

# DRAMATURGIAS

19

Revista do Laboratório de Dramaturgia  
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2022

ISSN: 2525-9105

**Dossiê:** Performance nas artes dramáticas,  
nas artes visuais e na música

# DRAMATURGIAS

An abstract painting with a warm, textured background in shades of brown, orange, and yellow. In the lower half, there are several dark, indistinct shapes that suggest human figures or forms, rendered in a style reminiscent of ancient cave art or primitive painting. The overall composition is layered and expressive.

19

Revista do Laboratório de Dramaturgia  
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2022

ISSN: 2525-9105



# Apresentação

---

**E**ste ano, que já seria desafiador, ficou ainda mais insólito: ainda nos estertores da pandemia (será?!), eis que temos uma guerra entre nós. Não há trégua. Haverá tempo para a cultura, como visitar a Semana de Arte Moderna de 1922? Haverá tempo para se discutir o legado da proclamação da independência do Brasil em 1822? Tantos fatos, tantos feitos, quantos charizes para eventos de ideias e artes, e as ideias e artes parecem em último plano, desde 2019.

Desde a capa de nossa revista seguimos nas trincheiras da sobrevivência da produção estética e intelectual. Resistimos. Neste ano de 2022, as capas das revistas serão homenagens a artistas visuais mulheres brasileiras. Começamos com Anita Malfatti (1889-1964). Integrando o Grupo dos Cinco (ela, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade), participou ativamente na atualização estética da época. No quadro escolhido para a capa deste número de Revista Dramaturgias, “Samba”, de 1945, temos um óleo sobre tela, temos pinceladas rápidas de uma roda de samba. Mas que definir em detalhes as figuras, temos o todo, o som e a cor envolvendo os participantes da festa. A pintura integra o ciclo Paisagem, a partir de temas da arte popular brasileira, cenas da vida não urbana, flashes de arte popular brasileira. Os jogos entre sons e imagens visuais amplificam os efeitos multissensores da obra.

Esses ideais plurais encontram-se também no conjunto de textos selecionados pelos professores Pedro Ipiranga Jr., Bernardo Brandão, Renata Senna Garraffoni, Walter Lima Torres Neto para compor o dossiê “Performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música”, realizado no âmbito do IX Simpósio Antigos e Modernos: *Teatro, performances e formas de dramaticidade*, pelo grupo de pesquisa da UFPR “Encruzilhadas narrativas: discursos biográficos, história e literatura.” Meus agradecimentos aos colegas organizadores do evento realizado em 2020 de modo online. Intercruzando não só diversas artes quanto diversas metodologias de pesquisa, temos uma diversidade de

textos e investigações que aproximam os mais variados suportes na rediscussão de atos performativos. As imagens de Anita Malfatti reverberam para além de seu moldura.

Em seguida, no lugar da seção Documenta, temos o registro de inquietações provocadas pelo seminário “Sons em Performance”, ministrado igualmente de modo remoto em 2021. Este seminário integrou os Programas de Pós Graduação em Artes Cênicas e Metafísica da Universidade de Brasília. Para tanto, tivemos a interação entre o integrantes dividida em duas partes: na primeira parte, preparatória foram discutidos textos e autores envolvidos nas interfaces entre som, performance e conceptualização de eventos audiofocais. Os tópicos do programa do seminário:

- 1) O caso Maxixe: Controle Estético-Social dos Sons em Performance
- 2) O Caso Damon de Atenas: Platão e a axiologia dos ritmos
- 3) O caso Hanslick vs Wagnerianos: o puramente musical
- 4) Adorno e Eisler: Por uma dramaturgia sonora
- 5) Som e mediação tecnológica: Kittler and Ihde

Na segunda parte, seguiu-se uma orientação e acompanhamento de elaboração de textos a partir dos interesses dos integrantes do seminário. Agradeço a todos que participaram dos encontros via plataforma Zoom, espalhados por diversas cidades do país. Agradeço ao colega e companheiro de todas as horas Marcello Amalfi que compartilhou seu tempo e habilidades ao dividir as aulas comigo.

E é do multicapacitado compositor e pesquisador Marcello Amalfi o impulso inicial para a sessão seguinte da revista: iniciamos aqui a publicação de sua tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler. Na mesma sessão contamos ainda com as traduções de *Cadio*, de George Sand, traduzido por nosso recorrente colaborador Carlos Alberto da Fonseca, e ainda um experimento acadêmico e estético de Ordep Serra, que realizou uma interpretação cênica para os textos em torno da figura de Gilgamesh.

Ainda há tempo para as provocativas análises e sugestões de A.P.David quanto às possibilidades de se ler e reconstruir a musicalidade do verso e da performance de Homero.

Enfim, enquanto o mundo explode temos outras irrupções, mais geniais e generosas.

Que venha 2022!

Brasília, 08 de março de 2022.

### **Marcus Mota**

Professor Titular do Instituto de Artes da Universidade de Brasília  
Coordenador do Laboratório de Dramaturgia



# Sumário

---

---

## Dossiê performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música

- 11 **Apresentação**  
Pedro Ipiranga Júnior, Bernardo Guadalupe Brandão, Renata Senna Garraffoni, Walter Lima Torres Neto
- 15 **Performance e dança: o Boi da Manta e a prática dramática do dançarino-ator de Geraldo Vidigal**  
Gercino Alves Batista, Pedro Ipiranga Júnior, Renata Otto Diniz
- 38 **Retórica da dança e performance do orador em *Sobre a dança* de Luciano de Samósata**  
Pedro Ipiranga Júnior
- 63 **Espaço Cênico-Musical: vida em movimento – ação**  
Elvis de Azevedo Matos
- 72 **A performance musical na pintura dos vasos áticos e ápulos (séc. VI-IV a.C.): os instrumentos de corda**  
Fábio Vergara Cerqueira
- 86 **Poesia Mélica Grega Arcaica e sua performance: alguns dados iniciais para eventuais composições melódicas**  
Roosevelt Rocha
- 104 **Diálogo entre Fídias e William Kentridge na paisagem cultural intertemporal da Acrópole de Atenas: interatividade e performance do público na arte antiga e contemporânea**  
Celina F. Lage

---

## Seminários: Sons em Performance

- 117 **Sons em Performance: Apresentação do Seminário de 2021**  
Marcus Mota
- 132 **Yemônjá: signos estéticos em processos sonoros e coreográficos na montagem em dança**  
Maicom Souza e Silva

- 152 A música-mídia no espetáculo teatral *Búffalo's Show*  
Doriedison Coutinho de Sant'Ana
- 181 Sons em performance na Kallipolis: Conteúdo e forma da arte poética na República de Platão (Pl. *Rep.* 376d-398b)  
Gilmar Araújo Gomes
- 192 A Poética Interartística de Marguerite Duras: sons e visualidades, propondo reflexões políticas  
Ana Cristina Silva de Oliveira
- 218 Final Fantasy VII Remake e a Paisagem Sonora do Jogo: Estrutura, Características e Funções  
Mathews Vinicius J. F. da Silva
- 243 A voz poética do palhaço cantor Eduardo das Neves  
Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães
- 263 Cantigas para entoar risos ou a dramaturgia sonora em “Canções, Cançonetas e Caçarolas”.  
Francisco Alexsandro da Silva
- 275 Rádio, voz e máquina de escrever, na obra dramaturgical de Jean Cocteau  
Raíssa Palma de Souza Silva
- 

## Textos e versões

- 289 A Travessia de Gilgamesh. Drama.  
Ordep Serra
- 394 Cadrio, de George Sand. Uma Adaptação teatral por Paul Meurice.  
Carlos Alberto da Fonseca
- 777 Composição para Filmes. De Theodor Adorno & Hanns Eisler  
Marcello Amalfi

---

## Ideias e críticas

- 805 Singing Homer's Spell. The Disyllabic Contonation and the Proposition Made by East Roman Manuscripts  
A.P. David
- 

## Musicografias

- 868 Cidade Fantasma (2021). Ciclo para trio de Clarinete, Violino/Viola e Cello  
Marcus Mota
- 

## Huguianas

- 917 Eu e Hugo, Hugo e Eu: Materiais de uma parceria sem fim  
Marcus Mota
- 

## Lista de obras cênicas



# Dossiê

---

Performance nas artes dramáticas,  
nas artes visuais e na música

# Dossiê performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música

---

## Apresentação

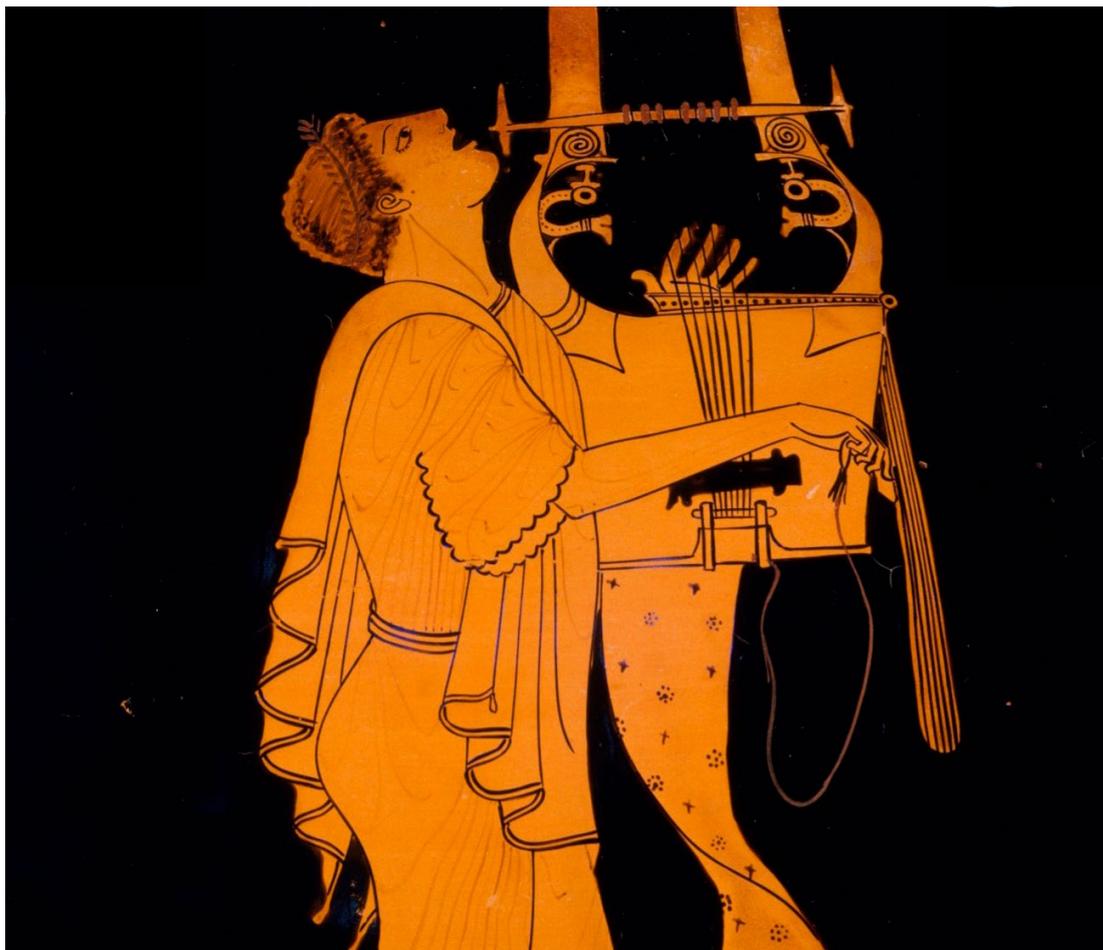
Organizadores:

**Pedro Ipiranga Júnior**  
UFPR

**Bernardo Guadalupe Brandão**  
UFMG

**Renata Senna Garraffoni**  
UFPR

**Walter Lima Torres Neto**  
UFPR



**E**m 2020, foi realizado o IX Simpósio Antigos e Modernos: *Teatro, performances e formas de dramaticidade*, pelo grupo de pesquisa da UFPR “Encruzilhadas narrativas: discursos biográficos, história e literatura”<sup>1</sup>. A proposta do evento era uma reflexão em torno da articulação das concepções de performance e representação dramática não apenas em obras específicas, mas que englobasse três grandes áreas: artes dramáticas, artes visuais e arte coral e musical, em algumas de suas re-elaborações tanto na Antiguidade quanto na Modernidade, o que incluía teatro, literatura dramática, artes visuais, expressões musicais e as várias concepções de performance. Além de conferên-

---

<sup>1</sup> Para conhecer algumas de nossas publicações de eventos anteriores, cf.: Dossiê publicado na revista *Classica*, volume 33, número 1, Representações do guerreiro, do sábio e do soberano na narrativa: a figura de Alexandre e outros heróis (<https://revista.classica.org.br/classica/issue/view/47> - Acesso em 01/11/2021); IPIRANGA JR., P., GARRAFFONI, R. S. e BRANDÃO, B (Orgs.) *Modos de Vida - Crenças, Afetividades, figurações de si e do outro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017; IPIRANGA JR., P., GARRAFFONI, R. S. e BURMESTER, A. M. (Orgs). *Do amor e da Guerra: um itinerário de narrativas*. São Paulo: Editora Annablume (apoio Capes), 2014.

cias e palestras, o evento contou também com algumas apresentações performáticas. Os performers, das artes dramáticas, da música e das artes visuais, comentavam seus trabalhos, suas investigações teóricas e práticas, assim como suas abordagens acerca do fenômeno da performance antiga e moderna. Dentro dessa perspectiva, foram apresentados trabalhos sobre drama e performance na Antiguidade, em justaposição e cotejo com estudos sobre teatro, drama e performance contemporâneos. A estrutura do evento foi dual a partir de dois eixos básicos: teoria e prática. Nesse sentido, as mesas-redondas aconteciam de manhã, abordando aspectos mais genéricos, metodológicos, teóricos e gnosiológicos das várias concepções de performance e representação dramática. Na parte da tarde, ocorriam as performances propriamente ditas, seguidas de uma roda de discussão. Em cada um dos três dias do simpósio, a performance, em sua dupla abordagem de teoria e prática, teve como escopo os três campos de ação, respectivamente: primeiro dia: artes dramáticas e teatro; segundo dia: artes visuais; terceiro dia: música e performance coral.

Com o intuito de aproveitarmos os excelentes trabalhos apresentados nesse IX Simpósio Antigos e Modernos, convidamos os estudiosos e artistas para participar desse dossiê temático: “Performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música”, o que resultou em seis artigos bastante representativos das diversas concepções e realizações de performance nas três áreas. Assim, o dossiê conta com uma mescla de abordagens que incluem estudos do contexto antigo bem como do contexto brasileiro em um diálogo marcado pela diversidade artístico-cultural. Esse diálogo entre passado e presente, antigos e modernos é a base que norteia as atividades de nosso grupo de pesquisa há mais de uma década e tem se mostrado muito profícuo e desafiador. Para que possamos dar o tom de como organizamos nossas atividades no grupo e manter o espírito do simpósio de trocas e reflexões múltiplas possíveis, optamos por agrupar os textos por eixos temáticos e não por período, assim os leitores e leitoras podem experimentar uma leitura mais fluída e construir suas conexões nas diferenças.

Abrem o dossiê os textos sobre performance. O primeiro, de autoria coletiva de Gercino Alves Batista, Pedro Ipiranga Júnior e Renata Otto Diniz, discorre sobre aspectos genealógicos, teóricos, metodológicos e culturais subjacentes ao festejo popular, conhecido como “Boi da manta”, organizado e montado pelo grupo “Irmandade dos Atores da Pândega” da cidade de Lagoa Santa em Minas Gerais. Além disso, por meio de entrevistas, propõem uma exposição da prática de performance realizada pelo grupo, em sua relação de filiação com o teatro-dança de Geraldo Vidigal. Na sequência, Pedro Ipiranga Jr., agora em uma reflexão sobre o contexto grego, monta um quadro de correspondências entre a atividade do dançarino de pantomima e do orador com base na obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata e no excerto IX.15 da obra *Symposiaká/Quaestiones Convivales* de Plutarco. Seu objetivo central é discutir as concepções de mimesis e emulação subjacentes às obras em suas rela-

ções com a dança-atuação da pantomima, com especial atenção a linguagem visual como portadora de um código de sinais (movimentos, gesticulações e 'afigurações') na interpretação e de expressão de sentimentos e emoções.

Na sequência há três artigos cujo enfoque é a música. Elvis de Azevedo Matos apresenta um mapeamento panorâmico das metodologias, formas de ensaio e de montagem dos espetáculos do Coral da Universidade Federal do Ceará e a concepção de espetáculo orquestrada pelos regentes do coro, na esteira do trabalho da estudiosa Izaíra Silvino. Fábio Vergara Cerqueira, por sua vez, nos leva ao mundo grego por meio da análise da performance dos instrumentos de corda, focando os séculos VI a IV a.C. Em um trabalho que apresenta todo o potencial da arqueologia para o estudo da música na Antiguidade, Cerqueira estuda, especificamente, a representação iconográfica das técnicas do krouein (tocar as cordas com o plektron) e do psallein (tocar com os dedos), interpretando aspectos culturais relacionados, trazendo à tona o gosto musical do Sul da Itália. Encerrando o eixo de música, Roosevelt Rocha discute a performance da poesia mélica grega arcaica considerando a métrica, as ocasiões de performance, os instrumentos musicais e as harmonias citadas pelos diversos autores. A partir desses dados, analisa até que ponto seria possível ter alguma ideia de como as canções de Estesícoro, Baquilides e Píndaro, por exemplo, foram cantadas em suas primeiras apresentações.

No último eixo, que abarca as artes visuais, Celina Lage apresenta uma instigante reflexão sobre os diálogos que são estabelecidos na paisagem cultural da Acrópole entre o friso do Partenon esculpido por Fídias no séc. V a.C. e a obra de cinema expandido "More Sweetly Play the Dance" de Willian Kentridge, exibida em 2017 em Atenas. Seu trabalho aborda a multiplicidades de camadas temporais entre Antiguidade, período medieval, e contemporaneidade, trazendo para o dossiê facetas da recepção da Antiguidade na contemporaneidade, outra faceta muito cara aos trabalhos que desenvolvemos no grupo de estudos.

A todos e todas uma boa leitura!

## Dossiê performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música

---

### Performance e dança: o Boi da Manta e a prática dramática do dançarino-ator de Geraldo Vidigal

#### *Performance and dance: Boi da Manta and the dramatic practice of the actor-dancer by Geraldo Vidigal*

#### **Gercino Alves Batista**

Fundador do grupo 'Irmandade dos atores da pândega', Gercino, atualmente mestre de capoeira, tem desenvolvido atividades como ator, dançarino, coreógrafo, também como produtor de eventos culturais, e é bolsista pesquisador do Palácio das Artes.  
E-mail: irmandadedapandega@hotmail.com

#### **Pedro Ipiranga Júnior**

Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Paraná.  
E-mail: junioripiranga7@hotmail.com

#### **Renata Otto Diniz**

Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS/ Museu Nacional) e pesquisadora do Laboratório de Antropologias da T/terra (UnB).  
E-mail: tatadiniz2@gmail.com

## Resumo

No presente trabalho se interseccionam dois objetivos: por um lado, comentar, discutir e repertoriar alguns aspectos genealógicos, teóricos, metodológicos e culturais subjacentes ao festejo popular, conhecido como “Boi da manta”, organizado e montado pelo grupo “Irmandade dos Atores da Pândega” da cidade de Lagoa Santa em Minas Gerais; por outro lado, fazer uma exposição da prática de performance realizada pelo grupo, em sua relação de filiação com o teatro-dança de Geraldo Vidigal. O artigo, em vista disso, se constitui de três partes: na primeira e na segunda partes são expostos e desenvolvidos respectivamente os dois eixos temáticos acima mencionados (comentários sobre o “Boi da Manta” e exposição da prática de performance adotada pela grupo), enquanto a terceira parte terá a forma de apresentação oral e entrevistas com o fundador do grupo, Gercino Alves Batista (que também trabalhou com Geraldo Vidigal), por um lado, comentando e fazendo o registro sobre a constituição do ‘Boi da Manta’ dentro das atividades do grupo ‘Irmandade dos Atores da Pândega’ em Lagoa Santa, por outro lado, discutindo e refletindo acerca da problemática e das especificidades da performance ritual, do ritual enquanto performance e da prática dramática, envolvendo teatro e dança, realizada por Geraldo Vidigal.

Palavras-chave: Boi da Manta, Performance ritual, Teatro-dança, Geraldo Vidigal.

## Abstract

*In this work, two objectives intersect: on the one hand, comment, discuss and repertoire some genealogical, theoretical, methodological and cultural aspects underlying the popular celebration, known as “Boi da manta”, organized and assembled by the group “Irmandade dos Atores da Pândega” of the city of Lagoa Santa in Minas Gerais; on the other hand, make an exposition of the performance practice carried out by the group, in its affiliation relationship with Geraldo Vidigal’s dance-theater. The paper, in view of this, consists of three parts: in the first and second parts the two thematic axes mentioned above are presented and developed respectively (comments on the “Boi da Manta” and exposition of the performance practice adopted by the group), while the third part will take the form of an oral presentation and interviews with the founder of the group, Gercino Alves Batista (who also worked with Geraldo Vidigal), on the one hand, commenting and recording the constitution of the ‘Boi da Manta’ within the activities of the group ‘Irmandade dos Atores da Pândega’ in Lagoa Santa, on the other hand, discussing and reflecting on the issues and specificities of ritual performance, ritual as performance and dramatic practice involving theater and dance, performed by Geraldo Vidigal.*

*Keywords: Boi da Manta, Ritual performance, Dance-theater, Geraldo Vidigal.*

## Introdução

Este artigo está dividido em três partes: 1) os festejos do boi e a performance ritual; 2) Geraldo Vidigal e o jogo do dançarino ator na performance da Irmandade; 3) duas entrevistas: a) entrevista 1 - o Boi da Manta e b) entrevista 2 - performance ritual e o teatro-dança de Geraldo Vidigal. A primeira parte, de autoria de Gercino Alves Batista e Pedro Ipiranga Júnior, retoma e discute, inicialmente, alguns aspectos culturais, estéticos e sociológicos do folguedo do boi; em seguida, discorre sobre o “Boi da Manta” da cidade de Lagoa Santa, descrevendo e pondo em relevo as várias influências, as formas de brincar e encenar o boi, aludindo ao figurino, coreografias, instrumentos e demais elementos. Na segunda parte, a antropóloga Renata Otto Diniz faz, ao mesmo tempo, um depoimento e uma exposição do método do dançarino-ator segundo a concepção de Geraldo Vidigal. Na terceira parte, temos as duas entrevistas feitas por Pedro Ipiranga Júnior com Gercino Alves Batista, fundador-mor do grupo ‘Irmandade dos Atores da Pândega’ em Lagoa Santa, falando, na primeira entrevista, sobre a ‘genealogia’ do Boi da Manta e, na segunda entrevista, sobre performance ritual e sobre o método de Geraldo Vidigal utilizado no referido grupo e, em especial, na encenação do boi.

## Os festejos do boi e a performance ritual

O festejo ou folguedo popular, cuja figura central se constitui por um boneco de boi que faz uma apresentação coreográfica peculiar, é apresentado e brincado nas várias regiões do país sob as mais variadas formas. Como exemplos mais emblemáticos desse festejo há o bumba-meu-boi maranhense e o boi-bumbá do Amazonas, este último com os tradicionais bois Garantido e Caprichoso da cidade de Parintins. Embora alguns brincantes e estudiosos do boi pleiteiem uma narrativa originária, às vezes chamada o “auto do boi”, o certo é que os roteiros narrativos são extremamente variáveis e diversos, preservando apenas o dispositivo do próprio boi, o caráter festivo e alguns elementos rituais, especialmente a morte, sumiço ou roubo do boi. Além disso, empregando procedimentos da performance, do teatro e do espetáculo de rua, o festejo se revela como um fenômeno complexo, cujos elementos, aparentes ou inaparentes, se entrelaçam em redes simbólicas constituídas de forma interdependente nas esferas melódica, dramática, cenográfica, coreográfica, dispondo de aspectos e entrecos míticos, diegéticos, literários e, às vezes, dramáticos.

No ano de 1998, por obra do grupo “Irmandade dos Atores da Pândega”, renasce o “Boi da Manta” em Lagoa Santa<sup>1</sup>. Gercino Alves Batista, sobretudo, se encarregou de dar continuidade à estética e à vivência do dançarino-ator, desenvolvidas por Geraldo Vidigal, nas várias apresentações e montagens da ‘Irmandade’, estando aí incluído o festejo do boi<sup>2</sup>. Por sua vez, o que serviu de modelo, paradigma e inspiração, para a criação do boi da “Irmandade” foi o boi do “Reinado” de Minas Gerais<sup>3</sup>, especificamente, o boi da “Guarda Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário”, com sede no bairro Concórdia em Belo Horizonte<sup>4</sup>. Nesse sentido, o boi tinha sido re-inventado no contexto da Guarda Treze de Maio, uma ‘re-invenção’ em que subjaz o investimento de novos valores, novos sentidos, novos ritos, em constante mutação<sup>5</sup>. Dentro dessa perspectiva, o folguedo do boi se transmutou, ressurgiu e, por assim dizer, teve sua ressurreição simbólica na ambiência do Reinado de Dona Isabel, o que conferia uma matriz religiosa indelével à sua forma de dançar e festejar: há uma série de procedimentos rituais a serem realizados antes, durante e depois da apresentação do boi, as rezas, ladainhas e novenas tendo aí um papel importante.



Foto 1: Rainha Isabel Casimiro

---

1 Havia anteriormente festejos de bois na cidade, mas já haviam desaparecido do quadro cultural da cidade. Em relação à fundação do grupo, Alexandra Simões, Renata Otto e Gercino Alves se encontraram inicialmente como atores na montagem do espetáculo de teatro-dança, concebido e dirigido por Geraldo Vidigal, “Curupira: um balé no fim dos tempos”. Em função desse encontro, nasceu a ideia de criar o grupo.

2 Foi justamente por ocasião da montagem do espetáculo inaugural, o qual tinha como protagonista a figura de um boi, que, no final da década de 1990, os atores Alexandra Simões, Gercino Alves Batista e Renata Otto Diniz criaram a “Irmandade dos atores da pândega”.

3 Para um estudo abrangente do ‘Reinado’ em Minas Gerais, cf. MARTINS 1997. O ‘Reinado’ dispõe de diferentes guardas, como a Guarda de Moçambique, a Guarda de Congo, entre outras. Apresentando um caráter mais profano, há a Guarda de Candombe, com ritmos e uma musicalidade diferenciada; em Lagoa Santa são tradicionais as festas com ‘candombeiros’, sendo uma influência forte também na ‘Irmandade’, mas que, pelo escopo desse artigo, não podemos discutir mais detalhadamente. Para um estudo específico sobre ‘Candombe’, dentro da ambiência do ‘Congado’, cf. PEREIRA 2005.

4 Na época, a rainha era Isabel Casimira Gasparino. Dona Isabel, como era comumente conhecida, era filha de dona Maria Casimira, “a preta velha”, fundadora da Guarda Treze de Maio, em 1944.

5 Cf. Roy Wagner e a crítica de sua concepção de ‘invenção cultural’ por Márcio Goldman (2011).

Além dessas duas vertentes – o teatro-dança de Geraldo Vidigal e o boi da Guarda Treze de Maio –, o corpo do boi da Manta da Irmandade dos Atores da Pândega (e de seus festejantes) é marcado pela ginga e pelo ritmo da Capoeira Angola. Gercino Alves, na época já um capoeirista<sup>6</sup>, entendeu que seria uma grande vantagem utilizar a técnica corporal da capoeira na movimentação e nos quadros coreográficos do grupo, uma vez que poderia tanto utilizar os instrumentos próprios da capoeira, quanto os integrantes do grupo de capoeiristas como participantes dos festejos do boi.

Seriam, por conseguinte, três as fontes e as matrizes do boi da Manta de Lagoa Santa: a capoeira, o Reinado e o método de experimentação dramática do teatro-dança de Geraldo Vidigal. Por esses três eixos de fundamento do grupo, perpassam e se entrelaçam os fenômenos do ritual e da performance, problemática essa que vai ser mais detidamente discutida na terceira parte concernente às entrevistas. Dentro dessa perspectiva, alguns teóricos, a exemplo de Richard Schechner, têm retomado uma teorização sobre performance em suas variadas relações e imbricações com a esfera do ritual. Segundo Schechner, uma ampla gama de fenômenos seria englobada por uma concepção mais abrangente de performance, como cerimônias e ritos, xamanismo, jogos, entretenimento, processos artísticos e procedimentos ritualísticos genéricos. Enquanto memória codificada e executada em ações, a ritualização caracterizaria a performance pela repetição de gestos e sons, em comportamentos e sequência de atos, de certo modo, codificados e passíveis de serem transmitidos; uma vez que o ritual retrabalha, recondiciona e, em certo grau, regulariza as interações e relações que implicam perigo, desequilíbrio e ambivalência de sentidos, uma performance ritual refigura a forma de lidar com essas forças e vetores desestruturantes e perigosos, sendo permeada pelo jogo e pelas ações do jogar (LIGIÉRO 2012: 23-57).

O teórico em questão vai aprofundar o conceito de liminaridade dentro da performance ritual. Consoante a sua visão dos estágios rituais, baseada em Van Gennep, haveria uma divisão em três fases: a preliminar, a liminar ou margem, a pós-liminar. É na fase central, a liminar, que acontecem as transições e transformações e, por isso, focalizada para a caracterização e descrição de processos performáticos. Vejamos as funções dessa fase:

“O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaco onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro.

---

6 Gercino se iniciou na capoeira no grupo ‘Eu Sou Angoleiro’ com o mestre João Bosco Alves, conhecido como mestre João Angoleiro, Joãozinho, ou João Bas; para informações sobre a formação e trajetória do grupo Eu Sou Angoleiro, cf. SOUZA 2016.

Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. (...) Na conclusão da fase liminar de um ritual, as ações e objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor. Essas ações e objetos são símbolos das mudanças tomando espaço. (...) uma mudança de condição, identidade ou bagagem. Uma transformação que está tomando espaço.” (SCHECHNER 2012: 63-64.)

Segundo o estudioso, o espaço do limiar é expandido em performances rituais, como também em performances de caráter mais estético, havendo uma ampliação no tempo e no espaço, segundo sua qualidade de passagem. De certa forma, instaura-se uma ambientação de rito de passagem a depender da performance, em que os integrantes se transformam e se refiguram para além de suas identidades individuais, porém, dentro de certo enquadramento estético que direciona as ações, as relações dentro do grupo e os resultados buscados. Nessa perspectiva, há dois polos em torno dos quais gira a performance: entretenimento e eficácia, em que o último termo indica o caráter transformacional e ritualístico da performance, enquanto o primeiro aponta para o valor de espetáculo e de diversão. Dessa forma, uma performance ritual penderia para o polo da eficácia, como uma espécie de ritual em segundo grau. Segundo Schechner, seriam aspectos das performances artísticas mais afeitas ao entretenimento: caráter de divertimento, foco sobre o aqui e agora, autocontrole do performer, virtuosismo fortemente valorizado, audiência observa, aprecia e avalia, crítica floresce, criatividade individual em pauta; por outro lado, caracterizariam a eficácia ritual: ligação ao outro transcendente, temporalidade intemporal, performer em transe, transformação possível do eu, audiência participa e acredita, criatividade coletiva (SCHECHNER 2012: 64-80).



**Foto 2:** Boi da Manta da cidade de Lagoa Santa

É dentro dessa perspectiva de performance ritual que o Boi da Manta da “Irmandade dos Atores da Pândega” faz seu giro cerimonial e festivo pelas ruas de Lagoa Santa, como também por outras localidades quando é convidado. Como anteriormente aludido, o dispositivo do boi é o catalisador das ações, afetos e reações, tanto dos integrantes do grupo que o leva, quanto dos espectadores. Ao lado do aspecto de entretenimento próprio de uma festividade popular, ocorrem antes, durante e depois da performance procedimentos ritualísticos, aparentes ou inaparentes, mas que o mais das vezes não são percebidos pelo público que acompanha o festejo. Na ‘Guarda Treze de Maio’, por exemplo, o “Boi” abre as atividades do Reinado, embora tenha um caráter mais profano em vista da forma de apresentação, com muitas brincadeiras e verdadeiras perseguições na rua ocasionadas pelo boi. O Boi da Manta, por sua vez, inicialmente abria as festividades da festa de São João, organizada pela “Irmandade”, festa essa que adota parte do repertório e do sistema ritualístico do Reinado; por exemplo, os ritmos e instrumentos de percussão apropriados de várias guardas, além dos cantos, roupas, danças e alguns entrecos coreográficos.

Faz parte dessa performance um roteiro narrativo, o qual, por assim dizer, serve para a marcação da sequência das ações. Como ponto de inflexão dessa narrativa, está a morte ritual do boi (em certos folguedos, pode haver simplesmente o roubo ou o sumiço do boi) que possui uma complexidade simbólica, pois adquire traços e nuances de sentido em função do contexto em que é produzido e apresentado<sup>7</sup>. Alguns estudiosos, como Basílio Tenório, na esteira de folcloristas a exemplo de Câmara Cascudo, advogam a existência de um “Auto do Boi”. Segundo Tenório, sua formação seria devedora dos autos teatrais de cunho religioso e satírico encenados por jesuítas, escritos e apresentados no estado do Grão-Pará já no século XVII. Haveria, além disso, segundo ele, três núcleos constituintes do “Auto”: núcleo dos brancos (amo do boi, vaqueiro, o padre etc.), núcleo dos negros (pai Francisco, Catirina), núcleo dos índios (tribo indígena, tuxaua ou pajé etc) (TENÓRIO 2016: 21-34). O enredo básico do “Auto do Boi” seria o seguinte: havia um boi famoso, propriedade de um fazendeiro (o qual teria dado de presente à sua filha), que ficou aos cuidados de um vaqueiro; Catirina, estando grávida, fica com desejos de comer a língua do referido boi e exige isso do marido: Pai Francisco. Este mata o boi e o esconde; quando é descoberto, preso pela tribo de índios, tem necessariamente de providenciar a ressurreição do boi para não ser castigado; depois de apelar para certas autoridades, como o padre e o médico, chama o pajé que é o único que consegue fazer o boi voltar à vida. Acontece então uma grande festa e o folguedo se encaminha para o seu final.

---

7 Para as relações entre ritual, teatro e festejos do ‘boi’, sob o viés antropológico, cf. CAVALCANTI 2015. Sobre a simbologia da morte, como também da ressurreição do boi, cf. CAVALCANTI 2006.

Ao analisar esse núcleo narrativo, Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti percebe aí três níveis: espacial (havendo um movimento do centro da fazenda ao pasto, depois com retorno à fazenda), sociológico (com personagens dos extratos sociais altos e baixos) e cosmológico (passagem da vida à morte, da morte à vida). O boi se torna um símbolo ligado tanto à produção e abundância, quanto à reprodução, animal e humana. A morte do boi causaria uma crise, a partir de que o boi como potência e riqueza passa do fazendeiro ou amo do boi para o casal pai Francisco e Catirina, caracterizados frequentemente como negros, como subalternos ou escravos, revestidos de traços grotescos na composição narrativa. É o desejo transgressor de Catirina, aí representando a fecundidade do baixo social em contraposição àquela correlata da filha do fazendeiro, que desencadeia a crise, tomando para si o símbolo de riqueza, mas destruindo a harmonia anterior e rompendo com as relações hierárquicas. Dessa forma, o boi, como vítima sacrificial “instaura um terrível impasse, pois o “boi”, até então, era o termo de mediação e verdadeiro dínamo narrativo; sua morte é silêncio” (CAVALCANTI 2009: 108).

A morte do boi se reveste de uma complexidade simbólica. Segundo Cavalcanti, a ressurreição do boi implica a quebra com o nível da realidade criado na narrativa, o que tem dois efeitos cruciais: desloca-se o foco do boi da história para o boi artefato/dançador; parte-se de uma temporalidade interna ao mito para aquela do festejo e do rito. Ao interromper e condensar o tempo biológico, adentrando no tempo da festa e do rito, é possível situar a performance do boi dentro do calendário cíclico das festas, no caso, do rito católico. Assim, nessa análise de Maria Laura Viveiro de Castro, o boi se torna um dínamo narrativo e sua brincadeira trata seriamente das conversões e reversões do tempo, de uma reflexão sobre a passagem entre a vida e a morte (CAVALCANTI 2009: 107-110).

