fez no poema acima, e alguns filósofos, estudiosos da arte e da literatura, como Agamben e Blanchot, por exemplo, apontam para esta ausência da/na própria obra poética, como lugares significativos para a reflexão.

Agamben nomeia de *inoperância* - operação que consiste em desativar, no caso da literatura, os dispositivos da língua instituída a fim de dar nascimento às potências criadoras de novos usos, na linguagem poética - e Blanchot o faz recorrendo a uma metáfora: a tensão, no instante da criação, entre a mão produtiva - a que escreve - e a sua outra - a improdutivo - aquela que resiste ao ato escritural:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é a sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. *Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante. [...] o direito de intervir que conserva a mão que não escreve, a parte de si mesmo que pode sempre dizer não.* (BLANCHOT, 2011, p. 16, 18; destaques nossos)

Esta luta entre as duas mãos do escritor - a que escreve e a que não escreve - cria uma analogia viva com o ato criador como tensão entre a potência de não escrever e a de escrever. É justamente a mão que não escreve aquela que segura, imprime uma resistência ao ato de escrever, que se vê privado da palavra definitiva, de tal forma que a outra mão, a que deseja escrever, suspenda a pena e vacile em nome da incompletude e do não acabamento.

Desta forma, por caminhos diferentes, Agamben e Blanchot estão de acordo sobre esta instância a ser investigada na direção contrária do improdutivo, mas de potência de não passar a ato e permanecer nele, como presença da impotência e da privação daquilo que se ausenta, mas continua pulsante no centro da criação.

Este movimento de *inoperância descriptiva* expressa-se com precisão nesta passagem do ensaio “O que é o ato de criação”, de Agamben:

[...] O elemento puramente filosófico contido numa obra - seja esta de arte, ciência, pensamento - é sua capacidade de ser desenvolvida, algo que ficou sem ser dito, ou foi intencionalmente assim deixado, e que se trata de saber encontrar e colher [...] *Há em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. [...] Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não.* (2018, p. 60, 66; destaques nossos)

Neste sentido, não deixa de ser instigante pensar que todo artista verdadeiramente inspirado é *sem obra* (AGAMBEN, 2018, p.69), lançando luz sobre o vórtice da origem da criação em seu centro vazio e descriptivo. Por outro lado, sua *maestria* implica, paradoxalmente, na imperfeição de sua forma, sempre inacabada, por manter a presença de uma ausência, a da potência-de-não, dentro de si. E, no entanto, é esta uma forma

artística verdadeiramente potente, que tremeluz como uma chama que arde, mesmo à distância de anos-luz e, por isso, habita o que é contemporâneo, na contraluz do presente visível.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Apostila. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 252-253.
- _____. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Tradução Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015, p. 253-254.
- _____. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. O que é o ato da criação? In: *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p.59-81.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *A potência do pensamento*. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet.vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 36-49.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Vol.1. Tradução Mario Quintana. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.
- SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado*. 6ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- VALERY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci e Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.137- 166; p. 201-218.

Tradução

O uso do material cômico na tragédia de Shakespeare e seus contemporâneos*

Tiago Marques Luiz*

 <https://orcid.org/0000-0003-4462-3050>

Recebido em: 16/06/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Este artigo tece reflexões acerca da presença da figura do bobo, cuja cenas cômicas são recorrentes em textos trágicos, tanto de Shakespeare como de seus predecessores e contemporâneos, a pontos destes textos serem, por sugestão pelo autor, denominados *tragicomédia* ou *comitragédia*. O estudioso propõe grupos de tipos de passagens cômicas dentro das peças renascentistas, ressaltando que Shakespeare é o grande expoente do uso da comicidade em suas peças trágicas, porém, em perspectiva cronológica, Alden expõe como o riso, visto como a consequência da comicidade em detrimento das ações dos bobos, perpassou por autores predecessores e contemporâneos a Shakespeare.

Palavras-chave: Elemento Cômico. Tragédia shakespeariana. Bobo. Riso

ABSTRACT: *This article reflects on the presence of the figure of the clown, whose comic scenes are recurrent in tragic texts, as well Shakespeare as his predecessors and contemporaries, to get to the point these texts, by the author's suggestion, call tragicomedy or comitragedy. The scholar proposes groups of types of comic passages within Renaissance plays, emphasizing that Shakespeare is the great exponent of the use of comicity in his tragic plays, however, in chronological perspective, Alden exposes how laughter, seen as the consequence of comedy in detriment of the clowns' actions, is crossed by authors predecessors and contemporaries to Shakespeare.*

Keywords: *Comic element. Shakespearean Tragedy. Clown. Laughter*

* Esta é uma tradução do artigo "The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and His Contemporaries" de Raymond Macdonald Alden (1873-1924), publicado em 1914 no *The Journal of English and German Philology*, cuja referência completa se encontra ao final desta tradução. Em relação ao texto original, as notas de rodapé mencionam os nomes das obras citadas, com as devidas páginas. Manteve-se este estilo adotado na tradução, acrescentando a citação na língua de partida. Em caso de tradução de peças teatrais com tradução para o português ou espanhol, estas serão mencionadas tanto no corpo do texto, como também nas próprias notas e referências. Sobre os atos e cenas das referidas peças, o autor menciona o ato em algarismo romano maiúsculo e a cena em algarismo romano minúsculo. Para a tradução, foi usada a indicação por extenso. Por exemplo: II, ii (no original), e na tradução ficou Ato II, Cena II.

* Doutorando em Letras, com área de concentração em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: markx2006@gmail.com.

Faz parte dos lugares-comuns na crítica que o tempo do drama de Shakespeare é caracterizado pela mistura do material sério com o cômico de uma maneira bastante peculiar. E uma opinião prevalente de forma muito ampla trata o próprio Shakespeare como representante desta mistura romântica quase em sua forma extrema. A afirmação do Dr. Johnson pode ser considerada típica, na qual todas as peças de Shakespeare são “um intercâmbio de seriedade e alegria¹” e que “na tragédia ele está sempre lutando, depois de alguma ocasião, para ser cômico²”. A este entrelaçamento de detalhes cômicos e sérios, os críticos dos séculos XVII e XVIII deram o nome de *tragicomédia*, confundindo-o com a prática bastante diferente de misturar duas tramas de características contrastantes, ou a aquela ainda diferente de trazer uma situação aparentemente trágica para uma conclusão feliz. Muitas vezes é difícil dizer apenas que tipo de falha romântica está em questão. Whetstone (no prefácio a *Promos and Cassandra*, 1578), faz objeção àqueles “que criam uma companhia de bobos com um rei³”; Milton (no prefácio a *Samson Agonistes*, 1671) condena “o erro de combinar material cômico com gravidade e seriedade trágicas, ou introduzir pessoas triviais e vulgares⁴”; Rymer (*Tragedies of the Last Age*, 1678) alude severamente aos “bufões⁵”, que “realizam um tipo de interlúdio” na tragédia Elizabetana⁶; Dryden (no prefácio a *The Spanish Friar*, 1681) fala de tragédias que são “iluminadas com um curso de alegria⁷”; Addison (*Spectator*, nº 40, 1711) descreve sob o termo “tragicomédia” o tipo de peça que é “uma peça heterogênea de regozijo e tristeza⁸”; e Hawkesworth (no prólogo para o reescrito *Oronooko*, 1759) acusa Southerne de ter “combinado o coturno com a sandália⁹” e por ter manchado “com irreverente alegria [...] a página sagrada¹⁰” da tragédia¹¹. Obviamente estes vários críticos tinham em mente os dramas dos mais variados tipos, tais quais – em um extremo, aqueles predominantemente trágicos,

¹ Prefácio a Shakespeare; *Works*, ed. 1801, ii, p. 87. (Original em inglês: “an interchange of seriousness and merriment”).

² Prefácio a Shakespeare; *Works*, ed. 1801, ii, p. 88. (Original em inglês: “in tragedy he is always struggling after some occasion to be comic”).

³ *Elizabethan Critical Essays* (ed. Gregory Smith), i, p. 59. Original em inglês: “make a clown companion with a king”.

⁴ Original em inglês: “error of intermixing comic stuff with tragic sadness and gravity, or introducing trivial and vulgar persons”.

⁵ Original em inglês: “drolls”.

⁶ *Critical Essays of the 17th Century*, ed. Spingarn, ii, p. 206.