Não obstante, conforme Cavalcanti, a existência de um auto originário do boi seria uma ilusão do arcaísmo próprio dos estudos de folclore empreendidos em meados do século XX. Partindo do escrutínio das evidências históricas, pela análise das variantes da narrativa a partir dos registros mais antigos, chega à conclusão de que não haveria um enredo pré-estabelecido; na pesquisa de campo, por exemplo, verifica que cada um dos entrevistados buscava fazer um relato sobre os inícios da brincadeira, ou seja, em vez de um auto original do boi, haveria diversas narrativas sobre a origem do festejo (CAVALCANTI 2009: 93-98)<sup>8</sup>. Dentro dessa ótica, Luciana Carvalho, tendo como foco o Bumba-meu-

---

8 Cf. também CAVALCANTI, 2018: 119. Neste último artigo, a autora defende o argumento de que a influência de Mário de Andrade sobre os estudos posteriores, ao propor um núcleo básico, como entreccho dramático, para o festejo do boi (a encenação de um drama central serviria para congregar as diversas partes do bailado seriado, segundo um princípio estético, num enredo mais coeso) na obra *Danças Dramáticas do Brasil* (1944, 1959, 1982), teria concorrido para dar essa ilusão da centralidade e unicidade de um drama único, tal como se verifica no pretenso auto do boi.

boi do Anajá, como uma das manifestações do bumba-meu-boi maranhense, descreve os festejos conhecidos como “matanças”; embora sigam um roteiro sequenciado de eventos, ações e procedimentos rituais, há uma diversidade enorme de narrativas. A centralidade do boi permanece de alguma forma, mas não há necessariamente a morte do boi, como também não há necessidade de sua ressurreição: o boi pode ser roubado ou simplesmente sumir. A performance das ‘matanças’, como na “matança do santo” analisada pela estudiosa, se distende pelas representações individuais de personagens chamados de “palhaços”, “palhaceiros”, “chefes-de-matança” ou “chefes-da-palhaçada”, com explícito caráter cômico e satírico. Por conseguinte, ao lado de narrativas tradicionais, que versam sobre a morte, roubo ou desaparecimento (e, às vezes, ressurreição do boi), junta-se um repertório de variadas tramas, as chamadas ‘matanças’, em que a criatividade e as competências individuais extrapolam o universo etnográfico tradicional do bumba-meu-boi maranhense (CARVALHO 2009: 115-124).

De uma forma ou de outra, essa narrativa mais tradicional, cujo núcleo remontaria a um pretense auto do boi, tem sido utilizada no festejo do Boi da Manta como um dos aspectos da performance. Não obstante, na esteira da teorização e da prática do teatro contemporâneo, a “Irmandade” não confere ao texto ou a qualquer enredo ou entrecho narrativo um caráter essencialista ou diretivo da concepção do espetáculo, ou seja, ele é antes um dos aspectos da performance e tem uma funcionalidade restrita na dinâmica da festividade. De forma um pouco similar ao que ocorre nas ‘matanças’ do bumba-meu-boi maranhense, mesmo nas apresentações da ‘Irmandade’ em que o enredo tradicional está subjacente, as várias ações são baseadas em cenas individuais que suscitam o caráter burlesco e, até mesmo grotesco, da performance e também do figurino dos personagens<sup>9</sup>. Essa diversidade da narrativa de base pode ser exemplificada pela primeira montagem do grupo: a encenação do espetáculo “O Homem-boi”; foi retomado na época, em 1998, o mito grego do Minotauro<sup>10</sup>, enfocando desde a cena do conúbio sexual do “Touro de Creta”<sup>11</sup> com Pasífae, rainha de Creta e mãe do Minotauro, até a morte deste último. A partir dessa perspectiva, o boi se torna um mediador também entre diversas naturezas (humana, animal, divina), entre níveis de existência (dimensão humana e supra-humana), entre diferentes temporalidades (tempo da narrativa, temporalidade mítica, tempo do festejo e do rito).

---

9 Esse caráter fragmentário de várias cenas cantadas e dançadas já era vislumbrado por Mário de Andrade em *Danças Dramáticas do Brasil*; cf. ANDRADE 1982; CAVALCANTI 2018: 126-127.

10 Como explicado na entrevista por Gercino Alves Batista, fundador da ‘Irmandade’, o mito grego é reapropriado através de sua releitura por Jorge Luis Borges no conto ‘A casa de Astérion’.

11 Animal divino saído do mar Egeu, enviado a Minos por Posídon. Como Minos, ao final, não cumpriu sua promessa de sacrificar o touro ao próprio Posídon, este pede a Afrodite que suscite na esposa do rei de Creta, Pasífae, uma paixão incontrolável pelo animal. Em vista disso, ela solicita a Dédalo que construa um artefato, ao molde de uma vaca, com que ela pudesse ter relações sexuais com o touro. O Minotauro, assim, é fruto dessa união.

Como constituinte dessa performance, a dança é um elemento fundamental<sup>12</sup>. Cumpre, não obstante, chamar a atenção para a arte da capoeira, em vista de seu aspecto coreográfico: boa parte dos integrantes da “Irmandade” têm regularmente aulas de capoeira, o que os capacita a utilizar não apenas passos, cantos e instrumentos, mas também a própria corporeidade do capoeirista para a sua performance, concomitantemente, dramática e coreográfica. Com fins de emprestar certa economia à designação deste tipo de prática, nomeamos os performers do Boi da Manta como **dança-atores**, enquanto reservamos o termo dançarino-ator para a prática dramática de Geraldo Vidigal. Tanto o boi, quanto os demais membros da trupe executam alguns passos e gingas de capoeira durante o trajeto do cortejo, tocam atabaques, caixas e berimbaus, executando ladainhas da capoeira ao lado de toadas de boi.

Além de conjugar as esferas da luta e da dança, a capoeira alberga em si os traços de um jogo, dotado de certas regras, mas também de certa imprevisibilidade. Definido como “uma sequência ordenada de ações realizadas em lugares específicos por uma duração de tempo conhecida” (SCHECHNER 2012: 127), o jogo pode se aproximar tanto do ritual, quanto do espetáculo, ao mesmo tempo que engaja sentimentos de competição, busca de reconhecimento e, frequentemente, formas de impressionar a assistência e os outros jogadores. Em sua transposição para o festejo, a capoeira se transfigura e, assim, o jogo entre dois capoeiristas se converte na dança-luta do boi com outros elementos: com o vaqueiro, com os vários integrantes da trupe e, especialmente, com os transeuntes ou acompanhantes da folia. Aí está subjacente o perigo de jogar, o perigo de dançar ou brincar com o boi. Aquele que é chamado de ‘tripa’, quem se coloca embaixo do boi, executa uma performance coreográfica com giros, pulos, passos de dança, paradas triunfais, porém, em determinados momentos, parte em perseguição de quem esteja à sua frente, provocando correria geral e sentimentos de terror, em maior ou menor grau, nos presentes. Como operador e agente do boi valioso, ele tem de provar suas qualidades como **dança-ator**, tanto em procedimentos ritualísticos e na performance coreográfica, quanto em sua capacidade de suscitar atração e temor, deixando sempre entrever os aspectos de risco e perigo que sua performance ritual traz consigo.

## Geraldo Vidigal eo jogo do dançarino ator na performance da Irmandade

O motivo desse trabalho é também permitir um reencontro para falarmos de um mestre, alguém especial dentre aqueles que atravessaram nossa vida e nos

---

12 Como dito anteriormente, a discussão sobre a prática e a metodologia do dançarino-ator vai ser desenvolvida na segunda e na terceira partes do presente artigo. Para quem deseja ver a performance apresentada pelo grupo no IX Simpósio Antigos e Modernos: *Teatro, performances e formas de dramaticidade*, cf. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IsuRechJW0Q>

possibilitaram sintonizar numa frequência comum. Frequência cuja vibração permitiu que seguíssemos marcados como uma geração de iniciados, como uma categoria de gente que comungou certas experiências fundamentais, um grupo etário, um grupo de gente que segue até hoje como o que poderíamos chamar de “irmãos”. Este mestre é Geraldo Vidigal. Se não somos filhos perfeitos – nem talvez tampouco parecidos uns com os outros, nossa semelhança não é o fundamental, aliás, nem é o esperado ou desejável – levamos cada qual a seu modo, o nosso legado como uma coisa que importa, que fez sentido na nossa trajetória, que transformou nossa forma de ver o mundo, de estar no mundo, de sentir e de nos posicionar diante dele, mais do que apenas nos transformar em atores.

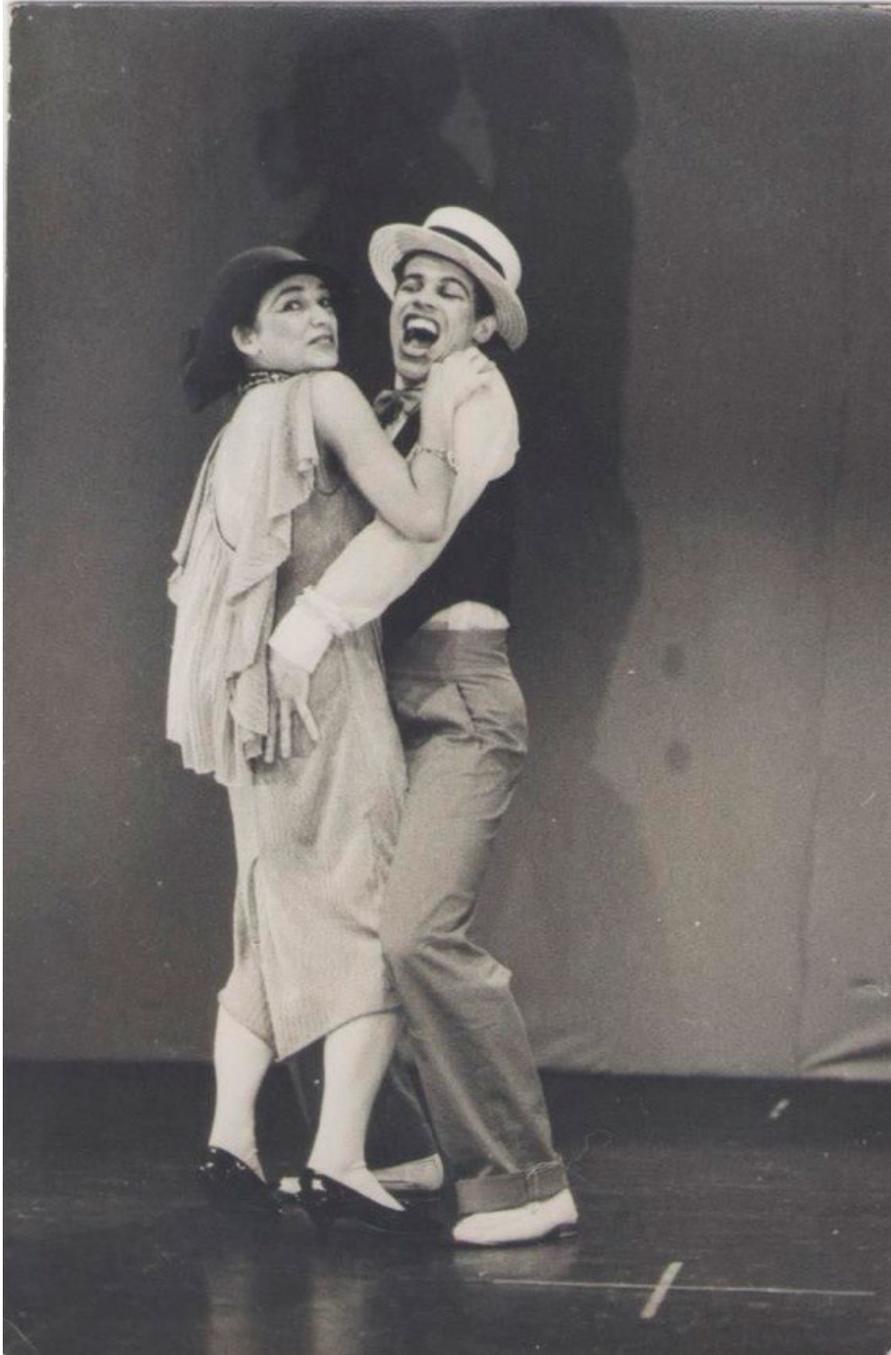
Gerado Vidigal nos fez encontrar a sensibilidade de um “teatro do risco”. Primeiro, o teatro-dança feito sob o signo do improviso. Ou seja, um teatro-dança contra-mimetização, contra-reprodução, contra-cópia, contra-modelo, e por que não, contra o Estado. Sim, Vidigal reivindicava isso com toda a propriedade de um método de experimentação. Com ele, ganhamos a nítida impressão de que a realização de cada espetáculo é, por força da natureza mesmo do espetáculo, única. Não no sentido trivial: o espetáculo se reencena a cada dia de apresentação, sendo um a cada vez necessariamente. Mas no sentido mais radical, de conceber o espetáculo como outra coisa que a Repetição exata de um original. O teatro como outra coisa, enfim, que a Representação.

“Curupira: um ballet no fim dos tempos”, que encenamos de 1994 a 1996, era isso: um espetáculo concebido como um roteiro. A cada vez, se realizava de uma maneira, dependendo de onde fosse encenado, de quem estivesse na assembleia dos espectadores, do frio ou do calor ao qual nos submetíamos, da noite ou do dia quando atuávamos, da água ou da poeira no ambiente, do cimento ou da grama do solo... O espetáculo era um roteiro que devia ser preenchido a cada vez como uma partida de futebol, como um jogo de boxe, como um jogo, como uma prova... Verdade que, para tanto, necessária era uma entrega ao treino. Mas treino não é ensaio. Treino é um veículo para a atuação singular.

Vidigal, de fato, reivindicou o teatro-dança-jogo para o teatro dele. E essa reivindicação soou profundo em nós como uma força de renovação para o teatro e como um campo muito legítimo para nosso engajamento político antes mesmo que soubéssemos o que ele tinha em mente. E o que isso significava no horizonte das artes dramáticas.

Foi muito provavelmente essa reivindicação do teatro dança como um jogo ou um improviso, contra o modelo e contra a cópia, isto é, contra a concepção de teatro como representação estrita, que nos levou a aproximar a arte do ator da arte do capoeirista. Este dançarino-jogador-guerreador que deve treinar os passos, os golpes, com maestria para estar preparado, apto para ter sua hora na roda, no ginásio, no ringue, na cena... O capoeirista deve ter não apenas maestria dos movimentos do corpo de acordo com as bases que ele treina, mas também o domínio da etiqueta do jogo. Os toques, os ritmos, as ordens que o

condutor da roda dá. Esse domínio total da cena para que a atuação dele possa ser um grande salto, uma sequência graciosa, ativa imprevisível, totalmente singular, viva; isso se espera na preparação e na atuação do 'ator-bailarino'. Nesse sentido, o ator bailarino, tanto quanto o capoeirista, não pode ser intérprete ou representante de outrem, ambos devem ser ATORES, no sentido estrito do termo, alguém que tem agência sobre a cena, ou seja, um sujeito.



**Foto 3:** Geraldo Vidigal no espetáculo Pagu com atriz convidada: Niura Bellavinha

Essa reivindicação de que a arte do ator bailarino não fosse alguma coisa apartada da vida, isto é, de que não fosse uma mera representação da vida, sabemos, moveu reveses históricos, crises, renovações da dança e do teatro e das artes em geral. Ocorreu, exemplarmente com a ‘Sagração da Primavera’, com Stravinsky e Nijinsky<sup>13</sup>, inaugurando a dança “moderna”, espetáculo retomado por Martha Graham e Pina Bausch<sup>14</sup>. Estes modernos que souberam traçar sua arte com hí-fens, como pontes entre campos cindidos, recuperando a dança para o teatro, o teatro para a dança, a arte para vida, a vida para a arte, todos eles pleitearam recusar as separações nítidas entre fronteiras. Estes modernos revoltados, que foram os modernistas, entenderam que “jamais fomos modernos” no sentido em que explicita o filósofo Bruno Latour (LATOURE 1994: 8). Pois, na definição de Latour, o moderno designaria dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para serem eficazes, devem permanecer distintas. O primeiro conjunto de práticas cria, por tradução, mistura entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por purificação, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos de um lado, e a dos não-humanos do outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias e supérfluas. Sem o segundo, o trabalho da tradução seria freado, limitado ou interdito. O primeiro conjunto corresponde àquilo que chamamos de rede, o segundo ao que nomeamos como crítica. Enquanto considerarmos e mantivermos estas duas práticas, seremos realmente modernos, no sentido de que aderimos sinceramente ao projeto de uma catarse proporcionado pela crítica. A partir do momento em que desviamos nossa atenção para o trabalho de purificação e o de hibridização, deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar. Começamos a reduzir a marcha, a curvar ante a proliferação dos monstros. Nesse sentido é que jamais somos modernos.

Mesmo assim, agimos como se o fervoroso empenho da modernidade fosse a purificação estrita, traduzida nessa proliferação de monstros: a objetificação, a individualização, a uniformização da pessoa como um representante da espécie, a universalização do humano no indivíduo, a linha de produção em série etc. Foi, então, contra estas práticas dos pretensos modernos, que aqueles que passaram pela crise instantânea provocada pela atenção aos híbridos se insurgiram. Recusaram as divisões do mundo em porções exclusivas e internamente homogêneas, feitas de mesmidade interna e diferença radical externa, matéria da qual também se forja a identidade.

Pois bem, estes outros modernos que explicitaram que a modernidade jamais existiu sozinha, barraram com seu corpo, em certa medida, o projeto

---

13 O balé ‘A sagração da primavera, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky estreou no dia 29 de maio de 1914 em Paris no ‘Teatro dos Campos Elísios’.

14 Retomando essa composição de Stravinsky, ambas montaram novas coreografias: a americana Martha Graham, em 1984; Pina Bausch, em 1975, mas cuja montagem foi reapresentada no Brasil em setembro de 2009; cf. MELLO et alii. 2016: 125-146.

Moderno, avisando aos demais que sempre houve quem resistisse à modernidade e seguisse resistindo. Souberam eles afirmar que a forma da arte não resulta de alguma etapa numa linha contínua de desenvolvimento, mas se trata, melhor, do resultado de uma postura ou de uma posição no mundo. E então, eles reivindicaram para si uma posição favorável às diferenças e à multiplicidade das coisas, dos seres e dos híbridos e das traduções. Recusaram a hegemonia da identidade. Renderam prevalência à alteridade. Disseram “eu é um outro”, mais uma vez com Rimbaud<sup>15</sup>. Desconfiaram da concepção de que a arte se esgota na representação. Buscando a singularidade radical, uma em cada vez, uma em cada ato.

Mas não é também a singularidade radical, um dos objetivos dos atores no movimento da performance? O ator-bailarino, o capoeirista, o performer, todos eles devem eles saber improvisar a cada execução, como um atleta que se coloca numa prova. Atuando fora do programa estritamente repetível da representação do teatro, digamos, “convencional”, atuam sob o risco do real. Poderíamos dizer que teria sido contra o programa de controle total da representação convencional (alguém poderia dizer ‘aristotélica’), que a performance aparece? Ela também como exemplo do movimento dos modernos revoltados contra a modernidade.

Tudo isso leva a arte do ator bailarino para longe das concepções não apenas não-modernas mas, digamos, ocidentais/coloniais da arte. Tudo se passa como se pudéssemos dizer que, se, numa certa concepção ocidental, a arte é mimese, entendida estritamente como representação e cópia perfeita da vida, então, este ocidente (que se quer majoritário) supõe que, para os outros diferentes, a arte nem existe. De acordo com certos ‘arrogados ocidentais’, fora do ‘ocidente’, a arte seria improvável, impossível ou imperfeita. O que, então, o outro deste pretense ‘ocidente’ teria, no lugar das artes dramáticas? O ritual. E no lugar das artes plásticas? O artesanato. Ou seja, uma versão imperfeita ou subalterna da “arte” vista ocidental, pretendida universal.

Mas, para estes todos que o ‘ocidente’ julga como Outros: bárbaros, primitivos, arcaicos incivilizados, não-modernos etc, de fato, não faria sentido a existência de um modelo a ser reproduzido, como se este estivesse fora da vida. Não tem lugar no “pensamento selvagem” (que não é o pensamento do selvagem, senão uma forma outra de pensar, seguindo o antropólogo Lévi-Strauss (1989: 15-49)) um projeto a ser seguido sob tais parâmetros artísticos. Simplesmente não faria sentido, nessa perspectiva outra, cogitar um experimento repetível totalmente controlado. Nada, no horizonte do pensamento selvagem é perfeitamente repetível, justamente porque não se almeja isso como prova de sucesso ou perfeição. Não se espera uma cópia perfeita de um origi-

---

15 Cf. RIMBAUD 2009; a frase “eu é o outro” aparece na carta de Arthur Rimbaud dirigida a Georges Izambard em 13 de maio de 1871.

nal. No limite estas coisas não existem. Mas se esperam, sim, versões infinitas de um dispositivo sempre em atuação. Diríamos atualizações ou “Afigurações”? No ritual não se representam os espíritos, mas se atualizam os espíritos.

Mas, então, nós, que desejamos o teatro, o que temos a esperar do rito? Nós, modernos, o que desejamos com os nossos Outros? Por que a arte dramática, quando se vê em crise, vai buscar inspiração no rito? Ou nas tradições dramáticas não-ocidentais? Por que, ao lado da performance, cogitamos o rito?

Almejamos que a arte não se entrincheire nas barreiras do mesmo, na barreira do ‘eu’, que se abra para a vinculação com a terra, com ambiente, com o fora e com a vida, com o risco e com a singularidade, antes que com a reprodução das purificações. Talvez tenha sido isso que desenhou Vidigal muito à frente de seu tempo com “Curupira”, um espetáculo de teatro-dança, concebido como roteiro, ambientalista, contracolonialista, antirracista, muito antes desse ‘fim do mundo’ em que estamos. Em todo caso, bem antes que o fim do mundo fosse tão evidente para nós.

Reivindicamos ainda que no campo das artes dramáticas quando direcionarmos nossa atenção para “antigos” ou “arcaicos”, não os tomemos como uma mera versão pretérita de nós mesmos. E, mais ainda, quando buscarmos o antigo, que ele não seja reduzido aos “gregos”. Gostaríamos que as artes dramáticas no Brasil pudessem reconhecer a sabedoria ameríndia e afro-brasileira como sua fonte de inspiração para o futuro. As narrativas ameríndias não são apenas não-modernas porque não purificam os seres, mas porque são os vínculos de todos os que vivemos nas Américas com este solo. A sabedoria ameríndia não é apenas antirracista, mas contra-especifista, não apenas contra-eurocêntrica, mas contra o antropocentrismo. Nos mitos ameríndios, as heroínas são mulheres enterradas vivas, elas mesmas raízes dos vegetais que alimentam os futuros humanos; os heróis são menos filhos e pais humanos em conflito genealógico, que cunhados ligados entre si por meio de ‘uma mulher-onça’, e assim por diante. Enfim, no mundo ameríndio, todas as qualidades de seres são pessoas, e são protagonistas. Também a mitologia e a tradição de atuação de tradição afro-brasileira abarcam personagens e modos de expressão multiespecíficos. É essa radical contraposição ao princípio do antropocentrismo que dá às sabedorias ameríndia e afro-brasileira antecipação na batalha em defesa de todos os seres, inclusive, da Terra.

Saudamos Geraldo Vidigal pela sua genialidade como ator-dançarino e mestre, e pela sua visão contra-moderna vanguardista, conectada à Terra e aos povos da terra.

## Entrevista 1: o Boi da Manta<sup>16</sup>

**[PEDRO]** Quais as motivações para a criação e formação de um grupo para o festejo do Boi da Manta em Lagoa Santa?

**[GERCINO]** O que mais me estimulou naquele momento foi sentir que poderia, com a experiência vivida no teatro, na dança, tudo que tinha conhecido pelos lugares por onde andei, ampliar o campo de visão daqueles meus parentes. Até então eles ouviram falar de índios e africanos como se fossem pessoas do outro mundo. O boi trouxe para fora a identidade, reconhecimento da própria história, pois eram netos de candombeiros, de caboclos, tinham e ainda têm a herança de Turuna, Periquito, Zé Galdino, Donana, Amélia... Atrás dessas máscaras repetiam o corpo dos seus ancestrais. A diferença que causaram na escola que estudavam foi espantosa: de um momento para o outro, jovens negros se tornaram protagonistas de um momento histórico: o nascimento do Boi vermelho, o Boi encantado.

**[P]** Como foi esse início em 1998? Como surge a Irmandade e como se dá essa ligação forte com a capoeira e com o 'Reinado'?

**[G]** Era uma força latente dessa experiência do teatro antropológico que se firmava na prática de capoeira no grupo 'Eu Sou Angoleiro', na rua da Bahia, no centro de Beagá, convivendo com a realidade de uma população que sobrevivia daquele giro urbano, a malandragem da Praça Sete, pessoas que iam e vinham pela Rodoviária e a Estação. Outro ponto de firmeza foi a Guarda Treze de Maio, que abriga no mesmo lugar o terreiro São Sebastião. Ali se aprendia a estar no mundo das mais diversas formas, os vários tipos de relação com o mundo, relação com a política, com o sagrado, com a nossa real condição na sociedade. A partir desses lugares participávamos do movimento do mundo, buscávamos força e éramos força. Tudo isso trouxemos para Lagoa Santa.

**[P]** Quais as primeiras experiências com o boi?

**[G]** Os primeiros laboratórios ocorreram na Moradia Estudantil Borges da Costa<sup>17</sup> pelos corredores que lembravam o labirinto de Astérion, o Minotauro do conto de Jorge Luís Borges, 'A casa de Astérion'. Nele se descreve o labirinto pelo

---

16 As entrevistas 1 e 2 foram realizadas com Gercino Alves Batista, fundador-mor do grupo 'Irmandade dos Atores da Pândega'.

17 A Moradia Estudantil Borges da Costa funcionou durante 18 anos, de 1980 a 1998; além de moradia, funcionava como um espaço cultural atuante, onde vários grupos da época ensaiavam, como o grupo "Galpão". Pelo fato de ter sido um espaço invadido e, por conseguinte, administrado por estudantes, foi alvo de inúmeros ataques por parte de alguns setores da Universidade Federal de Minas Gerais, a exemplo da Faculdade de Medicina na época. Embora tenha sido considerada como moradia pela UFMG durante certo período, com o pedido de reintegração de posse feito pela própria universidade, o espaço foi ferozmente invadido pela polícia federal e os estudantes, surrados e massacrados, foram presos.

ponto de vista do Minotauro. Era ele quem narrava o que acontecia ali. O nosso boi também é um misto de gente e bicho e ele mesmo conta a sua história. Precisávamos ser capoeiras e moçambiqueiros para atuarmos com verdade, o que nos trouxe também para o encontro com nossa ancestralidade, quebrada pela colonização. O resultado disso foi a primeira apresentação dirigida por Alexandra Simões, onde atuávamos Renata Otto, eu e mais três percussionistas, Daniel Marques, Negãozão e Luciano no espaço alternativo do Festival Internacional de Teatro - FIT-BH.

**[P]** Como conseguiu o know-how para a confecção do boneco do boi?

**[G]** Não sabíamos como construir esse corpo do boi. Fiquei sabendo então que na rua Jataí, 1309, do bairro Concórdia, havia uma casa de onde todo ano saía um boi pelas ruas da vizinhança anunciando o 'Reinado' da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário. Lá encontrei D. Isabel, a segunda rainha conga do reinado dessa guarda, iniciado em 1944 com sua mãe, D. Maria Casimira. Aprendemos a fazer a armação do corpo do boi e fomos convidados a ajudar na festa, firmando uma amizade que dura até hoje.

**[P]** Como aconteceu a montagem do primeiro espetáculo com a 'Irmandade': 'O Homem-boi'? Quais os participantes? Por que a utilização de um mito grego?

**[G]** Tanto o Minotauro quanto o Boi da Manta são mistura de raças, são mestiços, uma perspectiva do novo, como brasileiros que somos. E nosso acesso, como disse anteriormente, se deu pelo conto de Jorge Luis Borges. Eu nasci em Lagoa Santa e de uma família muito grande, muito numerosa. Os sobrinhos e seus amigos, nessa época, 1999, se reuniram no terreiro e se interessaram pela prática da capoeira angola. Foi quando comecei junto com o amigo Sotero a ensinar essa prática para eles. Chegando o carnaval, sem nenhuma opção de divertimento na cidade (pois as Escolas de Samba haviam sido extintas), resolvemos sair com o 'boi' pelas ruas. Não tínhamos instrumentos. Foi quando alguém se lembrou que os instrumentos da antiga escola de samba 'Império da Várzea' estavam num espaço abandonado na orla da lagoa, na ocasião já soterrados na lama. Fomos lá e recuperamos o que podíamos. Saímos mais livres nesse carnaval; os amigos trouxeram as fantasias e a população aderiu ao cortejo. A concepção do enredo estava ainda incipiente, pois até então nem mesmo o grupo havia sido formalmente criado. Depois do carnaval, começamos então, em vista da necessidade de aprimorar aspectos técnicos do grupo, por convidar e trazer os mestres da percussão; vieram Daniel Marques, Babilaque Ba, Carlinhos de Oxóssi. Após vários encontros, a bateria começou a tomar corpo. Paralelo a isso, fazíamos também oficinas de teatro, de dança, e convidávamos vários amigos artistas para troca dessa experiência cênica. Em 2001 a 'Irmandade' se constituiu juridicamente e o espetáculo toma sua forma mais completa; nessa época, fomos buscar outras referências também: fomos a São Romão conhecer D. Maria do Batuque, a São Francisco conhecer o 'boi de Reis'

do seu Messias, daí originando outros personagens para compor o nosso Boi da Manta, como por exemplo, o macaco, a cobra, entre outros; mas, foi a partir daí principalmente que percebemos que os personagens vão sair do ambiente que eles vivem e que o 'boi' vai assim reproduzir, contar a história do seu entorno, dos personagens típicos, das lendas locais, estando na dimensão do imaginário das pessoas onde ele nasce.



Foto 4: Gercino Alves Batista

[P] Como se desdobra e se desenvolve esse trabalho de dança e teatro com o grupo?

[G] Tanto na capoeira quanto no grupo de teatro vai havendo uma substituição das pessoas, dos dança-atores, pois, não sendo um grupo profissional, os discípulos e os integrantes do grupo vão para outras atividades, estabelecendo-se assim várias formações ao longo dos anos. Como os barcos que traziam os jovens a serem sacrificados ao Minotauro, como os barcos de iniciação dos iaôs, os dança-atores se renovam, renascem. O boi ele é o sustento da casa, ele é a fatura. Porque a capoeira não se vende, não se pode ganhar dinheiro com ela. Mas se ganha técnica, visão de mundo, força e molejo no jogo do dança-ator.

## Entrevista 2: performance ritual e o teatro-dança de Geraldo Vidigal

[P] Gostaria, inicialmente, que você comentasse sua experiência com Geraldo Vidigal e com a técnica dramática do teatro-dança.

**[G]** O que acontece, a coisa mais importante: Geraldo abriu caminho para gente, vários caminhos, e um dos caminhos mais importantes que ele abriu foi com o mestre João, pois, depois que Geraldo foi embora, procuramos, Tata e eu, mestre João e nos disciplinamos dentro da capoeira e fomos atrás daquilo que ele dizia ser a construção do teatro brasileiro: que o teatro brasileiro está dentro das tradições, das técnicas encontradas dentro da tradição, das culturas indígena, africana, a cultura de todos os povos que compõem aqui, ou seja, aprofundar nessa vivência até chegar na condição máxima da capoeira angola. E também o contato importantíssimo com a pessoa do Vidigal, que era uma referência em tudo, pois Geraldo levava a gente sempre para os terreiros; quem abriu também as portas para os terreiros foi D. Isabel, que é uma figura assim propriamente mitológica. Ele não só nos deu isso, como também nos deu caminho. (...) Um deles foi o grupo de capoeira angola “Eu sou angoleiro, onde eu e Tata iniciamos então essa prática. Geraldo dizia que a construção do teatro brasileiro começa nos terreiros. O teatro brasileiro nasce das tradições africanas e indígenas, de tantos povos diferentes. Chegamos à capoeira para aprofundar esse conhecimento, essa vivência, até chegar na condição de mestre. Nessa busca, encontramos D. Isabel Casimiro, figura propriamente mitológica, uma performer, rainha-conga da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de N. Sra. do Rosário. Ela nos dá chão e também caminho. Até hoje, o que acontece com a ‘Irmandade’, ao chegar em qualquer espaço, é provocar a transformação; quando o boi chega, transforma o ambiente dos dança-atores e de quem assiste. “Vá lá e faça”, dizia Geraldo. Atuar no momento, essa força de desesperar, deixar de esperar, vem do impulso da pessoa que está atrás do ator. Em “Curupira” convivemos também com uma grande dança-atora e pesquisadora do balé folclórico “Aruanda”, Marita Carlos que, aos setenta anos, trazia uma presença consistente e potente ao espetáculo. O teatro nos propõe uma alternativa ao que nos é imposto violentamente pela sociedade.

**[P]** Como se deu essa aproximação entre performance e ritual? Como você exemplifica no grupo o processo da performance ritual? Quais as características e elementos desse tipo de performance?

**[G]** É preciso saber reconhecer as autoridades, os Tatas, lalorixás, Mestres, lideranças. No nosso trabalho, tivemos uma grande contribuição dessas lideranças e só essa proximidade é que nos ensina a reconhecê-los. Na casa de D. Isabel acontecem giras diferentes: no momento que é Reinado não é Umbanda e vice-versa. “Cada roda tem seu fuso, cada casa tem seu uso”, sem excluir a coexistência. Um a cada vez e, entre um e outro, milhares de situações e nuances, detalhes, pontos coloridos de uma pintura.

Partimos do exemplo da roda de capoeira: são oito instrumentos que tocam ritmos já estabelecidos. Os cantos entoados também fazem parte de um repertório. Os corpos são treinados durante anos. Entra então o jogo, onde se improvisa a partir da necessidade e da oportunidade, tanto o canto como o

movimento, brincando com os duplos sentidos. Também na performance, existe a estrutura, dando forma e apoio para a transformação das situações e espaços cotidianos. O improviso preenche de vitalidade e surpresa para quem assiste ao performer.

**[P]** Qual a importância do ritual para o trabalho do performer?

**[G]** Eu acredito e respeito à força do coletivo. Sigo o ensinamento principalmente da escola de D. Isabel e do M. João. Ele puxa a atuação na capoeira e na Companhia de Arte Negra; como o Geraldo, dirige pessoas sem a formação de dança e faz manifestar a força da sua dança interior. No meu dia a dia, minha intuição me orienta a não ir para a cena, deixando a vela apagada. A capoeira não é religião, mas um ritual que transcende a religiosidade. A rua tem dono e para entrar nela precisa-se de licença. É preciso lidar com os antepassados da capoeira, do Reinado, também do teatro, além da força maior que é a resistência. Quem se junta e quem se identifica com essa intuição. Eu cataliso, (...) quem se chegar é porque se sente representado e já traz essa percepção.

**[P]** Como se dá a consciência dessa ritualística da performance no momento de criação?

**[G]** Geraldo, como instrutor, possuía o conhecimento profundo do corpo e da necessidade de cada um, sabia o ponto físico exato que abria a percepção do movimento necessário para que a ação fluísse. Desesperar também é a atuação na vida, no mundo, tipo: “O que você está esperando para acabar com o preconceito? Com a discriminação, com o racismo, com a falta de educação, com a covardia, com o autoritarismo, com o que você sabe que está errado?” “Buscar uma outra existência possível.

Geraldo abre vários caminhos: Mestre João que procuramos para nos disciplinar, pois, segundo Geraldo, a escola do teatro-dança brasileiro está, como disse, nos terreiros, nos fazeres que nos educam em todos os sentidos. Todo o percurso foi feito do discipulato ao mestrado, mesmo não sendo esse o fim do aprendizado da capoeira. Ao mesmo tempo, nesses anos tão propícios, as ações afirmativas, valorizações dos mestres, cotas para negros e índios, o universo nos encaminhou para uma mestra ainda maior: D. Isabel Casimiro. Geraldo nos deu chão, nos deu caminho. Onde querque o boi chegue, o tempo se transforma e isso aprendemos dele, que não chegava sem transformar tudo à sua volta, com técnica e surpresa, uma arte universal. O estopim disso, ele chamava desesperar, literal e figurativamente, “des-espera”, não vacile, pare de esperar que algo aconteça e seja você o acontecimento. Nesse ímpeto, no tempo (no momento) e no espaço. Aqui e agora está a pessoa e não a persona, que é com quem ele dizia que queria trabalhar. Marita Carlos completa a tríade, vinda da escola de Mercedes Batista, pesquisadora fundadora do Balé Folclórico Aruanda, aos seus setenta anos, participando de Curupira, demonstrava uma força expressiva extraordinária, emprestando vigor a todos nós. Transmitiu esse

conhecimento durante os primeiros anos de prática de dança afro-brasileira e isso foi sempre presente em todos os anos que se seguiram.

[P] Como vocês pensam os elementos profanos no ritual, do jogo e do lúdico, a exemplo do que acontece no candombe e no boi?

[G] A capoeira, por exemplo, ao mesmo tempo que é um jogo, existe o perigo. Não deixa de ser jogo para ser perigoso. O candombe é brincadeira, mas você pode ficar 'amarrado'. É uma gira que não pára e onde tudo se manifesta. Resta a quem guia ter a sabedoria e discernimento para conduzir.



Foto 5: Boi da Manta

## Conclusão

O Boi da Manta de Lagoa Santa é uma experiência do acaso e do divino, a retomada de um arquétipo ancestral que catalisa os corpos e as mentes dos dança-atores da 'Irmandade dos Atores da Pândega'. Como vaqueiro do boi, Gercino Alves Batista, boi e boiadeiro, retoma a sucessão dos grandes mestres que marcaram indelevelmente seu existir: Geraldo Vidigal, através da performance ritual, Mestre João, com a capoeira angola, e D. Isabel Casimiro, senhora rainha do Reinado. O Boi e seus festejantes gingham com o corpo da capoeira, prestam os ritos, ancestrais e moventes, novos e antigos, numa dinâmica de atuação, de dança-atuação, com jogo, com reza, com o perigo, com a possibilidade sempre iminente da metamorfose e da repetição.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).

CARVALHO, Luciana. “Riso, ritual e performance no bumba-meu-boi”. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro e GONÇALVES, José Reginaldo Santos (orgs.). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 115-141.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “O boi em dois tempos. O Bumba-meu-boi em Mário de Andrade e o Bumbá de Parintins na Amazônia hoje”. In: *Revistas Todas as Artes*, Vol. 1, n.º 1, (2018): 112-129. Link: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/5042>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Ritual e teatro na cultura popular”. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v.12, n.1 (2015): 7-22. Link: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16354>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. “Tempo e narrativa nos folguedos do boi”. In: *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti e José Reginaldo Santos Gonçalves (orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 93-114.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”. In: *Mana* [online], vol.12, n.1 (2006): 69-104. Link: <https://www.scielo.br/j/mana/a/7jHfJTyDPJPYKQtccMbDJMR/?lang=pt>

GOLDMAN, Márcio. “O fim da antropologia”. In: *Novos estudos CEBRAP*, 89 (2011): 195-211. Link: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000100012>

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LIGIÉRO, Z. (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MELLO, Regina Lara Silveira, SANTOS, Rogério Pereira dos, AMARAL, Thais. “Ritual sagrado: a dança em Martha Graham e Pina Bauch”. *Pontos de Interrogação*, v. 6, n. 1 (2016): 125-146. Link: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3228>

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso de Candombe*. Juiz de Fora – Belo Horizonte: Funalfa Edições – Mazza Edições, 2005.

SCHECHNER, R. (2012). “Jogo; A estética do Rasa; A rua é palco”. In: LIGIÉRO, Z. (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, pp. 49-198.

SOUZA, Dimas Antônio de. *CAMPO DE MANDINGA: presentificação estética, ética e política na Capoeira Angola*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016. Link: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AL3RUK>

TENÓRIO, Basílio. *A Cultura do boi-bumbá em Parintins*. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII, 2016.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

Retórica da dança e performance  
do orador em *Sobre a dança* de  
Luciano de Samósata

*Rhetoric of dance and the  
performance of orator in  
On dancing by Lucian de  
Samosate*

Pedro Ipiranga Júnior  
Universidade Federal do Paraná  
E-mail: junioripiranga7@hotmail.com

## Resumo

Este artigo tem uma dupla finalidade: primeiro, montar um quadro de correspondências entre a atividade do dançarino de pantomima e do orador com base na obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata e no excurso IX.15 da obra *Symposiaká/Quaestiones Convivales* de Plutarco; em segundo lugar, verificar e analisar a utilização e transfiguração da pantomima em *Sobre a dança*. A partir desse enquadramento, serão revistos e retomados as concepções de mimesis e emulação subjacentes às obras em suas relações com a dança-atuação da pantomima, com particular atenção à terminologia concernente à dança, a exemplo dos chamados ‘*skhémata*’, que temos traduzido por ‘afigurações’ e que dizem respeito às poses coreográficas adotadas durante a dança ou simplesmente à aparência do pantomimo em sua apresentação. Enfatiza-se, ademais, a qualificação da pantomima, a partir das várias fontes, como uma linguagem visual ou silente, o que acarreta uma perspectiva estruturante sobre ela, enfocada como portadora de um código de sinais (movimentos, gesticulações e ‘afigurações’), mas, ao mesmo tempo, como faculdade de interpretação e de expressão de sentimentos e emoções.

Palavras-chave: Pantomima, *Sobre a dança*, Luciano de Samósata, Plutarco, Retórica.

## Abstract

*This paper has a dual purpose: first, to assemble a table of correspondences between the activity of the pantomime dancer and the orator based on the work On dancing by Lucian de Samosate and no the excursus IX.15 of the work Symposiaká/Quaestiones Convivales by Plutarco; secondly, to verify and analyze the use and transfiguration of pantomime in Lucian’s On dancing. From this framework, the conceptions of mimesis and emulation underlying the works in their relations with the dance-acting of the pantomime will be reviewed and resumed, with particular attention to the terminology concerning dance, such as the so-called ‘skhémata’, which we have translated as ‘figurations’ and which refer to the choreographic poses adopted during the dance or simply to the appearance of the pantomime in its performance. Furthermore, the qualification of pantomime, from various sources, as a visual or silent language is emphasized, which entails a structuring perspective on it, focused as a carrier of a code of signals (movements, gestures and ‘figurations’), but, at the same time, as a faculty of interpretation and expression of feelings and emotions.*

Keywords: Pantomime, On dancing, Lucian of Samosate, Plutarch, Rhetoric.

## As afigurações dos bois de Parintins

Em 2014 comecei uma saga pelos rios amazônicos. Através dessas estradas de água, eu chegava a Parintins, uma cidade-ilha no interior do Amazonas. A paisagem plástica da região se divide em cores e formas de chifres e cabeças de boi. Para o visitante, o caráter exótico da cidade se constitui pela redução drástica da paleta de cores: vermelho x azul; preto x branco. Não é difícil ao forasteiro assimilar a dinâmica dos contrários que domina os corpos e mentes dos parintinenses, dinâmica essa que ele é convidado obrigatoriamente a participar escolhendo uma das cores: vermelho ou azul, que representam respectivamente os chamados bois “Garantido” e “Caprichoso”. O Festival dos Bois de Parintins evoca, *mutatis mutantis*, os festivais gregos em que havia os concursos de tragédias e comédias, especialmente em função do investimento maciço da população na condução e execução das montagens e encenação de ambos os bois: tanto a problemática interna da cidade, quanto questões de apelo mais universal ganham formas e sonoridades nos espetáculos. Aí mitos dos universos indígena, afro-brasileiro e ‘caboclo’ são referenciados e refigurados segundo a temática e o enredo narrativo adotado. Não faltam, ademais, sincretismos com elementos de outras culturas e povos que aportaram na região norte, a exemplo de cearenses, japoneses, portugueses entre outros mais.

Se de um ponto de vista macrossocial e político a relação com os festivais dionisíacos é mais aparente, da perspectiva estética, em certos aspectos, o espetáculo parintinense se aproxima curiosamente do fenômeno da pantomima na Antiguidade. Como aludido em trabalho anterior<sup>1</sup>, são as coreografias cuidadosamente preparadas e executadas, as quais criam uma linguagem visual de representação dos mitos, assim como a ênfase nos elementos rítmicos, melódicos e nas canções, que indicam similaridades significativas com a performance da pantomima antiga. Consoante a isso, aí aparecem os chamados ‘itens’, que são figuras emblemáticas do espetáculo do boi e que são utilizadas como itens de avaliação do concurso. Cunhã-Poranga, Boi-Bumbá, Amo do Boi, Rainha do Folclore, Sinhazinha da Fazenda, Pajé entre outros são os agentes da narrativa que compõem o enredo das várias apresentações (cf. NOGUEIRA 2013: 78-155); sua apresentação individual, as formas de seus figurinos e de sua gestualidade resultam numa ‘afiguração’, ou seja, na composição de um quadro ou de uma pose coreográfica e, nessa ótica, nos auxilia a visualizar e entender os chamados ‘*skhémata*’ adotados pelos pantomimos, suas composições coreográficas, o mais das vezes, numa posição estática.

---

1 Falei sobre pantomima num estudo introdutório que precede a tradução que fiz da obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata, que faz parte de uma coletânea sobre teatro na Antiguidade: “*Além de Aristóteles: poéticas do teatro, da Antiguidade à Idade Média, organizada por Leandro Dorval Cardoso.*”

Ainda que haja evidências para a atuação de trupes de pantomimos (cf. STARKS 2008:130-131), o espetáculo padrão, contudo, punha em relevo a performance virtuosística de um dançarino solista que atraía os olhares, os afetos e a paixão desenfreada de um público que lotava os locais das apresentações. Era tamanho o apelo emocional do performer perante seu fã clube que suscitava verdadeiros distúrbios em Roma entre torcedores rivais de um ou outro pantomimo, o que acarretava interdições da dança na cidade para evitar tais conflitos (cf. HALL 2008: 8-9). De forma semelhante, as chamadas ‘galeras’, as torcidas dos bois Caprichoso e Garantido se engalfinhavam violentamente pelas ruas de Parintins até que chegasse o momento em que uma série de medidas legais foram adotadas para coibir essas brigas (cf. NOGUEIRA 2014: 58-64). De uma forma ou de outra, tanto a pantomima quanto o festival dos Bois propiciam o que Luciano chamou de modo de instrução para as massas (Cf. LUCIANO, *Sobre a dança*, 6, 21, 23, 35, 81. Cf. HALL 2008: 6), em que os mitos e o legado da tradição literária e cultural são veiculados pelos espetáculos de dança, sendo apreciados tanto pelos extratos mais baixos da população, mas também pela elite, ainda que, na Antiguidade, houvesse um esforço de desqualificação da pantomima por parte dos representantes da elite cultural (cf. LADA-RICHARDS 2008: 292-298).

O que se requer com essas aproximações é deixar claro aos leitores que o espetáculo da pantomima movimentava multidões e, para sua melhor avaliação, é importante enfatizar as reações encetadas no público ante suas apresentações: emoções à flor da pele, vislumbres dos mitos, sensações orgiásticas próprias de quem entra em transe; ao mesmo tempo, sentimentos de indignação e de denúncia por parte daqueles que viam nessa espécie de dança uma ameaça ao controle de si, à manutenção dos padrões de gênero e da hierarquia entre os papéis sociais. E é exatamente essa dupla resposta que é representada no diálogo *Sobre a dança* de Luciano, em que o personagem de Cráton encarna essa segunda reação indignada, enquanto o personagem de Licino, em função de fazer a defesa da pantomima, deixa em segundo plano (ou mesmo obscurece) esse aspecto de transbordamento da dança e encarece seu potencial de instrução, de técnica e de veiculadora de valores morais compatíveis com as expectativas da elite cultural da época.

## As personae de Luciano

Luciano de Samósata, segundo a perspectiva de Jacyntho Lins Brandão (2001), revela-se como um “pensador da cultura”, discutindo questões culturais, artísticas e literárias as mais variadas, incursionando nos campos da retórica, da literatura, da filosofia, das artes visuais, da religião entre outros<sup>2</sup>. De suas obras

---

2 Cf. BOMPAIRE 1965; JONES 1986; BRANHAM 1989; CANFORA 2004.

uma boa parte toma a forma de diálogo, como é o caso de *Sobre a dança*; nessa ótica, é importante para a análise comparar este diálogo com outros que tenham uma estruturação semelhante, especialmente *Nigrino*, mas também, em certo grau, *Imagens* e *Sobre imagens*<sup>3</sup>. Nestes dois últimos, utilizando-se de procedimentos próprios da êcfrase e do gênero do elogio, Luciano reflete criticamente sobre as possibilidades do discurso (BRANDÃO, 2001) e investe, com mimesis e emulação, ou melhor, com uma mimesis emuladora, no campo das artes pictóricas, de um lado, e na esfera da literatura narrativa, de outro.

No diálogo *Imagens*, o personagem de Licino, depois de encontrar uma mulher belíssima, tenta fazer a descrição dela para o amigo Polístrato. Como estratégia discursiva, ele resolve listar um número de esculturas e compor o corpo da mulher a partir das partes de cada uma; em seguida, quando o interlocutor adverte que ainda faltaria cores na representação, Licínio faz o mesmo procedimento recorrendo a obras de pintores, como Apeles, Eufranor, Polignoto e Aécio, além de referências literárias especialmente de Homero. Em vista da montagem dessa *eikôn* ecfástica, o amigo Polístrato (assim como de modo esperável o leitor letrado) chega ao reconhecimento da referida mulher, no caso, a cortesã Panteia, amante de Lúcio Vero. A partir desse ponto, a situação se inverte e o personagem de Polístrato, em virtude de conhecê-la, passa a elencar os atributos morais, intelectuais e espirituais da mulher, fazendo remissão às obras de historiadores, poetas e filósofos, como também de poetisas e filósofas para a montagem de uma *eikón* literária (cf. IPIRANGA JÚNIOR 2006: 100-110).

No outro diálogo, *Sobre as imagens*, pensado como uma continuação daquele, o personagem Polístrato traz a resposta da mulher elogiada que, a despeito de ter gostado em geral do encômio, reclama do escritor pelo fato de tê-la comparada às deusas e, assim, ter incorrido em impiedade; nesse aspecto, ele teria se comportado como um adulator, elogiando muito acima da medida as qualidades dela. O artifício discursivo do personagem Licino é transformar o interlocutor Polístrato na própria mulher que, assim, estaria presente para ouvir sua resposta e defesa. Aqui se verifica uma estratégia empregada outras vezes por Luciano: discutir acerca da leitura, muitas vezes inconsistente para o autor, de alguma de suas obras. Traz ele, assim, para seu discurso tanto elementos e argumentos para tratar da composição de um texto em prosa, quanto uma reflexão sobre a recepção e sobre os efeitos esperados ou suscitados no público. No final deste diálogo, ele faz uso de várias metáforas teatrais: o personagem Polístrato atuará no papel do próprio Licino para enunciar sua resposta à mulher, o discurso é qualificado como 'drama' e o escritor como um dramaturgo a ser avaliado por juízes, os próprios leitores, como se estivesse em uma competição poética.

---

3 As obras *Sobre a dança*, *Imagens*, *Sobre imagens*, *Como se deve escrever a história* são datadas em relação à época da permanência do co-imperador Lúcio Vero em Antioquia, quando da campanha contra os partos (161-169 d.C.). Cf. BILLAULT 2010: 145-159; cf. JONES 1986: 166.

Na argumentação do personagem Licino é relevante salientar que ele faz uma equiparação entre poetas e prosadores (ποιητάς/γραφείας), se colocando entre os últimos, empregando o gênero do elogio para traçar as características de um discurso em prosa com pretensões literárias e artísticas, daí sua comparação com a poesia. O elogio, segundo argumentado no texto, seria livre e teria menos compromisso com a representação precisa do objeto do que com o efeito buscado, no caso, torná-lo admirável e invejável pelo público. Assim, o que está em destaque é a recepção e o fato de um personagem se passar pela leitora coloca em questão os seguintes aspectos: 1) a leitora não é diretamente acessível pelo escritor; 2) assumir a máscara da leitora é um modo de enfatizar o papel da recepção para a construção do sentido da obra; 3) as metáforas teatrais são instrumentais para tratar da recepção, ou melhor, como argumentado em outro trabalho, a dimensão teatral é uma das formas, senão a mais significativa, para tratar da interpretação, análise e avaliação dos leitores por parte do escritor; 4) por conseguinte, a evocação de uma mulher leitora (em *Imagens* a mulher é descrita inicialmente lendo um livro, enquanto nesse segundo diálogo, *Sobre as imagens*, a referida mulher teria lido e comentado o trabalho anterior que a tinha como objeto do elogio) provavelmente seja um indício forte de um leitorado feminino.

Em um e outro diálogo, são trazidos à cena as formas de interpretação e os modos diversificados de constituir a referência, em que objetos e seres reais são preteridos em relação às representações literárias e artísticas. É, nesse registro, que se situa a segunda parte da resposta de Licino: embora Homero e os outros poetas (que fizeram símiles e comparações semelhantes entre humanos e deuses) fornecessem um alibi para o autor do elogio, ele esclarece que a comparação da mulher teve antes como referências as imagens feitas por escultores, pintores, poetas e prosadores, e não as deusas propriamente ditas. Assume-se assim o caráter de mimesis em segundo grau (mimesis da mimesis) da *eikón* literária criada por Luciano nesses diálogos. De qualquer modo, pretende-se um convencimento do leitor, ou melhor, uma conversão de um modo de pensar a outro e é essa conversão, em que estão pressupostas a interpretação e avaliação do leitor, que se torna crucial para os efeitos de sentidos esperados e requeridos também nos diálogos *Nigrino* e *Sobre a dança*.

Nigrino é um diálogo particular: caso aceitemos que a *Carta a Nigrino* seja uma espécie de proêmio ao diálogo propriamente dito, o destinatário do escrito seria um filósofo de nome Nigrino, reportado aqui como platônico, além de figurar na carta o nome de Luciano como autor da epístola, e não de suas personae, constituindo assim uma das obras ditas 'assinadas'<sup>4</sup>. Além de estabelecer uma interlocução mais genérica com o diálogo platônico, o conteúdo

---

4 Obras em que aparece a assinatura de Luciano: *Sobre o fim de Peregrino*, *Alexandre ou o falso profeta*, *Carta a Nigrino/Nigrino*, *Das narrativas verdadeiras* e *Epigrama 1*.

do texto, assim como o que é expressamente mostrado na *Carta a Nigrino* (o amor apaixonado pelos discursos/ *pròs toùs lógous éros*), permitem ver relações intertextuais mais evidentes com o *Fedro* e com a *República* de Platão<sup>5</sup>. Luciano aqui tem como escopo o discurso filosófico, menos preocupado com a exposição de preceitos ou argumentos de alguma escola filosófica do que com os efeitos do discurso filosófico sobre a audiência. No diálogo, um amigo reencontra outro depois de uma estadia em Roma para cuidar de um problema nos olhos: o segundo interlocutor, respondendo às perguntas do amigo relativas a seu novo e espantoso estado de espírito que o mantém afastado das antigas relações mundanas, fala de seu encontro com o filósofo Nigrino e faz uma narrativa pormenorizada dos discursos do filósofo que o fizeram mudar de vida e adquirir uma visão mais perspicaz e ampliada dos verdadeiros valores da vida. Ainda que o discurso seja em boa parte dedicado à crítica da cidade de Roma em franco contraste com o encômio de Atenas, cabe aqui focar na forma do diálogo e na funcionalidade das metáforas teatrais aí empregadas.

O formato do diálogo parece retomar, de certa maneira, o do *Menêxeno* de Platão (cf. CERDAS 2020: e03019): um grande discurso emoldurado por um diálogo inicial entre dois interlocutores, diálogo esse retomado ao final do discurso enunciado por um dos interlocutores. É este justamente o formato repetido por Luciano em *Sobre a dança*, o que nos permite aproximar ambos os diálogos de Luciano. Um dos aspectos que mais chama atenção no *Nigrino* é o repertório de termos teatrais, como nos seguintes trechos:

“(…) Mas, meu amigo, você já viu atores trágicos ruins ou, por Zeus!, também cômicos – falo dos que são vaiados, corrompem os textos e por fim são enxotados do palco, mesmo quando se trata de peças bem elaboradas e que fizeram sucesso? (…)

“É que temo representar de um modo ridículo, pronunciando as palavras em desordem e mesmo, por causa da minha incapacidade, destruindo-lhes o sentido, o que o impulsionaria a condenar a própria peça. Quanto a mim, não me preocupo muito em parecer ridículo, porém, não pouco me afligirei se o enredo, por minha causa, malograr e ficar desfigurado.” (…)

“Sendo assim, lembre-se durante todo o meu discurso de que o poeta, a nosso ver, não é responsável por esses erros e, sentado em algum lugar longe da cena, em nada se ocupa com o que ocorre no teatro. É porém para você que me submeto à prova, a fim de mostrar que tipo de ator sou eu em relação à memória – e de resto em nada difiro de um mensageiro trágico. Desse modo, mesmo que eu pareça dizer algo inconsistente, isso esteja presente em seu espírito: de

---

5 Sócrates é reportado como amante dos discursos no *Fedro* (228). Para as relações entre Roma e Atenas na obra e referências à *República*, cf. QUACQUARELLI 1956: 53; BOMPAIRE 1958: 512; JONES 1986: 85.

como era melhor que isso, e o poeta bem provavelmente o expôs de forma distinta. Quanto a mim, mesmo que você venha a me vaiar, em absoluto me ofenderei.” (...)

“Esses acréscimos que você mencionou eu decerto desejava falar e mais isto: que não é sem interrupções e nem tal como ele falou sobre todos os temas que eu pronunciarei o discurso, pois, sem dúvida, isso é impossível. Também não vou assumir as palavras dele para me tornar, em qualquer aspecto, semelhante àqueles atores que muitas vezes colocam a máscara de Agámenon, de Creonte ou até mesmo de Hércules, com áureas vestes, olhares ferozes, bocas bem escancaradas, para emitir uma voz baixa e fraca, muito mais débil do que a de Hécuba e Políxena. A fim de não ser censurado ao usar uma máscara muito maior do que minha própria cabeça e desonrar a indumentária, desejo falar a você com o rosto descoberto, para não arrastar comigo o herói que interpreto no momento em que eu cair.” (*Nigrino*, 8-9) (Cf. IPIRANGA JÚNIOR, STEPHAN, BUSE 2015: 43-44)

De início, o interlocutor principal se põe na função de ator, trágico ou cômico, que pode interpretar mal o papel que lhe é incumbido. Nigrino figura na função do próprio poeta que não teria responsabilidade pela encenação e pela atuação. O outro interlocutor está na posição da audiência, o que, em certa medida, sinaliza para o lugar do leitor. O personagem especifica mais sua função como mensageiro trágico, enquanto o discurso todo é visto como um drama a ser encenado, com um certo cariz trágico. Tal personagem-ator já tinha exposto ao amigo os efeitos do discurso filosófico de Nigrino sobre si próprio, sua conversão a um outro modo de vida, como “quem levanta os olhos de uma bruma sombria (...) para um espaço aberto e amplo de luz” (*Nigrino*, 6). É com essa prolepse da conversão de olhar e de modo de vida que se indica a transformação que estará acontecendo no espírito do amigo durante o longo discurso do protagonista que, a despeito de ter declarado que não assumiria as próprias palavras de Nigrino, retoma em discurso direto a fala do próprio filósofo do parágrafo 17 ao 25 do diálogo. Esta relação com a audiência é representada também no símile da flecha e do alvo utilizado por Luciano e comentado por mim em outro trabalho (IPIRANGA JÚNIOR 2006: 125-126):

“(...) o símile escolhido por Luciano para a *psykhé* é o do alvo, correlativo ao do arqueiro. Nigrino (ou, de certo modo, Platão), como agente do discurso, é representado pela figura do bom arqueiro que, avaliando a capacidade e a qualidade da *psykhé* e calculando a tensão do arco para ela conveniente, dispara a sua flecha untada com um *phármakon*, o qual se espalha pelo espírito do homem atingido; este se torna como que enlouquecido, possuído e ferido de uma tal afecção (LUCIANO, *Nigrino*, 37). Essa experiência é comparada à mordedura de um cão raivoso, que transmite a afecção não só à pessoa

mordida, como também às demais que forem igualmente afetadas por ela. Essa é a mesma analogia feita no *Philopseudés*, cujo protagonista, por ouvir tantas narrativas fabulosas e mentirosas, se sente sob o poder de seu *phármakon* (LUCIANO, *Amante de mentiras*, 39-40)<sup>6</sup>, assim como o seu interlocutor a quem faz o relato. O que parece resultar é que tanto o amante de mentiras quanto o amante da verdade ocasionam o mesmo efeito e, ao mesmo tempo, são afetados, semelhantemente, pelos discursos, através do mesmo *phármakon* e segundo o mesmo *páthos*.”

A partir dessa lógica, a flecha do discurso filosófico atinge a alma, a *psykhé*, do ouvinte e desencadeia um estado de frenesi, mas, ao mesmo tempo, contagia o amigo que ouve a mimesis do discurso, prefigurando, em maior ou menor medida, a situação e o estado emocional do leitor. Por outro lado, Luciano parece imputar ao discurso do filósofo o que o personagem de Sócrates na *República* atribuía à poesia em particular e ao discurso mimético em geral; tanto que a metáfora empregada é o encantamento que é produzido pelas se-reias concernente ao poder do discurso (LUCIANO, *Nigrino*, 3), metáfora essa que também aparece referida à voz da mulher elogiada em *Imagens* (14). Talvez aqui, além dessa indicação da potencialidade do *lógos* filosófico, se queira chamar atenção para o próprio discurso em prosa de Luciano, cujos gêneros do elogio ou da biografia antiga são instrumentais para se pensar na efetividade de uma obra em prosa com pretensões artísticas, justamente por sua aproximação e similaridade com os efeitos do discurso poético.

## O orador em *Sobre a dança*

Em função da performance que deve apresentar diante do público, o orador comumente vai ser comparado com a figura do ator. No livro III da *Retórica*, Aristóteles, além de tratar da natureza da *léxis* oratória, em maior ou menor medida, vinculada ao discurso poético, ele discute reiteradamente acerca da *hypókrisis*, concebida como performance ou atuação na elocução; é ela considerada como uma esfera comum à poesia e à retórica, embora com um uso diferenciado, havendo ainda performances distintas para cada gênero retórico. Ainda que a desqualifique de certa forma, ele julga a *hypókrisis* como um aspecto importante para a efetividade do discurso (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1[1403b-1404a]), servindo-se assim de termos técnicos próprios da dimensão teatral e da encenação realizada por atores, sendo que a voz é o elemento aí

---

6 Cf. *Hermótimo*, 86.

ênfatisado<sup>7</sup>. Os dois estilos de elocução por ele classificados, o gráfico (como apropriado à escrita) e o agonístico (como mais adequado às arengas do tribunal) pressupõem o emprego de *hypókrisis* pelo orador ou por quem for encarregado de fazer a leitura pública do texto (*Retórica*, III, 12 [1413b]). Em Platão, se tomarmos como referência os livros II e III da *República*, a impersonificação dramática, recebendo aí uma crítica pelo personagem de Sócrates, é um dos aspectos cruciais da mimesis; a poesia, especialmente o drama e a épica, era avaliada também pela sua performance diante do público e o orador era comparado ao poeta<sup>8</sup>, tendo em vista a forma de concretização de seu discurso, o que pressupunha atuação e representação.

No contexto latino, as relações buscadas e evitadas entre ator e orador são exploradas pelos tratadistas romanos, a exemplo de Cícero e Quintiliano. Elaine Fantham explica que, diferente da concepção grega de *hypókrisis*, o termo *actio* era inicialmente um termo legal, aplicado para um processo de tribunal e, por extensão, ao próprio discurso apresentado no pleito, tornando-se depois, majoritariamente, “a palavra para atuação/desempenho no tribunal, senado e teatro” (FANTHAM 2008: 426). Em vista disso, havia a preocupação em distinguir as formas de interpretação dos homens públicos romanos e as práticas teatrais, ou seja, distinguir a veracidade do discurso do orador da ficção do teatro. A despeito disso, Cícero vai usar exemplos do teatro para mostrar as formas adequadas de gestualidade e emprego da voz, como também no tocante à expressão de emoções e sentimentos, para a oratória; são arrolados exemplos de cenas e alguns atores proeminentes na época, como os atores cômicos Róscio Galo e Clódio Esopo. Por outro lado, Róscio, por exemplo, que fora amigo de Cícero, dava aulas de eloquência, tendo composto aliás um livro em que comparava atuação e eloquência (FANTHAM 2008: 427-429)<sup>9</sup>; o ator cômico, especialmente, podia assim se tornar professor de eloquência para meninos mais novos. Quintiliano, por seu turno, diferencia o emprego da voz, a partir da *pronuntiatio*, do que seria o escopo mais específico da *actio*, que concerniria ao gestual do corpo e à expressividade do rosto. Quintiliano vai estabelecer relações entre a *actio* de quem se dedica à eloquência com a arte do pantomimo, justamente por sua capacidade de emocionar as plateias através de sua movimentação, sua forma de andar, advogando um certo decoro, como harmonia entre tom e emoção, entre os gestos e o olhar; seria pre-

---

7 Aqui, o tratamento da *hypókrisis* restringe-se ao uso da voz. Em relação também às expressões faciais e aos gestos, cf. CÍCERO, *Do Orador*, III; QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, XI, 3; cf. DUPONT 1985: 31-34, 82-88. Na *Poética* (XIX,114/ 1456b), a referência à *hypókrisis* vinculada à voz é limitada e Aristóteles não define nem comenta os vários elementos descritos na *Retórica*. Em outra passagem da *Poética* (XXVI,111/ 1461b-1462a), ele discorre sobre os gestos dos atores, mas em tom de censura.

8 Para as relações entre os registros da poesia e prosa na República de Platão, cf. IPIRANGA JÚNIO 2016.

9 Cf. CÍCERO, *De oratore*, 3.214, 3.313; o livro de Róscio é citado por Macróbio (*Sat.* 3.14.12).

ciso, todavia, evitar aqueles gestos dêiticos utilizados pelo pantomimo, quando apontava para os objetos, para outros personagens ou para si mesmo. De qualquer modo, os gestos do orador, da mesma forma que na pantomima, deveriam expressar significados, como o movimento de bater na coxa (PHANTHAM 2008: 435-439)<sup>10</sup>.

Pantomimo e pantomima são referenciados por termos diferenciados em textos em grego e em latim. Para uma apanhado desses termos, retomo o levantamento aludido por mim em trabalho anterior<sup>11</sup>:

O substantivo “*pantómimos*” servia para designar tanto o gênero, pantomima, quanto o artista, o pantomimo; os autores gregos, como Luciano, por exemplo, empregam para este tipo de artista o termo “*orkhestés*” (dançarino), enquanto em latim, o uso de “*pantomimus*”, em autores da época imperial, se alterna com “*saltator/saltatrix*” e “*histrío*” de caráter mais genérico<sup>12</sup>. “*Órkthesis*”, por seu turno, em oposição à “*khoreía*” (dança própria do coro grego) designava a dança individual, mas acabou por significar a pantomima em particular, sendo um bom correlato para a “*saltatio*” latina. Segundo Ruth Webb, autores como Luciano, Libânio, Corício e Procópio, evitavam utilizar termos não clássicos, o que os fazem preferir “*pantómimos*” e pantomima em prol de “*orkhestés*” e “*órkthesis*”, empregando-os tanto no sentido mais genérico quanto neste mais especializado. Por sua vez, a utilização de “*orkhestés*” em grego para pantomimo, segundo ela, levantaria a possibilidade de que “*orkhestrís*”, no feminino, pudesse indicar igualmente a mulher pantomima; da mesma forma, o termo latino “*saltatrix*” apresentaria esta ambiguidade<sup>13</sup>. De qualquer modo, as mulheres desempenhavam papéis secundários nas apresentações, havendo a possibilidade de as “*emboliaríae*” (mulheres que executavam performances nos entreatos) estarem ligadas a alguma espécie de pantomima<sup>14</sup>.

---

10 Cf. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, 11.

11 Este trabalho, ainda no prelo, é uma introdução que precede a minha tradução da obra *Sobre a dança* de Luciano de Samósata, cuja publicação vai sair na coletânea: *Além de Aristóteles: poéticas do teatro, da Antiguidade à Idade Média*, organizada por Leandro Dorval Cardoso.

12 Derivado do verbo “salto”, em latim, os substantivos “*saltator*” (masculino) e “*saltatrix*” (feminino) seriam mais apropriados para dançarinos profissionais, mas, em função da influência da pantomina, se tornam um sinônimo para “*pantomimus*”/“*pantomima*”, assim como “*ludio*” e “*histrío*” evoluem também para este significado mais determinado e concreto; “*ludio*” era, de início, o dançarino etrusco em meio às procissões religiosas, enquanto “*histrío*” designava genericamente os atores do drama, o qual passa a ter como referência ulterior os pantomimos, considerados os mais reputados e importantes artistas do drama; cf. FERNÁNDEZ 2011: 111, 146, 373.

13 Os nomes de Heládia e Rodocléia são citados no séc. VI por Leôncio Bizantino, provavelmente como mulheres artistas da pantomima.

14 Para evidências de mulheres pantomima, cf. WEBB 2008: 334-337; STARKS 2008: 110-145.

Embora um espetáculo de pantomina englobasse instrumentos musicais e cantos, feitos por um coro ou um ator assistente, o foco recaía na performance coreográfica do dançarino, com movimentações variadas, paradas triunfais em poses que figuravam algum deus ou herói, gestos de mãos e cabeça, utilizando, a princípio, uma máscara que, ao contrário das máscaras trágicas e cômicas, trazia a boca fechada. Em vista de seu apelo popular, o pantomimo era utilizado pelas elites para aproveitar seu capital político junto às massas; assim recebia honrarias e presentes, mas não deixava de ser percebido em sua alteridade, como uma figura que, mesmo tendo chegado à fama, estava nos antípodas dos valores tradicionais romanos e, por conseguinte, ao ser enquadrado na categoria dos atores e artistas do palco, lhe era conferido o estatuto de *'infamia'*<sup>15</sup>, ficando assim privado de votar e de outros direitos políticos.

Essa dicotomia da figura do pantomimo é bem analisada por Ismene Lada-Richards (2007, 2008). Na perspectiva da estudiosa, a gestualidade da pantomima era vista como exagerada e não adequada à oratória; mesmo Quintiliano, que a toma como termo comparativo, declara que se deve manter distância da encenação de tipo teatral e que o orador deve ficar o mais distante possível do dançarino<sup>16</sup>. O corpo do pantomimo, com sua versatilidade física e sua carga de emotividade, se tornava um limite para a performance do orador, uma fronteira que, ao ser cruzada, conduzia à abominação; uma parte da censura recaía sobre sua aparência e gestualidade feminina que se contrapunha ao corpo considerado como propriamente masculino. Não obstante, para legitimar a pantomima como um divertimento acessível e compatível com as elites culturais, ela era vinculada com a tragédia, o que é explicitado nos títulos oficiais conferidos aos artistas e ao gênero, encontrados em algumas inscrições, como por exemplo *'ator de movimento rítmico de tragédia'* e *'poesia trágica cadenciada'*<sup>17</sup> respectivamente.

De uma forma ou de outra, haveria uma desvalorização sistemática da pantomima, relegada a um produto cultural subalterno, em que o artista é desqualificado como feminino, destemperado, signo de desordem e desrazão, mas que, em função desse contraste com os valores tradicionais, se converte em material simbólico para pensar a identidade do homem pertencente às elites culturais. Seria em relação a essa conjuntura que, segundo Lada-Richards, a obra *Sobre a troca* de Luciano é composta, como defesa e legitimação da dança. Em vista disso, a estratégia de Luciano teria sido construir relações fortes o suficiente com áreas valorizadas da cultura, como história, filosofia, música, artes plásticas e, é claro, com a retórica (Cf. LADA-RICHARDS 2007: 79-84); o pantomi-

---

15 Conforme a lei romana acerca da *"infamia"*, a perda de vários direitos políticos recaía em atores e artistas do palco em geral; cf. WEBB 2008: 342-347; GRUBS 1995: 97-99.

16 Cf. QUINTILIANO, Inst., 11.3.88-89; LADA-RICHARDS 2008: 287-288.

17 Cf. LADA-RICHARDS 2008: 292-293; F.Delphes, III; I.Ephesus. II.71; SEG 1.29; I.Magnesia 165, I.Magnesia 192.

mo seria promovido como uma espécie de guardião da memória histórica e da tradição mítica, através do repertório necessário que ele deve dominar, o que assim lhe conferiria prestígio e legitimidade. Contudo, ao transformar a arte num produto da alta cultura, Luciano, conforme a interpretação de Lada-Richards, teria dissociado a pantomima de suas raízes onde residia seu poder, ou seja, o sexo e o corpo, promovendo-a como um espetáculo ideal das classes altas. Consoante a isso, ele teria constrangido a linguagem não-verbal da pantomima a se submeter e ser disciplinada pela linguagem da retórica, enquanto linguagem majoritária e dominante, estando aquela refiguração segundo o gosto das elites letradas. Por fim, Luciano, a partir de sua persona no diálogo, o personagem de Licino, se afiguraria como um guardião dos mesmos valores das elites culturais, proclamando a vitória do agente da eloquência de palavras sobre a eloquência silente e corporal do dançarino (LADA-RICHARDS 2008: 298-304).

Contrapondo-se, em parte, a essa perspectiva de Lada-Richards, Karin Schlapbach não considera que o diálogo luciânico criaria uma relação de oposição hierárquica entre retórica e o meio visual da dança explorado pelo pantomimo, nem mesmo uma oposição mais geral entre a palavra como dominante e a imagem como submetida ao discurso. Em vez de oposição direta ou hierárquica haveria relações de afinidade, cuja interdependência se revelaria no vocabulário técnico compartilhado pela pintura, escultura, como também pela música e pela retórica. Consciente da posição ambivalente da pantomima entre texto e visualidade, Luciano trataria o discurso retórico, em certo grau, em sua relação de dependência com as artes visuais e dramáticas. Além disso, pelo uso que faz das categorias de mimesis, demonstração (indicação de objetos ou agentes) e significação<sup>18</sup>, igualmente usadas para a descrição de oradores, a pantomima conservaria, por um lado, certa independência da linguagem, enquanto, por outro, incorporaria a “linguagem por paradoxalmente ser audível justo como a fala” (SCHLAPBACH 2008: 316).