⁷ *Essays*, ed. W. P. Ker, i, 249.

⁸ Original em inglês: “a motley piece of mirth and sorrow”.

⁹ Original em inglês: “joined the buskin and the sock”. Nota do Tradutor: O coturno era um símbolo usado por atores atenienses que encenavam as peças trágicas, para realçar a dimensão da personagem interpretada, enquanto que a sandália era o símbolo da comédia, por ser de tamanho baixo. A tradução literal seria sapato, porém em português, por uma construção cultural, virou sandália. Agradeço aos professores Thissiane Fioreto (UFGD) e Thiago César Viana Lopes Saltarelli (UFU), pela disponibilidade e clareza de informações. A expressão “sock and buskin” designa os “espíritos” da tragédia e da comédia a partir da simbologia dos calçados. *Sock* vem do Grego *sykkhos*, Latim *soccus*; designa um calçado com solado alto e grosseiro, tão usado pelos atores cômicos gregos que passou a ser considerado o seu símbolo. Um termo equivalente seria o tamanco.

¹⁰ Original em inglês: “with ribald mirth [...] the sacred page”.

¹¹ Para outros comentários sobre o mesmo assunto, consulte a obra *Shakespeare as a Dramatic Artist*, de Lounsbury, pp. 142-158.

porém contendo um único interlúdio cômico, e – num outro – aqueles nos quais um enredo trágico e um cômico se confluem.

Apesar dos numerosos ataques dirigidos a estes usos em épocas anteriores, e das correspondentes desculpas em nosso tempo, tem havido muito pouco esforço para examinar a prática elisabetana, ou mesmo a de Shakespeare, com vistas a determinar, sem preconceito, até que ponto a junção de cenas trágicas e cômicas foi realmente válida, e o que pode ser pensado para ter significado na arte dos dramaturgos interessados. É objeto de nosso artigo questionar estas questões, e tentar respondê-las, examinando a prática de Shakespeare em relação à dos seus contemporâneos.

Deve ficar claro desde o início que nosso estudo não pode levar em conta, de forma alguma, todos os elementos de engenhosidade e humor que foram introduzidos na tragédia no período estudado. Tentar qualquer censo ou análise dos mesmos, à medida que eles surgirem momentaneamente no diálogo, seria realmente aventureiro. Somente aquelas passagens, consideradas claramente como o resultado da intenção de despertar o riso na audiência, serão consideradas; e tais passagens geralmente envolvem algo do ridículo tanto na ação como no discurso. Quando as cenas deste personagem são devidamente enumeradas nas tragédias dos tempos elisabetanos, elas são vistas como pertencentes à certas classes razoavelmente distinguíveis.

1. Talvez o elemento mais característico, e certamente o mais antigo em desenvolvimento, era o que pode ser chamado de interlúdio do bobo. Podemos facilmente traçar as origens disto em cenas familiares nos mistérios e outras peças populares sérias e antigas, onde o desejo de variedade foi satisfeito pela subação grotesca realizada por personagens de baixa condição social¹². À medida que a tragédia popular surge no palco elisabetano, cenas destinadas para o bobo – às vezes simplesmente chamado de “bobo”, às vezes pelo nome – aparecem: podemos pegar como exemplo típico a cena entre Wagner e o Bobo no *Fausto*¹³, de Marlowe. Quando estes bobos são identificados como indivíduos com ambiente normal, são geralmente camponeses ou servos de origem rural, mas parece impossível traçar a linha entre o verdadeiro bobo deste personagem e o criado de um tipo mais sofisticado¹⁴. Para o público londrino do tempo de Shakespeare, a classe servil parece ter se mostrado divertida quase de modo ilimitado; por que é verdade – porque, afinal de contas, os empregados domésticos na Inglaterra parecem até hoje oferecer a quem eles servem um pouco mais de divertimento do que na maioria dos outros países familiares – que os sábios expliquem. Fica bastante claro para qualquer leitor do drama elisabetano que, quando os criados aparecem, a comédia

¹² Os exemplos notáveis, é claro, são *Noah* e *Secunda Pastorum* do ciclo de Wakefield. Para a discussão dos elementos cômicos aqui, consulte o ensaio do Professor Gayley intitulado “*Representative English Comedies*”, i, p. xxviii.

¹³ Cena IV. A tradução desta peça foi realizada por Bárbara Heliadora, e publicada pela editora Perspectiva na coletânea *Dramaturgia Elizabetana*, sob o título *A Trágica História do Doutor Fausto*.

¹⁴ Para a conexão do “bobo” com uma classe social definida, compare este verso de uma balada de Robin Hood: “ambos senhor, fazendeiro e bobo” (tradução minha, do original em inglês: “*Both gentlemen, yeomen, and clown*”). E para a disputada etimologia da palavra, como também uma discussão geral do bobo no palco, consulte o artigo de J. Thümmel, *Ueber Shakespeare's Clowns*. *Shakesp. Jahrb.*, vol. XI, p. 78.

é realçada, não menos na tragédia do que em outro lugar. Algumas cenas representativas podem ser citadas como exemplos da passagem indefinível do puro interlúdio do bobo, realizado por um personagem reconhecido claramente como “bobo” no interlúdio do servo, onde um certo humor realista de caráter é aproveitado para dar o mesmo tipo de variedade com menos interrupção da ação principal. No ato III, cena V da *Tragédia Espanhola*¹⁵, ocorre uma cena de interlúdio na qual um menino criado soliloquia de forma divertida, enquanto na cena seguinte Pedringano, servo de Bel-Imperia, se entrega a brincadeiras cômicas com o carrasco. Em *Arden of Feversham* (Ato II, Cena II), Michael, servo de Arden, na abertura da cena carregada com a mais séria importância, entretém seus espectadores com uma cômica carta de amor para sua amante Susan; e novamente, na primeira cena do ato IV, se entrega a palhaçadas e loucuras com seu rival, o pintor. Na Parte II de *Tamerlão*¹⁶, um pouco de prosa cômica conclui a primeira cena do Ato IV, onde Calyphas se encontra num diálogo frívolo com seu servo Perdicas. No *Fausto*, além da cena do bobo já mencionada, temos a cena no pátio da pousada, onde Ralph e Robin se divertem e se envolvem na conjuração de Mefistófeles. No *Judeu de Malta*¹⁷, Ithamore, escravo de Barrabás, acrescenta toques cômicos à vilania da ação em muitas cenas do Ato IV, e no último deles, o próprio Barrabás cede a uma parte cômica. Na peça *Vingança de Antônio*¹⁸, de Marston, o servo Nutriche fornece duas ou três cenas cômicas estreitamente entrelaçadas com o enredo principal do que o comum. Finalmente podemos perceber o interessante interlúdio de grupos de servos na peça *A Woman Killed with Kindness*, de Heywood, as quais são praticamente menos bufônicas, em sua pureza, e humanas, de modo bastante realista do que qualquer outra do período, exceto as cenas da Ama em *Romeu e Julieta*. Em outras palavras, Heywood teve a noção de fazer suas figuras cômicas misturarem com a ação trágica, através de sua leal preocupação com ela¹⁹.

2. Pode-se distinguir, destas cenas de interlúdio, alguns casos em que um personagem do tipo bobo, ou um tipo substituto, se torna tão importante que reaparece em um número de cenas a intervalos, e formam um tipo de tema

¹⁵ Nota do Tradutor: Peça de Thomas Kyd, traduzida por Bárbara Heliodora e compilada na coletânea *Dramaturgia Elizabetana*, publicada pela Editora Perspectiva.

¹⁶ Outra peça de Christopher Marlowe, também traduzida por Bárbara Heliodora e compilada na *Dramaturgia Elizabetana*.

¹⁷ Outra peça de Marlowe. Foi encontrada uma tradução em espanhol (*El judío de Malta*), publicada pela editora Cátedra, de Madrid. A tradução é de Júlio César Santoyo.

¹⁸ Sugestão de tradução, embora não tenha encontrado traduções desta peça em outra língua.