Em relação ao conteúdo do diálogo, o personagem de Cráton se vale dos elementos da crítica platônica contra a poesia na *República*, a saber, efeminação, enfermidade e escravidão e apego por parte do público; Licino, assim, utiliza para sua argumentação de defesa estes três conceitos de referencialidade: mimesis, indicação dêitica e significação. Através da mimesis, se enfatizaria o aspecto visual da representação; aqui a habilidade artística do dançarino é comparada ao poder de transformação da figura mítica de Proteu, mito esse também evocado para imagem, positiva ou negativa, do orador. Nessa ótica, o personagem mítico de Proteu encarna esse paradigma de mudança contínua que vai ser umas das marcas por excelência da performance do dançarino, segundo a concepção luciânica. Vejamos o trecho:

---

18 Ela dá outros exemplos de comparação com o pantomimo, como Proteu e o polvo, também empregados para a qualificação do orador.

“Mas vale a pena, já que enveredamos pela Índia e pela Etiópia, fazer uma descida, ao longo do discurso, até a região vizinha deles, o Egito. Parece-me, pois, que o mito antigo não queria dizer outra coisa senão que o egípcio Proteu tinha sido dançarino, um homem mimético por excelência, podendo se metamorfosear e se afigurar em todas as formas, a tal ponto de representar, de maneira mimética, a liquidez da água, a intensidade do fogo no ímpeto do movimento, a selvageria do leão, o arrebatamento do leopardo, o tremor da árvore e, em suma, qualquer coisa que quisesse. Mas o mito, associando sua natureza a um patamar extraordinário e sobrenatural, fez-lhe a narrativa como se ele realmente se tornasse as formas que representava de modo mimético. É bem mesmo esse mister que se adjudica aos que se dedicam hoje em dia à dança: você, então, poderá vê-los mudando rapidamente de forma segundo a ocasião e representando mimeticamente até o próprio Proteu. Deve-se conjecturar que também a Empusa, a qual se metamorfoseia em miríades de formas, por ser um tal tipo de pessoa, tenha sido assim tradicionalmente veiculada pelo mito.” (LUCIANO, *Sobre a dança*, 19)

Schlapbach chama a atenção para a reversão operada pelo discurso luciânico: Proteu, em vez de ser uma divindade com a capacidade para assumir diversas formas de maneira rápida e ágil, seria na verdade um exímio dançarino que evocaria no público um tal tipo de efeito; da mesma forma a figura da empusa, em vez de divindade, seria uma dançarina ou pantomima excepcional. Assim, ele provocaria uma certa desmistificação do mito: aquilo que seria a fonte ou referência para a dança se torna, ao contrário, uma representação do próprio pantomimo. Ademais, o uso da figura de Proteu, utilizada de forma recorrente para descrever poetas, rapsodos e oradores, revelaria a afinidade entre pantomima e retórica; da mesma forma, a figura do polvo, que aparece no diálogo numa citação de Píndaro (Fr. 235 Bowra), o qual denotaria uma inteligência que se adapta às circunstâncias, é empregado por Filodemo (*Ret.* II) para caracterizar um bom desempenho dos oradores; Luciano, assim, transpõe a figura do polvo, que representaria o ideal retórico, para o pantomimo, cuja maleabilidade e flexibilidade seriam ainda mais compatíveis com as habilidades do animal (SCHLAPBACH 2008: 320-27).

Em relação às formas de referencialidade, que a estudiosa distingue como demonstração e significação, ela chega à conclusão de que Luciano pensa a linguagem da dança como um sistema semiótico, em certa medida, superior à linguagem falada, que estaria subjacente na seguinte passagem da obra: “E o principal aspecto de sua finalidade é ser uma ciência mimética e expositiva, que expressa exteriormente o que é pensado interiormente e põe às claras o que não está visível” (*Sobre a dança*, 36). Dessa forma, não apenas seres visíveis animados ou inanimados são indicados ou expressos pelo dançarino, mas

também o que está invisível, emoções, pensamentos e estados de espírito, ou seja, a pantomima tem como possibilidade a referência à atividade intelectual e a seus conteúdos<sup>19</sup>. Por fim, segundo Schlapbach, a dança do pantomimo não apenas funcionaria como um código visível que substitui a linguagem falada, mas incorporaria a dimensão audível, o que seria corroborado pela fala do filósofo cínico Demétrio, citado numa das anedotas: “Escuto, homem, estou escutando tudo o que você executa; não vejo somente, mas você me parece falar com as próprias mãos e braços!” (*Sobre a dança*, 63).

## O orador pantomimo

Em outro trabalho (IPIRANGA JÚNIOR, 2020), comentei acerca da obra *Symposiaká/ Quaestiones Convivales* de Plutarco, especificamente a questão 15 do Livro IX que trata e comenta alguns elementos da dança, os quais recebem uma definição já no início da sessão; cito o passo em questão:

Trasíbulo, então, buscou saber que queria dizer o conceito levada (o conceito de passo) na dança e forneceu a Amônio a ocasião para discorrer um pouco mais sobre as partes da dança. (2) E aquele disse serem três as partes: levada (φορὰ/passos), afiguração (σχῆμα/pose) e parte indicativa (δείξις/apontamento). “Pois a dança é composta de passos e afigurações, assim como a música das notas e intervalos. Ali as paradas são os términos dos movimentos. Eles então chamam os movimentos de passos, e as poses e as posturas do corpo de afigurações, nas quais os movimentos, após sua execução, terminam, quando, assumindo a afiguração (aparência/forma padrão) de Apolo, Pã, ou de um Baco, conservam sua posição como na pintura em retratos (mantêm a postura gráfica como nas representações pictóricas). Mas a terceira parte, a ação indicativa, não é mimética, mas de fato mostra os objetos, apontando-os. (IPIRANGA JÚNIOR 2008: 152).

Vou me ater a alguns pontos mais centrais. O último termo, *deîxis*, a princípio, diz respeito a indicação direta de objetos, paisagens ou pessoas na encenação, como gestos próprios de uma quironomia, mas que, através do efeito-miragem (por exemplo, apontando para o céu numa referência a Zeus) poderia sugerir à plateia a presença até mesmo de objetos ausentes (GARELLI-FRANÇOIS 2001: 299). Segundo Garelli-François, a utilização por parte de Plutarco de uma dimensão dêitica da dança, distinta de uma esfera propriamente representativa, se fundamentaria em teorias de tipo gramatical ou retórico, o que faria da dan-

---

19 Para a visão da pantomima como retórica textual, cf. GARELLI-FRANÇOIS 2008: 286.

ça uma espécie de texto inscrito no espaço. Quanto à *phorá*, que traduzi por levada, seriam os movimentos coreográficos em geral, o que incluiria rodopios, passos em sequência e os vários usos do corpo em contorções e expressões.

Talvez a concepção mais interessante seja o que Plutarco define como *skhéma*, literalmente, forma ou figura, mas que dizia respeito a uma certa configuração estática adotada pelo dançarino num momento da sua evolução. No estudo de Lilian B. Lawer (1954: 150-155), as *skhémata*, como um conjunto de entrecos coreográficos tradicionais, abordados em outras fontes<sup>20</sup>, não necessariamente seriam poses sem movimento, chegando à conclusão de que não teria um emprego propriamente técnico por parte de Plutarco. Ao contrário, Marie-Hélène Garelli-François diz que Plutarco trata com pertinência dos elementos da dança, considerando que haveria realmente uma pausa na movimentação, o que teria como intuito encarnar o personagem numa atitude típica. Consoante a isso, as *skhémata*, que traduzi por afigurações, evocariam um imaginário pautado em lugares comuns do repertório mitológico, formando verdadeiros ‘quadros mitológicos’. Ademais, haveria uma referência às artes plásticas, especialmente com comparações com obras da arquitetura e da pintura<sup>21</sup>, o que evocaria o dispositivo discursivo comparativo utilizado por Luciano em *Imagens* e *Sobre as imagens*.

Em relação à ação indicativa que aparece em Plutarco, isso é concebido de uma forma diferenciada no texto luciânico, como se pode ver pelo passo seguinte:

Não se absteve, contudo, da retórica, mas também dela participa na medida em que é uma arte que exhibe (*epideiktiké*) caracteres e paixões, aos quais os oradores mesmo estão apegados (*Sobre a dança*, 35).

Mesmo que Luciano afirme, logo depois, que a dança tenha por finalidade ser uma ciência mimética e indicativa (*epideiktiké*), como citado anteriormente, a passagem em questão explicita que isso tem um sentido revelatório, de mostrar as emoções e os sentimentos que estariam internos, uma função que Plutarco teria designado às *phorái*, aos passos ou sequências de movimentos. Tal função demonstrativa é vista como complementar à representação mimética e, ainda que possa haver a remissão ao uso da quironomia, a ação de apontar objetos e personagens não se afiguraria como relevante para a teorização luciânica, sendo que o termo cognato de *deîxis* que aí aparece, como *epideiktiké*, e várias formas verbais cognatas não se restringiriam a esse fenômeno da ação indicativa propriamente plutarqueana, nem reconheceria como uma parte técnica isolada da dança.

No que diz respeito ao escopo de *skhéma*, há dois sentidos em Luciano: em primeiro lugar, a afiguração diria respeito à sua aparição diante do público, seu

---

20 Como, por exemplo, a “tenaz/tesoura”, o “pegando o bastão”, a “mão para baixo”, o “duplo”, o “baile de duplo passo”, o “cotovelos para fora”, a “coruja”, o “alguém observando”, o “cestinho”.

21 Cf. LIBÂNIO, *Em prol dos dançarinos*, 64, 116; GARELLI-FRANÇOIS 2008: 295.

porte, sua veste de seda diáfana, seu *pallium*, algo entre manto e xale, é a forma inicial com que se apresenta e causa admiração no público, como a entrada de um mega star ou de uma drag-queen no início de seu show. Em segundo lugar, há acepção no sentido mais plutarqueano: a afiguração é uma configuração coreográfica do corpo, a princípio, estática que revela, instantaneamente, para a decodificação do público, o personagem de algum deus ou herói, uma cena mítica arquetípica, um evento histórico ou um trecho dramático. Se Luciano, tomando como base as obras comentadas anteriormente, *Imagens*, *Sobre as imagens* e *Nigrino*, se lança num discurso mimético e emulador, explorando as potencialidades de um discurso artístico em prosa em suas relações com as artes pictóricas, com o discurso do historiador, do filósofo, do poeta e do próprio orador, há de se conjecturar que, em *Sobre a dança*, haja uma similar mimesis emuladora.

Vejamos como está estruturado o diálogo: 1) parágrafos de 1 a 7: diálogo inicial entre os personagens Licino e Cráton, com as acusações do último contra a pantomima e a defesa inicial do primeiro; 2) os parágrafos de 7 a 37: elogio da dança em geral e da pantomima em particular por Licino; 3) parágrafos de 35 a 79: elogio dos próprios dançarinos; 4) os parágrafos de 80 a 84: descrição dos defeitos e vícios dos bailarinos; 5) o parágrafo 85: conclusão com a avaliação e mudança de parecer de Cráton em relação à pantomima em interlocução com Licino. Não obstante, perpassa a terceira parte um catálogo de temas míticos, históricos e literários (os parágrafos de 37 a 61) que o personagem de Licino passa em revista para a constituição do repertório do pantomimo. Como mencionado anteriormente, a macro-estrutura da obra, com um diálogo inicial entre dois interlocutores e outro final emoldurando um grande discurso central, é bastante similar à do *Nigrino* e deve suscitar um esforço de comparação maior entre os dois textos. Por conseguinte, se o personagem que assume a função de discorrer sobre o discurso filosófico veste a máscara de ator trágico, podemos suspeitar que o personagem de Licino em *Sobre a dança* se arroga numa performance de pantomimo. Enquanto o personagem que ouve o 'drama' do discurso filosófico de Nigrino se converte ao final a um novo modo de vida, por seu turno, durante a performance discursiva de Licino o personagem de Polístrato passa por uma conversão de detrator a aficionado pela dança dramática da pantomima; de uma certa forma, ele contempla seu amigo, tal qual um pantomimo, a dançar diante de seus olhos e ouvidos. A fim de verificarmos de que modo isso se processa no texto, citemos o início do catálogo de temas de pantomima:

“Pois é preciso que ele saiba de tudo, começando logo desde o Caos e da primeira geração do mundo até os eventos ocorridos durante a época da egípcia Cleópatra. Dessa forma, que a vasta erudição do dançarino seja por nós determinada tendo como escopo esse período e que ele saiba especialmente o que ocorre nesse intervalo temporal: castração de Urano, en-

gendramentos de Afrodite, batalha dos Titãs, nascimento de Zeus, engano de Reia, substituição pela pedra, correntes de Crono, o lote dos três irmãos por sorteio. Depois, na sequência, rebelião dos Titãs, roubo do fogo, plasmação dos homens, castigo de Prometeu, potência de cada um dos dois Eros; e, depois disso, errância de Delos, dores de parto de Leto, aniquilamento de Píton, a insídia de Tício e o centro da terra descoberto pelo vôo das águias. Após esses casos (o dançarino terá também de conhecer): Deucalião, o grande naufrágio da vida humana naquele tempo e a única arca que conservava o remanescente da vida humana; e os homens de novo nascidos das pedras. Na sequência, dilaceramento de Iaco, ardil de Hera, incineração de Sêmele, ambos os nascimentos de Dioniso, tudo quanto concerne a Atena, Hefesto e Erictônio, a disputa acerca da Ática, Halirrótio, o primeiro julgamento no Areópago e, em suma, toda a mitologia ática. E, de caráter excepcional, a errância de Deméter, o achado de Kore, a hospitalidade de Celeu, o cultivo da terra por Triptólemo, a vinicultura de Icário, a desgraça de Erígone e tudo quanto concerne a Bóreas, Orítia, Teseu e Egeu. E, mais ainda, a recepção de Medeia e, por sua vez, sua fuga até os persas, as filhas de Ericteu e de Pandião, o que sofreram e praticaram na Trácia. Depois, Acamante, Fílis, o primeiro rapto de Helena, a campanha dos Dióscuros contra a pólis, o sofrimento de Hipólito e o retorno dos Heráclidas. Todos esses casos, pois, a bem da verdade, poderiam ser considerados como áticos.” (*Sobre a dança*, 37-40)

É no parágrafo anterior (36) que Licino define a pantomima como mimética e expositiva, no sentido de expor o interior para o exterior, afetos e pensamentos, como antes discutido; ademais, o dançarino, tal como Péricles no elogio que lhe faz Tucídides, deve conhecer os assuntos e saber interpretá-los, sendo tal interpretação a “clareza das afigurações corporais” (τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων), o que implica na memória da história antiga e sua exposição (*epídeixis*) com graça e decoro. Essa menção às afigurações configuradas pelo corpo do pantomimo, as *skhémata*, parece desencadear a extensa série de mitos de várias regiões e de vários períodos numa sucessão rápida e alucinante, cujas enunciação é feita com uma economia flagrante de termos: “errância de Deméter, achado de Kore, hospitalidade de Celeu, cultivo da terra por Triptólemo, vinicultura de Icário, desgraça de Erígone”, o que, em grego, se reduz o mais das vezes a dois termos num sintagma (Δήμητρος πλάνην καὶ Κόρης εὕρεσιν καὶ Κελεοῦ ξενίαν καὶ Τριπτολέμου γεωργίαν καὶ Ἰκαρίου ἀμπελοουργίαν καὶ τὴν Ἡριγόνης συμφορὰν).  
Falando sobre o vestuário do pantomimo, Rosie Wiles (2008: 61-86) explica que ele se reduzia a um longo robe de seda, com franjas ou bordados de ouro

e de mangas longas, uma espécie de xale, uma máscara de boca fechada e uma sandália, com ou sem solado de metal; a isso se acrescentavam poucos acessórios para a caracterização dos personagens. Dessa forma, era a performance do dançarino que evocava personagens, cenas míticas, históricas ou retiradas de tragédias e comédias. Além disso, a comparação com a figura mítica de Proteu salienta um aspecto que aparece em algumas fontes: a velocidade e continuidade das mudanças, ressaltadas pela troca de máscaras, o que modaliza a própria representação mimética, fazendo com que grande parte da pantomima consista justamente na transformação, em personagens, em objetos, seres animados e inanimados, estados da matéria, “a liquidez da água, a intensidade do fogo no ímpeto do movimento, a selvageria do leão, o arrebatamento do leopardo, o tremor da árvore e, em suma, qualquer coisa que quisesse (...) até o próprio Proteu” (*Sobre a dança*, 19).

Para arrematar a perspectiva aqui divisada, cabe mencionar o sugestivo paralelo que Janet Huskinson faz entre pantomima e a figuração de cenas em sarcófagos, aludindo a alguns elementos similares: uma tendência à epitomização, centralização dos elementos mais importantes e potentes, gestos codificados, elementos dinâmicos e estáticos. Ainda que raras as cenas de pantomima representadas em sarcófagos, ela toma como exemplo um sarcófago do período dos Antoninos<sup>22</sup>, em que a caixa é decorada com cenas da vida de Dioniso e na tampa aparecem máscaras com a boca fechada de personagens ligados à vida ou ao culto de Baco: o próprio Baco, Ariadne, mênades, sátiros, Sileno e outros objetos de culto. Segundo a estudiosa, tem sido sugerido que tais máscaras remetessem a uma performance pantomímica de algum culto báquico (HUSKINSON 2008: 91-92).

Retomando todos os elementos caracterizadores da pantomima e aqueles aspectos que ela compartilha com o discurso do orador, chegamos à seguinte hipótese para o catálogo exposto pelo personagem Licino em *Sobre a dança*: assim como o personagem-narrador em *Nigrino*, além de seu grande discurso encenado como drama, veste a máscara do filósofo falando em discurso direto, aqui o personagem de Licino faz as vezes de pantomimo e dança mimeticamente diante de Polístrato. Essa mímesis emuladora seguiria o seguinte procedimento: cada grupo reduzido de palavras, com duas ou três formando um sintagma, representaria um *skhéma*, uma afiguração do dança-ator, numa configuração estática que caracteriza algum mito, trecho narrativo ou algum atributo de deus ou de herói. A transformação viria a partir da velocidade e sucessão dos sintagmas, criando verdadeiras sequências de movimentos, divididas segundo as regiões aludidas sequencialmente pelo personagem. Assim como o amigo que houve o discurso de Nigrino passa por uma conversão a um novo modo de vida, justamente durante a performance discursiva de seu in-

---

22 N. 124736, Museu Nacional Romano, Roma.

terlocutor (o qual mimetiza o discurso do filósofo), de forma similar, o personagem de Polístrato passa por um processo semelhante: enquanto Licino faz seu solo de pantomima, justamente nesse ínterim, aquele vai se converter e se transformar de um detrator da dança dramática a um aficionado que, ao final, roga para que o amigo lhe reserve um lugar perto dele no teatro (*Sobre a dança*, 85).

Convém destacar que antes de iniciar o catálogo, Licino menciona Mnemosine e Polímnia, esta considerada na época a Musa da pantomima; não deixa de ser um modo de mimetizar, no registro da prosa, a poesia épica em sua evocação das Musas, no seu apelo à memória e à coatuação das Musas no discurso poético. Emoldurando todo esse discurso performaticamente pantomímico, há referências explícitas à oratória antes e depois da enunciação repertorialística. No parágrafo 35, citado anteriormente, Licino explicita que é necessária a aprendizagem da retórica, porque esta compartilha com a dança por ser expositora de caracteres e paixões (*páthous*), o que sinalizaria na dança os *skhémata* e os movimentos respectivamente<sup>23</sup>. A passagem com referência ao orador depois da exposição do catálogo é a seguinte:

“Uma vez que (o dançarino) é mimético por excelência e tem como encargo mostrar pelos movimentos os conteúdos que são cantados, lhe é necessário aquilo mesmo que vale para os oradores: praticar a clareza de tal modo que cada um dos elementos por ele mostrados seja evidente, sem carecer de nenhum intérprete, mas, como disse o oráculo pítico: é preciso que aquele que contempla a dança tanto compreenda o mudo quanto escute o dançarino sem fala.” (*Sobre a dança*, 62)

Através desses procedimentos, Luciano marca os limites do discurso pantomímico com referências explícitas ao orador e à retórica, deixando rastros ao leitor para decodificar sua performance emuladora da pantomima, em que a sucessão incessante de sintagmas evocaria a sequência dos *skhémata*, como momentos de força que descreveria imagetivamente um personagem de deus ou de herói ou um momento emblemático do relato mítico, histórico, dramático ou poético em geral, sendo os movimentos representados pelas orações de articulação entre as partes e pela própria transformação de uma cena em outra, concretizando a metáfora enunciada no diálogo de Plutarco pelo personagem Amônio: “Pois é corretamente lícito dizer que esta última (a dança) é poesia silenciosa, e a poesia, por sua vez, uma dança proferidora” (IPIRANGA JÚNIOR, 2020, p. 153), em relação a que o diálogo luciânico em prosa toma o lugar da poesia como uma ‘dança falante’.

---

23 Cf. PLUTARCO, *Symposiaká*, IX, 15: “Assim na dança a afiguração é mimeticamente representativa da figura e da forma aparente, enquanto o passo expressivamente evoca alguma afecção sentida, a ação ou a potencialidade.”; IPIRANGA JÚNIOR 2020: 153.

## Conclusão

Foram retomadas algumas relações feitas na Antiguidade entre, por um lado, a figura do orador e, por outro, a do ator em geral e a do pantomimo em particular. A aproximação ocorre especialmente pela esfera da *hypôkrisis* grega ou da *actio* latina, a partir de que a apresentação do orador diante do público é comparada, contrastada e perspectivada pela performance do dança-ator, concebido por sua encenação dramática. Com base nos argumentos e conceitos verificados tanto em Plutarco quanto em Luciano, a pantomima era considerada uma espécie de linguagem definida em paralelo com o texto, afigurando-se como uma textualidade visual, em que gestos, movimentações, poses, acenos constituem elementos de um código interpretado pela audiência. O pantomimo, por sua vez, tem um estatuto paradoxal: é, ao mesmo tempo, aclamado pelas massas e pelas elites, porém, não deixa de figurar, como os demais artistas, na categoria de 'infâmia'; em vista disso, era uma forma do homem, pertencente à elite cultural, pensar a si próprio e seus valores, tendo o dançarino como uma referência de contraponto, como um paradigma negativo, sem contudo deixar de imitá-lo em vários aspectos.

Em *Sobre a dança*, Luciano, através do personagem Licino, faz a defesa da arte da pantomima, rebatendo as críticas mais comuns: efeminação, escravidão e sujeição do público, encantamento que acomete a assistência como enfermidade, desvirtuação dos gêneros tradicionais. Como estratégia, o dançarino é aproximado da figura do filósofo, do poeta, do músico, do historiador e, especialmente, do orador, numa forma de legitimação da arte através de outros campos valorizados do conglomerado cultural e artístico. Há, ademais, várias comparações e paralelos com o campo das artes pictóricas, a exemplo da escultura e da pintura, e com a esfera mais geral da representação mimética, o que faz emergir relações muito produtivas com outros diálogos que exploram tais questões, como, por exemplo, *Imagens*, *Sobre Imagens* e *Nigrino*. A análise de tais obras suscitou um foco sobre os dispositivos luciânicos de discutir acerca da recepção, entre os quais, especialmente o emprego de metáforas teatrais e toda uma dimensão da dramaticidade. Luciano, em vista de sua apologia da dança, fabrica um espaço cênico em que há a mimesis de uma situação de conversão: para um novo modo de vida ou para uma nova forma de perceber uma expressão artística. Dessa maneira, orquestra, através do personagem Licino, uma mimesis discursiva da performance do pantomimo: tal como Proteu, em sucessivas *skhémata*, afigurações textuais, transforma-se em pantomimo, suas metamorfoses e movimentações transcorrem por meio de jogos com as palavras, pelo que sintagmas muito breves, por assim dizer, epitomizados, constituem quadros fugazes que se sucedem numa sequência alucinante de mitos e histórias. Não parece faltar a esse jogo, o frenesi da dança, o encantamento do ouvinte, a conversão do leitor.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- BILLAULT, Alain. “Lucien, Lucius Vero e Marc Aurèle”. In: *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*. Francesca Mestre; Pilar Gómez (Orgs.). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, pp. 145-159.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958; SCHWARTZ, Jacques. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles, Latomus, 1965.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- BRANHAM, R. Bracht. *Unruly Eloquence, Lucian and the comedy of Traditions*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989.
- CANFORA, Luciano. *Histoire de la Littérature Grecque à L'Époque Hellénistique*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola et Luigi-Alberto Sanchi. Paris: Éditions Desjonquères, 2004.
- CERDAS, Emerson. “Platão. *Menêxeno*. Introdução, tradução e notas de Emerson Cerdas”. In: *Archai* 30 (2020), e03019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/28416>
- CICÉRON. *De L'Orateur*. Traduction de S. Andrieux. Paris: Ganier Frères, 1867.
- CICÉRON. *Diálogos Del Orador IN Obras Completas De Marco Tulio Cicerón: Vida y Discursos (Tomo I)*. Buenos Aires: Anaconda, 1946.
- DINIZ, Roberta Kelly Paiva. *Literatura e Dança. Rastros de um diálogo e sua manifestação em Mallarmé, Valéry e Nijinsky*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Link: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AJ7R7J/1/literatura\\_e\\_danca\\_tese.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AJ7R7J/1/literatura_e_danca_tese.pdf)

DUPONT, Florence. *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Lês Belles Lettres, 1985 [Collection Realia].

FANTHAM, Elaine. "Orator et actor". In: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Traduzido por Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, pp. 425-442.

FERNÁNDEZ, Zoa Alonso, *La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística*. Tese de Doutorado, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Link: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13975/>

GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène. "Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain". In: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Ed. Maria Fernanda Brasete (Org.). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp. 285-303.

GRUBS, Judith Evans. *Law and Family in Late Antiquity: The Emperor Constantine's Marriage Legislation*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

HALL, Edith. "Os atores-cantores da Antiguidade". In: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Traduzido por Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, pp. 3-40.

HALL, Edith, WYLES, Rosie (Ed.). *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

HUSKINSON, Janet. "Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi". In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 87-109.

IPIRANGA JÚNIOR, P. "Tradução e comentário de excerto da obra Symposiaká/ Quaestiones Convivales de Plutarco: Questão XV - Livro IX". *Belas Infiéis*, v. 9, n. 2 (2020): 147-156. DOI: 10.26512/belasinfeis.v9.n2.2020.27575. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/27575>. Acesso em 04 outubro de 2021.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. "Prosa literária em face da poesia na Antiguidade: interlocuções de Luciano com o diálogo platônico". *Organon* (UFRGS), v. 31, n. 60 (2016): 85-106.

IPIRANGA JÚNIOR, P., STEPHAN, C., BUSE, Priscila. "Carta a Nigrino. Nigrino". In: LUCIANO DE SAMÓSATA. *Biografia literária*. Organização Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, pp. 40-54.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. *Imagens do outro como um si mesmo: drama e narrativa nos relatos biográficos de Luciano de Samosata e na Vita Antonii de Atanásio*. Tese de Doutorado, Belo Horizonte, 2006. Link: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6WEP8S>

JONES, C. P. *Culture and society in Lucian*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1986.

BRANHAM, R. B. *Unruly eloquence, Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.

JORY, John. “As máscaras sobre o propileu do Sebastêion em Afrodísias”. In: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Ed. Maria Fernanda Brasete (Org.). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp. 281-298.

LADA-RICHARDS, Ismene. “Was Pantomime ‘good to think’ in the Ancient World?”. In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 285-313.

LADA-RICHARDS, Ismene. *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. London: Duckworth, 2007.

LAWLER, Lillian B.. “Phora, Schêma, Deixis in the Greek Dance”. In: *TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE AMERICAN PHILOLOGICAL ASSOCIATION*, Vol. 85 (1954): 148-158. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/283472> . Acesso em 30 de dezembro de 2018.

LUCIEN (de Samosate). *Œuvres*. Texte établi et traduit par Jacques Bompaire. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

MOLLOY, Margaret E. *Libanius and the dancers*. Hildesheim; New York : Olms-Weidmann, 1996.

NOGUEIRA, Wilson. *Boi-Bumbá – Imaginário e espetáculo na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2014.

PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1990.

PLATÃO. *Menêxeno*. Introdução, tradução e notas de Emerson Cerdas. In: *Revista Archai* 30 (2020), e03019.

PÍNDARO. *Píndaro: epinícios e fragmentos*. Traduzido por Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

PLUTARCO. *Plutarch's Moralia IX* (in fifteen volumes), 697c-771e. Eds. T. E. Page et alii. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heineman, 1961 (LOEB Classical Library).

QUACQUARELLI, Antonio. *La retórica al bivio* (L'Ad Nigrinum e l'Ad Donatum). Roma: Edizioni Scientifiche Romane, 1956.

SAVARESE, Nicola. "L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima". In: *Dioniso: Annale della Fondazione INDA*, n. 2 (2003): 84-105.

SCHLAPBACH, Karin. "Lucian's *On Dancing* and the Models for a Discourse on Pantomime". In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 314-337.

STARKS, John H. Jr. "Pantomime Actresses in Latin Inscriptions". In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 110-145.

WEBB, Ruth. "Mulheres do entretenimento na Antigüidade tardia". In: *Atores Gregos e Romanos. Aspectos de uma antiga profissão*. Pat Easterling, Edith Hall (Orgs.). Trad. Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 342-347.

WYLES, Rose. The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime. In: *New Directions in Ancient Pantomime*. Edited by Edith Hall and Rosie Wyles. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, p. 61-86.

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

Espaço Cênico-Musical:  
vida em movimento – ação

*Scenic-Musical Space:  
life in motion – action*

Elvis de Azevedo Matos  
Universidade Federal do Ceará  
E-mail: [elvis@ufc.br](mailto:elvis@ufc.br)

## Resumo

O presente artigo tem intuito de fazer um mapeamento panorâmico das metodologias, formas de ensaio e de montagem dos espetáculos do Coral da Universidade Federal do Ceará. Pretende-se discutir com mais circunspeção a concepção de espetáculo mais atualmente orquestrada pelos regentes do coro, na esteira do trabalho da estudiosa Izaíra Silvino. Nessa perspectiva, o espetáculo, ainda que se utilize de procedimentos e aspectos teatrais, se encaminha para uma forma de performance que põe em relevo o coro como personagem coletivo e diretivo nas ações cênicas, enfatizando o caráter plurissemiótico das várias linguagens utilizadas em cena.

Palavras-chave: Prática coral, Coral da UFC, Performance musical, Izaíra Silvino.

## Abstract

*This article intends to make a panoramic mapping of the methodologies, forms of rehearsal and production of the choir shows at the Universidade Federal do Ceará. It is intended to discuss with more circumspection the conception of the show most currently orchestrated by the choir conductors, in the wake of the work of the scholar Izaíra Silvino. From this perspective, the show, even though it uses procedures and theatrical aspects, moves towards a form of performance that highlights the choir as a collective and directive character in scenic actions, emphasising the plurisemiotic character of the various languages used on stage.*

*Keywords: Choral practice, UFC Choir, Musical performance, Izaira Silvino.*

## Introdução

*O dizer conta as contas  
de um rosário de encantos.*

*- Para Izaíra Silvino*

*(in memoriam)*

O Coral da Universidade Federal do Ceará foi criado em 1959 pelo maestro Orlando Vieira Leite, que permaneceu à frente do grupo até o final da década de 1960. Após alguns anos de silêncio, silêncio este decorrente do desligamento de seu maestro e criador, o Coral da UFC passou a ser dirigido pela Professora e maestrina Katie de Albuquerque Lage, que permaneceu à frente do grupo nos anos 1970.

Sob a direção de seus primeiros regentes o Coral da UFC realizou um trabalho afinado com os cânones do Canto Coral europeu, sem que seja possível perceber traços significativos de uma busca por um sentido de brasilidade no trabalho artístico do grupo.



**Figura 1:** Coral da UFC sob a regência de Orlando Leite

Schrader (2002) aponta que Katie Lage deu continuidade ao trabalho iniciado por Orlando Leite “trabalhando um repertório erudito europeu e brasileiro e incentivando a educação musical dos seus componentes, assim como, cursos de musicalização para a comunidade” (SCHRADER, 2002: 134).



Figura 2: Coral da UFC sob a regência de Katie Lage

### Mutações em desenvolvimento

Nos anos de 1980, circundado pelo processo de redemocratização do país e sob a direção da Professora e Maestrina Maria Izaíra Silvino Moraes, o Coral da Universidade Federal do Ceará deu início ao que se pode chamar de busca por um perfil de coral brasileiro. Tal iniciativa conjugava 3 aspectos essenciais para a configuração do trabalho que se empreendia:

- Exclusividade no repertório do cancionário popular brasileiro, com ênfase para a produção musical do Nordeste do país;
- Pesquisa de uma postura vocal adequada ao repertório nacional, desvinculando a sonoridade do grupo daquela oriunda no *bel canto* italiano;

- Redescoberta do espaço cênico como espaço de possibilidades para movimento e ação, essencialmente humano.

Matos considera que “a aglutinação de pessoas em torno de um fazer musical coletivo na Universidade Federal do Ceará afinou-se com a luta empreendida na década de oitenta pela redemocratização do país” (2006: 245). Silvino, por sua vez, aponta: “a experiência de cantar em coral anuncia que o futuro de um novo tempo já começou. (...) é um amanhã construído num agora que anuncia um futuro esperado.” (SILVINO, 2007: 149)



Figura 3: Izaíra Silvino

O trabalho de redescoberta ou apropriação das estruturas que se tornavam cênicas pela simples presença de um grupo de canto coral não foi, considerando as resistências ideológicas dos portadores das tradições musicais e teatrais de Fortaleza, algo tranquilo.

Os embates eram constantes no cotidiano de trabalho do grupo e tais embates se tornavam mais recrudescidos pelo fato de que o Coral da UFC era portador, ele mesmo, de uma tradição artística instaurada por seus primeiros dirigentes. Todavia, a Professora Izaíra Silvino, contando sempre com a colaboração intensa da Professora Leilah Carvalho Costa, que fazia a preparação vocal do grupo, logrou não apenas estabelecer novos parâmetros para o trabalho cênico e musical no Ceará. Indo além, as professoras formaram novos agentes que deram continuidade às “ousadias estéticas” nascidas a partir daquele impulso artístico.



Figura 4: Leilah Carvalho Costa

Tal como ocorreu em outros estados brasileiros, houve no Ceará uma grande mobilização de pessoas, principalmente jovens, em torno do Canto Coral, principalmente no âmbito do movimento que nacionalmente ficou conhecido como “Coro-Cênico”, expressão que carece de maiores estudos tendo em vista que desde suas origens o Coro é um construto essencialmente cênico.

Tendo como espaço privilegiado para a apresentação de seus trabalhos a chamada “caixa cênica” ou o espaço teatral, o Coral da UFC buscou estabelecer procedimentos que, em tal espaço, alcançassem atualizar o que até então estava naturalizado como “apresentação de um grupo de canto coral”. Em tais eventos havia a exclusiva preocupação com os aspectos sonoros, enquanto as múltiplas espacialidades do palco eram negligenciadas.

Havendo, ao mesmo tempo em que o Canto Coral se tornava dinâmico, um impulso de ruptura das fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, o qual nos logra, hoje, pensar em “eventos estéticos” plurissemióticos, o que veio a ser chamado na realidade cearense de “espetáculo coral” não busca afiliação com nenhuma tradição dramática que lhe antecede. Entendemos que o objetivo é tornar mais amplo um fazer essencialmente musical, lançando mão de novas possibilidades cênicas que consubstanciam novos paradigmas de formação daqueles que agem em cena.

Agir em cena pressupõe, como nos aponta Agnes Heller (1978), uma superação de si mesmo e em tal superação residem possibilidades formativas que podem levar os sujeitos à apropriação de si mesmos na medida em que estes se arriscam em um espetacular experimento artístico musical.

Eymess (2016: 83) sobre o trabalho do Coral da UFC, destaca: “O trabalho cênico do Coral da UFC acontece de maneira integrada entre as formas de expressão artística: teatro, dança e circo (acrobacia e malabarismo). O princípio para a interpretação no trabalho cênico também é a subjetividade.”

Um dos aspectos marcantes do trabalho atualmente realizado pelo Coral da UFC é a estruturação de uma fabulação que gera o enredo e as cenas sonoras com base exclusiva no texto das canções interpretadas pelo grupo. Não há, assim, o auxílio de poemas ou textos para a condução do nexos dramático nem tampouco diálogos que explicitem ações de personagens específicos.