¹⁹ Percebam especificamente a figura de Jenkin, no Ato II, cena 3, Ato IV, cena III e cena V, ato III. Antes de deixar estes servos bobos, pode ser útil lembrar como M. Maeterlinck experimentou a prática elisabetana, no monótono muito usual de suas tragédias poéticas, em uma cena de *Pélleas and Melisande* (ato V, cena I). Enquanto a princesa está morrendo, no piso superior, a velha criada está na cozinha discorrendo justamente sobre o humor irrelevante do interlúdio antigo: “Fui eu, sim; fui eu que os encontrei. O porteiro diz que foi ele que os viu primeiro, mas fui que o acordei! Ele dormia, de bôrco, e não se queria levantar. - - E agora vem dizer : “Fui eu que os vi primeiro”. Isso está certo? - Vêde - até me queimei acendendo uma lâmpada para descer à adega. - Mas que tinha eu a fazer na adega? - Não me posso mais lembrar - Enfim, levanto-me às cinco horas; não estava ainda muito claro; disse comigo: vou atravessar o páteo e, depois, abrir a porta. Bem; desço a escada na ponta dos pés, abro a porta, como si fosse uma porta qualquer... Deus meu! Deus meu! Que vejo na minha frente?”. (Manuscrito da tradução de Cecília Meireles, digitalizada no Acervo da Biblioteca Nacional).

secundário ou mesmo subenredo para a peça. Desta primeira instância, o exemplo é o anônimo *Locrine*, onde há o entrelaçamento, com as cenas majestosas da crônica, de uma série de aparições de Strumbo, o sapateiro (cujos companheiros são significativamente chamados “bobos”, na lista de *dramatis personae*); e finalmente, na segunda cena do Ato IV, o tema de Strumbo se funde com o da ação trágica. As aparições cômicas de Mefistófeles no *Fausto* podem ser consideradas um desenvolvimento do mesmo personagem, assim como as cenas de Ithamore no *Judeu de Malta*, e um ou dois exemplos já discutidos. As cenas de Snuff em *A Tragédia do Ateu*²⁰ representam uma última aparição de um tipo similar, assim como – com a moda primitiva do bobo por ora deixada de lado – as cenas de Calianax na peça *A Tragédia da Donzela*²¹. Mas o exemplo mais marcante de uma tragédia na qual as cenas do bobo são de igual importância com as cenas trágicas é *A Violação de Lucrecia*, de Heywood. Aqui não há apenas um bobo, podemos assim dizer, que aparece em meia dúzia de interlúdios, mas além disso há um cantor engraçado, Valério, cujas canções barulhentas estão relacionadas à história clássica em proporção inversa à sua importância no interesse popular. O abandono com o qual o dramaturgo permite o clímax da ação, a desonra de Lucrecia, de fato relacionado com uma dessas cantigas cômicas, é talvez o ponto mais baixo da recusa elisabetana de manter a tragédia e a comédia separadas.

3. Outra etapa do desenvolvimento da subação cômica é o aparecimento de um diálogo humorístico ou espirituoso na parte, não por parte dos empregados engraçados ou outros supranumerários, mas dos atores principais, ou pelo menos respeitáveis – aqueles cuja posição social os coloca perto do topo da lista de personalidades. Este tipo de coisa aparece, porém ligeiramente, na tragédia do período shakespeariano, embora Mefistófeles poderia estar classificada aqui, e Tamberlão e Barrabás em uma ou duas²² ocasiões²³. *A Tragédia do Ateu*, de Tourneur, é talvez a primeira peça a exibir este tipo de diálogo cômico de forma

²⁰ Sugestão de tradução para o título original em inglês: *The Atheist's Tragedy*, de Cyril Tourneur. Foi encontrada uma tradução em espanhol, porém sem reedição: *La tragédia del ateo*, traduzida por Bernd Dietz, publicada pela Ediciones Alfaguara.

²¹ Original em inglês: *The Maid's Tragedy*, peça de Francis Beaumont e John Fletcher.

²² Brome, em uma passagem bem conhecida de *The Antipodes*, na qual a extemporânea fala dos atores bobos é reprovada, sugere que, no período anterior, era compreendido que a brincadeira seria deixada à vontade dos intérpretes:

“Yes, in the dayes of Tarlton and Kempe,
Before the stage was purg'd from barbarism,
And brought to the perfection it now shines with,
Then fooles and jesters spent their wits, because
The poets were wise enough to save their owne

For profitabler uses”. Sugestão de tradução deste verso: “Sim, nos dias de Tarlton e Kempe,/ Antes que o palco fosse expurgado da barbárie,/ E trazido à perfeição com que agora brilha,/ Os ditos bobos e piadistas gastaram seus espíritos, porque/ Os poetas eram sábios o suficiente para salvarem os seus/ Para usos rentáveis”.

²³ Nota do Tradutor: Sobre a nota 23: Cabe aqui ressaltar uma observação apontada neste verso por John Payne Collier na obra *The Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare*. Segue a tradução da citação de Collier: “Tarlton” claramente é para ser pronunciado em três sílabas, e isto será lembrado que é assim escrito no registro de St. Leonard, Shoreditch, onde ele foi enterrado – Torrelton”. Esta nota de Collier está no capítulo destinado a William Kempe, na página 99, respectivamente. Este verso diz respeito aos atores cômicos William Kempe e Richard Tarlton.

visível, - em conexão, aqui, com o tipo mais engraçado. Beaumont e Fletcher usaram-na eficazmente em *A Tragédia da Donzela* e em *A Vingança de Cupido*, começando com uma preferência notável pela espirituosidade sobre o humor, e uma atmosfera de desilusão satírica que é sugestiva - como em muitas de suas obras - das peças misturadas do período da Restauração; este humor bastante inarmônico com o espírito trágico do que o mais amplo humor dos primórdios. Contudo, a mistura de sério e cômico nos personagens e cenas principais é muito mais marcante nas duas grandes tragédias de Webster. Em *O Demônio Branco*²⁴, pode-se dizer que Flamíneo encarna em si o espírito desta estranha mistura, que encontra a sua expressão mais ousada no momento em que está perto da morte. "Para onde vou agora? [...] Encontrar Alexandre, o Grande emendando sapatos, Pompeu costurando pontos, Júlio César fazendo prendedores de cabelo com botão [...] Eu peguei um resfriado eterno. Perdi a minha voz de modo irrecuperável"²⁵. Na *Duquesa de Malfi*²⁶ não há um personagem representativo, ainda mais do efeito da mistura, - mistura que nós temos certeza que exprime não meramente uma prática de palco, mas a visão do dramaturgo acerca da vida humana.

4. Um desenvolvimento final da ação cômica na tragédia não é representado estritamente em nenhuma peça do período shakespeariano: a saber, o tipo em que dois enredos de importância aproximadamente igual, um trágico e outro cômico, estão entrelaçados. No final, aparentemente, do período da obra de Shakespeare²⁷, esse tipo é exibido em *A Condessa Insaciável*²⁸ de Marston. Aqui, um enredo amplamente cômico não apenas se entrelaça com a parte séria da "tragédia", mas, na verdade, substitui a última e controla a cena final. Chegando a este ponto, atingimos o desenvolvimento do interlúdio cômico na verdadeira "tragicomédia".

Sendo estes os tipos de ações cômicas secundárias a serem procuradas na tragédia de nosso tempo, resta saber em que medida elas permeiam essa tragédia. Excluiremos, por enquanto, as tragédias de Shakespeare, a fim de comparar sua prática mais facilmente com a de seus antecessores e contemporâneos. Com exceção de suas peças, o número de tragédias da extensão do tempo de *Gorboduc* a mais ou menos 1611 ou é perto de cinquenta. Destas, será apropriado excluir para nossos propósitos, peças que seguem distintamente o tipo de crônica histórica, como *A Verdadeira Tragédia de Ricardo III* e *A Tragédia de Thomas Woodstock*²⁹, exceto em *Lochrine*, onde a inovação do material cômico é encontrada. Em geral, é óbvio, o interlúdio cômico não é uma característica da crônica histórica. Podemos também desconsiderar todo o grupo de tragédias chamadas senecianas, incluindo, além

²⁴ Original em inglês: *The White Devil*. Foi encontrada uma tradução em espanhol: *El Diablo Blanco*, traduzida por Fernando Villaverde e publicada pela Editora Nacional, de Madrid.

²⁵ Sugestão de tradução para os versos em inglês: "Whither shall I go now? [...] To find Alexander the Great cobbling shoes, Pompey tagging points, and Julius Caesar making hair buttons!" [...] I have caught an everlasting cold. I have lost my voice most irrecoverably"

²⁶ Original em inglês: *The Duchess of Malfy*. Foi encontrada uma tradução em espanhol: *La Duquesa de Amalfi*, traduzida por Jorge Salavert.