A concepção do Teatro mais essencial, alguns diriam “radical”, aponta a centralidade desta linguagem no texto e, ao mesmo tempo, no corpo do ator. Guilherme (1989: 161), aponta que “a criação no teatro tem a singularidade de não dispensar a presença física do artista na concretização de seu produto final.”

Ocorre, porém, que, no exercício cênico do tipo “coral aos vivos”, o próprio coro é um personagem coletivo que pode ser fragmentado em grupos-personagem, tendo como estrutura essencial, sempre, o jogo sonoro-musical que aponta possibilidades de duetos, trios, quartetos etc.

Porém, mesmo quando se configura como personagem amplo por seus *tutti* ou quando se fragmenta em grupos menores, o princípio grupal prepondera e o texto é apenas sugerido, mesmo porque a literalidade dos textos das canções, além de ser poesia, se mescla com a complexa estrutura do discurso musical polifônico, fazendo com que o texto perca sua primazia, tal como ocorreria em uma estrutura radicalmente teatral.



**Figura 5:** Coral da UFC sob a regência de Izaíra Silvino

## Conclusão

Assim, podemos refletir se o que ocorre de fato no caso que apresentamos é, em última análise, um afastamento da pura linguagem do teatro, em busca de uma performance rica em hibridizações estéticas.

Não podemos, por exemplo, tentar uma aproximação comparativa dos espetáculos dinâmicos-musicais do Coral da UFC com as estruturas dramáticas da ópera ou do teatro musical, pois nestes há uma clara delimitação da função das estruturas de texto que articulam recitativos e árias: formas musicais que dão maior ou menor relevo ao texto, sempre em acordo com a função deste ao longo da narrativa que se empreende no “drama com música”.

Enquanto obra de arte essencialmente musical, optamos por utilizar o termo “espetáculo” para nos referirmos às montagens realizadas pelo Coral da UFC nos últimos 40 anos e sobre tal possibilidade artística é possível pensarmos que esta se alicerça a partir de uma confluência de subjetividades que se articulam em uma proposta que busca romper a inércia estruturante e naturalizada do canto coral<sup>1</sup>.

Tornar-se vivo nos conclama ao movimento e todo movimento é sempre uma ação sonora.

Nos compete não estabelecer previamente as regras ou a formatação do que pode ou do que não pode chamado de “obra de arte”. A obra de arte é, de onde compreendemos, produto de subjetividades que, em espetáculos corais vivos, podem configurar amálgamas subjetivosas e, ao mesmo tempo, descortinar possibilidades expressivas para corpos-vozes que se ampliam na caixa cênica e para além desta.

Não cremos que a arte seja uma adaptação àquilo que já está posto, mas, sim, entendemos que a arte é ação expansiva constante, isto é, movimentos de ação, invenção e reinvenção: expansão de certezas individuais e transcendências.

*Nas apresentações, a dinâmica da subjetividade se manifesta numa interação entre os que interpretam e os que assistem: os cantores transmitem a sua expressão verdadeira, que chega ao público pela sua subjetividade.*  
(Anna Henrike Eymess, 2016: 92)

---

1 Para quem deseja ver a performance apresentada pelo grupo no IX Simpósio Antigos e Modernos: *Teatro, performances e formas de dramaticidade*, cf. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=lUggyE31tk4>

## Referências

EYMESS, Anna Henrike. *A música do Corpo coro brasileiro - uma etnografia do espetáculo abraços*. Fortaleza, Expressão Gráfica Editora 2016.

GUILHERME, Ricardo dos Santos. "Teatro radical brasileiro". In: *Revista de Letras* 14, Editora UF (1989, 161-165).

MATOS, Elvis de Azevedo. *Efervescente ebulição: reflexão sobre o "momento sócio-musical" vivido na década de oitenta no movimento coral de Fortaleza*. In *Cultura de Paz, Educação Ambiental e Movimentos Sociais - ações com sensibilidade*. Fortaleza: Editora UFC, 2006.

SILVINO, Izaíra. *Ah, se eu tivesse asas*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007.

SCHRADER, E. *O canto coral na cidade de Fortaleza/Ceará: 50 anos (1950 – 1999) na perspectiva dos regentes*. Dissertação de Mestrado Interinstitucional em Música, Universidade Estadual do Ceará/Universidade Federal da Bahia, 2002. Link: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=23342>

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

A performance musical na pintura  
dos vasos áticos e ápuolos (séc. VI-  
IV a.C.): os instrumentos de corda

*Musical performance on Attic  
and Apulian vase-painting (6th-  
4th cent. B.C.): the stringed  
instruments*

Fábio Vergara Cerqueira  
EfR  
Pesquisador CNPQ PQ 1d  
Humboldt-Foundation Research Fellow  
Chercheur résident | École française de Rome  
Universidade Federal de Pelotas  
E-mail: fabiovergara@uol.com.br

## Resumo

O presente artigo tem o propósito de analisar a performance dos instrumentos de corda na Antiguidade grega, focando os séculos VI a IV a.C. e os espaços da Grécia egeia, particularizado em Atenas, e da Grécia ocidental, circunstanciado na Itália Meridional, em Tarento e na Apúlia, a hinterlândia indígena itálica. Estudo especificamente a representação iconográfica das técnicas do *krouein* (tocar as cordas com o *plektron*) e do *psallein* (tocar com os dedos), interpretando aspectos culturais relacionados. Observo também a emergência no Sul da Itália de um gosto pela música instrumental, como um efeito local da *Nova Música*.

Palavras-chave: Performance musical, Instrumentos de corda, Magna Grécia, Iconografia, Cerâmica.

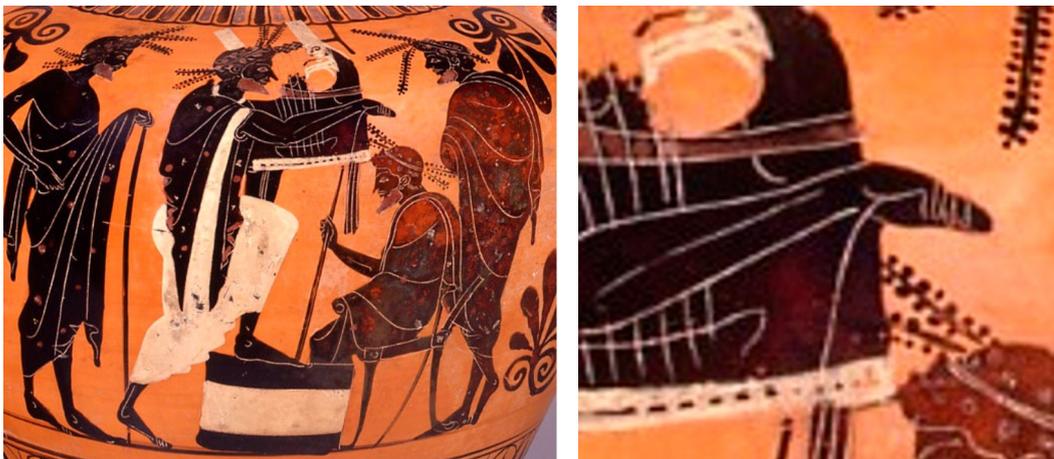
## Abstract

*The present article aims to analyze the stringed instruments performance in Greek Antiquity, focusing, chronologically, from 6th to 4th century, and, geographically, Aegean Greece, particularly Athens, and Occidental Greece, namely Tarentum and Apulia, the indigenous Italic hinterland. I study specifically the iconographical representation of the playing techniques krouein (to pluck the strings with the plectrum) and psallein (to pluck the strings with the fingers), interpreting cultural aspects associated to it. I observe also the emergence of a preference for instrumental music, as a local effect of the New Music.*

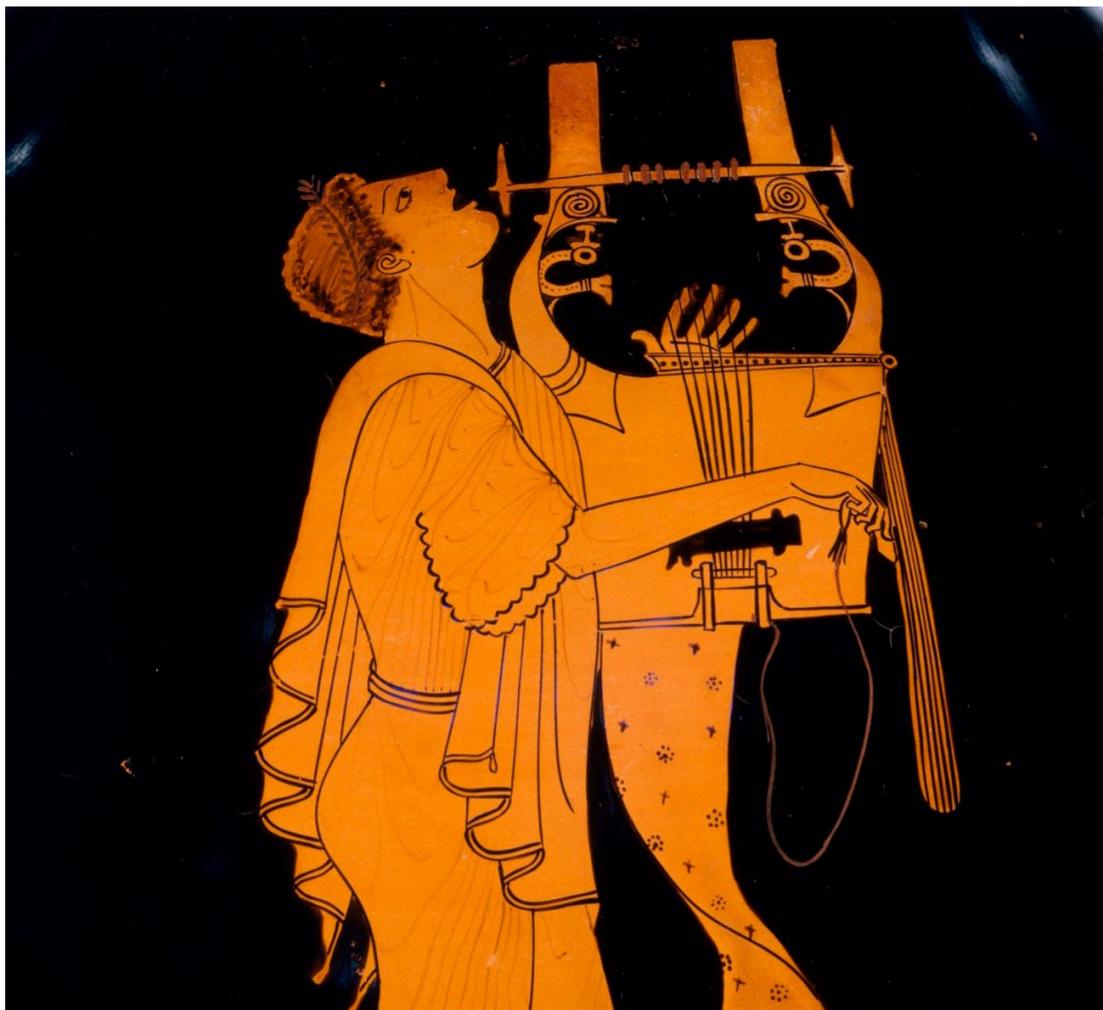
*Keywords: Musical performance, Stringed instruments, Magna Grecia, Iconography, Pottery.*

**P**ara podermos interpretar como se dava a performance musical nos instrumentos de corda, um dos aspectos a se analisar é a técnica para se fazer com que as cordas gerem o som. Havia basicamente duas técnicas, o *krouein* e o *psallein* (VERGARA CERQUEIRA 2021:65-66).

Na Grécia arcaica e clássica, o *krouein*, que designa a técnica de tocar a lira e a cítara com o *plektron*, tornou-se convencional. O músico golpeava as cordas com o *plektron*, na mão direita, que assim percutia as cordas. Com os dedos da mãos esquerda, bloqueava a vibração das cordas que não deviam soar. Na pintura dos vasos áticos reconhecemos a técnica não somente em observando o uso do *plektron* (Fig. 1). A posição da mão esquerda por si mesma, com a mão aberta e os dedos em posição reta, bloqueando a vibração das cordas ao as pressionarem levemente, já indica o uso da técnica do *krouein* (Fig. 2).



**Figura 1:** Músico participa de *agon* musical, tocando *kithara* com *plektron* na mão direita. Ânfora ática de figuras negras. Grupo de Leagros (ABV 375/211). c. 510-500 a.C. - Londres, Museu Britânico, 1926,0628.7 - © The Trustees of the British Museum



**Figura 2:** Jovem citaredo canta acompanhando-se na *kithara*, *plektron* na mão direita e mão esquerda aberta com dedos pressionando as cordas que não devem vibrar. Ânfora ática de figuras vermelhas. Pintor de Berlim (ARV<sup>2</sup> 197/3). c. 490 a.C. - Nova Iorque, Metropolitan Museum, 56.171.38 - ©metmuseum

A outra técnica praticada na Grécia antiga era o *psallein*, que consistia em tocar as cordas como na técnica moderna do *pizzicato*, “beliscando” as cordas, e podem se usar ao mesmo tempo as duas mãos, para “pinçar” cordas diferentes. Mesmo que evidências iconográficas mais recuadas indiquem que esta seja uma técnica mais antiga (o tocar com os dedos, sem apoio de um dispositivo tipo plectro), a generalização da performance baseada no *krouein* foi tão forte no período tardo-arcaico e clássico, ao ponto de a técnica de “beliscar” as cordas com os dedos passar a ser vista como algo estranho, que indicaria pouca educação. Ao ser “reintroduzida”<sup>1</sup> na Grécia no terceiro quartel do sécu-

---

1 Vale lembrar que a percepção era de ser “introduzida” e não “reintroduzida”.

lo V, quando alguns tipos de harpa se disseminam em Atenas vindas da Grécia do Leste – como o *trigonon* (Fig. 3) e a *pektis* (Fig. 4) – ela foi associada por alguns a níveis sociais inferiores e a maus costumes, como indica o uso posterior da palavra *psaltrias*, cujo primeiro significado seria “mulher harpista”, mas passa logo a designar por conotação uma “cortesã”, uma “prostituta”, como podemos verificar em Êupolis (c. 446 - c. 411 a.C.), frs. 77 e 139-Edmonds, comediógrafo ateniense rival de Aristófanes e contemporâneo da eclosão da *Nova Música* em Atenas, bem como algumas décadas mais tarde em Aristóteles, *Constituição de Atenas* 50. 2, ecoando posteriormente em Ateneu 14. 638 (VERGARA CERQUEIRA 2012: 145-148).



**Figura 3:** Mulher toca harpa no gineceu, por ocasião da *epaulia*, no último dia dos festejos nupciais, quando a nova esposa recebia presentes. *Lebes gamikos* ático de figuras vermelhas. Pintor do Banho. c. 420 - 415 a.C. - Atenas, Museu Nacional, 14791. Foto: Autor (2019).



**Figura 4:** *Chous* (jarrinho) ática de figuras vermelhas. Pintor de Eretria. c. 425-420 a.C. - Atenas, Museu Nacional, inv. 15308. Foto: Autor (2019).

Na iconografia, a posição dos dedos da mão esquerda é importante para se identificar a prática do *psallein*: mãos abertas com dedos, inclusive polegar, separados e em posição curvada e arredondada; posições alternativas são polegar e dedo indicador, ou polegar e dedo mindinho, representados próximos um do outro, “pinçando” a corda; ou, ainda, o polegar sozinho fazendo um pizzicato nas cordas, com os demais dedos estendidos (MAAS; SNYDER 1989: 177). Enquanto na pintura dos vasos áticos a técnica do *krouein* aparece como a mais usual e aceita para se tocar instrumentos de corda do tipo da *lyra* e da *kithara*, a pintura dos vasos ápicos do século IV a.C. revela a preferência regional pela técnica do *psallein*, quando se trata da música da cítara retangular (DI GIULIO 1983: 221, 226-227; PAQUETTE 1984: 100; MAAS; SNYDER 1989: 177) (Fig. 5 e 6).



**Figura 5:** Mulher sentada sobre base rochosa com cítara retangular âpula, tocando as cordas com os dedos, usando as duas mãos, conforme a técnica do *psallein*, prática geral entre as harpistas. *Lekane* âpula de figuras vermelhas. 330-10 a.C. - Prov.: Tumba 5/07 (Hipogeu dos Perfumes), Ascoli Satriano, Itália. Ascoli Satriano, Museo Civico, inv. 31899 (tampa). ©Museo Civico "Pasquale Rosario".<sup>2</sup>

---

2 Agradeço a generosidade de Claudio Grenzi.



**Figura 6:** Casal de noivos, sentados sobre divã, em cena amorosa de namoro em espaço doméstico. O jovem noivo toca a cítara retangular ápula usando as duas mãos, na técnica do *psallein*: com a esquerda, usa o polegar e o indicador para fazer um *pizzicato*; com a mão direita sobre a caixa de ressonância, usa o polegar e outros dedos para tocar as cordas.

*Pelike* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario (RVAp II 18/25).  
c. 350-325 a.C. - Turim, Museo Archeologico, inv. 4149. CVA Torino I, pr. 13-15

Paquette (1984: 100) chama a técnica de “jeu psalmique”, “toque psálmico”, recordando que a técnica é próxima da usada pelas harpistas. Ele argumenta que todos os testemunhos consistentes do uso do *psallein* com instrumentos do tipo *lyra* ou *kithara* aparecem apenas a partir do período clássico tardio, do século IV em diante. Deduz daí que o desenvolvimento desta técnica teria sido contemporâneo à introdução da harpa em Atenas, que teria se dado na segunda metade do século V e foi tida como a responsável pela divulgação da técnica do *psallein*, que havia entrado em desuso entre os instrumentistas de corda no período anterior.

De acordo com Pollux 4. 59, a técnica teria sido inventada no século IV a.C.. Ele atribui a invenção desta antiga técnica de *pizzicato* a Epígono da Ambrácia, na mesma linha que Ateneu, 14. 637d, em que se afirma que este “era um músico virtuoso, e não usava o plectro para tirar som das cordas”. Entretanto, como sabemos com base em registros iconográficos mais recuados, segundo testemu-

nho da cerâmica geométrica tardia, esta técnica de fato era mais antiga, substituída ao longo do período arcaico pelo *krouein*, que se torna a forma culta.

Assim, Júlio Pollux – este gramático de Náucratis, nomeado pelo imperador Cômodo (161 - 192 d.C.) como professor de retórica em Atenas e que atuou durante quase todo o período dos Severos – é para nós uma evidência de o quanto, na memória cristalizada no período imperial das tradições da antiga música grega, a técnica do *psallein* estava associada ao quadro das renovações musicais do final do séc. V a.C., da assim chamada *Nova Música*. E desse modo a imagem que se tinha dessa técnica associava-se também ao caráter de decadência ligada a esta *Nova Música* e às mudanças introduzidas por seus praticantes.

Contudo, a pintura do vasos de tradição grega produzidos na Apulia ao longo do século IV a.C. – inicialmente em Tarento mas depois também em destacados núcleos urbanos indígenas, como Ruvo e Canosa – fornece-nos mais uma importante informação sobre a performance: o fato de que o músico que toca a cítara retangular, homem ou mulher, está sempre sentado e nunca “canta enquanto toca, (...) e tampouco ninguém a sua volta canta” (Maas; Snyder 1989: 177). Então, não se trata nessas cenas de *kitharoidoi* (músicos que cantam e tocam a *kithara* ou *lyra* ao mesmo tempo, fazendo eles mesmos o acompanhamento instrumental), mas de *kitharistai* (instrumentista).<sup>3</sup> Essa situação pode ser verificada na *lekane* de Áscoli Satriano (Fig. 5) e na *pelike* de Turim (Fig. 6), em contraste com a ânfora do Pintor de Berlim conservada em Nova Iorque (Fig. 2), em que o músico, com boca aberta e cabeça voltada para cima, canta, e aí sim se tratando de um *kitharoidos* – lembrando que o citaredo é o mais prestigiado no circuito de alta cultura grega, comparativamente aos demais músicos, sendo aquele que recebe premiações mais elevadas nos festivais.

Na pintura dos vasos ápulos, vemos somente instrumentistas. Não vemos cantores. Nessas representações, não se trata então de canto acompanhado pelo instrumento de cordas, mas de música sem palavras, o que a nosso ver indica um refinamento de uma cultura musical “moderna”, influenciada por diferentes aspectos da chamada *Nova Música*, libertando a música das palavras, algo que era visto como muito negativo pelos críticos – cuja opinião ecoa em Platão – que viam nessas inovações os sinais da decadência musical. Andrew Barker (1989: 94-95) vê nesta “percepção de decadência” atribuída à renovação musical uma reação ao fenômeno da domínio crescente do instrumento musical e da música sobre o cantor e sobre as palavras.

Para Platão, em *Leis* 669d-670a, “harmonia [aqui significando o que entendemos hoje por ‘melodia’] e ritmo sem palavras” deveriam ser evitados. Nesta idealização deontológica, o *aulos* e a *lyra* deviam ser tocados somente

---

3 Em outra acepção, esse termo é usado no período clássico em Atenas para designar em geral os professores de música, não importando se ensinam a *lyra*, o canto ou mesmo o *aulos*.

para acompanhar a dança ou o canto. Tocar o *aulos* solo ou a *lyra* solo, além de ridículo ao extremo, era para ele marcas típicas de um enganador ou de alguém muito rude, muito mal educado.<sup>4</sup> Platão insistia que era uma regra fundamental da boa música que “harmonia [aqui ‘melodia’] e ritmo deviam seguir as palavras”. O contrário, quando as palavras se adaptavam ao ritmo ou à *harmonia* [‘melodia’], para ele não era boa música (Platão *República* 400d). Para Andrew Barker (1989: 130, nota 19), “a insistência de Platão pode indicar a frequência com que essas regras seriam desrespeitadas pelos compositores ‘modernos’”.

Entretanto, parece que tais reprimendas não influenciaram a cultura musical de Tarento e dos povos ápuolos helenizados, que absorveram ao seu modo o espírito da nova onda musical. Pelo que vemos do testemunho iconográfico, foram mais receptivos às inovações da *Nova Música* do que à crítica musical moralizante que ecoou em trechos de Platão e Aristóteles. Neste momento, mesmo que essas críticas tenham exercido influência sobre escritos posteriores do período helenístico e imperial, é provável que este debate se mantivesse mais restrito a Atenas, ou que ao menos não chegasse ao Sul da Itália, como indicam as práticas de performance musical testemunhadas pela iconografia italiota.

De fato, o contexto iconográfico da performance na cítara retangular, que denominamos “cítara ápula” (VERGARA CERQUEIRA 2018: 280), revela um gosto musical que difere profundamente daquele apregoado pela crítica pedagógico-filosófico-musical do século IV a.C. Eles gostavam de música instrumental solo, sem palavras, sem voz, sem canto!

Distanciavam-se assim de tendências intelectuais que, no tocante à música, defendiam posições conservadoras, quando não arcaizantes. Exemplo disso, a escola aristotélica seguia fiel à música tradicional ainda no início do período helenístico. O autor aristotélico do *Problema* 19. 10 afirmava que “ouvir a voz humana proporciona mais prazer que ouvir um instrumento musical”.

---

4 Platão *Laws* 669 d – 670 a: ταῦτά γε γὰρ ὀρῶσι πάντα κυκώμενα, καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους φιλοῦς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῆ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου γινόμενον ῥυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκειν ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτω ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων· ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον ὅτι τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅπόσον τάχους τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φίλον ὥστ' αὐλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ὠδῆν, ψιλῶ δ' ἑκατέρω πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνεται ἂν τῆς χρήσεως (Burnet). “For they behold all these things jumbled together, and how, also, the poets rudely sunder rhythm and gesture from tune, putting tuneless words into meter, or leaving time and rhythm without words, and using the bare sound of harp or flute, wherein it is almost impossible to understand what is intended by this wordless rhythm and harmony, or what noteworthy original it represents. Such methods, as one ought to realize, are clownish in the extreme in so far as they exhibit an excessive craving for speed, mechanical accuracy, and the imitation of animals' sounds, and consequently employ the pipe and the harp without the accompaniment of dance and song; for the use of either of these instruments by itself is the mark of the mountebank or the boor” (Bury).

A nosso ver, o exemplo que melhor caracteriza a cultura musical emergente em Tarento e na Apúlia é uma cratera no estilo di Gnathia conservada em Estetino, na Polônia (Fig. 7). Esta cratera representa no detalhe a expressão facial do ator profissional, identificado pelo conjunto de máscaras em sua cabeça, provavelmente em um momento de descanso após a performance teatral ou ensaio. Ele está tocando a cítara retangular ao modo de uma harpista, tocando as cordas diretamente com os dedos das duas mãos ao mesmo tempo. Um detalhe me interessa muito aqui. Ele claramente não está cantando! Seu foco é a música instrumental. Seus olhos sugerem seu nível de concentração e transcendência durante a performance instrumental solo.



**Figura 7:** Um ator, condição indicada pelas três máscaras em volta da cabeça, em momento de descanso ou distração musical, com cítara retangular ápula, toca o instrumento com as duas mãos. O pintor cuidadosamente ao representar as posições dos dedos das duas mãos exemplifica diferentes formas de produção de som com a técnica de *psallein*. Cratera ápula no estilo 'di Gnathia' (alças com prótomes felinas). Groupe du Peintre de l'Ambrosiane (CVA Varsóvia 1, pl. 15-16). c. 325 a.C. Estetino (Szczecin), Polônia, Museu Nacional de Estetino. Dohrn's Szczecin Collection, inv. MNS/AH/83 (anteriormente, Varsóvia, Museu Arqueológico Nacional, inv. 138485) - © National Museum in Szczecin.<sup>5</sup>

---

5 Meu agradecimento à sra. Kinga Krasnodebska pela atenção.



**Figura 8:** Detalhe da cratera de Estetino, em que se observa o músico com a boca fechada, compenetrado, com as três máscaras na cabeça (uma em cima, outra atrás e outra no lado esquerdo).

Estamos diante da evidência de que o desenvolvimento desta nova forma de instrumento, a cítara retangular ápula, correspondia a uma cultura musical própria, que floresceu nas sociedades gregas e indígenas da Itália meridional, em Tarento e em núcleos indígenas ápulos e mesmo lucânicos – estes helenizados em maior ou menor medida, mas que ao mesmo tempo por resiliência agregavam traços culturais próprios, de origem itálica, caracterizando um processo de interculturalidade. Este instrumento era assim expressão de uma cultura musical regional híbrida, que estava em sintonia com a cultura musical de seu tempo (que poderíamos chamar de proto-helenística), praticada com tonalidades culturais diversas em outras regiões do mundo grego. Vale dizer que as evidências iconográficas vasculares relativas à performance musical são um testemunho paradigmático deste processo intercultural.

Na Grécia “metropolitana” (a Grécia balcânica, egeia e jônica), a *lyra*, o *barbitos* e a *kithara* estavam ligadas à tradição tardo-arcaica e clássica de músicos que cantavam acompanhando a si mesmos com o seu instrumento de cordas. E

majoritariamente usava-se o *plektron* para tocar esses instrumentos. Esta era a forma preferida de música, quando se tratava de apresentações em concertos realizados nos festivais ou a música que agradava nos banquetes. Na cerâmica ápula do séc. IV a.C., são raras as referências aos *agones* musicais em que atuavam músicos profissionais. Mas há alusões, visto que seriam apreciadas em Tarento, porém poucas – e, nestes casos, na representação do músico que tenha atuado na cena artística como um profissional na arte dos instrumentos de corda, este aparece com a *kithara* de concerto e com *plektron* na mão direita. Esta situação nós a encontramos sobre uma cratera com volutas ápula conservada em Kassel, em que o músico falecido (estátua ou espírito), representado no interior do *naiskos* (o templete funerário), está sentado com a cítara de concerto tradicional, com *plektron* e vestindo uma sofisticada túnica bordada apropriada a um concertista virtuose que se apresenta em turnês e concursos musicais.<sup>6</sup>

No mesmo período, quando os pintores de vasos ápulos representavam figuras mitológicas como Apolo e Orfeu – as quais despertavam um sentimento de pertença cultural à Grécia de origem –, estes tinham na mão direita o *plektron*, para tocar a cítara, representada como a *kithara*, o instrumento de concerto vinculado à cultura erudita grega. Raros são os exemplos em que Apolo porta uma cítara retangular ápula: entre um repertório que cataloguei de mais de uma centena de vasos, encontrei a associação de Apolo à cítara regional em um único exemplo, visto no mercado de antiguidades da Basileia em 2002.<sup>7</sup>

Mas na Grécia ocidental, no mundo colonial da Itália meridional, tudo indica que o repertório da cítara retangular não se desenvolveu para o acompanhamento do canto, da voz, mas para a performance solo no instrumento. Além disso, para performances realizadas em contextos especiais: não para ser tocada em público, mas em ocasiões privadas, quando as pessoas gostavam de ouvir música instrumental com o som resultante da técnica do *psallein*. Tocava-se sentado, na intimidade, com frequência em ambientes associados à atmosfera amorosa. É um instrumento muito representado em cenas de namoro, no espaço doméstico – nunca no espaço público (VERGARA CERQUEIRA 2018).

## Referências

ARISTOTLE. Problems. Books I-XX. Edited and translated by Robert Mayhew, Cambridge, 2011.

---

6 Cratera em volutas ápula. Grupo de Ruvo 423. c. 350 a.C. Kassel, Museumslandschaft, Staatliche Kunstsammlungen, inv. T749. Fonte: LOHMANN 1979: 259-260, nº. A238, pr. 12.

7 *Loutrophoros* ápulo de figuras vermelhas. Pintor de Dario. c. 330 a.C. Mercado da Basileia. Fonte: SCHAUBENBURG 2002: 169, fig. 110, prancha XIX, nota 516. Na cena principal, o mito de Creusa; no campo superior, Apolo com ramo de louro sentado sobre cisne, excepcionalmente com a cítara retangular ápula.

BARKER, A. Greek Musical Writings. Vol. 1. The Musician and his Art. Cambridge: University Press, 1989.

DI GIULIO, A. Iconografia degli strumenti musicali sui monumenti artistici del Salento. Vol. I e II. Tese di Laurea, Pavia, 1983.

LOHMANN, H. Grabmäler auf unteritalischen Vasen. Berlin, 1979.

MAAS, M.; SNYDER, J. M. Stringed Instruments of Ancient Greece, Yale, 1989.

PAQUETTE, D. L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, Paris, 1984.

PLATO. Plato in Twelve Volumes, vols. x-xi, translated by R. G. Bury, Cambridge (MA) and London, 1968.

PLATO. Platonis Opera. Edited by John Burnet, Oxford, 1903.

SCHAUENBURG, K. Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Band IV-V. Kiel: Verlag Ludwig, 2002.

VERGARA CERQUEIRA, F. The 'Apulian Cithara' on the Vase-Paintings of the 4th c. BC: Morphological and Musical Analysis. In: Telestes. International Journal of Archeomusicology and Archaeology of Sound, 1, 2021: 47-70.

VERGARA CERQUEIRA, F. A harpa e a harpista em Atenas no final do V século. Entre a esposa bem-nascida e a cortesã: registros literários e iconográficos em descompasso? In: Maria Regina Cândido (org.). Mulheres na Antiguidade: Novas Perspectivas e Abordagens. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora DG Ltda., 2012, v.1, pp. 138-156.

VERGARA CERQUEIRA, F. The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere. Social and symbolic dimensions according to space representation. In: Sophie Montel e Airton Pollini (orgs.). La question de l'espace au ive siècle av. J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique : continuités, ruptures, reprises. Collection Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (ISTA), Besançon, 2018, pp.277-306.

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

Poesia Mélica Grega Arcaica e sua  
performance: alguns dados iniciais  
para eventuais composições  
melódicas

*Ancient Greek Greek Poetry and its  
performance: some initial data for  
eventual melodic compositions*

Roosevelt Rocha  
Universidade Federal do Paraná  
E-mail: rooseveltrocha@yahoo.com.br

## Resumo

Neste texto, discutirei algumas informações iniciais que precisamos ter em mente quando pensamos sobre a performance da poesia mélica grega arcaica: métrica, ocasiões de performance, instrumentos musicais e harmonias citadas pelos diversos autores. A partir desses dados, quero debater até que ponto seria possível ter alguma ideia de como as canções de Estesícoro, Baquíledes e Píndaro, por exemplo, foram cantadas em suas primeiras apresentações e mesmo quando eram reinterpretadas em situações diferentes do contexto de execução original. Desse modo, espero fomentar a discussão sobre esse tema tão importante para uma apreciação que vá além da leitura do texto.

Palavras-chave: Mélica Grega, Performance, Teoria musical grega antiga.

## Abstract

*In this paper, I will discuss some initial information that we need to keep in mind when we think about the performance of archaic Greek melic poetry: metrics, performance occasions, musical instruments and harmonies cited by the various authors. Based on this data, I want to debate the extent to which it would be possible to have any idea of how the songs by Stesichorus, Bacchylides and Pindar, for example, were sung in their first performances and even when they were reinterpreted in situations different from the original performance context. In this way, I hope to encourage discussion on this topic so important for an appreciation that goes beyond reading the text.*

*Keywords: Greek melic, Performance, Ancient Greek music theory.*

**A** chamada poesia lírica era cantada com o acompanhamento de um instrumento musical, na maioria das vezes de corda, como a *lyra* (daí o nome 'lírica'). Isso diferenciava esse tipo de composição da poesia elegíaca e da poesia jâmbica, que seriam recitadas ou entoadas ao som do aulo, instrumento de sopro que contava com uma palheta no bocal, semelhante a um oboé. E, para deixar clara a diferença entre poesia grega arcaica não hexamétrica e poesia lírica moderna, prefiro usar os termos 'méllica', 'elegia' e 'jambo'.<sup>1</sup>

Cada um desses tipos de poesia tem um conjunto de características que nos ajudam a defini-los. Em primeiro lugar, temos a métrica, que nos indica o quanto de repetição e de simplicidade ou complexidade melódica havia numa determinada composição poética. Por tratar-se de uma sequência de dois versos, um hexâmetro e um verso elegíaco,<sup>2</sup> o dístico elegíaco estava mais próximo da épica hexamétrica e isso é um indicador de que as melodias que acompanhavam os textos elegíacos eram, provavelmente, bastante simples, aproximando-se do que chamamos hoje em dia de recitativo. O raciocínio é este: como na épica e na elegia os ritmos são bastante repetitivos com relativamente pouca variação, essas características se refletiriam também nas melodias empregadas nesse tipo de composição, com poucas notas e intervalos

---

1 Sobre isso, ver Rocha, 2012.

2 Prefiro aqui usar a terminologia empregada por Gentili e Lomiento (2003, p. 83, n. 74), de preferência ao termo 'pentâmetro' que considero impróprio para falar do verso elegíaco, que não é uma sequência de cinco pés datílicos, mas a junção de dois hemíepes: —uu—uu— + —uu—uu— ou — — — — + —uu—uu—, de modo geral.

pouco extensos entre as notas.<sup>3</sup> Isso valeria para a poesia jâmbica também, tendo em vista a pouca variação métrica encontrada, pelo menos entre os autores mais antigos, como Arquíloco, Semônides e Sólon. Além disso, é importante frisar que o instrumento musical geralmente associado à elegia e ao jambo é o aulo, que deveria ser tocado por outra pessoa para que a *persona recitans* pudesse entoar o texto.

Na poesia mélica, temos uma situação diferente, mais complexa, porque, nesse tipo de poesia, encontramos uma variedade métrica muito maior, seja dentro da obra de um mesmo autor, seja de um autor para o outro. Essa variedade métrica é um indicador de que a complexidade melódica das composições de Safo, Anacreonte e Píndaro, por exemplo, era maior, em comparação com a épica, a poesia elegíaca e a poesia jâmbica.

No que diz respeito à poesia mélica, especificamente, quando pensamos sobre as ocasiões de performance, duas situações se destacam: o simpósio, no caso da monodia (canção cantada por uma única pessoa), e os festivais, no caso das canções corais (cantadas por um grupo de pessoas cujo número poderia ir desde 10 ou 11, como nos partênios de Álcman, até 50, como nos diti-rambos apresentados nas Grandes Dionísias, em Atenas, no século V a. C. Nos simpósios haveria um pequeno número de pessoas e isso permitiria o uso de um instrumento musical de menor alcance sonoro, como a forminge, a lira ou o bárbito. Nos festivais, como haveria um número maior de pessoas, seria necessário usar um instrumento de maior alcance, ou seja, a cítara.<sup>4</sup>

Conhecendo então esses dados iniciais, gostaria de colocar a seguinte pergunta: seria possível cantar as canções gregas do período arcaico atribuídas aos nove cantores-compositores do cânone que chegou até nós? Mesmo sabendo que pouquíssimos textos acompanhados de notação musical chegaram até nós e tendo em vista a natureza predominantemente oral da cultura grega antiga desde o século VIII até o século IV a. C., contudo é possível propor algum tipo de acompanhamento melódico para as canções que sobreviveram até nossa época apenas como textos escritos?