²⁷ Schelling coloca a data da composição como 1610-1613.

²⁸ Original em inglês: *The Insatiate Countess*.

²⁹ Original em inglês: *The Tragedy of Thomas Woodstock*.

de *Gorboduc*, *Jocasta*³⁰, *As Desgraças de Arthur*³¹, e seus semelhantes, os dramas de Daniel, Fulke Greville e Sir William Alexander, e as traduções de Garnier; pois nestes dramas senecanianos e dramas literários³² não se imaginava o interlúdio ou a ação secundária cômicos. Feito isto, permanecem trinta tragédias das cinquenta elencadas; e estas, com sorte, podem ser divididas em três grupos de tamanhos não diferentes. O primeiro é composto de peças que praticamente não têm cenas cômicas; inclui *David and Bethsabe* e *A Batalha de Alcazar*, de Peele; a peça anônima *A Warning For Fair Women*; *Sophonisba*, de Marston, *Sejanus* e *Catiline*, de Jonson; *Revenge of Bussy*³³ e *Tragedy of Biron*³⁴, de Chapman; e *The Devil's Charter*³⁵, de Barnes. (A maioria destas tragédias, como se notará, datam de um tempo após 1600). O segundo grupo é formado de peças nas quais o material cômico aparece em poucas cenas isoladas – às vezes em uma, às vezes em três ou quatro, – variando de um diálogo cômico momentâneo à uma sucessão de interlúdios como os já citados em *A Woman Killed with Kindness*. As tragédias deste tipo são: *A Tragédia Espanhola*, de Kyd (Ato III, Cenas V e VI)³⁶; *Arden of Feversham* (Ato II, Cena II, Ato IV, Cenas I e II); *Tamberlão*, Parte 2 (Ato III, Cena V; Ato IV, Cena I); *O Judeu de Malta* (Ato IV, Cenas II, III, IV e VI), *Lust's Dominion* (Ato III, Cena V, Ato IV, Cena V); o *Bussy D'Ambois*, de Chapman (Ato I, Cena II), *A Woman Killed With Kindness*, de Heywood (Ato I, Cena II, Ato II, Cena III, Ato IV, Cena III, Ato V, Cena III), *A Tragédia do Vingador*³⁷, de Tourneur (Ato II, Cena I³⁸), *Cupid's Revenge*, de Beaumont e Fletcher (Ato I, Cena I, Ato II, Cena I, Ato III, Cena I, Ato IV, Cena I (?)). O terceiro grupo consiste de peças nas quais os elementos cômicos são introduzidos repetidamente, ou em uma extensão suficiente para sugerir um tipo misto de drama, a saber: *Lochrine* (Ato I, Cena II, Ato II, Cenas II e III, Ato III, Cena III, Ato IV, Cena II); *Soliman and Perseda*, de Kyd (Ato I, Cenas III e IV, Ato II, Cena II, Ato III, Cena II, Ato IV, Cena II, Ato V, Cena III); *Fausto*, de Marlowe (Cenas IV, VII, VIII, IX e XI), *Antonio's Revenge*, de Marston (Ato I, Cena II, Ato II, Cena I, Ato III, Cena II, Ato IV, Cena I, Ato V, Cena I), *Hoffman*, de Chettle (Atos I, II, III, *passim*),

³⁰ Peça de Sêneca.

³¹ Original em inglês: *The Misfortunes of Arthur*. Peça de Thomas Hughes.

³² Original em inglês: closet dramas.

³³ Nota do Tradutor: É possível encontrar a peça com o título *The Revenge of Bussy D'Ambois*.

³⁴ Nota do Tradutor: É possível encontrar a peça com o título *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron*.

³⁵ Em *A Warning For Fair Women*, há duas cenas onde os personagens humildes do gênero são introduzidos, com efeitos cômicos momentâneos se os atores escolheram se aproveitar da oportunidade, - as cenas de Barnes e Beane, e de John e Joan (na obra *School of Shakespeare*, de Simpson, vol II, pp 275, 291). A mesma questão pode ser levantada a respeito de *The Devil's Charter*, onde os malfeitores Frescobaldi e Baglioni (Ato III, Cena II e Ato V, Cena I) apresentam um humor sombrio que pode ou não ter sido enfatizado no palco.

³⁶ Por conveniência de referência, observo aproximadamente as cenas enumeradas para esta classificação. Obviamente, nenhum leitor seria capaz de concordar em todos os detalhes de tal escolha, e eu não posso esperar ter evitado passar por cima de algumas cenas que podem merecer menção tanto quanto as indicadas.

³⁷ Original em inglês: *The Revenger's Tragedy*. Foi encontrada uma tradução em espanhol, *La tragédia del vingador*, publicada em 1987 pela Alfaguara Ediciones. A tradução é de Bernd Dietz. Não foram encontradas reimpressões.

³⁸ Além do diálogo cômico desta cena, pode-se notar o humor amargo de Vendice, *passim*.

*The Rape of Lucrece*³⁹, de Heywood (*passim*), *A Tragédia do Ateu*, de Tourneur (Ato I, Cena III, Ato II, Cenas I e VI, Ato IV, Cenas I, III, IV e V, Ato V, Cena I), *A Tragédia da Donzela*, de Beaumont e Fletcher (Ato I, Cena II, Ato II, Cena I, Ato III, Cenas I e II, Ato IV, Cena II, Ato V, Cena II), *A Condessa Insaciável*, de Marston (Ato I, Cena I, Ato II, Cena I, Ato III, Cenas I e III, Ato IV, Cena IV, Ato V, Cena II), *O Demônio Branco*, de Webster (Ato I, Cena II, Ato II, Cena I, Ato III, Cena I, Ato V, Cenas I, III, IV e VI), *A Duquesa de Malfi* (Ato I, Cena I, Ato II, Cenas I e II, Ato III, Cenas II e III, Ato IV, Cena II⁴⁰, Ato V, Cena II).

Com a análise da prática de seus contemporâneos em mente, voltemos às tragédias de Shakespeare. Em *Romeu e Julieta*, talvez a sua primeira tragédia, aparece uma grande quantidade de material cômico. A peça abre com uma cena de servos fanfarrões, enquanto os empregados domésticos convencionais fornecem breve interlúdio cômico na abertura de Ato I, Cena V, e no Ato IV, Cena II. Além disso, há um criado chamado “Bobo⁴¹”, que fornece um típico interlúdio de clown no Ato I, Cena II (“a mim mandam encontrar a gente que tem o nome escrito aqui, quando eu não sei descobrir que nomes a pessoa escrevinhadora escreveu aqui⁴²”), e outro criado, chamado Pedro, o qual faz uma aparência presumivelmente cômica por breves momentos no Ato II, Cenas IV e V, e apresenta uma cena importante de interlúdio na conclusão do Ato IV⁴³. Além da riqueza da ação secundária do personagem bobo antiquado, nós temos a personagem da Ama, uma personagem do gênero que proporciona a comédia de costumes na conexão imediata com a ação (veja especialmente o Ato I, Cena III, Ato II, Cenas IV e V⁴⁴). E finalmente, no personagem de Mercúcio, o dramaturgo introduz um diálogo cômico do tipo mais gentil, por parte de uma das personagens que é socialmente, senão dramaticamente, importante. Poder-se-ia quase conceber Shakespeare decidindo, nesta sua primeira tragédia original, superar seus contemporâneos no uso livre e eficaz de todo tipo de contraste e mistura que os diferentes tipos de material cômico tornaram possíveis. Mas considerações mais próximas trazem à luz o fato de que o uso deste material em *Romeu e Julieta* pode ser distinguido por uma circunstância importante de praticamente todas as tragédias que analisamos. É o fato de que ação secundária cômica é amplamente reunida no início da peça, diminuindo já no terceiro ato, e sendo inteiramente insuficiente no último. Mercúcio morreu, com

³⁹ Embora exista um poema de Shakespeare com o mesmo título, não foram encontradas traduções do referido texto de Heywood. As possíveis traduções do poema shakespeariano são: *Violação de Lucrecia*, *Estupro de Lucrecia*, *Profanação de Lucrecia*.

⁴⁰ Esta é a cena dos loucos, e representa um tipo diferente de efeito cômico de qualquer um que tenha sido discutido; diferente, também, de qualquer outro período, mas análogo à cena de Ofélia em *Hamlet* (Ato IV, Cena V). Nesse caso, o riso e a dor não são tão contrastados quanto despertados simultaneamente (ver o livro de John Corbin: *The Elizabethan Hamlet*).

⁴¹ Na tradução usada, *Clown* foi traduzido por “Criado”.

⁴² Trecho original em inglês: “I am sent to find those persons whose names are here writ, and can never find what names the writing person hath here writ”)

⁴³ Este interlúdio é distinto de todos os outros em não ter nenhuma conexão com a ação para servir como *raison d'être*, e sendo, portanto, obviamente feito *ad hoc*. É ainda mais interessante o fato de que a direção do palco no Q2 dá evidência de que a peça foi interpretada por Will Kemp, um comediante líder do período. Sobre ele, mais informações a seguir.

⁴⁴ No artigo de Thümmel mencionado anteriormente, a Ama é tratada como um bobo; porém, outras questões, que não o seu sexo, tornam isso duvidoso.

uma piada nos lábios, na primeira cena do Ato III; as outras aparições da Ama perdem sua exuberância cômica; e se não fosse pelos interlúdios destes dois servos que contornam a aparente morte de Julieta no Ato IV, Cena V (onde talvez possamos supor que é necessário sermos obrigados a deixar de lado um clima trágico até que as verdadeiras aflições por vir tenham amadurecido), toda a segunda metade da peça seria quase puramente séria. Este mergulho da abundante alegria das primeiras cenas para a depressão rapidamente aprofundando das últimas, produz um efeito muito característico; pode-se chamá-lo *comi-tragédia*.

Basta dizer que não há outra tragédia de Shakespeare como *Romeu e Julieta* no que diz respeito ao caráter ou ao arranjo dos detalhes cômicos. Por algum tempo depois, ele parece não ter escrito mais tragédias, e quando voltou à forma, acabou tratando, em geral, com seriedade penetrante. O interlúdio cômico, no entanto, não foi de modo algum abandonado. Ele reaparece sob diversas formas, peculiarmente como uma única interrupção da ação principal, por um personagem bufão que não aparece em outra parte. Em *Hamlet*, enquanto há uma abundância de matéria cômica (para certos aspectos de que devemos retornar mais tarde), uma única cena de clown aparece no último ato, os coveiros sendo nomeados “clowns” no texto. Em *Othello*, o bobo também é explicitamente marcado: ele aparece na abertura do Ato III, fazendo piadas com os músicos muito à moda de Pedro em *Romeu e Julieta*⁴⁵. Em *Macbeth*, o bobo é o humorístico Porteiro (Ato II, Cena III), cujas piadas suspendem a ação em um momento tão crítico⁴⁶. Em *Antônio e Cleópatra*, ele é chamado novamente de “bobo”, mas agora ele tem uma função de importância, como o camponês que traz para Cleópatra o “verme do Nilo”⁴⁷ (Ato V, Cena II) – um dos mais envolventes desses humoristas menores. Em *Coriolano*, não se pode encontrar um interlúdio puramente cômico, mas temos a relíquia, por assim dizer, sob o temperamento atual do dramaturgo, na cena dos servos antiquados no Ato IV, Cena V⁴⁸. Desta lista, três tragédias foram omitidas: *Júlio César*, *Rei Lear* e *Tímon de Atenas*. Na última, um bobo toma o lugar do bufão, aparecendo na cena habitual do interlúdio no Ato II, Cena II. Em *Lear*, onde a mesma inovação é praticada, a importância do bobo exige que ele seja reservado para discussão separada. Em *Júlio César*, há bufões na própria abertura da peça nas pessoas do Carpinteiro e o Sapateiro, um companheiro espirituoso em respostas, foi pensado como o bufão da peça. Se procurarmos uma cena de interlúdio, não obstante, a

⁴⁵ Ele não tem nenhuma parte a desempenhar na ação, e o professor Bradley o considera um bobo “pobre”, acrescentando: “nós dificilmente presenciamos ele e rapidamente o esquecemos. Eu acredito que a maioria de leitores de Shakespeare, se forem perguntados se há um bobo em Othello, responderiam Não”. (*Shakespearean Tragedy*, p. 177. Citação original: “we hardly attend to him and quickly forget him; I believe most readers of Shakespeare, if asked whether there is a clown in Othello, would answer no”).

⁴⁶ Nesta cena, vemos os vários comentários citados no *New Variorum*, pp. 144-146, particularmente as importantes observações de Hales (de seu *Notes and Essays*); e Bradley, pp. 395-397. As observações de Bradley servem para explicar por que em uma passagem anterior (p. 311) ele havia dito, com efeito, que não há interlúdio do bobo em *Macbeth*. Contudo, como ele admite que os espectadores provavelmente “estrondaram gargalhadas” nas observações do Porteiro, a afirmação não pode ser justificada.

⁴⁷ Original em inglês: “worm of Nilus”. A tradução usada desta passagem foi a de Carlos Alberto Nunes (1958).

⁴⁸ Para outras cenas parcialmente cômicas em *Coriolano*, ver infra.

encontraremos no Ato IV, Cena III, onde o poeta cínico interrompe os generais. No mero texto, a comédia desta passagem é suficientemente pequena, mas se nos lembrarmos de que Shakespeare havia encontrado o poeta mau descrito em Plutarco como alguém que “pusera a imitar a filosofia [...] com uma impetuosa e furiosa paixão⁴⁹” que fez Cássio “se pôr a rir⁵⁰”, pode não parecer impossível que ele foi tratado no palco com alguma bufonaria do interlúdio cômico⁵¹.

O significado de tudo isso reside no fato, que aparentemente nunca foi observado, de que Shakespeare fez uma prática, no período principal de sua obra dramática, de evitar os interlúdios cômicos repetidos de muitos de seus predecessores e contemporâneos, introduzindo, mesmo assim, uma única cena do bobo como uma concessão à tradição popular – e talvez às exigências de sua companhia, onde ao seu comediante principal deveria ser fornecido uma parte⁵². Às vezes esta cena do bobo era completamente diferente da ação na peça, como em *Romeu e Julieta* e *Otelo*, e Shakespeare, com muita frequência, preferiu entrelaçá-la efetivamente com o material da tragédia, como notavelmente em *Hamlet* e *Antônio e Cleópatra*. *Macbeth* pôde formar um tipo intermediário: a cena do porteiro poderia ser removida sem afetar a ação, apesar da objeção de Coleridge, que poucos críticos a chamariam de gratuita.

⁴⁹ Original em inglês: “took upon him to counterfeit a philosopher [...] with a certain bedlam and frantic motion”. A tradução usada foi a consultada no portal Consciencia.org. Não consta o nome do tradutor, nem data de publicação.

⁵⁰ Original em inglês: “a-laughing”. A tradução usada também é a do portal Consciencia.

⁵¹ *Titus Andronicus* foi ignorada por razões óbvias. Se incluída, no entanto, ela se encaixa precisamente com a prática vigente de Shakespeare: há um único interlúdio do bobo no Ato IV, Cena III (“Entra o bobo, com um cesto”, etc.)

⁵² A este respeito, o nome de Will Kemp é lembrado, já que ele é conhecido por ter interpretado o papel de Pedro em *Romeu e Julieta*, e por ter sido, durante períodos consideráveis, o principal bobo da companhia de Shakespeare. A ele também foi conjuntamente atribuída a parte do primeiro coveiro em *Hamlet* (primeiro, talvez, por Chalmers). Collier, por outro lado, uma vez que Kemp parece ter agido em 1602 com outra empresa, acreditava que Shakespeare estava lançando uma injúria sobre ele nas linhas, “Deixe aqueles que interpretam seus bobos não falem mais do que está designado para eles”, etc. (*Memoirs of the Principal Actors*, etc, p. 89. Citação original: “Let those that play your clowns speak no more than is set down for them”). E veja, para mesmo efeito, Brinsley Nicholson em “*Kemp and Hamlet*, Transaction N. S. S., 1880, p. 57). Se ele fosse o William Kemp, cujo registro de enterro Chalmers encontrou sob a data de 2 de novembro de 1603, não podemos supor que ele parecia interromper o curso sério de qualquer das tragédias subsequentes a *Hamlet*, mas se ele sobreviveu esse ano, como é bastante possível, ele pode ter interpretado o bobo em *Othello* e o porteiro em *Macbeth*. Olhando para trás novamente, é quase certo que ele estava na companhia de Shakespeare quando *Júlio César* foi produzida, pois ele é conhecido por ter interpretado Dogberry naquela época em *Muito Barulho por Nada*. Ele pôde, então, ter interpretado o sapateiro, ou o mau poeta da cena da tenda - se, como foi sugerido, aquela cena era mais cômica do que o texto revela, ou ambos. Tudo isso é conjectura ociosa, mas o fato de que uma personagem como Kemp era uma peça importante da companhia teatral, e que para ele e seus interlúdios em tragédias foram deliberadamente feitos (como parece ter sido o caso com a cena de Pedro em *Romeu e Julieta*), está muito longe do que é fundamental para o estudo do nosso assunto. (Para as contas de Kemp, além do artigo parcialmente pouco confiável de Collier, veja a edição de Dyce da obra de Kemp *Nine Days Wonder*, Camden Society, 1840, um artigo sem autoria no *Jahrbuch*, XXII, p. 255, e, claro, o *Dictionary of National Biography*). Nota do Tradutor: Embora o artigo original cita a edição de 1840 da peça de Kemp, foi possível encontrar a edição digitalizada de 1839, a qual se encontra nas referências finais desta tradução.