Quero destacar inicialmente que já existem algumas pesquisas sendo desenvolvidas nessa área de estudos, inclusive na UFPR, por colegas do curso de Letras, da área de Letras Clássicas. Estou me referindo ao grupo Pécora Loca, que faz adaptações melodizadas de textos gregos, latinos e de outras épocas

---

3 Sobre a performance da elegia, ver Bowie (2019, p. 112-113).

4 A forminge era um instrumento com 3 ou quatro cordas, feito de madeira. A lira tinha 7 cordas e era feita com um casco de tartaruga. O bárbito também teria 7 cordas e era feito com casco de tartaruga, mas os seus braços eram mais longos e, por isso, suas cordas produziam sons mais graves do que as cordas da lira. A cítara era um instrumento feito de madeira, maior do que a lira e de alcance sonoro maior. Ela poderia ter um número maior de cordas também, seria um instrumento mais adequado para pessoas com mais treinamento musical e seria usado em ocasiões com público mais numeroso, como era o caso de festivais e comemorações cívicas. Sobre isso, ver Rocha, 2009, p. 154-157.

para a língua portuguesa. Na minha avaliação, porém, os colegas que fazem parte desse grupo estão mais interessados em questões da área de teoria da tradução e visam mais a língua de chegada do que as línguas de partida. De minha parte, o que quero propor aqui é um estudo das especificidades da cultura, da língua e da musicalidade gregas do período arcaico, tendo em vista a produção de melodias que poderiam ser adaptadas aos textos originalmente cantados em grego antigo.

Desse ponto de vista, será necessário fazer um estudo aprofundado da natureza sonora e especialmente do sistema de acentuação do idioma grego antigo. Além disso, para alcançar os objetivos visados, precisaremos examinar as informações que possuímos sobre a métrica e a prosódia. Determinante nesse percurso será um retorno às fontes, com especial atenção para os textos de Dionísio de Halicarnasso (que nos dá informações determinantes sobre a acentuação), Plutarco (fonte riquíssima de dados sobre a musicalidade dos períodos arcaico e clássico) e Aristides Quintiliano (que nos legou configurações escalares que apresentam características que podem remontar a períodos bastante recuados).

No que diz respeito à acentuação, considero ser importante lembrar que, na língua grega antiga, era utilizado o acento tonal ou melódico, e não o acento de intensidade ou dinâmico, como temos em português. Isso quer dizer que os sinais gráficos conhecidos como acento agudo, grave e circunflexo tinham a função de marcar mudanças melódicas no momento em que frases eram enunciadas. Desse ponto de vista, os acentos encontrados nos textos poderiam servir de orientação para a criação de melodias hipotéticas. Contudo, cabe observar também que os textos acompanhados de acentos que chegaram até nós não foram editados dessa maneira pelos autores clássicos e muito menos pelos aedos épicos nem pelos cantores do período arcaico. Esses textos com palavras separadas e com acentos foram editados pela primeira vez por gramáticos alexandrinos, como Aristófanos de Bizâncio e Aristarco de Samos. Mesmo assim, temos motivos para acreditar que os textos supérstites dão testemunhos fidedignos no que diz respeito à acentuação, pois podemos comparar muitas palavras gregas com palavras do Védico e essa comparação indica que a posição dos acentos não mudou muito desde o Proto-Indoeuropeu até o período helenístico.<sup>5</sup>

Mas o que me interessa mais aqui é a ideia de que os nomes ‘agudo’, ‘grave’ e ‘circunflexo’ nos dão indicações sobre o desenho melódico dos textos poéticos que temos hoje em dia. Quando encontramos o acento agudo haveria uma elevação para uma nota mais aguda. Quando encontramos um acento grave haveria uma descida para uma nota mais grave. E quando encontramos um acento circunflexo haveria uma elevação e um abaixamento da melodia da fala no espaço de uma mesma sílaba longa. Aristóxeno, em seu tratado *Elementos de Harmonia* (1.18), já observa que há um tipo de melodia na fala e que ela é

---

5 Sobre isso cf. Probert, 2006, p. 34-35.

sinalizada pelos acentos. O que distinguia a melodia da fala da melodia do canto era a ‘continuidade’, ou seja, o uso de intervalos próximos ou pequenos entre uma nota e outra, geralmente de segunda ou de um tom, enquanto que no canto os saltos intervalares podem ser maiores. No que diz respeito à melodia da fala, sua extensão intervalar poderia chegar a uma dimensão de três tons e meio ou uma quinta, como diz Dionísio de Halicarnasso, no seu tratado *Sobre a Combinação das Palavras* (11.15)<sup>6</sup>. As melodias do canto, por outro lado, poderiam se estender à dimensão de uma oitava ou até mais.

Partindo dessas informações, poderíamos já começar a compor melodias simples para textos escolhidos dentre o corpus da mélica arcaica. Porém, ao examinar os documentos musicais editados por Pöhlmann e West (2001), percebemos que as melodias seguem em grande medida as tendências indicadas pelos acentos nos textos não-estróficos, cuja estrutura métrica, grosso modo, se repete ou é muito parecida de um verso para o outro, como o hexâmetro, o dístico elegíaco e o trímetro jâmbico. Contudo, nos textos estróficos, bastante comuns na mélica arcaica, seria impossível manter a mesma melodia de uma estrofe para outra, pois não se pode repetir as posições dos acentos em palavras diferentes e, seguindo esse raciocínio, se os acentos estão em lugares diferentes, isso quer dizer que a melodia é diferente de uma estrofe para outra, caso a melodia siga as indicações dos acentos. Sendo assim, dedicar atenção aos acentos nos epinícios de Píndaro, por exemplo, não nos ajudaria a ter uma ideia de como seriam as melodias cantadas pelo autor tebano. Ou seja, o fato de que a estrutura métrica se repete nas estrofes e nas antístrofes sugere que a melodia também se repetiria. E, aceitando esse princípio, então as melodias não seguiriam os acentos. Como Pöhlmann (2020, p. 233) defende, “as melodias da lírica coral dórica não respeitam a prosódia [acentuação] dos respectivos textos da estrofe e da antístrofe. A melodia da estrofe é repetida sem respeito pela prosódia da antístrofe”.<sup>7</sup>

Dionísio de Halicarnasso (*Sobre a Combinação das Palavras*, 11.18-20)<sup>8</sup> também trata dessa questão ao observar que a música instrumental ou vocal usa mais intervalos além do de quinta, ou seja, os de oitava, de quarta, de terça, de um tom, de um semitom e mesmo o quarto de tom. Analisando um trecho da tragédia *Orestes*, de Eurípides, versos 140-142, Dionísio pretende demonstrar que, nesse tipo de composição estrófica, a palavra está subordinada ao canto e não o canto à palavra. O texto citado por Dionísio é este:

σίγα σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης  
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ’·  
ἀποπρόβατ’ ἐκεῖσ’, ἀποπρό μοι κοίτας.

---

6 Cf. West, 1992, p. 198-200.

7 Cf. também Pöhlmann, 2020, p. 199-200.

8 Sobre essa passagem, ver Pöhlmann e West, 2001, p. 10-11.

cala cala, o branco passo do calçado  
coloca, não faça barulho:  
afasta-te dali, para longe do leito por mim.

As palavras σίγα σίγα, λευκὸν seriam cantadas com uma só nota, embora os acentos agudos indiquem que deveria haver uma variação entre notas agudas e graves. Em ἀρβύλης a terceira sílaba teria a mesma nota da sílaba do meio, mesmo que não fosse aceitável ter duas notas agudas na mesma palavra. Em τίθετε a primeira sílaba seria cantada com uma nota mais grave do que as outras duas sílabas, cantadas com a mesma nota, mais aguda do que a da primeira sílaba. Em κτυπεῖτ' a elevação e a descida indicadas pelo acento circunflexo teria desaparecido e a sílaba acentuada seria cantada com a mesma nota. E em ἀποπρόβατ' a melodia não segue o acento agudo e haveria uma elevação do tom na quarta sílaba.<sup>9</sup> Toda essa descrição, na minha opinião, é uma demonstração não necessariamente de que as melodias não seguiam a acentuação nas canções estróficas, como as das tragédias, mas pode ser um testemunho das mutações que estavam acontecendo no final do século V por causa da influência da Nova Música. Nesse estilo inovador de composição musical haveria a predominância das melodias produzidas pelo aulo em detrimento das melodias vocalizadas. O aulo é um instrumento que produz um número maior de notas do que a lira e com ele era possível fazer modulações que não seriam possíveis com um instrumento de cordas. Por isso, as melodias instrumentais se sobreporiam às melodias das palavras e seriam compostas sem consideração pelas indicações melódicas fornecidas pelos acentos.

Para entender melhor essa discussão, é preciso retomar algumas informações importantes que nos são transmitidas por algumas fontes sobre a relação entre as palavras e as melodias no período arcaico. O fragmento 708 Page (*apud* Ateneu, 14, 617B-F), de Práquinas de Fliunte, autor que viveu na virada do século VI para o V a.C., fala da submissão das melodias do aulo às palavras que seria comum nas canções até o começo do século V.<sup>10</sup> O fragmento diz o seguinte:

“Práquinas de Fliunte, quando auletas e dançarinos que recebiam pagamento ocupavam os espaços reservados para a dança, irritou-se porque os auletas não acompanhavam os coros com o som dos aulos, como era o costume em sua pátria, mas os coros é que estavam cantando junto com os auletas. Que sentimento ele tinha contra aqueles que estavam fazendo isso, Práquinas declara através deste hiporquema:

Que barulho é este? Por que estas danças?

Que afronta veio contra o altar tumultuoso de Dioniso?

---

9 Cf. Donadi e Marchiori, 2013, p. 217-219.

10 Sobre isso, ver Rocha, 2010, p. 198, n. 226.

Meu, meu o Brômio, cabe a mim cantar, cabe a mim fazer barulho  
sobre as montanhas correndo com as Náiades  
e como um cisne levando adiante uma matizadalada melodia.  
A Piéria estabeleceu a canção como rainha e que o aulo  
em segundo lugar participe da dança, pois é um subordinado.  
Que queira na celebração somente e nos pugilatos portatacan-  
tes de jovens avinhados  
ser o comandante.  
Bate naquele que tem o sopro de um sapo matizado,  
queima o junco-desperdiça-saliva  
tagarela-de-profunda-voz de passo fora da melodia e do ritmo,  
cujo corpo foi moldado por um áugure.  
Olha aqui! Este é um golpe da minha direita e do meu pé para ti!  
Triambo, Ditirambo, heritrançado senhor,  
ouve, ouve a minha dórica canção dançada.”<sup>11</sup>

Nesse fragmento o que interessa destacar neste momento é que os cantores deveriam estar no comando da apresentação, conduzindo o canto, pois a Musa (Piéria) colocou a canção, isto é, as palavras cantadas, como soberana à qual o aulo deveria se submeter como bom servo. Em outras celebrações, mais mundanas talvez, o aulo poderia até pretender tomar a frente, mas nesse canto, que talvez seja um hiporquema ou o fragmento de um drama satírico, dedicado a Dioniso, a canção dórica acompanhada da dança é que deve ser proeminente. Ou seja, a melodia e o ritmo das palavras cantadas deveriam ser seguidos e os músicos deveriam tê-las como referência.

Mais tarde, já no século IV a. C., Platão diria algo parecido, na *República*, 3.398d, ao afirmar que a boa música deveria seguir o *logos*. Dita de outro modo, a ideia é que a melodia deveria permitir que os ritmos característicos e os desenhos melódicos das palavras fossem respeitados.<sup>12</sup> Outro testemunho que me parece importante é, mais uma vez, o encontrado em Ateneu de Naucrâtis (10, 453D-C), segundo o qual, antes da *Medeia*, de Eurípides, considerava-se que os acentos deveriam ser seguidos no momento da composição das melodias.<sup>13</sup> Desse modo, ficamos sabendo que a prática padrão anterior em canções estróficas teria consistido em mudar a melodia de cada estrofe para que coincidissem com os acentos. Com o advento da Nova Música é que teria surgido a separação entre a melodia e os acentos.<sup>14</sup> Embora Martinelli (2020, p. 111) considere incerto o valor desse testemunho no que diz respeito à mudança dos princípios de composição das melodias das canções estróficas, julgo que

---

11 Sobre esse fragmento, ver Seaford, 2018, p. 145-164.

12 Cf. D'Angour, 2020, p. 415.

13 Ver Martinelli, 2020, p. 111.

14 Cf. D'Angour, 2006, p. 278 e D'Angour, 2013, p. 206, citado por Martinelli, 2020, p.111.

ele é valioso, pois nos leva a reconsiderar a possibilidade de que as melodias das canções realmente eram compostas com base na prosódia da própria língua grega.

Neste momento, é interessante falarmos um pouco sobre o chamado Estilo Antigo, que, em algumas fontes antigas, é tratado como o oposto da Nova Música. O Estilo Antigo era caracterizado pelo uso de harmonias uniformes, ou seja, sem modulações, e com melodias simples, sem grandes saltos intervalares. Nesse sentido, o testemunho de Aristófanes, nas *Rãs*, 1249-1250, é significativo quando mostra a personagem Eurípides dizendo que Ésquilo repete sempre a mesma coisa. Daí podemos inferir que o Estilo Antigo de música era tão repetitivo que chegava a ser monótono (aos ouvidos de um ateniense do final do século V), sem modulações e com harmonias essencialmente diatônicas com microtons sendo usados somente como notas de passagem. Por isso, faz sentido pensarmos que nesse estilo arcaizante e conservador, do ponto de vista dos autores inventivos da Música Nova, como Eurípides e Timóteo de Mileto, as melodias estivessem em conformidade com os acentos das palavras, mesmo em composições estróficas.<sup>15</sup>

A história das formas mélicas que encontramos no tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, também nos fornece algumas informações muito importantes sobre as características das composições musicais do período arcaico. No parágrafo 12, 1135 C-D, ficamos sabendo que Terpandro de Lesbos (século VII a.C.) e outros autores, como Álcman e Estesícoro, promoveram inovações na composição musical, mas nunca se afastaram do 'belo estilo' ou do 'belo modelo', que era caracterizado pelo pequeno número de notas, pela simplicidade (ausência de modulações) e pela seriedade (provavelmente a ser identificada como reverência pelos deuses e pelos heróis do passado). Mais adiante, ao tratar das composições de Olimpo (autor semi-lendário que teria vivido antes do século VII a. C.) e de Terpandro, no parágrafo 18, 1137 A-B, somos informados de que esses autores conheciam todas as harmonias, mas, mesmo assim, usavam um pequeno número de notas e preferiam a simplicidade. Outra característica do estilo antigo é a tendência a evitar o gênero cromático, tipo de configuração melódica em que se destaca o uso de semitons e que se tornou mais comum entre os compositores da Nova Música. Píndaro e Simônides o evitavam, assim como Ésquilo e Frínico (cf. 20, 1137 E-F). Tudo isso diferenciava o estilo antigo da musicalidade que ficou famosa nos palcos desde o final do século V e na primeira metade do século IV a. C., quando Filóxeno e Timóteo de Mileto compuseram suas melodias complexas e muito inovadoras (31, 1142 B-C).

Para entender melhor como se configuravam essas estruturas escalares arcaicas será importante comentar o parágrafo 11, 1134F-1135C, do tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, onde encontramos informações sobre a invenção do

---

15 Cf. D'Angour, 2020, p. 417.

gênero enarmônico. Primeiro, contudo, para facilitar a compreensão do leitor não iniciado no estudo da teoria musical grega, preciso explicar que, segundo Aristóxeno, no seu tratado *Elementos de Teoria Harmônica* (1, 18 e 2, 22-23), havia três maneiras, pelo menos, de configurar um tetracorde, ou seja, um conjunto de quatro notas dentro de um intervalo de quarta (tom, tom e semitom), tocadas em sequência: havia o gênero diatônico, formado pelos intervalos de 1 tom seguido de 1 tom mais um semitom; existia também o gênero cromático, com 1 tom e meio mais 1 semitom e outro semitom; e, por fim, havia o gênero enarmônico, formado por 2 tons mais um quarto de tom e outro quarto de tom, ou seja, o que chamamos hoje em dia de microtom.<sup>16</sup> No parágrafo do tratado plutarquiano citado acima, a invenção desse último gênero é atribuída a Olimpo, músico lendário que teria vindo da Frígia em algum momento antes do século VII a.C. Antes dele, só existiam os gêneros diatônico e cromático. Mas, certa feita, quando estava tocando uma melodia diatônica, formada pelas notas Lá, Sol, Fá, Mi (tom, tom, semitom), suponhamos, ele começou a saltar o Sol e tocou apenas as notas Lá, Fá e Mi, e esse conjunto de notas nessa configuração de 2 tons mais semitom teria despertado sua atenção e, a partir daí, ele teria composto uma melodia que não era nem diatônica, nem cromática, nem enarmônica, na verdade, pois o semitom ainda não tinha sido dividido em dois quartos de tom.<sup>17</sup>

Outro testemunho de grande importância que pode nos ajudar a imaginar como eram as canções do período arcaico é o que encontramos no tratado *Sobre a Música* (1.9), de Aristides Quintiliano, autor do século III d. C. Nesse texto encontramos uma descrição das harmonias às quais Platão se refere na *República*, 399a, de acordo com Aristides. Mas antes de tratar das escalas vejamos o contexto em que essa descrição aparece. No começo do capítulo 9 do livro 1, Aristides explica que um gênero é uma determinada divisão do tetracorde, ou seja, um modo de organizar em intervalos as quatro notas que compõem esse conjunto. Os três gêneros de melodia são o enarmônico, o cromático e o diatônico, que se diferenciam pela proximidade ou distanciamento dos intervalos. No enarmônico encontramos os menores intervalos, os quartos de tom, na região mais grave do tetracorde: mi mi+ fá, por exemplo, dentro de um tetracorde formado pelas notas mi mi+ fá lá,<sup>18</sup> ou seja, quarto de tom, quarto de tom, mais dois tons. O cromático é aquele em que predominam os intervalos de semitom: mi fá fá# lá, ou seja, semitom, semitom e um tom e meio. O diatônico é aquele em que predominam os tons e nele a voz fica mais tensionada: mi, fá, sol, lá, ou seja, semitom, tom, tom.

Segundo Aristides (1.9.12), o gênero diatônico é o mais natural, pois qualquer pessoa sem treinamento musical consegue cantá-lo com facilidade. O

---

16 Sobre isso, ver Rocha, 2009, p. 143.

17 Para um comentário sobre esse trecho do tratado, ver Hagel, 2010, p. 397-407.

18 Lembrando que mi+ representa a nota mi mais um quarto de tom.

cromático, por outro lado, seria mais técnico e reservado para pessoas treinadas e o enarmônico seria ainda mais difícil, porque é necessária muita exatidão para produzir os quartos de tom. Isso só seria possível para os músicos mais proeminentes e impossível para as pessoas comuns.<sup>19</sup>

Era possível ainda dividir os intervalos dos gêneros cromático e diatônico. O gênero enarmônico não teria subdivisões porque já era formado pelos menores intervalos, ou seja, os quartos de tom. As subdivisões do cromático e do diatônico foram chamadas de *khroai*, ou 'nuances', descritas por Cleônides (190.6) e pelos Anônimos de Bellermand (52-54), por exemplo.<sup>20</sup> Os mais antigos, entretanto (e aqui acredito que Aristides esteja se referindo a autores anteriores ao século IV a. C.), usavam outros modos de organizar suas harmonias, algumas vezes formando-as com oito notas, mas outras vezes com mais ou menos notas, porque às vezes não usavam todos os sons em sequência ou sem saltos intervalares.<sup>21</sup> Para facilitar a visualização transcrevo a seguir as harmonias descritas por Aristides Quintiliano somente com as notas com os nomes usados hoje em dia, lembrando que provavelmente essas notas deveriam estar uma terça maior mais graves do que nesta transcrição, feita com base nos estudos mais recentes sobre esse tema:<sup>22</sup>

Dórica: SI bemol dó dó+ dó# fá sol sol+ sol# dó'

Frígia: dó ré ré+ ré# sol lá lá+ si bemol dó'

Lídia Intensa: mi mi+ fá lá dó'

Mixolídia: dó+ dó# ré mi fá+ fá# sol dó#

Lídia 'relaxada': SI SI+ dó mi fá+ fá# sol si si+ dó'

Jônica (lástia): LÁ LÁ+ LÁ# ré fá sol

Essas escalas são sequências lacunares, de natureza disjuntiva semelhantes àquelas que encontramos no *Sobre a Música*, de Plutarco (1134f-1135B, 1137B-E, 1141B-C) e em Aristóxeno (1.10). Não sabemos qual a fonte de Aristides Quintiliano. Hagel (2010, p. 18, n. 47 e p. 392) sugere que ele teria se baseado numa obra perdida de Aristóxeno. É possível que elas tenham alguma relação com as escalas mencionadas por Platão, na *República*, 399a, e que elas sejam realmente bastante antigas, mas isso é incerto.<sup>23</sup> De qualquer modo, há uma forte relação entre as harmonias dória, frígia e lídia de Aristides e as notas encontradas no fragmento do *Orestes*, de Eurípidés. Esse fragmento nos foi transmitido num papiro datado por volta de 200 a. C. e alguns estudiosos hoje em dia julgam

---

19 Sobre isso, ver também Plutarco, *Sobre a Música*, 38 e Rocha, 2010, p. 210-211.

20 Sobre essas nuances, ver Barker, 1989, p. 418 e Rocha, 2009, p. 143-144.

21 É possível que aqui Aristides Quintiliano esteja se referindo às harmonias que ele atribuirá, no livro 2.14, 80-81, a Dámon, teórico musical do século V a. C., citado por Platão, na *República*, 400b-c.

22 Cf. O apêndice preparado por Lynch em Lynch e Rocconi, 2020, p. 490-491.

23 Cf. Mathiesen, 1999, p. 531-533.

que a melodia encontrada ali seria de autoria do próprio tragediógrafo.<sup>24</sup> Hagel (2010, p. 391) também demonstra que não há motivos fortes para recusar a ideia de que as escalas de Aristides remontem ao século V a. C. Isso demonstra que havia uma certa estabilidade no sistema musical grego e que essas escalas continuaram sendo usadas por um longo período (Hagel, 2010, p. 392). Ademais, e o que é muito interessante para nós aqui, é que as harmonias dória, frígia e lídia, descritas por Aristides, podem ter se originado numa tradição ainda mais antiga, remontando às primeiras análises realizadas na primeira metade do século V a. C.

Direcionando-nos então rumo a uma reflexão que possa nos levar a resultados práticos, tendo em vista os pressupostos básicos que podem ser depreendidos das análises apresentadas até aqui, julgo que seja interessante retomar algumas ideias propostas por Georg Danek e Stefan Hagel sobre como cantar os versos homéricos e divulgadas na página <https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/>. Em primeiro lugar, eles partem do pressuposto de que o aedo cantava acompanhando-se com um instrumento de quatro cordas, ou seja, a forminge, improvisando a melodia ao mesmo tempo que improvisava o texto. A melodia, que tinha provavelmente um caráter bastante monótono, repetitivo, servia como meio para apresentar as palavras e atrair a atenção da audiência através de seu ritmo bastante marcado. Danek e Hagel dizem ainda que essa teoria não deve ser tratada como uma reconstrução exata de uma melodia específica, mas como uma interpretação de como os aedos acomodavam princípios melódicos a cada verso, tendo em vista a estrutura acentual, a intonação da sentença e as estruturas métricas da língua grega antiga.

O que me interessa nessa abordagem é que Danek e Hagel defendem que uma técnica de performance pode ser adquirida. O intérprete-cantor precisará adaptar as elevações e as descidas indicadas pelos acentos de cada palavra de cada verso ao contorno melódico que resulta das características sintáticas e métricas. Depois de um certo treinamento, seria possível improvisar uma melodia sobre um texto homérico. Ora, se esse raciocínio pode ser aplicado a textos homéricos, por que não utilizá-lo também para pensar sobre possíveis melodias compostas improvisadamente sobre textos de poetas mélicos que tenham afinidade com a épica homérica?

Já vimos acima que melodias podem ser compostas tomando os acentos como pontos de referência para notas agudas, graves e subidas e descidas dentro de uma mesma sílaba. Isso seria relativamente fácil de aplicar a textos estíquicos como os da épica, os da poesia jâmbica e mesmo os da elegia (por que não?). Foi dito acima, porém, que isso não se aplicaria a composições estróficas, que são comuns na poesia mélica, porque não seria possível repetir com exatidão a estruturação dos acentos de uma estrofe para outra. Ora, eu

---

24 Ver Mathiesen, 1999, p. 532 e Hagel, 2010, p. 19.

quero defender que não seria necessário repetir exatamente a mesma melodia, da mesma forma como se repetiria a estrutura métrica. Julgo importante lembrar que a estrutura métrica dificilmente é idêntica de uma estrofe para outra na métrica arcaica, sendo possível haver resoluções (substituições de uma longa por duas breves) e também a presença de sílabas indiferentes (*ancipites*, para usar o termo técnico), por exemplo, nos textos poéticos. Ou seja, do mesmo modo que as estruturas métricas não são exatamente as mesmas de uma estrofe para a outra, as melodias também não seriam iguais em todas as estrofes. Acredito que esse raciocínio deve ser levado em conta então, se quisermos improvisar uma melodia sobre um texto da métrica arcaica.

Quero defender, então, a possibilidade de que a abordagem de Danek e Hagel possa ser aplicada a textos de autores que têm muita afinidade com a épica, tais como Estesícoro, Baquilides e Píndaro, em algumas de suas canções, como a *Pítica* 4. No caso específico de Estesícoro, sabemos que, já na Antiguidade, dizia-se que ele foi muito influenciado por Homero e, sem dúvida, podemos dizer que ele foi o ‘mais homérico’ (*homerikotatos*) dos autores do cânone da métrica arcaica.<sup>25</sup> Primeiro, porque, como Homero, ele não fala de si mesmo em seus poemas; em segundo lugar, porque ele trata de temas do ciclo épico e não de temas explicitamente contemporâneos a ele; e, por fim, ele usa metros muito próximos do hexâmetro, baseados no chamado hemíepes, ou seja, ‘metade do verso épico’, que tem esta configuração geral: —uu—uu—. Sendo assim, acredito que as melodias de Estesícoro também seriam muito parecidas com as da tradição épica homérica.<sup>26</sup>

Porém, é claro que é necessário considerar as suas especificidades. Estesícoro é retratado nas fontes como um citaredo, ou seja, alguém que cantava com o acompanhamento da cítara, instrumento de cordas que, no período clássico, estava associado a músicos profissionais. Então, no lugar da forminge de quatro cordas, ele usava um instrumento de mais cordas. Como Estesícoro é constantemente comparado a músicos lendários como Olimpo ou semilendários como Terpandro, sua musicalidade deve ser comparada àquela associada a esses nomes. Como a invenção da lira de sete cordas é atribuída a Terpandro, então Estesícoro, provavelmente, também usava um instrumento musical com esse número de cordas. E sabemos que o número de cordas corresponde ao número de notas musicais cantadas no momento da execução. Portanto, as melodias de Estesícoro teriam mais notas do que as melodias de Homero. Porém, acredito que a base seria praticamente a mesma, usando as sete notas, mas com predomínio das notas hípate, lícano, mese e nete,<sup>27</sup> que eram, provavelmente, as notas que compunham a versão mais antiga do tetracorde básico da teoria musical grega.

---

25 Sobre isso, ver Longino, 13.3 e Rocha, 2009, p. 65-66.

26 Cf. Barker, 2001, sobre a musicalidade de Estesícoro.

27 Para os nomes das notas, ver Rocha 2009, p. 147-148.

Além disso, precisamos decidir que harmonia será utilizada para esse exercício de composição melódica sobre um texto arcaico. Como Estesícoro era originário da Sicília ou da Magna Grécia, podemos afirmar que ele sofreu forte influência da cultura dórica, apesar de ser, talvez, originário de uma cidade onde se falava dialeto jônico, ou seja, Hímera, no norte da Sicília, ou Matauro, no extremo sul da Itália. Não surpreende, portanto, que a linguagem que encontramos em sua poesia seja uma mescla de dórico e de jônico épico, com alguns elementos do dialeto da Eubéia.<sup>28</sup> Isso me leva a propor o uso da harmonia dórica, tal como transcrita acima, mas numa versão diatônica (SI bemol dó dó# fá sol sol# dó'), ou seja, retirando os quartos de tom, que seriam mais usados no século V a. C. por pessoas que tinham um maior treinamento musical. Lembremos do que Aristides Quintiliano diz sobre a maior acessibilidade do gênero diatônico e do que Aristóxeno diz sobre o fato de o gênero diatônico ser mais antigo. Para uma primeira experiência, pelo menos, é melhor começar pelo que é mais simples. Outro motivo que me leva a propor a harmonia dórica é o fato de que várias fontes, dentre elas Platão, na *República* (398e-399c), falam dessa configuração escalar como digna e solene, de caráter masculino, sem complexidades e adornos inúteis, características que julgo que encontraríamos numa canção com forte inspiração épica.<sup>29</sup>

Tendo tudo isso em mente, resta escolher um fragmento de Estesícoro mais ou menos extenso para que possamos propor uma composição melódica hipotética. Examinando a edição de Davies e Finglass (2014), escolhi o fragmento 85 (223 PMGF), encontrado num escólio ao verso 249, do *Orestes*, de Eurípides (1, 123.8-13 Schwartz), pois ele tem uma certa extensão (4 versos, se contarmos a metade do primeiro, mais a metade do quinto), não apresenta problemas textuais e tem alguma relação com uma tragédia da qual nós temos uma parte da melodia, o que pode nos ajudar na nossa tarefa de composição melódica hipotética. O escoliasta reporta que "Estesícoro diz que Tíndaro, quando estava fazendo um sacrifício para os deuses, esqueceu-se de Afrodite. Por isso, com raiva, a deusa fez com que as filhas dele se tornassem bígamas, trígamas e abandonaridos. A passagem é assim: *porque Tíndaro / outrora ao sacrificar para todos os deuses esqueceu-se somente da benignoadora / Cípris. Ela as filhas de Tíndaro, / encolerizada, tornou bígamas, trígamas / e abandonaridos.*"

A composição melódica que proponho é a seguinte:<sup>30</sup>

**dó' fá fá fá dó' fá fá**  
 hoúneka Tundáreos  
**dó' fá fá sib dó/dó# fá fá sol/sol# dó' fá dó' fá fá fá fá dó' fá**  
 rézon pokà pâsi theoîs mónas lâthet'epiodôrou

28 Cf. Davies e Finglass, 2014, p. 40.

29 Ver West, 1992, p. 179-180.

30 As notas em negrito são longas, de duas unidades de tempo, e as sem negrito são breves, de uma unidade de tempo.

**dó' fá fá dó' fá sib fá fá dó' dó' fá**  
 Kúpridos. keína dè Tundaréou kóras  
 fá **fá** fá **dó' fá** fá **dó' fá** fá **sib** fá **dó' fá** fá **dó' fá**  
 kholosaména digámous te kaì trigámous etítthei  
**sib** fá fá **dó'** fá sib  
 kaì lipesánoras.

Optei por começar pelo **dó'** por causa da presença do acento agudo na primeira palavra e também por causa da tendência da teoria musical antiga e das melodias que encontramos nos documentos musicais de começarem na região mais aguda e daí passarem para a região mais grave. Além disso, se colocarmos só a nota fá sobre as sílabas não acentuadas, isso criará uma sensação de monotonia que seria característica das melodias da poesia épica.<sup>31</sup> Para diminuir um pouco esse excesso da presença da nota fá poderíamos inserir a nota sol depois de quase todos os **dó'**, com exceção dos fás que vêm antes dos sib, o que resultaria nesta segunda versão:

**dó' sol fá fá dó' sol fá**  
 hoúneka Tundáreos  
**dó' sol** fá sib **dó/dó#** fá fá **sol/sol#** **dó' sol** **dó' sol fá** fá fá **dó' sol**  
 rézon pokà pási theoîs mónas láthet'epiodôrou  
**dó' sol fá dó' fá sib fá fá dó' dó' sol**  
 Kúpridos. keína dè Tundaréou kóras  
 fá **fá** fá **dó' sol** fá **dó' sol** fá **sib** fá **dó' sol** fá **dó' fá**  
 kholosaména digámous te kaì trigámous etítthei  
**sib** fá fá **dó'** fá sib  
 kaì lipesánoras.

Nas duas versões nota-se, contudo, que optei por colocar as notas em semitom sobre as sílabas com acento circunflexo e optei por colocar a nota mais grave sobre as sílabas com acento grave. Isso é apenas uma escolha e não há nenhuma indicação de que o acento grave indicasse um salto intervalar tão grande.<sup>32</sup> De qualquer modo, tentei usar todas as notas da harmonia, imaginando que cada uma das notas cantadas seria acompanhada por uma das notas produzida por uma das cordas da cítara ou da lira, resultando na utilização de todas as notas e de todas as cordas. Por fim, mesmo na segunda versão, nota-se a grande presença da nota fá, que, nessa harmonia, é a nota mese, ou seja, a nota 'mediana' ou 'do meio', que teria uma função semelhante à da tônica nas escalas musicais de hoje em dia.

31 Cf. A página da internet criada por Danek e Hagel citada acima.

32 Sobre isso, ver Probert, 2006, p. 58-59.

Para terminar, gostaria de defender que esse tipo de abordagem pode ser aplicado a outros textos do próprio Estesícoro, tais como os fragmentos 172 e 173 Davies-Finglass, que parecem, porém, ter sido cantados originalmente na harmonia frígia; mas esse método também poderia ser aplicado para as odes de Baquilides e algumas canções de Píndaro onde encontramos referências a harmonias específicas;<sup>33</sup> e por que não às odes de Safo, a quem é atribuída a invenção da harmonia mixolídia,<sup>34</sup> e aos fragmentos de Anacreonte, autor de origem jônica, cuja cultura musical teve profunda influência na Grécia Antiga.<sup>35</sup>

Quero frisar também que o esboço de composição apresentado é apenas hipotético e não tem nenhuma pretensão de ser uma restauração exata. Contudo, mesmo sendo hipotética, ela se baseia em dados recolhidos em fontes antigas que nos dão alguns vislumbres sobre o caráter das melodias das canções do período arcaico. Sabemos que é preciso ler essas fontes com muito cuidado, pois algumas delas são tardias e podem apresentar uma mescla de informações provenientes de diferentes épocas, contendo, desse modo, alguns anacronismos e abstrações resultantes do divórcio entre teoria e prática musical. Entretanto, depois dos avanços nos estudos da música da Antiguidade Clássica realizados nas últimas décadas, podemos estar mais confiantes para experimentar e ousar devolver aos textos somente escritos seu caráter de oralidade e sua musicalidade, para que eles não sejam apenas lidos em silêncio, mas interpretados e cantados da maneira mais próxima possível das suas performances originais.

## Bibliografia

BARKER, A. *Greek Musical Writings. Vol I: The Musician and his Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

BARKER, A. *Greek Musical Writings. Vol II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

BARKER, A. 'La musica di Stesicoro', In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 67, n. 1, 2001, p. 7-20.

BOWIE, E. L. 'Early Greek Elegy, Symposion, and Public Festival', In: RUTHERFORD, I. (ed.) *Greek Lyric*. Oxford: Oxford University Press, p. 110-149.

---

33 Barker (1984, p. 49, n. 10 e p. 55, n. 3) cita as passagens pindáricas nas quais encontramos essas referências.

34 Cf. Aristóxeno, fr. 81 Wehrli = Plutarco, *Sobre a Música*, 16, 1136cd.

35 Sobre o modo jônico em específico, ver West, 1992, p. 182.

COLOMER, L.; GIL, B. *Arístides Quintiliano. Sobre la Música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos, 1996.

D'ANGOURE, A. 'The New Music: So What's New?', In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 264–83.

D'ANGOURE, A. 'Music and Movement in the Dithyramb', In: KOWALZIG, B.; Wilson, P. (eds.). *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 198–210.

D'ANGOURE, A. "'Old" and "New" Music: The Ideology of Mousike', In: LYNCH, T.; ROCCONI, E. (eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Cambridge: Wiley/Blackwell, 2020, p. 409-420.

DAVIES, M.; FINGLASS, P. J. *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

DONADI, F.; MARCHIORI, A. *Dionigi d'Alicarnasso. La composizione stilistica*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2013.

GENTILI, B.; LOMIENTO, L. *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche della Grecia Antica*. Milano: Mondadori.

HAGEL, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LYNCH, T.; ROCCONI, E. (eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Cambridge: Wiley/Blackwell, 2020.

MARTINELLI, M. C. 'Documenting Music', In: LYNCH, T.; ROCCONI, E. (eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Cambridge: Wiley/Blackwell, 2020, p. 103-115.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

PÖHLMANN, E. *Ancient Music in Antiquity and Beyond*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.

PÖHLMANN, E.; WEST, M. L. (eds.) *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon, 2001.

PROBERT, P. *Ancient Greek Accentuation*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ROCHA, R. 'Uma Introdução à Teoria Musical na Antiguidade Clássica', In: *Via Litterae*, v. 1, n. 1, 2009, p. 138-164.

ROCHA, R.(a) 'Estesícoro entre Épica e Drama', In: *Phaos*, 9, 2009, pp. 65-79.

ROCHA, R. 'Plutarco. *Sobre a Música*', In: SOARES, C.; ROCHA, R. *Plutarco. Obras Morais. Sobre o afeto aos filhos. Sobre a Música*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 66-243.

ROCHA, R. 'Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma comparação', In: *Philia & Filia*, v. 3, n. 2, 2012, p. 84-97.

SEAFORD, R. *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon, 1992.

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

Diálogo entre Fídias e William  
Kentridge na paisagem cultural  
intertemporal da Acrópole de  
Atenas: interatividade e  
performance do público na arte  
antiga e contemporânea

*Dialogue between Phidias and  
William Kentridge in the  
intertemporal cultural landscape  
of the Acropolis of Athens:  
Interactivity and audience  
performance in ancient and  
contemporary art*

Celina F. Lage  
PPGArtes, Escola Guignard, UEMG  
E-mail: celinalage@gmail.com

## Resumo

O artigo traz uma reflexão sobre os diálogos que são estabelecidos na paisagem cultural da Acrópole entre o friso do Partenon esculpido por Fídias no séc. V a.C. e a obra de cinema expandido *More Sweetly Play the Dance* de Willian Kentridge, exibida em 2017 em Atenas. Mostramos como a performance do visitante caminhando em torno do Partenon e no calçadão em torno da Acrópole, onde foi exibida a obra de Kentridge, faz com que a sua interatividade promova entrecruzamentos temporais e espaciais, antre Antiguidade, período medieval, e contemporaneidade.

Palavras-chave: Partenon, Arte grega, Arquitetura grega, Cinema, Arte contemporânea.

## Abstract

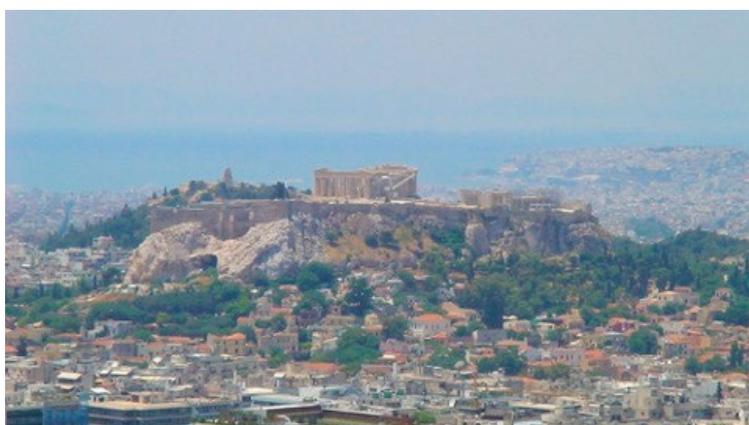
*The paper reflects on the dialogues that are established in the cultural landscape of the Acropolis between the frieze of the Parthenon carved by Phidias in the century. V a.C. and the expanded cinema artwork More Sweetly Play the Dance by William Kentridge, shown in 2017 in Athens. We show how the performance of the visitor's walk around the Parthenon and on the sidewalk around the Acropolis where Kentridge's work was exhibited makes its interactivity promote temporal and spatial intersections, between Antiquity, the medieval period, and contemporaneity.*

*Keywords: Parthenon. Greek art. Greek architecture. Cinema. Contemporary art.*

## A arquitetura da Acrópole de Atenas e seus elementos cinematográficos

A questão da paisagem cultural intertemporal da Acrópole de Atenas tem me atraído o interesse nos últimos anos como objeto de pesquisa<sup>1</sup>. Considero como paisagem cultural intertemporal tudo aquilo que se configura em um âmbito bastante amplo. No meu entender, a paisagem que comporia a Acrópole de Atenas não seria apenas uma paisagem visual que vemos com nossos olhos e que podemos registrar com uma máquina fotográfica, mas uma paisagem que também é imaterial, que compõe esse espaço e a história desse espaço, dizendo então respeito a todas as manifestações culturais que acontecem em torno da Acrópole, e influenciadas por ela. Quando eu falo do entorno, eu não estou me referindo apenas ao entorno espacial, mas também a esse entorno contextual muito mais abrangente. Assim, poderia estar acontecendo um diálogo com a Acrópole aqui no Brasil, de onde escrevo esse artigo agora, como em qualquer outra parte do mundo, sem que a geografia seja um fator impeditivo, pois afinal de contas a influência cultural do monumento perpassa o tempo e o espaço.

A paisagem que vemos na fig. 1 mostra uma das faces da Acrópole de Atenas. Acrópole em grego significa 'a cidade alta' pois ela está situada no alto de uma rocha, chamada também de Rocha Sagrada. A maior parte das construções que vocês veem no alto da rocha é do século V a.C., possuindo vários prédios, sendo que o maior e mais imponente é o Partenon, templo dedicado à deusa Atena, que nessa foto parece estar no centro. O que vemos no alto da rocha é um complexo de prédios, circundados por uma muralha.



**Figura 1:** Fotografia da cidade de Atenas com a Acrópole ao centro, vista do Monte Lycabettus. Foto da autora, 2009.

---

<sup>1</sup> Resultado de pesquisa desenvolvida com o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG. Resultado de pesquisa desenvolvida com o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG.

O cineasta Eisenstein em seu ensaio escrito entre os anos de 1937 e 1940 descreve em detalhe o percurso desde a entrada na Acrópole pela Propylaea, a sua entrada principal, passando pelos outros templos até chegar no Partenon. O cineasta apresenta a experiência visual do percurso comparando-a a uma sequência de uma montagem de cinema. Segundo ele, os gregos antigos tinham uma enorme preocupação com a primeira impressão visual e primavam pelas visões oblíquas, compondo a arquitetura intencionalmente de modo a se tornar uma experiência de composição “cinematográfica” das imagens arquitetônicas, ainda antes da invenção do cinema. Em suas palavras,

O cálculo de um efeito de tomada [de um filme] é óbvio, pois aí também o efeito da primeira impressão de cada nova tomada emergente é enorme. Igualmente forte, porém, é o cálculo sobre um efeito de montagem, ou seja, a justaposição sequencial dessas tomadas. (...) É difícil imaginar uma construção mais rigorosa, mais elegante e mais triunfante do que essa sequência. (Eisenstein et alii 1989: 120)

Em seguida, Eisenstein especula sobre o tempo de apresentação das imagens arquitetônicas ao espectador, destacando a solenidade com que são apresentadas na relação do ritmo proposto do percurso com o ritmo arquitetônico:

Seria ainda de particular interesse analisar o período de tempo em que cada uma dessas imagens foi apresentada ao espectador. Não entraremos em detalhes sobre isso aqui, mas apenas observaremos que a duração dessas sequências de montagem está inteiramente em sintonia com o ritmo do próprio edifício: a distância de um ponto a outro é longa e o tempo necessário para mover de um para o outro é extenso conforme a solenidade. (Eisenstein et alii 1989: 121)

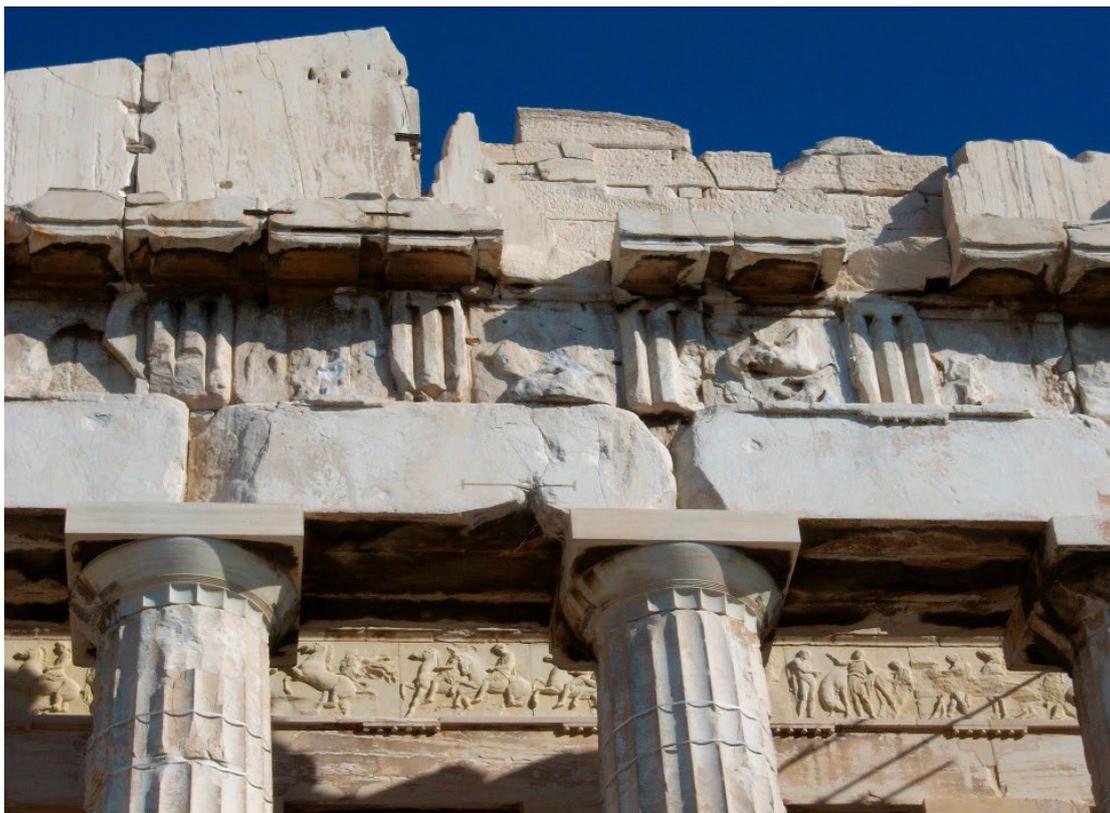
Isso quer dizer que, para percorrer o trajeto projetado dentro da Acrópole de Atenas, o espectador precisa de um tempo para se deslocar de um ponto a outro, dentro de um plano de deslocamento bem elaborado esteticamente.

## As Panateneias no friso do Partenon esculpidas por Fídias

No período Clássico da construção dos prédios que hoje vemos no alto da Acrópole, de quatro em quatro anos eram celebradas as Grande Panateneias, procissões de uma festa em honra da Deusa Atena, que era a deusa protetora da cidade. Nessa data comemorativa acontecia uma festa religiosa, onde ocorria uma procissão que, ao que tudo indica, saía do cemitério do Keramikos, passava pela praça central, a Ágora, e subia até a Acrópole de Atenas, percorrendo então o trajeto no alto da rocha, passando por diversos templos e prédios, chegando por fim ao Partenon, templo dedicado à Deusa Atena. É

justamente a representação dessa procissão religiosa que vemos mimetizadas nas esculturas do Fídias em alto relevo no friso do Partenon, cuja construção foi finalizada no ano de 432 a.C. A festa religiosa também envolvia concursos de ginástica e música. Tudo indica que, após a sua construção, o Partenon tornou-se o ponto de chegada desta procissão, a qual foi ricamente retratada ao longo do seu friso por Fídias.

Fídias é o escultor mais famoso do período Clássico da arte grega, tendo sido encarregado de fazer todas as estátuas e relevos do prédio. O friso de sua autoria, contendo a representação das Panateneias, circunda o templo em seus quatro lados, decorando o edifício e compondo narrativas em conjunto com as outras esculturas dos frontões e os relevos das métopas. Várias cenas estão representadas no templo e, para apreendê-las em seu conjunto, é preciso circundar o Partenon. Nem todas as faces do Partenon sobreviveram ao tempo, então a narrativa que vemos na atualidade está fragmentada em um dos lados do edifício que mais sofreu por causa de uma explosão causada pelo bombardeio dos Venezianos no séc. XVII. Na fig. 2 é possível ver um detalhe de umas das faces do Partenon, com parte do friso das Panateneias podendo ser observado atrás das colunas.



**Figura 2:** Detalhe dos relevos de Fídias no Partenon.  
Foto da autora, 2009.

Na fig. 2 podemos observar algumas figuras no friso: à direita vemos algumas pessoas em pé conversando e fazendo gestos na companhia de cavalos e, no centro da fotografia, vemos pessoas cavalgando montadas em cavalos em movimento, cavalgada essa que se estende até o lado esquerdo da foto. Não sabemos se aqui nessa cena a cavalgada representa uma competição ou simplesmente uma procissão, mas fato é que se trata de uma tradição cultural presente até os dias de hoje nas festas religiosas da Grécia. Lembro-me de certa vez, na segunda década do séc. XXI, estar na ilha de Lesbos na data em que é celebrada a Assunção de Nossa Senhora em 15 de agosto, e ter presenciado um desfile de cavaleiros montados em seus cavalos fazendo figuras com os mesmos, empinando-os e desfilaro com suas celas ricamente decoradas em meio a uma procissão com a imagem de Maria. Um detalhe que me chamou a atenção foi que alguns embebedavam os cavalos para que os mesmos se movimentassem de forma confusa e frenética, fazendo movimentos que algumas vezes assustavam os demais pedestres. Me senti incomodada e revoltada com a prática de embebedar os cavalos, mas ao mesmo tempo percebi que o ritual em questão é uma continuidade de práticas muito antigas.

No friso do Partenon igualmente em uma outra parte está representada uma cena em que pessoas carregam um pano dobrado, sendo provavelmente uma referência ao ritual antigo de lavagem e dobras da vestimenta da deusa Atena, que seria colocada na estátua monumental de Fídias localizada no interior do templo, estava essa de ouro e de marfim. Até os dias de hoje as dobras dos tecidos têm uma importância muito grande na cultura grega. Podemos observar as dobras na saias dos soldados chamados Evzones, que são o cartão postal de Atenas e que guardam o Parlamento grego, o Túmulo do Soldado Desconhecido na praça Sintagma e a residência presidencial que fica próxima. Do mesmo modo são tradicionais as dobras das calças dos marinheiros, as quais são carregadas de significados. Dizem que as saias dos Evzones, as fustanelas, possuem 400 dobras, como uma espécie de memória da resistência dos 400 anos que os gregos ficaram sob o domínio do império otomano, e que as cinco dobras nas calças dos marinheiros remetem aos cinco oceanos.

Não caberia nesse artigo comentar uma a uma todas as cenas representadas no friso, que são muitas. Eisenstein já falava sobre a sutileza da composição das imagens na Acrópole, mas cabe aqui observar que essa qualidade não está presente apenas na Acropóle em relação ao ritmo arquitetônico do percurso entre seus edifícios como ele notou, mas também está presente no Partenon de maneira ainda mais emblemática, de modo a fazê-lo uma verdadeira peça de pré-cinema. Ao caminhar em torno do Partenon, vamos compondo visualmente e mentalmente uma série de cenas, de narrativas e de mitos fundadores da cultura grega. As diversas imagens figuradas retratadas nas métopes, no friso e nos frontões poderiam ser comparadas a histórias em quadrinhos, dada a sequência das imagens, mas, mais do que isso, são comparáveis ao cinema, na medida em que são imagens postas em movimento

pelo caminhar do observador. O movimentar-se em torno do prédio faz com que narrativas entrecruzadas de maneira não linear sejam compostas no campo visual e mental, de modo a se constituírem como imagens em movimento. Nesse caso, as imagens estão em movimento não porque elas estão se movimentando sozinhas, mas porque o espectador está em movimento e, quando ele vai andando em torno do Partenon, ele estaria experimentando uma composição de imagem em movimento, em que plano a plano, quadro a quadro se constituem no conjunto como uma montagem. Por esse motivo, o Partenon pode ser considerado como uma experiência de pré-cinema.

Conforme afirmam Michalopoulou e Touloumis,

O movimento ao longo do pteroma pode ser considerado ser direcionado em relação ao movimento das figuras do friso. Em particular, podemos supor que toda a cena do friso é um monoplano que realizou a montagem das formas em movimento do friso. Nesse caso, a estrutura do tempo percebida pelo caminhante deriva da sucessão rítmica das durações das imagens-tempo individuais. Essas durações dependem diretamente da extensão dos elementos espaciais do edifício. (Michalopoulou & Touloumis 2015: 28:16)

Os autores consideram que a noção de ritmo na música influenciou a arquitetura na Antiguidade, entendendo que não se trata de uma concepção de ritmo na arquitetura pautada apenas pelas repetições dos elementos, mas em uma concepção muito mais rica e variada, que envolve a percepção dos aspectos da temporalidade e da espacialidade envolvidas na experiência.

No novo Museu da Acrópole, o projeto expográfico permite que o visitante dê também a volta em torno do friso e tenha uma visão do Partenon no alto da Acrópole através de suas paredes de vidro, recompondo assim mentalmente a experiência espacial da paisagem da Acrópole. O Museu foi inaugurado em 2009 e sua intenção é reunir todas as esculturas do Partenon, das quais cerca da metade está exposta no Museu Britânico em Londres. A intenção do Museu é abrigar no futuro as esculturas, as quais são alvo de uma campanha internacional para a sua reunificação e repatriamento, liderada pela International Association for the Reunification of the Parthenon Sculptures, da qual faço parte como vice-presidente do Comitê Brasileiro Para a Reunificação das Esculturas do Partenon, em cooperação com o governo da Grécia e o Museu da Acrópole, além de diversas outras organizações.

## More Sweetly Play the Dance de William Kentridge

É nesse contexto cultural intertemporal que se situa a obra *More Sweetly Play the Dance* de William Kentridge, ao se apresentar como uma instalação de cinema expandido montada em 2017 no calçadão na rua Dionysiou Areopagitou,

que fica situado aos pés da Acrópole, em frente ao Museu da Acrópole e próximo às ruínas do Teatro (e templo) de Dioniso, um dos primeiros teatros da Grécia. William Kentridge é um artista sulafricano que atua principalmente na área de artes plásticas e visuais, incorporando sempre em sua obra elementos da dança, teatro, cinema, vídeo, desenho, música, literatura, artes gráficas, colagem, performance, etc., sendo um artista que estabelece com muita frequência diálogos interartes. Essa obra, criada em 2015, é uma instalação multicanal que possui oito telas de 5 metros cada, num total de 40 metros de largura, tendo sido instalada ao longo do calçadão que circunda a Acrópole. Kentridge reúne várias linguagens artísticas nessa obra, a saber, desenho, pintura, dança, teatro de sombras, animação e música. A obra faz referência à dança macabra, um lugar comum tradicional na literatura e na arte medieval, que basicamente consiste na dança dos esqueletos com seres humanos, ilustrando a dança que alegoricamente todos nós mortais estaremos dançando mais cedo ou mais tarde, ou seja, a dança da morte. Na fig. 3 podemos observar um exemplo desse tipo de representação do séc. XV, em que o bispo e figuras da realeza dançam com esqueletos.



**Figura 3:** Beram (Jugoslavia). Chiesa di Ss. Marija na Škriljinah. Affresco della danza macabra (Pittore Vincenzo da Castrea, 1474) por Vincent of Kastav - 1474 - University of Bologna, Europe - CC BY-ND. [https://www.europeana.eu/pt/item/22/\\_25819](https://www.europeana.eu/pt/item/22/_25819)

Kentridge apresenta na obra uma procissão com elementos que remetem a essa dança macabra. Revestido de um caráter universal, o filme com duração de 15 minutos em loop traz para as oito telas uma procissão que se desenrola em toda a sua dimensão de 40 metros. Na fig. 4 podemos ver quatro telas dispostas na beirada do calçadão e turistas se movimentando na direção contrária à que a procissão é representada.



**Figura 4:** Registro de parte da instalação *More Sweetly Play the Dance* de William Kentridge em Atenas. Foto da autora, 2017.

Há uma banda de música, dançarinos de danças africanas, pessoas que desfilam carregando diversos objetos vazados como plantas e flores, bustos e rostos vazados (fig. 5), entre outros. Os rostos possivelmente são de personalidades africanas, alguns lembram bustos antigos de deusas gregas. Ao fundo pode-se ver rabiscos possivelmente do próprio artista, e que são animados em alguns momentos. A impressão é que são rabiscos de um caderno de artista. Há também uma pessoa que caminha e que vai jogando as folhas de papel para trás, remetendo a uma despedida, coisas que são dispensadas e jogadas no lixo, deixadas para trás.



**Figura 5:** Detalhe da obra de Willian Kentridge *More Sweetly Play the Dance*.  
Fonte: <https://www.theparisreview.org/blog/2015/10/06/more-sweetly-play-the-dance/>

Muitas profissões são representadas como políticos e datilógrafos, há também pessoas doentes e esqueletos dependurados como marionetes que balançam com o movimento. Na fig. 6 é possível ver três das telas, alguns transeuntes e uma menina vestida de amarelo que observa sua própria sombra sendo projetada sobre a tela, sobrepondo-se às projeções de Kentridge. A forma da garota interagir é sugerida pelo próprio posicionamento dos projetores do outro lado do calçadão, oposto ao das telas, que obriga as pessoas a caminharem enquanto a projeção incide sobre elas, criando uma camada adicional que remete ao teatro de sombras sendo projetado sobre as telas, criando assim uma nova projeção.

A parte em que as pessoas doentes aparecem pode remeter ao surto de ebóla na África, mas poderia diacronicamente remeter à pandemia de Covid 19, se a obra fosse exibida no ano de 2020 e 2021. Como afirmei anteriormente, a obra tem uma pretensão de ser universal, poderia se aplicar a outras culturas e ser compreendida em outras épocas, apesar de trazer alguns elementos tecnológicos característicos de algumas épocas específicas, como é o caso da máquina datilográfica.



**Figura 6:** Registro de parte da instalação *More Sweetly Play the Dance* de William Kentridge em Atenas. Foto da autora, 2017.

## Considerações finais

Finalizando essas reflexões, o que eu tentei mostrar é como que essa procissão das Panateneias no alto do Partenon é colocada em diálogo e ganha uma nova visibilidade e potência com a ação da arte contemporânea. A partir do momento em que a obra do Kentridge é exibida no entorno da Acrópole, ela vai integrar o contexto de toda essa paisagem cultural da Acrópole de Atenas, estabelecendo um diálogo explícito com o friso das Panateneias. Apesar de a obra não ter sido concebida inicialmente para esse espaço, a partir do momento em que ela é exibida ali e, tendo em vista seu caráter universal, ela passa a fazer parte de um diálogo cultural intertemporal com o Partenon e a Acrópole. Se na Antiguidade tínhamos uma procissão religiosa que ocorria a cada quatro anos e que estava representada no friso do Partenon, na contemporaneidade temos uma ‘procissão’ de turistas que também percorrem trajetos no entorno da Acrópole. Essa obra de cinema expandido de Kentridge retrata também uma procissão, inspirada numa festa da Idade Média, mas que se atualiza com a interatividade da ‘procissão’ de turistas performando na cidade de Atenas atual e se relacionando com as Panateneias do passado.

Sobre o friso do Partenon, Michalopoulou e Touloumis afirmam ainda que ele (...) não foi concebido como uma imagem que se refere ao início e progresso da procissão de Panateneia, mas como registro do próprio movimento no tempo usando a ritmologia e a coreografia com um sentido cinematográfico. A ativação do movimento da procissão pressupõe o movimento físico do caminhante. Só então o evento apresentado é revelado e se desdobra ativamente, tornando o caminhante um participante-companheiro na procissão Panatenaica. (Michalopoulou & Touloumis 2015: 28:2.)

Sendo assim, a apreciação estética da obra de Fídias se dá justamente com a performance do visitante que se desloca em torno do Partenon através de uma caminhada que o torna também de certo modo um participante das cenas e do ritual. Da mesma maneira, a obra de arte contemporânea criada por Kentridge faz com que a 'procissão' de turistas se transforme em uma obra interativa em que é adicionada mais uma camada de corpos performáticos, gerando sombras que são projetadas sobre sua obra e promovendo entrecruzamentos temporais e espaciais, entre Antiguidade, período medieval e contemporaneidade, além de reunir culturas distintas como a europeia e a africana. Desse modo, compreendemos como diálogos interartes podem acontecer, atravessando tempos e espaços, nessa paisagem cultural intertemporal da Acrópole de Atenas, que é única e ao mesmo tempo múltipla nos novos sentidos que é capaz de suscitar continuamente.

## Bibliografia

EISENSTEIN, Sergei. *Towards a theory of montage* (Sergei Eisenstein Selected Works, volume II). Translated by Michael Glenny. Edited by Michael Glenny and Richard Taylor. London/New York: I. B. Tauris, 1991.

EISENSTEIN, Serguei; BOIS, Yve-Alain; GLENNY, Michael. "Montage and Architecture". In: *Assemblage* 10 (Dez., 1989): 110-131.

LAGE, Celina F.; EV, Guilherme. "As transformações da Acropóle de Atenas, a monumentalidade emblemática do Partenon e das suas esculturas". In: *Nearco XII* (2019): 49-68. Link: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/49484>

MICHALOPOULOU, Katerina; TOULOUMIS, Antonis. "Structural correlations between architecture, music, and cinema: Rhythmical description of the Parthenon frieze". *Proceedings of the 10th International Space Syntax Symposium* (2015): 28:1-16.



# Seminários

---

Sons em Performance

# Seminários: Sons em Performance

---

Sons em Performance:  
Apresentação do Seminário  
de 2021

Marcus Mota  
Universidade de Brasília  
E-mail: [marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)

## Resumo

Neste artigo, apresenta-se o seminário de pesquisa sobre as relações entre som e performance a partir de casos específicos, como o maxixe, o controle social dos ritmos em Dámon de Atenas, a disputa entre Hanslick e Wagner, a colaboração entre Eisler e Adorno e as ideias de Ihde e Kittler.

Palavras-chave: Som, Performance, Maxixe, Platão, Dámon de Atenas, Platão, Hanslick, Eisler, Kittler.

## Abstract

*In this paper, the research seminar on the relationship between sound and performance is presented based on specific cases, such as the maxixe, the social control of rhythms in Damon of Athens, the dispute between Hanslick and Wagner, the collaboration between Eisler and Adorno, and the ideas of Ihde and Kittler.*

*Keywords: Sound, Performance, Maxixe, Plato, Damon of Athens, Hanslick, Eisler, Kittler.*

## 1 Preliminares

Uma das tradições do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília-DF é a proposição e organização de seminários seja em processos criativos, seja em investigações conceptuais<sup>1</sup>. No ano de 2021 reunimos artistas e pesquisadores para discutir questões relacionadas ao impacto de sons em performance<sup>2</sup>. A provocação veio de se partir para a discussão de eventos e situações sonoramente orientadas: o que muda para quem analisa casos paradigmáticos selecionados no programa do curso, o que muda quanto às estratégias de se pensar e estudar tais casos. A íntima conexão entre som e contextos e ações performativas produz efeitos multissensoriais, uma imaginação atenta a processos perceptivos muitas vezes não considerados.

---

1 Discuto sobre isso em “Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: Experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília” *Revista CENA*, n. 19, 2016. Link: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60710>.

2 Devido à pandemia, os encontros foram mediados pela plataforma ZOOM, aproximando pesquisadores/artistas de diversos lugares do Brasil. O locus dos encontros foi o de duas disciplinas de Pós-Graduação, uma no PPG-Metafísica (Seminário de Metafísica da Arte 1) e outra no PPG- Artes Cênicas (Tópicos Especiais em Processos Composicionais para Cena) . O compositor, pesquisador e maestro Marcello Amalfi esteve como professor associado à disciplina, tendo traduzido especialmente para o curso a obra *Composing for Films* de Hans Eisler e Theodor Adorno.

O seminário se dividiu em duas partes: na primeira, tivemos discussões sobre o que chamamos de “casos”, ou determinadas situações em que sons em performance foram debatidas a partir de questões, contextos, conceitos e textos específicos. A segunda parte do seminário foi uma consultoria relacionado à produção de artigos (*papers*) por parte dos integrantes a partir de suas motivações.

Os encontros foram realizados todas quartas feiras, das 14:00 às 18:00, no segundo semestre de 2021.

## 2 Programa

Eis o programa do seminário:

- 1) O caso Maxixe: Controle Estético-Social dos Sons em Performance
- 2) O Caso Damon de Atenas: Platão e a axiologia dos ritmos
- 3) O caso Hanslick vs Wagnerianos: o puramente musical
- 4) Adorno e Eisler: Por uma dramaturgia sonora
- 5) Som e mediação tecnológica: Kittler and Ihde

Nesta disciplina serão discutidos casos históricos e questões conceituais relativos à compreensão de atividades criativas sonoramente orientada. O ponto de partida será a polêmica em torno do maxixe e sua tumultuosa recepção na primeira metade do século XX. O caso Maxixe envolve um campo interartístico de atividades (música, dança, performance, cinema) que projeta diversas respostas normativas, as quais, em certa medida, retomam conceitos e análises efetivadas no contexto da dramaturgia ateniense e da axiologia platônica dos ritmos, motivada pelas pesquisas do musicólogo Dámon de Atenas.

Em seguida, os temas da axiologia platônica são contrapostos com proposta formalista de Eduard Hanslick, que, entre outras coisas, defende, contra o movimento wagneriano, uma abordagem da música a partir de seus elementos constitutivos, procurando limitar o alcance de abordagens que enfatizam o “extramusical”.

Para encerrar o curso, temos duas situações que dialogam entre si: o impacto da mediação tecnológica na produção e recepção de sons e imagens acarreta diversos questionamentos, como os pioneiros de Adorno e Eisler, que, a partir do cinema, revisam a longa tradição de se organizar eventos multisensoriais; e os de Kittler e Ihde que em pressupostos que exploram a interrelação entre técnicas científicas, filosofia e novos meios de expressão.

## Metodologia

Para cada bloco temático do programa, teremos pelo menos um texto base para as discussões:

Bloco temático	Texto
1	“Machado Maxixe: O caso Pestana”, de José Miguel Wisnik “Um Homem Célebre”, de Machado de Assis.
2	<i>República</i> , de Platão. Livro III.
3	<i>Do belo musical</i> , de E. Hanslick
4	<i>Composing for the Films</i> , de Adorno e Eisler
5	{ainda a escolher}

Cada texto base será analisado e discutido durante os encontros *online*. A partir das discussões e análises uma tradição multissecular de se pensar a produção e recepção de sons vai sendo explicitada, por meio de questões e procedimentos recorrentes. Mais que explicar cada textos, temos a formação de um grupo de estudos em torno dessa tradição multissecular. Ainda, a partir do texto base outros mais vão sendo referindo, demonstrando a amplitude das questões e procedimentos, bem como a renovação dos estudos mesmos dos sons em performance.

## Avaliação

Tipo	Descrição	Nota
Participação nos eventos online	Acompanhamento ativo das discussões e análises	20
Projeto de texto	A partir dos temas discutidos, apresentar um projeto de um texto a ser publicado em periódico acadêmico ou evento científico	30
Texto final	Apresentação de texto final da disciplina	50

## Bibliografia

### 1 O caso Maxixe

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950.

ARAGÃO, Pedro. Entre polcas, quadrilhas e sambas/ processos de mudança musical no choro a partir de análises comparativas entre gravações fonográficas no século XX. *Claves*, 10, 2014.

AROM, Simha. *African Polyphony&Polyrhythm. Music Struture and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

AGAWU, Kofi. The communal ethos in African performance: ritual, narrative and music among the northern ewe. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 11, p.1-10, 2007.

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.

CANÇADO, Tânia. O “fator atrasado” na música brasileira- evolução, características e interpretação. *Per Musi* 2, p. 5-14, 2000.

CARBONE, Fábio e CORINTO, G.L. Choro, maxixe, samba: da musica per gente di malaffare a fondamento dell’identità nazionale brasiliana, in E. dell’Agnese, M. Tabusi (Eds), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, SGI: 149-161 ,2016.

CARVALHO, José Alexandre. *Os Alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação de mestrado apresentada a Faculdade de Música da Unicamp, Campinas, 2006.

CARVALHO, José Alexandre. *O ensino do ritmo na música popular brasileira. Proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Tese, Unicamp, 2011.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da Honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2000.

CAZES, Henrique. As três fases do maxixe música. *Música Popular em Revista*, 6.1, p. 92- 108, 2019.

CHASTEEN, John Charles. The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840–1917. *Journal of Latin American Studies* 28.1,p. 29–47,1996.

CHEMILLIER, Marc; POUCHELON, Jean; ANDRÉ,Jullien; NIKA, Jérôme. La contramé- tricité dnas les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz. *Anthropologie et Sociétés*, 38.1, 105-137, 2014.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe – A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FERLIM, Uliana. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates políticos e musicais na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional.

FREITAS, Sérgio. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. *Per Musi*, n.22, p.127-149, 2010.

GUERRA-PEIXE. Variações sobre o maxixe. *Jornal O Tempo*, São Paulo, 26/09/1954.

KIEFER, Bruno. *Raízes da música popular brasileira. Da modinha e lundu ao samba*. Porto Alegre: Movimento, 2013.

KOLINSKI, Mieczyslaw. A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. *Ethnomusicology* 17. 3, p. 494–506, 1973.

LIMA, Edilson. A dança venturosa: o maxixe como expressividade diaspórica entre a Monarquia e a República brasileira. *Artefilosofia*, 21, p. 92-107, 2016.

MACHADO, Gabriela. *Qual linha guia esse choro? Proposta de inflexões nas melodias dos choros, polcas, schottischs, maxixes e choros-sambados a partir de sua estrutura rítmica*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2019.

**MACHADO DE ASSIS. Um Homem Célebre(1883). In: *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1896. (link <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5307> )**

MARCÍLIO, Carla. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. Dissertação de Mestrado, Unesp, 2009.

MELGOSA, Adrián. Opening the Cabaret America Allegory: Hemispheric Politics, Performance, and Utopia in Flying Down to Rio. *American Quarterly*, 64.2, p. 249-275, 2012.

MILHAUD, Darius. Brasil – *Revue Musicale*, 1920. Tradução de Pedro Fragelli. In: CORRÊA DO LAGO, Manoel A.; BURTON, Victor; PIERRE, Guillaume (orgs.). *Uma outra missão francesa, 1917-1918: Paul Claudel e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estudio, p. 194-197, 2017.

MILLER, Richard. African Rhythms in Brazilian Popular Music: Tango Brasileiro, Maxixe and Choro. *Luso-Brazilian Review*, 48.1 1.2011.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, 8.13, p. 135-150, 2006.

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 67, p. 38-56, 2017.

PEREIRA, Leonardo. *A Cidade que Dança: Clubes e Bailes Negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

RODRIGUES, Vanuzia. Música popular e dança de salão: o maxixe nos jornais norte-americanos do início do século XX. Tese, Universidade de São Paulo, 2017.

ROSA, Cristina. The curious case of maxixe dancing: From colonial dissent to modern fitness. *Atlantic Studies*, 17:1, p.13-39,2020.

RUSSEL, Tilden. *Dance Theory: Source Readings from Two Millennia of Western Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

SALLES, Paulo. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. *Música Hodie*, 21, 2021

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEditor/Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *Opus*, 8, 102-113, 2002

SÃO JOSÉ, Ana Maria. *Samba de Gafieira: Corpos em Contato na Cena Social Carioca*. Dissertação de Mestrado, Salvador, UFBA, 2005.

SEIGEL, Micol. The Disappearing Dance: Maxixe's Imperial Erasure. *Black Music Research Journal*, 25.1-2, p. 93-117,2005.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das Origens à Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Dayane. *Da Cidade Nova ao Palácio da República: A Trajetória História do Maxixe no Rio de Janeiro (Segunda Metade do Século XIX e Primeiras Décadas do Século XX)*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Londrina, 2011.

TEIXEIRA, Maurício. *Estudo Musical de maxixes e lundus gravados entre 1902 a 1915 pela Casa Edison*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular. Da Modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos

TOPINE, Matheus. *A tradição que não foi: Maxixe, Moralidade e Identidade Nacional (1911-1926)*. Monografia de fim de Curso: Nova Iguaçu, UFRRJ, 2014.

TOPINE, Matheus. *Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)*. Dissertação de Mestrado, PUC-RJ, 2018.

TRAJANO, Thiago. Ferramentas para a análise de motivos de acompanhamento. *Cadernos do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, 10.1, 2009.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/ Editora da Unicamp, 1991.

VELLOSO, Monica Pimenta. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. *Escritos. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, 2. 2, 2008.

VELLOSO, Monica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. 15 mars 2007.

**WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso pestana. *Teresa: revista de literatura brasileira*, n. 4/5, p. 13-79, 2003.**

WITKOWSKI, Ariane. De la matchitche a la lambada: presence de la musique populaire bresilienne em France. *Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris, n. 12, 1990.

## 2 Dámon e Platão

ANDERSON, Warren. The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 86, p. 88-102, 1955.