Rei Lear apresenta um caso por si só. Aqui Shakespeare não só, como se observou, variou da prática comum ao trazer um bobo da corte para a tragédia, como na verdade, o tornou um dos personagens importantes da peça. Ele prova, naturalmente, que não é inteiramente um personagem cômico: na sua primeira aparição (Ato I, Cena IV), ele é chamado de “bobo amargo”, logo é evidente que ele está emocionalmente preocupado com o destino do rei, e sua posição no segundo e no terceiro atos (Ato II, Cena IV, Ato III, Cenas II, V e VI) torna-se cada vez mais de um trágico sofredor, embora devamos, sem dúvida, supor que suas investidas propunham diversão também. Após o Ato III, ele desaparece. Este bobo tem sido objeto de nenhuma interpretação crítica, e não é para o presente propósito tentar mais⁵³. Mas é pertinente observar que temos aqui o exemplo supremo da transfiguração do antigo interlúdio cômico e sua mistura completa com a ação séria – não só a ação, mas o caráter emocional – da tragédia. O resultado é um complexo emocional extraordinário, que é parcialmente expresso pelo termo trágico *pathos*, mas que é muito intrincado, para não dizer caótico, para análise. É o ápice da arte “gótica”.

O material cômico nas tragédias não está, é claro, inteiramente coberto pelas cenas cômicas de interlúdio que foram enumeradas. Além destas, em primeiro lugar, há os flashes momentâneos de espirituosidade ou humor que configuram sobre o diálogo, e não podem, como já foi dito, serem listados para qualquer propósito como o nosso. Novamente, há certos momentos de ação cômica, evidentemente concebidos para suscitar risadas gerais, porém distintos das cenas de interlúdio no quesito brevidade ou sua conexão mais próxima com a ação trágica principal: a embriaguez de Cássio em *Otelo* (Ato II, Cena III), o engano de Rodrigo na mesma peça (fim do Ato II e Ato IV, Cena II⁵⁴), a embriaguez de Lépidio em *Antônio e Cleópatra* (Ato II, Cena VII), o diálogo dos atendentes de Cleópatra na mesma peça (Ato I, Cena II), o humor sombrio da população em *Júlio César* (Ato III, Cena III), e *Coriolano* (Ato II, Cena III), a grosseira conversa dos vigias na última peça (Ato V, Cena II), o ato infantil do pequeno filho de Lady Macduff em *Macbeth* (Ato IV, Cena II) e o único discurso – uma vez mais humorístico e mais

⁵³ Eu não consigo resistir em citar o bom comentário de Professor Bradley: “Pode-se quase imaginar que Shakespeare, voltando de uma noite no *Mermaid*, onde tinha ouvido Jonson fulminando contra os bobos em geral e talvez criticando o bufão em particular em *Noite de Reis*, disse a si mesmo: “Venham, meus amigos, eu mostrar-vos-ei de uma vez por todas que o mal está em vós, e não no bobo ou na audiência. Tenho um bobo na mais trágica das minhas tragédias. Ele não deve desempenhar um pequeno papel. [...] Ao invés de entreter as horas ociosas do rei, ele estará ao seu lado na mesma tempestade e turbilhão da paixão. Antes de fazê-lo, vós o confessarás, entre risos e lágrimas, que ele é da própria essência da vida” (*Shakespearean Tragedy*, p. 311. Citação original: “One can almost imagine that Shakespeare, going home from an evening at the bar, where he had listened to Jonson fulminating against fools in general and perhaps criticising the clown in *Twelfth Night* in particular, had said to himself: “Come, my friends, I will show you once for all that the mischief is in you, and not in the fool or the audience. I will have a fool in the most tragic of my tragedies. He shall not play a little part. [...] Instead of amusing the king's idle hours, he shall stand by him in the very tempest and whirlwind of passion. Before I have done you shall confess, between laughter and tears, that he is of the very essence of life”).

⁵⁴ A descrição de Rodrigo entre os *dramatis personae* como “fidalgo trouxa” marca sua função intencionalmente cômica.

patético - do pequeno Márcio em *Coriolano* (Ato V, Cena III) - estas quase, mas sem dúvida não totalmente, esgotam a lista⁵⁵.

Para resumir o que descobrimos: das tragédias de Shakespeare, a primeira contém dez ou doze cenas parcialmente cômicas, em outras há de vinte a vinte e cinco - claro que não haveriam dois leitores que concordassem na contagem - uma média de um pouco menos de três em cada peça. Destas cenas, uma em cada tragédia, exceto *Lear*, participa da natureza do antigo interlúdio do bobo: em *Lear*, o bufão, agora convertido em bobo, é transformado para um personagem importante e parcialmente sério. As outras cenas cômicas são de vários tipos. Três tragédias, *Júlio César*, *Otelo* e *Macbeth*, estão livres de detalhes cômicos marcantes, exceto para a única cena de interlúdio⁵⁶, embora mostrando momentos secundários de uma ação secundária divertida. Duas tragédias têm cenas cômicas no primeiro ato, sete cenas no segundo, três cenas no terceiro, quatro cenas no quarto e três cenas no quinto⁵⁷. Não há nenhuma peça, na qual o material cômico tende a subir para a posição de um subenredo, nem qualquer, na verdade, que possa ser pensado para dar garantia à afirmação de Dr. Johnson, onde na tragédia Shakespeare "está sempre lutando depois de alguma ocasião para ser cômico".

No sumário anterior, apenas a cena do cemitério em *Hamlet* foi incluída. No entanto, é claro que uma porção considerável de *Hamlet*, não facilmente inserida em qualquer um dos grupos até agora observados, ainda está marcada por efeitos cômicos distintos. Tão longe de ser da natureza do interlúdio, esse elemento está envolto na personalidade do próprio *Hamlet*, e nos lembramos que, nessa peça, temos o único exemplo de uma tragédia shakespeariana cujo herói é, em certa medida, uma parte cômica⁵⁸. Nos diálogos de *Hamlet* com aqueles que ele

⁵⁵ Exceto por *Timon*, cujo caráter satírico torna muito difícil distinguir o que é cômico do que é sério. Por exemplo, a cena da festa da água quente (Ato III, cena VI) - é comédia ou tragédia? Nem, pode-se dizer, ou ambos. O humor satírico também aparece em *Coriolano*, e mesmo em *Antônio e Cleópatra*, diminuindo grandemente o efeito trágico total (novamente o termo comi-tragédia pode ser usado), e tornando possível para o professor Bradley falar de *Macbeth* como "a última das puras tragédias". Aqui também deve ser mencionado *Troilus e Cressida*, que é talvez tão trágico quanto *Timon*. Essa peça, lembra-se, os editores do Folio aparentemente não sabiam classificar: é como um drama moderno e familiar no qual o fim é uma dissonância, sem resolução cômica nem trágica. O fim da ação é a morte de Hector, mas a última palavra (provavelmente não a de Shakespeare, para ter certeza) é uma risada zombadora.

⁵⁶ Esta declaração, creio eu, seria aceita pela maioria dos leitores de *Otelo*, mas desde que foi escrito, eu vi *Otelo* bem performado, e foi atingido não só pelo "alívio" cômico fornecido por Rodrigo, o personagem trouxa, mas também pela diversão que a audiência encontrou nos gracejos espirituosos de Iago, apesar da terrível importância daquilo que eles estavam levando.

⁵⁷ *Romeu e Julieta* ainda estão excluídos desses números. O Professor Bradley observa, de modo justo, que as passagens cômicas ocorrem "com maior frequência no início ou no meio da peça", enfatizando seu uso no quarto - ou no início do quinto - ato como um meio de prevenir o "impedimento" que ameaça a tragédia do ato quinto a este ponto. (*Shakespearean Tragedy*, página 61). Isso sugere um aspecto do nosso assunto que não é abordado neste artigo, ou seja, a relação da subcena cômica à técnica dramática. Um exemplo interessante é a observação, feita em primeiro lugar, que não posso agora dizer por quem, que a cena de porteiro em *Macbeth* foi planejada para dar tempo a *Macbeth* lavar as mãos e trocar de roupa.

⁵⁸ Compare a observação de Furnivall de que "o próprio *Hamlet* faz o trabalho principal do bobo de *Lear*". (*Transactions*, N. S. S., 1880, p. 65. Citação original: "Hamlet himself does the main work of *Lear's fool*").

despreza - com Polônio, Rosencrantz e Guildenstern, e Osric -, está uma das mais brilhantes comédias intelectuais em Shakespeare. Explicar ou interpretar a presença desta matéria na maior das tragédias, não é nossa tentativa aqui. Basta observar que tende a fazer do drama o que poderia ser chamado de complexo intelectual, em comparação com o que se chamava de complexo emocional no caso do *Rei Lear*, e que o efeito dominante agora é o da trágica *ironia* comparada com a impressão de trágico *pathos*.

Também não podemos deixar de notar a parte interessante representada pela insanidade, real ou fingida, na criação desses complexos. Esse distúrbio mental foi uma fonte reconhecida de diversão no período elisabetano, onde tem sido abundantemente performada⁵⁹, mas isso não é negar que isso nunca possa ter falhas em seu poder de despertar a piedade e o terror. Se o Professor Wendel e o Sr. Corbin estão certos em suas ênfases no lado cômico deste elemento em *Lear* e *Hamlet* ser questionado, e não podemos discutir aqui, mas é certo que, exceto para leitores que rejeitam completamente a possibilidade de tal dissonância do humor e *pathos*, a presença de material cômico nas cenas loucas, como naquelas que Webster⁶⁰ provavelmente extraiu, devem ser vistas como importantes para uma compreensão completa do nosso tema. Em *Rei Lear*, o assunto é de importância única, devido à extraordinária combinação da loucura real do rei, da loucura parcial do bobo e da loucura fingida de Edgar. Os leitores, assim dispostos, podem muito bem perguntar quais destas cenas são principalmente instrumentais em efetuar o que foi chamado de trágica ironia, e qual de trágico *pathos*. Certamente, na loucura fingida de Hamlet, o primeiro é notável, e o último na verdadeira loucura de Lear. O público pode rir em ambos os casos⁶¹, mas a diferença pode ser expressa de alguma forma: para rir em *Hamlet* é necessário entender, enquanto para rir em *Lear* não é necessário.

Esta última fase de nosso assunto sugere uma investigação conclusiva, que está aqui para ser levantada ao invés de respondida. Quão verdadeira é a afirmação comumente feita, que a presença de detalhes cômicos na tragédia é para o propósito de *alívio*? Alívio, no sentido literal do contraste - sobre isso, pode haver

⁵⁹ Consulte as obras *William Shakespeare*, de Wendel e *The Elizabethan Hamlet*, de Corbin.

⁶⁰ Veja a nota sobre *A Duquesa de Malfi*, *supra* (Nota 41), e *John Webster*, de Stoll, p. 142-144.

⁶¹ Um público moderno não é tanto, certamente, um elisabetano, mas às vezes, como qualquer observador pode descobrir. O professor George P. Baker parece questionar isso, pelo menos no que se refere a Hamlet, em sua recente introdução à essa peça no *Tudor Shakespeare*, dizendo que se "Shakespeare pretendia tornar cômica a loucura fingida, [...] depois em cenas profundamente comoventes e ricas na melhor psicologia que ele trabalhou para um riso, deve, em grande parte, romper o feitiço muito emocional que parece estar tentando criar" (p. XV-XVI. Original em inglês: "Shakespeare meant the pretended madness to be comic, [...] then in scenes profoundly moving and rich in the finest psychology he worked for a laughter that must largely break the very emotional spell he seems to be seeking to create"). Mas isso é para fugir da questão central - onde não há um "feitiço emocional", onde elementos sérios e cômicos contribuem. A sugestão do professor Bradley, neste caso, em relação à cena do porteiro em *Macbeth*, é que a ideia de Shakespeare era que os espectadores berrariam de tanto gargalhar e, ao mesmo tempo, "desprezava-os se riam". Isto pode parecer um calvinismo muito supralapsariano, para representar o poeta criando os pecadores para depois condená-los, mas quando consideramos o problema da relação dos poderes majestosos de idealização de Shakespeare com seus parceiros como fornecedor de drama ao povoado, sem dúvida, isso contém um aspecto de verdade.

pouca dúvida⁶². A respeito da visão predominante de que a função principal de tais cenas é relaxar a tensão da carga trágica⁶³, pode-se levantar alguma questão. O exemplo padrão para esse ponto de vista é a cena do porteiro em *Macbeth*, mas uma testemunha tão importante como o professor Bradley nos diz que isso não o faz sorrir⁶⁴. Em geral, descobrimos que, na prática de Shakespeare, as cenas de interlúdio são mais usadas nas tragédias que menos se movem para o horror e o desespero. Em *Otelo*, onde a necessidade de “alívio” é talvez maior, essas interrupções são comparativamente poucas. Em *Lear*, os detalhes quase cômicos são bastante abundantes como vimos, mas devem ser considerados como intensificadores das emoções trágicas ao invés de suavizá-las. O mesmo acontece com o material cômico mais ousado em *Hamlet*. Há matéria aqui para análise cautelosa, que a psicologia pode, com tempo, realizar para nós⁶⁵. Entretanto, pode-se suspeitar, em vista do que vimos, que o aspecto mais significativo do uso do cômico na tragédia não é o que se deve essencialmente ao apego à variedade e ao contraste (importante como é o caso dos mais primitivos tipos), mas sim àquele que busca personificar um estado mental ou emocional mais complexo e mais dramaticamente em movimento do que os estados mais puros e mais simples, aos

⁶² Compare a defesa de Dryden sobre a prática, na personagem de Neandro: “por que ele deve imaginar a alma de um homem pesar mais que seus sentidos? O olho não passa de um objeto desagradável para um agradável em um tempo muito mais curto do que é necessário para isto? “E o desagradável dos primeiros não elogiam a beleza do último? A velha regra da lógica poderia convencê-lo, que os contrários, quando colocados perto, se explodem”. (A tradução é minha do original em inglês: “why should he imagine the soul of a man more heavy than his senses? Does not eye pass from an unpleasant object to a pleasant in a much shorter time than is required to this? And does not the unpleasantness of the first commend the beauty of the latter? The old rule of logic might have convinced him, that contraries, when placed near, set off each other”. (Essays, ed. Ker, I, p. 70).

⁶³ Cf. Thümmel, por exemplo: “Quanto mais aguda e tormentosa se aguça o curso pragmático na tragédia, mais impreterivelmente necessária impõe-se ao espectador a necessidade de suavização da situação penosa. Tal atenuação pode ser, pelo menos, e é, mais certamente, alcançada por meio de uma cena episódica de tom cômico”. (Original em alemão: “Je schärfer und beängstigender der pragmatischer Verlauf im Trauerspiel sich zuspitzt, um so unabweislicher stellt sich beim Zuschauer das Bedürfniss nach Milderung der peinlichen Situation ein. Diese Milderung kann immerhin und wird am sichersten durch eine episodische Scene komischer Farbung her-beigeführt werden” (Jahrbuch, vol. XI, p. 83). Agradeço ao professor Stéfano Paschoal (UFU), Doutor em Língua e Literatura Alemã pela USP, por ajudar na revisão da tradução, impedindo o tradutor de um grande deslize.

⁶⁴ “O momento é fantástico... [As observações do porteiro] não são suficientemente cômicas para permitir que se esqueça por um momento o que precedeu e o que deve se suceder” (*Shakespearean Tragedy*, p. 395, tradução do original em inglês: “The moment is too terrific... [The porter's remarks] are not comic enough to allow one to forget for a moment what has preceded and what must follow”.

⁶⁵ Volkelt, em seu admirável *Asthetik des Tragischen*, não sente que ele pode entrar no assunto, exceto pela observação sugestiva de que “Poesias como o *Lear* de Shakespeare [...] mostram que cenas cômicas não apenas podem ser reunidas com o trágico, como é evidente nos mistérios medievais, mas também que, entre o humor e o trágico há uma relação de pertença intrínseca, plena de sentido e profunda” (Citação original em alemão: “Dichtungen wie Shakespeare's Lear [...] bezeugen dass komische Szenen mit dem Tragischen nicht nur, wie in den mittelälterlichen Mysterien äusserlich zusammengestellt werden können, sondern dass zwischen dem Humor und dem Tragischen innere Zusammengehörigkeit sinnvolle und tiefgehende Bezogenheit stattfindet” (Page 393). Mais uma vez agradeço ao professor Stéfano por impedir outro deslize do tradutor.

quais o drama da escola clássica geralmente se confina. Lessing, ao atacar o “drama comi-trágico ou tragicômico [...] da invenção “gótica””, sustentou que não é defesa alguma afirmar que isso imita a variedade da natureza, porque, disse ele, enquanto pode imitar a natureza dos fenômenos, ignora a natureza das emoções, a qual é função da arte nos ajudar a unificar⁶⁶. A resposta parece ser que – de qualquer modo nos espécimes mais altos do método “gótico” – o objeto não é para retratar a confusão da natureza exterior como a confusão da alma nos momentos em que trágico e cômico parecem formar uma experiência indivisível.

Referências

Referência Principal

ALDEN, Raymond Macdonald. The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and His Contemporaries. *The Journal of English and Germanic Philology*, Illinois, vol. 13, nº. 2, 1914, p. 281-298.

Referências Complementares

ADDISON. N. 40 – Monday, April 16, 1711. In: MORLEY, Henry (ed). *The Spectator: A New Edition Reproducing the Original Text Both as First Issued and as Corrected by its Author*. Volume 1. London: George Routledge and Sons, 1891.

BAKER, George Pierce. *Hamlet Prince of Denmark: The Tudor Shakespeare*. USA: MacMillan, 1913.

BRADLEY, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 1. ed. Glasgow: Glasgow University Press, 1904.

COLLIER, John Payne. *Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare*. London: Shakespeare Society, 1846.

CORBIN, John. *The Elizabethan Hamlet: a study of the sources and of Shakespeare's environment, to show that the mad scenes had a comic aspect now ignored*. London: London E. Mathews, 1895.

⁶⁶ *Dramaturgie*, LXX. “Tudo o que segregamos ou que desejamos poder segregar em nosso pensamento, no que diz respeito a um objeto ou a uma relação entre diferentes objetos, seja do tempo ou do espaço – segrega realmente a arte, e acede-nos este objeto ou esta relação de objetos diferentes de modo tal mais conciso, como se apenas isso permitisse a sensação que eles (objeto e relações) deveriam despertar. Deve, necessariamente, causar-nos repugnância, encontrar novamente na arte aquilo que gostaríamos de ver banido da natureza”. Tradução do original em alemão: “Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zelt oder der Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie [die Kunst] wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet [...] Es muss uns notwendig ekel, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten”.

DRYDEN, John. Dedication to Spanish Friar, or the double discovery (1681). In: KER, Willian Paton (ed). *Essays* of John Dryden. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1906, p. 244-250.

DYCE, Alexander. Introduction and notes. In: KEMP, William. *Nine Daies Wonder: Performed in a daunce from London to Norwich*. London: Camden Society, 1839, p. V-XXVII. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/21984/21984-h/21984-h.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

FURNESS, Horace Howard. *A New Variorum Edition of Shakespeare: Hamlet*. New York: Dover Publications, 1871.

FURNIVALL, Frederic. *The New Shakspeare Society's Transactions*. Michigan: Trübner & Company, 1880.

GAYLEY, Charles Mills. *An Historical View of the Beginnings of English Comedy*. GAYLEY, Charles Mills (ed). *Representative English Comedies: From the Beginnings to Shakespeare*. London: Macmillan & Co, LTD, 1903, p. xi-xcii.

HALES, John Wesley. *Notes and Essays on Shakespeare*. London/New York: 1892.

HAWKESWORTH, John. Prologue to Oroonoko alter'd. In: SOUTHERNE, Thomas. *Plays written by Thomas Southerne with An Account of the life and writings*. Vol 1. Oxford: Oxford University School of English, 1774, p. 8.

JOHNSON, Samuel. Dr. Johnson's Preface. In: MALONE, Edmond. *The Plays and Poems of William Shakspeare: Prolegomena*. Volume 1, Part 1. London: H. Baldwin, 1790, p. 1-49.

KEMPE, William. In: LEE, Sidney (ed). *Dictionary of National Biography*. 1.ed. New York/London: MacMillan/Smith and Elder, 1892. Vol. XXX: JOHNNES - KENNETH, p. 390-394. Disponível em: <<https://archive.org/stream/dictionarynatio54stepgoog#page/n400/mode/2up>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Michigan: University of Michigan Library, 1890.

LOUNSBURY, Thomas. *Shakespeare as a Dramatic Artist: with an account of his reputation at various periods*. New York: Charles Scribner's Sons, 1908.

MILTON, John. Samson Agonistes. In: MILTON, John. *Paradise regain'd: a poem in IV books to which is added Samson Agonistes*. London: Printed by J[ohn]. M[acock]. for John Starkey at the Mitre in Fleestreet, near Temple-Bar, 1671, p. 9- 101.

RYMER, Thomas. *From the Tragedies of the Last Age: consider'd and examin'd by the practice of the Ancients and by the common sense of all ages* (1678). In: SPINGARN, Joel Elias. *Critical Essays of the 17th Century*, Oxford: Clarendon Press, 1908, p. 181-208.

SCHELLING, Felix Emanuel. *English Literature During the Lifetime of Shakespeare*. New York: H. Holt, 1910.

SIMPSON, Richard. *School of Shakespeare*. London: Chatto and Windus, 1878.

STOLL, Elmer Edgar. *John Webster: The Periods of His Work as Determined by His Relations to the Drama of His Day*. 1905.

THÜMMEL, Julius Sigismund. Ueber Shakespeare's Clowns, *Shakespeare-Jahrbuch*, vol. 11, p. 78-96, 1876.

VOLKELT, Johannes. *Ästhetik des Tragischen*. Munchen: Beck, 1897.

WENDELL, Barrett. *William Shakespeare: a study in Elizabethan literature*. New York: Charles Cribner's Sons, 1912.

WHETSTONE, George. The Dedication to Promos and Cassandra. In: SMITH, George Gregory. *Elizabethan Critical Essays*. Vol I. London: Oxford University Press, 1904, p. 46-57.

Traduções

KYD, Thomas. *Tragédia Espanhola*. Tradução de Bárbara Heliadora. In: HELIODORA, Bárbara (org). *Dramaturgia Elizabetana*. Coleção Textos 33. São Paulo Perspectiva: 2015, p. 39-166.

MAETERLINCK, Maurice. *Peleas e Melisanda*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Arquivo do Instituto de Manuscritos da Biblioteca Nacional, 1944.

MARLOWE, Christopher. *Tamerlão*. Tradução de Bárbara Heliadora. In: HELIODORA, Bárbara (org). *Dramaturgia Elizabetana*. Coleção Textos 33. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, p. 179-267.

_____. *A Trágica História do Doutor Fausto*. Tradução de Bárbara Heliadora. In: HELIODORA, Bárbara (org). *Dramaturgia Elizabetana*. Coleção Textos 33. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, p. 271-340.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas*. Volume IX - Marco Bruto. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/marco-junio-bruto-plutarco>> Acesso em 18 abr. 2017.

SHAKESPEARE, William. *Júlio Cesar*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Obras Completas de Shakespeare. Volume IX - Tragédias: Antônio e Cleópatra e Júlio César. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

_____. *Antônio e Cleópatra*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Obras Completas de Shakespeare. Volume IX - Tragédias: Antônio e Cleópatra e Júlio César. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

_____. *Tito Andrônico*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.