BARKER, Andrew. *La psicomusicologia nella Grecia antica* (tr. Angelo Meriani). Nápolis: Alfredo Guida Editore, 2005.

BRANCACCI, Aldo. Music and Philosophy in Damon of Oa. In: VASSALO, Christian (ed.) *Presocratics and Papyrological Tradition: A Philosophical Reappraisal of the Sources. Proceedings of the International Workshop Held at the University of Trier*. Berlin/Nova York:De Gruyter. pp. 161-176, 2019,

BRANCACCI, Aldo. Musica e filosofia da Damone a Filodemo: sette studi. Accademia

toscana di scienze e lettere “La Colombaria” - Serie Studi 245. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2008.

BRANCACCI, Aldo. Resenha de Robert W. WALLACE, “*Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles’ Athens*. *Anabases* [Online], 27 , p. 246-249, 2018.

GURD, Sean. *The Origins of Music Theory in the Age of Plato*. Londres: Bloomsbury Academic, 2020.

HAGEL, Stefan. *Shaping Character: An Ancient Science of Musical Ethos?*

LYNCH, T. ‘Why are only the Dorian and Phrygian harmoniai accepted in Plato’s Kallipolis? Lyre vs. Aulos’ in Lomiento, L. & Meriani, A. (eds.) *Proceedings of the 7th International Moisa Meeting*, Pisa–Roma: Fabrizio Serra Editore, p.267-284,2016.

LYNCH, Tosca. “Training the soul in excellence”: musical theory and practice in Plato’s dialogues, between ethics and aesthetics. Tese, St. Andrew, 2013.

LYNCH, Tosca. A Sophist ‘in disguise’: a reconstruction of Damon of Oa and his role in Plato’s dialogues. *Études platoniciennes*, 10, 2013.

**PLATÃO. A República. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.**

PETRAKI, Zacharoula. The Soul ‘Dances’: Psychomusicology in Plato’s Republic. *Apeiron* 41 .2, p.147-170, 2008.

TOMÁS, Lia. Vozes dissonantes: precursores da autonomia da música na Antiguidade. In: DUARTE, R.; SAFATLE, W. (Orgs.). *Ensaio sobre Música e Filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, p. 147-156, 2007.

TRONCA, Donatella. *Christiana choreia. Un’antropologia cristiana della gestualità coreutica nella Tarda Antichità*. Tese, Università di Bologna, 2028.

TRONCA, Donatella. Restricted Movement. Dancing from Late Antiquity through the Early Middle Ages . *Journal of the LUCAS Graduate Conference*, 4 p. 52-63, 2016.

WALLACE, Robert. Performing Damon’s harmoníai. In: *Ancient Greek Music in Performance*. Viena: Austrian Academy of Sciences, p. 147-158, 2005.

WALLACE, Robert. *Reconstructing Damon. Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles’ Athens*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

### 3 Hanslick/Wagner

GRIMES, Nicole; DONOVAN, Siobhán; MARX, Wolfgang. (orgs.). *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*. Rochester: University of Rochester Press, 2013.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.  
Link: [http://www.lusosofia.net/textos/hanslick\\_eduard\\_do\\_belo\\_musical.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/hanslick_eduard_do_belo_musical.pdf)

HANSLICK, Eduard. Hanslick contra Wagner: “The Ring Cycle Comes to Vienna” and “Parsifal Literature”. In: GREY, Thomas (org.). *Richard Wagner and his World*. Princeton: Princeton University Press, p. 409-425, 2009.

HANSLICK, Eduard. *O Culto a Wagner*. Trad. Sidnei de Oliveira. *Investigação Filosófica*, 10.1, 2019

LANDERER, Christoph & WILFING, Alexander (Eds.) *Hanslick im Kontext: Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und das historische Umfeld von Eduard Hanslick / Hanslick in Context: Perspectives on the Aesthetics, Musical Criticism, and Historical Setting of Eduard Hanslick*. Viena: Hollitzer, 2020.

LANDERER, Christoph & WILFING, Alexander. Eduard Hanslick’s *Vom Musikalisch-Schönen*: Text, Contexts, and their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick’s Aesthetics. *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*, 2018.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e a polêmica contra os sentimentos na música. *Música Hodie* 5.2, 2005.

VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

VIDEIRA, Mário. Adorno, Hanslick e a questão da autonomia estética da música. *Per Musi* 35, p.65-78, 2016.

VIDEIRA, Mário. Formas Sonoras em Movimento. A Natureza do Belo Musical segundo Hanslick. *Opus*, 11, 237-248.

WILFING, Alexander. Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften: Wagnerismus und Wagnerkultus. In: LANDERER, Christoph & WILFING, Alexander (Eds.) *Hanslick im Kontext: Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und das historische Umfeld von Eduard Hanslick / Hanslick in Context: Perspectives on the Aesthetics, Musical Criticism, and Historical Setting of Eduard Hanslick*. Viena: Hollitzer, p. 155-175, 2020.

## 4 Adorno e Eisler

ADORNO, Theodor & EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Londres: The Athlone Press, 1994. (Original de 1947)

ADORNO, Theodor & EISLER, Hanns. *Komposition für den Film*. Gesammelte Werke, Serie III, Band 4. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1977

BICK, Sally. Eisler's Notes on Hollywood and the Film Music Project, 1935-42. *Current Musicology*, 86, p.7-39, 2008.

BICK, Sally. The Politics of Collaboration: Composing for the Films and Its Publication History. *German Studies Review*. 33. 1, p. 141-162, 2010.

EISLER, Hanns. Some Remarks on the Situation of the Modern Composer. In: *A Rebel in Music: Selected Writings*. Trad. Marjorie Meyer. Nova York: International Publishers, p.106-113, 1971. ( Archive. org).

HUFNER, Martin. Composing for the Films' (1947): Adorno, Eisler and the sociology of music. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18.4, 535-540, 1998.

ROSEN, Philip. Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films. *Yale French Studies* n . 60, p.157-182, 1980.

ROSA, Ronel. *Música e mitologia do cinema - nas trilhas de Adorno e Eisler*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

SCHWEINHARDT, Peter; GALL, Johannes; DAHIN, Oliver. Composing for Film: Hanns Eisler's Lifelong Film Music Project. In: David Neumeyer (org.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, p. 131-187, 2014.

## 5 Kittler & Ihde

IHDE, Don. *Acoustic Technics*. Londres: Lexington Books, 2015.

IHDE, Don. *Acoustic Technics*. Londres: Lexington Books, 2015. NOVAK, David &

SAKAKEENY, Matt. *Keywords in Sound*. Duke University Press, 2015.

IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press, Albany, 2007.

KITTLER, Friedrich. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

KITTLER, Friedrich. *Mídias Ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KITTLER, Friedrich. *A Verdade Do Mundo Técnico*: Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

LAFAVE, Kenneth. *The sound of ontology: music as a model for metaphysics*. Lanham : Lexington Books, 2018.

O'CALLAGHAN, Casey. *Sounds: A Philosophical Theory*. New York: Oxford University Press, 2007.

V. [https://monoskop.org/Friedrich\\_Kittler](https://monoskop.org/Friedrich_Kittler)

### 3 O seminário

Com a plataforma ZOOM, além do contato e trocas entre pessoas de diferentes lugares, houve também o registro em vídeo dos encontros. Todos os vídeos foram disponibilizados no blog do seminário: <https://sonspersformance2021.blogspot.com/> .

Eis lista com os temas, datas, e links dos encontros:

**Data:** 13/10/2021

**Tema:** a escrita do paper final.

**Link:** <https://youtu.be/6qkCWZKZBR8>

**Data:** 6/10/2021

**Tema:** propostas de papers/artigos

**Link:** <https://youtu.be/zS6icSZwcMs>

**Data:** 22/09/2021

**Tema:** Continuação Composing for Films, de Eisler& Adorno.

**Link:** <https://youtu.be/iiEDwWri4y4>

**Data:** 15/09/2021

**Tema:** Composing for Films, de Eisler& Adorno.

**Link:** <https://youtu.be/X-tyvqjtJwQ>

**Data:** 08/09/2021

**Tema:** Kittler/Wagner

**Link:** <https://youtu.be/6vt3NDm4cjw>

**Data:** 01/09/2021.  
**Tema:** Hanslick II  
**Link:** <https://youtu.be/9M-HcsLjPa4>

**Data:** 25/08/2021.  
**Tema:** Hanslick I  
**Link:** [https://youtu.be/9X88jvrjw\\_U](https://youtu.be/9X88jvrjw_U)

**Data:** 18/08/ 2021  
**Tema:** Caso Dámon de Atenas/ A República de Platão  
**Link:** <https://youtu.be/yV2MeqF32Ao>

**Data:** 11/08/2021  
**Tema:** Último encontro sobre o tema Maxixe. Leitura e análise de Um Homem Célebre, de Machado de Assis, e Machado Maxixe de José Miguel Wisnik  
**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=5Rdf-ipb7gA>

**Data:** 04/08/2021 .  
**Tema:** Ampliação da discussão sobre o Maxixe  
**Link:** <https://youtu.be/caClzP5qCAM>

**Data:** 28/07/2021  
**Tema:** Documentos mais antigos sobre o Maxixe  
**Link:** <https://youtu.be/malqjPGJam0>

**Data:** 21/07/2021  
**Tema:** Apresentação do curso  
**Link:** <https://youtu.be/Q8NMW2nRvoM>

Ao fim, foram apresentadas os seguintes trabalhos, a maioria deles sendo agora disponibilizada nessa seção da Revista Dramaturgias:

- 1) Maicom Souza. Yemônjá: signos estéticos em processos sonoros e coreográficos na montagem em dança.
- 2) Ana Oliver. A Poética Interartística de Marguerite Duras: sons e visualidades, propondo reflexões políticas.
- 3) Caísa Tibúrcio. A voz poética do palhaço Eduardo das Neves.
- 4) Mathews Vinícius: Final Fantasy VII Remake e a Paisagem Sonora do Jogo: Estrutura, Características e Funções.
- 5) Doriedson Coutinho de Sant'Anna. A música-mídia no espetáculo teatral búffalo's show.
- 6) Raíssa Palma Rádio. Voz e máquina de escrever, na obra dramaturgica de Jean Cocteau.

- 7) Francisco Alexsandro da Silva. Cantigas para entoar risos ou a dramaturgia sonora em “Canções, Cançonetas e Caçarolas”.
- 8) Gilmar Gomes. Sons em performance na Kallipolis: Conteúdo e forma da arte poética na República de Platão (Pl. Rep. 376d-398b)
- 9) Anauene Dias Soares. Maxixe: Som em movimento de uma experiência estética. Social para um patrimônio cultural imaterial do Brasil.

## Conclusão

Um seminário *online* pode se efetivar de diversas formas. Seguindo um *know-how* já desenvolvido no LADI-UnB, optou por articular o desdobramento entre formação de pesquisadores e interpretação de textos densos, com suas múltiplas entradas. Um possível redimensionamento do seminário residiria em uma maior análise de eventos aurais. Outra, seria a correlação entre processos criativos e formação de pesquisadores, uma outra modalidade de seminário já realizada pelo LADI.

De qualquer maneira, houve a possibilidade de um seminário multidisciplinar seja no tema, seja em sua composição, com artistas-pesquisadores oriundos da música, letras, artes cênicas, dança, filosofia, entre outras tradições artísticas e noéticas.

## Seminários: Sons em Performance

---

Yemònjá: signos estéticos em  
processos sonoros e coreográficos  
na montagem em dança

*Yemònjá: aesthetic signs in sound  
and choreographic processes in  
dance devising*

Maicom Souza e Silva  
Mestrando em Metafísica pela  
Universidade de Brasília – UnB  
E-mail: maicomssouza@gmail.com

## Resumo

Neste texto, trazemos informações e dialogamos sobre possíveis processos composicionais de movimentos corporais e musicais em um espetáculo de dança. Tratamos da montagem do espetáculo de dança negro-brasileira infantojuvenil *O Mar que banha a ilha de Goré*. Trabalho capixaba organizado pelo Coletivo Emaranhado, da cidade de Vitória (ES), no ano de 2021, em parceria com a multiartista Kiusam de Oliveira. O nosso propósito é compartilhar possíveis caminhos de como estruturar uma dança negro-brasileira, para que assim possamos registrar, externalizar e contribuir com epistemologias que versam sobre a arte negro-brasileira e processos de montagem e encenação que não coloque a cultura afrodiáspórica em espaços de fetichismo e exotismo. Abrimos caminhos e criamos *repertórios-outros* para dialogarmos sobre a arte da dança, pesquisas musicais e possíveis escolhas coreográficas que estejam com as suas motrizes em diálogo com as metafísicas afrodiáspóricas.

Palavras-chave: Dança, Metafísica, Cantar-dançar-batucar.

## Abstract

*In this text, we bring information and dialogue about possible compositional processes of physical movement and music in a dance piece. We approach the devise of the juvenile black-Brazilian dance piece O Mar que banha a ilha de Goré. A work from Espírito Santo organized by Coletivo Emaranhado, from the city of Vitória (ES), in 2021, in partnership with the multi-artist Kiusam de Oliveira. Our purpose is to share possible paths on how to structure a black-Brazilian dance, so that we can register, externalize and contribute to epistemologies that deal with black-Brazilian art and processes of devising and staging that do not place Aphrodispora culture in spaces of fetishism and exoticism. We open paths and create other-repertoires to dialogue about the art of dance, musical researches and possible choreographic choices that have their motifs in dialogue with the aphrodisporic metaphysics.*

Keywords: Dance, Metaphysics, Ding-dance-drum.

## Apresentação

No ano de 2021, na cidade de Vitória (ES), o Coletivo Emaranhado inicia a montagem do espetáculo de dança negro-brasileira *O Mar que banha a ilha de Goré*<sup>1</sup>, inspirado no livro homônimo de Kiusam de Oliveira. Esta montagem é um processo indutivo no qual assumimos a responsabilidade pela elaboração da dramaturgia e a organização das decisões coreográficas. Propomos uma obra em dança, composta por seis cenas (*ancoragem; além-mar; chegada; acolhida; tambor e apito*), que contam a história de Kika, uma menina brasileira que realiza uma viagem para conhecer a Ilha de Goré em Senegal, país localizado na África Ocidental. Com seis artistas em cena, o espetáculo cria subjetividades e um ambiente lúdico em que crianças dialogam e apresentam seus países (Brasil e Senegal). Nesta pesquisa, vamos tratar apenas da **coreografia 04** que compõe a cena **chegada**, que tem prevista a coreografia denominada **Solo para Yemònjá**. Deste modo, vamos dialogar sobre os elementos estéticos para o processo composicional desta coreografia, que se propõe ser uma dança negro-brasileira cênica. Com base na tríade estética *cantar-dançar-batucar* proposta por Ligiéro (2011), vamos dar ênfase no dispositivo *batucar* e trazer informações sobre o processo composicional da trilha, que será o impulso para a construção da corporeidade da bailarina.

## Elementos composicionais em dança

A filósofa Sueli Carneiro (2005) ao dar continuidade às reflexões sobre os conceitos de epistemicídio, nos convida a refletir sobre os processos de invisibilização das práticas culturais e sociais da população negra do Brasil, propondo uma dinâmica de conversão de olhares para que possamos enfrentar todas as formas de apagamento da cultura afrodiaspórica. Quando Carneiro defende que precisamos ampliar as nossas visões sobre as formas de poder, e que o conhecimento é uma ferramenta de emancipação e perpetuação de ancestralidade, ela promove um levante para que evitemos e/ou compreendamos, a partir de uma visão da diáspora, os processos de ocultamento. A título de

---

1 <https://youtu.be/b3Qn3fZ2GgU>

exemplo, na leitura da obra *Machado maxixe: o caso Pestana* de José Miguel Wisnik (2004), podemos perceber como o saber negro não foi evidenciado enquanto fonte gnosiológica e agenciador<sup>2</sup> de discurso. Nos atendo, em apenas um fato, que é a nomeação do maxixe no século XIX por “tango brasileiro”, temos um fenômeno que distancia o gênero musical de seus atravessamentos negro-africano e negro-brasileiro. Por mais que fosse evidente a influência musical e gestual da diáspora negra no maxixe, para que o gênero tivesse aceso a outros espaços, e/ou que fosse melhor recepcionado pela elite brasileira, ocorre este processo de transmutação, ocultamento e realinhamento de uma manifestação afrodiáspórica. Ainda que não ocorresse um movimento em acentuar as questões rítmicas sincopantes e a dança pélvica provinda do lundu angolano, as influências africanas estavam presentes no “tango brasileiro”.

À vista disso, motivados por Sueli Carneiro (2005) e em oposição aos processos de negligenciar epistemologias negras, propomos escrever e registrar, a partir da música, sobre um processo de montagem coreográfica que parte de concepções sonoras enquanto meio de estruturação de uma corporeidade negro-brasileira em dança contemporânea, para que assim, pensamentos da diáspora se perpetuem para além de nossa presença corpórea.

No que tange a dança contemporânea, as propostas de composições coreográficas não são um campo de pesquisa linear, sua essência está no interesse em escutar e observar como cada profissional, que se propõe coreografar, reúne informações para esquematizar o dançar. Pesquisar dança contemporânea é olhar para as escolhas coreográficas de cada processo e buscar conhecer as matrizes de organização daquele movimento. Dentre tantos trajetos em que o corpo pode se emaranhar, a dança contemporânea dialoga sobre os conteúdos dançantes escolhidos pelo bailarino e/ou coreógrafo. Para além do movimento e sua organização no espaço-tempo, o ato de coreografar uma dança contemporânea está na investigação e delimitação dos processos gnosiológicos que podem ser tangenciados por dois possíveis parâmetros: o dançar o corpo que pensa e pensar o corpo que dança. Com o intuito de diminuir a distância do binômio corpo-mente, que é resultado de processos de ensino em dança que separam a teoria e a prática de fazer dança.

Ao abordar a dança contemporânea como motriz de diálogo, Michel Bernard (2001) pesquisa a produção de conhecimento em dança através da construção de sentidos, trazendo os quismas<sup>3</sup> sensoriais enquanto dispositivos entre-

---

2 Uma perspectiva filosófica da afrocentricidade, o agenciamento é colocar em primeira instância experiências africanas e afrodiáspóricas como meios, vínculos e/ou canais de pesquisas epistemológicas.

3 Pensemos uma unidade corporal que não separa as experiências vividas pelo humano das noções abstratas. Um espaço em que o corpo no mundo e suas subjetividades são uma única coisa, não havendo justaposição e inseparabilidade. Estamos tratando de um entrelaçamento sensorial do humano para aquisição de conhecimento.

cruzados para tratar sobre corporeidade dançante. Seu pensamento é estruturado pelo *quiasma intrassensorial*, sentir e se sentir ao mesmo tempo, o *quiasma intersensorial*, a escuta aberta, e o *quiasma parassensorial*, a percepção que ocorre entre o ato de enunciação e o ato de sensação. O filósofo francês não trata a dança como tão somente lidar com a ideia de um corpo subjetivo, mas entender que o imaginário é o motor das sensações e, assim, o motor da dança possui sua representação no corpo inteiro, que é o espaço no qual os sentidos operam.

Nesta perspectiva, Bardet (2014) aponta que nas conceptualizações de Bernard não há uma separação de mundo entre imaginário e sensações, pois uma vez que o corpo é a sede do imaginário, o corpo é o espaço de acesso aos sentidos, num jogo de si para consigo, uma poética que não é nada além de um em-si que experiencia a multiplicidade deste jogo.

Paola Secchin Braga (2018) em seu texto *Dramaturgia do Corpo* apresenta o conceito de corporeidade enquanto conhecimento encarnado e traz para o corpo toda a responsabilidade de sua ação, provocando-nos a entender que é o corpo que cria suas ficções, e que, a partir de suas tomadas de decisão, neste espaço ficcional, a dramaturgia em dança se debruça, desenvolvendo um processo de entender o repertório corporal de seus artistas e mediar a criação coreográfica, ação impulsionada por aquilo que os corpos dos bailarinos oferecem dentro de esquematizações em prol de um tema.

Para tanto, condensamos nessa pesquisa, três vertentes enquanto caminho de investigação e criação coreográfica: (i) partituras sonoras, (ii) orientação cartográfica e (iii) corpo-história. A primeira trata sobre os processos de escuta na relação bailarino e músico; momento que o músico expõe os seus impulsos para a estruturação da trilha, proporcionando uma compreensão dos lugares acessados para a conceituação da sua composição, seja espaços técnicos e/ou subjetivos, ajudando o bailarino compreender as camadas sonoras propostas dentro da obra. A segunda vertente é a exposição de um mapa conceitual, que auxilia na construção coreográfica do bailarino, sendo também, uma forma para compartilhar escritas e catalogar processos em dança, e, por último, o processo de entender a construção histórica do bailarino. O coreógrafo pesquisa e entende os lugares que o bailarino passou, na estruturação de sua corporeidade, para assim, estabelecer a composição da dança, uma atitude de mediação entre a trajetória do bailarino e as proposições estéticas da obra coreográfica.

No que tange registrar e escrever sobre dança, Bardet (2014) apresenta provocações sobre como escrever dança contemporânea que não seja pelos corpos. Este processo de transcrição da dança enquanto registro é uma área do saber que precisa ser tencionada para que possamos dialogar sobre as singularidades, mas também discutir sobre a problemática da conservação da escrita em dança. Será que a permanência da coreografia é apenas nos corpos dos artistas? Será que o ato de coreografar é uma forma de escrita

em dança? A autora aponta que a obra coreográfica é a oposição de uma obra sem esboço, ora, como se registram os estatutos que envolvem uma obra coreográfica?

Simon Hecquet e Sabine Prokhois indicam que coreógrafos que adotam as notações como forma de escrita em dança precisam aceitar que estas ferramentas são uma prática em obra, de uma obra, e que a escrita da dança ajuda a construir autenticidade e espaços de autorreferenciamento em construções estéticas. Mas ainda é um campo aberto de pesquisa, pois a potência de cada corpo é única e singular, destarte, a harmonização do corpo em dança é uma tarefa que precisa ser repensada, enquanto as escritas de coreógrafos e registros destes vocabulários precisam ser discutidas e alinhavadas.

Com a intenção de levantar provocações sobre a dança negro-brasileira, apresentamos um caminho, ainda que incipiente, de como esquematizamos a organização de nosso dançar, que hoje possui sua escrita em um mapa conceitual e no registro de relatos dos artistas envolvidos, mas que também investiga outros espaços que possam ajudar no processo de compartilhamento de pesquisas em dança.

## Estéticas negras

As pesquisas e proposições sonoras, coreográficas e estéticas de nossa investigação têm como matriz a obra literária infantil *O Mar que banha a Ilha de Goré* de Kiusam de Oliveira, artista multimídia, escritora, educadora e bailarina, lançado no ano de 2014. O livro ganhou inspiração durante a sua participação no *Festival Mundial de Artes Negras – FESMAN*, em Dakar, no Senegal. Nesta obra, os leitores fazem o caminho inverso das viagens empreendidas pelos africanos escravizados a partir do século XVI. A mensagem central da obra é mostrar que a criança negra precisa saber suas origens em solos africanos, e entender o protagonismo africano em termos de berço da humanidade. A vivência desta montagem aconteceu na cidade de Vitória (ES), iniciada em julho do ano de 2021 e finalizada em novembro do mesmo ano, um espetáculo de cinquenta minutos em dança negro-brasileira. O Coletivo Emaranhado<sup>4</sup>, responsável pela gestão do espetáculo, é um grupo de pesquisa em artes cênicas com dispositivo na dança, que visa além de montagens de espetáculos, estruturar ações artísticas e pedagógicas sobre o seu processo de montagem por meio de linguagens escritas. Assim, revisito o objetivo de nossa proposta que é escrever sobre os processos composicionais de uma dança negro-brasileira, mas uma proposição que pensa a construção de uma corporeidade a partir da música. Deste modo, temos aqui reunidos três profissionais, o core-

---

4 [www.coletivoemaranhado.com.br](http://www.coletivoemaranhado.com.br)

ógrafo (Maicom Souza), o músico (Laith Maiga<sup>5</sup>) e a bailarina (Diedra Rovena), a partir desses artistas vamos registrar por meio de relatos, fotografias, vídeos e mapas conceituais os processos de tomada de decisão que culminam na coreografia *Solo para Yemònjá*.

Ao escolhermos pensar as subjetividades das artes negro-brasileiras e suas possíveis formas de enunciação e reflexão, Zeca Ligiéro (2011) sugere pensarmos as manifestações artísticas a partir de uma tríade que se fortalece nas ações do *cantar-dançar-batucar*, para o autor, esta junção é responsável por provocar a nossa percepção e afeto ao nos depararmos com uma arte negra. Assim, a partir dessa tríade, iniciamos um caminho para dialogar sobre uma prática performativa afrodiáspórica e iniciar um processo de montagem e encenação em dança. Para Ligiéro, foi por meio da dança, do canto e do som que os povos negros da afrodiáspora criavam estratégias de resistência contra as atrocidades do tráfico negreiro. As ações celebratórias que os africanos trouxeram para o Brasil, tanto as religiosas como as seculares, foram caminhos para recuperar comportamentos de seus ancestrais, mulheres, homens e crianças que forçosamente tiveram que deixar suas práticas culturais e reconstruí-las. Esta tríade estabelece um elo entre o Brasil e o continente africano, dispositivo para o fortalecimento das tradições ancestrais negras, um *religare* no qual os cantos populares, os sons dos atabaques e os movimentos corporais são um vínculo social que foi quebrado no período escravocrata e que ainda hoje precisamos pesquisar e entender as conexões históricas na relação Brasil-África.

## Cantar-batucar: composições sonoras

Na dramaturgia do espetáculo *O mar que banha a Ilha de Goré*, na cena **chegada** temos a **coreografia 4** que junto da **música 5** precisam comunicar sobre a presença de Yemònjá. Neste momento do espetáculo, Kika, uma rainha brasileira de 10 anos, ao chegar em Dakar agradece a Yemònjá por ter feito a travessia do atlântico em segurança.

**Mãe Mar:** - Kika desce da barca, se depara com um lugar de areia morena e rosada; Goré.

**Kika:** - Aos meus ancestrais, irmão e irmãs deste solo africano, digo-lhes, em wolof, a língua do povo de câ, *jerejef*, obrigada.

**Mãe Mar:** - *jerejef*, obrigada. - Através de você vejo seus avôs e avós,

---

5 Nome fictício. Na metodologia da história oral temática de Bom Meihy, no tratamento da entrevista, temos a etapa da transcrição, momento que é incorporado no texto elementos extra-textos na composição das narrativas do colaborador, uma síntese do percebido pelo pesquisador, por este fato é indicado citar o nome do entrevistado apenas após leitura, apreciação e aceitação de divulgação de seu nome no texto.

bisavôs e bisavós, tataravôs e tataravós, que um dia, daqui do meu manto, olharam pela última vez para a ilha, dela despedindo-se com amargura. Filhos e filhas que do meu útero foram arrancados, brutalmente sequestrados.

**Kika:** - No Brasil, a água salgada é a Mãe, é Iemanjá. Obrigado Mãe Iemanjá por me trazer em segurança (Trecho do espetáculo *O Mar que banha a ilha de Goré*. OLIVEIRA, 2015).

Assim, após este texto, se inicia a dança que estamos pesquisando. Situados, brevemente, iniciamos o processo de registro e pesquisa dessa coreografia. Consideramos relevante destacar, antes de tratarmos das concepções sonoras de *música 5*, que o espetáculo possui uma melodia que é o dispositivo composicional do compositor. Por meio da kalimba ele propõe uma frase melódica que será inserida em diferentes partes do trabalho, sendo um signo estético com o objetivo de criar um desenho musical na obra. De origem africana, a kalimba é um instrumento musical formado por uma pequena prancha de madeira em cuja superfície se enfileiram, à maneira de teclas, lâminas metálicas de tamanhos variáveis, as quais, vibradas pelos polegares do músico, emitem um som suave. A criação de uma linha melódica com a kalimba tem o propósito de estabelecer uma sonoridade que visa permear alguns espaços do trabalho e articular uma comunicação entre as músicas, haja vista que cada parte da trilha é arquitetada levando em consideração as especificidades de cada cena. Sobretudo, em nossa percepção, o instrumento também ajuda a criar uma ambientação lúdico-infantil da trilha, tendo em vista que estamos estruturando um trabalho de dança infantojuvenil.

A melodia com a kalimba é um tema que está representando ou de certa forma remetendo ao mar, e o mar é um personagem estratégico na dramaturgia e no próprio espetáculo. Para a trilha eu penso o mar enquanto elemento que permeia todas as questões da dramaturgia. Então, sempre durante a composição do trabalho haverá alguma coisa que remeta a esse mar, a gente tem uma frase melódica, que tem origem na kalimba, e que a partir dessa melodia vamos criar outras variações. Tem outras maneiras que podem ser tocadas essa melodia, trarei, por exemplo, a sonoridade na marimba (MAIGA, 2021).

Construir variações sobre um tema, são recursos utilizados nos processos composicionais em música, esses artifícios podem ser notados nas óperas wagnerianas e nas trilhas de filmes. Quando propomos um tema para um trabalho sonoro é possível estabelecer uma trama que identifica tanto o personagem, que em nossa pesquisa é o mar, quanto a concepção estética sonora da obra. Laith Maiga (2021) apresenta esse tema melódico, que ora atua como *leitmotiv*, que faz menção ao mar, e acompanha todo o desenrolar dramático. Abaixo a partitura da melodia:

**MÚSICA 2**  
**TEMA DO MAR**  
SOLO KALIMBA YOKI

♩ = 115

Instrumentação complementar: saculelê, conchas, mini rocar, pandeiro, djembê.

**Figura 1: Leitmotiv:** Frase melódica do espetáculo *O mar que banha a ilha de Goré*. Fonte: Elaborado por Dori Sant'Ana.

Sobre a melodia Maiga menciona:

Escolhi a kalimba para desenhar a dramaturgia na figura do mar porque ela é um instrumento banto de grande significado na diáspora africana nas Américas. No Brasil foi um instrumento que teve uma certa presença bem marcante entre o século XVI e até meados do século XIX, mas por alguma razão a kalimba perdeu seu espaço dentro da musicalidade tradicional brasileira e a gente não vê tão comumente o seu clima na música típica brasileira. Porém, no Zimbábwe, na República Democrática do Congo e também em Angola, nessas nações Banto, a gente tem uma musicalidade muito presente da kalimba em várias manifestações. Muda às vezes o nome [do instrumento] de um grupo étnico para outro, tipo *calimba*, *mbira*, *mbila*, *timbila*, dentro outros, mas são da mesma família.

Eu escolhi [a kalimba] porque ela tem essa questão forte de identificação negra, um pertencimento mesmo na diáspora, e segundo,

por uma questão de gosto mesmo, eu acho que a sonoridade doce compõe a dramaturgia. [...] Eu sinto falta de um elemento lúdico, que seja um som às vezes mais doce. [...] entendi que era um instrumento estratégico para essa trilha (MAIGA, 2021).

Após entendermos, brevemente, as razões que provocaram o compositor a estabelecer uma melodia para a montagem da música, precisamos trazer algumas informações sobre os dispositivos composicionais coreográficos que pretendemos estruturar. A **dança 4** denominada **Solo para Yemònjá** será coreografada pensando na música e em algumas orientações coreográficas. Não se trata de uma sequência de movimentos executados sobre uma música usada como um “pano de fundo”. O que estamos abordando é a edificação de uma dança com a qual a bailarina busca a escuta e a fruição das estruturas composicionais da música, ao mesmo tempo que se orienta pelo mapa conceitual da coreografia, e a partir desses pontos, estrutura a organização de sua movimentação.

Até o momento, entendemos que o conceito criativo do músico, para a concepção estética da obra sonora, parte da criação de um tema melódico protagonizado pela kalimba. Especificamente na dança **Solo para Yemònjá** o processo de montagem sonoro não está diretamente relacionado com a kalimba, seus disparadores composicionais estão nas variações do *jicá*. A partir desse som, que o processo coreográfico será iniciado. A dança será enunciada a partir da assimilação da proposição musical pela bailarina.

Um adendo, o que pode ser óbvio para a pessoa que lê esse escrito, que seria a necessidade de a bailarina escutar a música para compor sua dança, não é uma ação tão simples, em nosso caso, devido às questões contingenciais da pandemia, tínhamos apenas três meses para montar um espetáculo de cinquenta minutos, com seis pessoas em cena, em um trabalho com dispositivo na dança que une dança, canto e teatro. Durante esse processo, nem todas as coreografias tiveram suas músicas finalizadas, para que assim, fosse possível a construção corporal. Deste modo, grande parte das coreografias foram estruturadas apenas com a cadência rítmica proposta pelo músico. O que fizemos nesse escrito foi uma ação que gostaríamos de realizar com todas as danças do espetáculo, uma dinâmica de diálogo sobre a composição sonora e após esse processo, pensar a composição corporal, mas essa atitude ficou um pouco distante de nossa realidade.

Voltando, para a composição da **música 5** o músico opta como dispositivo composicional da estética sonora, a utilização de um ritmo dos candomblés denominado *jicá*. Na metafísica yorùbá o *ijinka* traz consigo a gestualidade do òrìsà Yemònjá, que consiste em movimentos de quebrar as ondas do mar com o corpo, um processo de decompor o movimento por meio de tremulações do

ombro, cedendo o peso gravitacional, desmontando as linhas horizontais<sup>6</sup> do corpo. Lopes (2011) apresenta o *ijiká* como uma organização sonora elaborada por atabaques numa dinâmica de reverência aos òrìsà, um toque característico dos candomblés, composto por uma orquestra ritual entre tambores e demais instrumentos. Cardoso (2006) acrescenta que o *jinká* vem da cultura *jeje* e significa ombro, uma alusão aos movimentos de rotação e tremulação que pertence ao ritmo, um toque diretamente associado às danças da divindade considerada a mãe das águas salgadas. Destacamos:

José Flávio Pessoa de Barros e Edilberto José de Macedo Fonseca se referem ao *jicá* como outro nome para o toque satô. Entretanto, na Casa Branca, *satô* e *jicá* representam toques completamente diferentes, como se pode constatar ao compararmos o conteúdo que preenche as seções referente aos respectivos termos. No *jicá*, *rumpi*, *lé* e *gã*, apresentam organizações sonoras peculiares, ou seja, distintas dos demais toques. O *rum* é tocado como uma das mãos, enquanto a outra toca com a *aguidavi*; *rumpi* e *lé* são percutidos com as *aguidavis* (CARDOSO, 2006, p. 333).

O *gã*, *rumpi* e *lé*, no *jicá* tradicional, se articulam de 6 em 6 unidades básicas de medida, como mostra a transcrição abaixo.

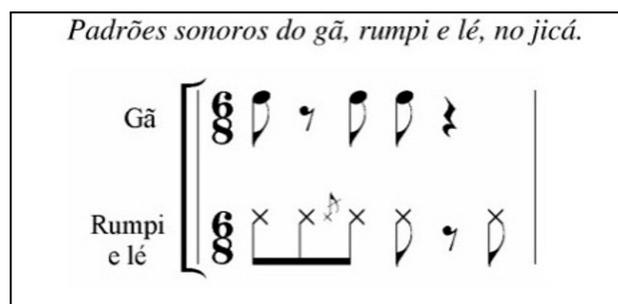


Figura 2: *Jicá*: Fonte: CARDOSO, 2006, p. 333. Figura 2.

A pesquisadora Rosamarina Barbara (2002), ao tratar da relação entre a sonoridade do *jicá* com os movimentos corporais, após observar uma festa de candomblé, aponta que o toque, quando acelerado, remete *tonibobé* (toque de Sàngó), mas o dançar calmo de Yemònjá e seu movimentar dos ombros criar uma am-

6 Entendemos um corpo alinhado, quando há uma simetria da bacia sobre os pés, o tronco sobre a bacia e a cabeça sobre o tronco, com a coluna em ascensão. No *jicá*, com os movimentos de tremulação mudam tal gestualidade. A postura vertical humana e as premissas desse corpo ereto se diluem pelos movimentos das virilhas que desalinham o posicionamento dos ilíacos e fêmures. O peso da massa corporal é solto pelo solo, encontrando movimentos de locomoção bípede, gradativamente, e as oscilações entre o corpo vertical e horizontal apresentam signos das danças dos òrìsà e de poéticas individuais de uma dança contemporânea.

bientação de serenidade e calma. “Durante essa mesma festa, foi clara a importância do *jincá*, que corresponde a um movimento dos ombros feito em ocasião da dobra do rum” (BARBOSA, 2002, p. 158). Os toques e as danças de motrizes negro-brasileiras possuem a interconectividade entre a dança e o toque para a construção das frases coreográficas, os gestos e os tempos musicais podem se articular em unidades básicas de medida, tema que não trataremos nesse escrito, pois vamos nos ater em entender o caminho composicional do músico para criação de uma trilha que possui como disparador o *jicá*. Para a construção rítmica da **música 5**, o compositor estabelece uma relação entre a mitologia de Yemônjá, as águas salgadas dos oceanos e as práticas ritualísticas dos candomblés.

Eu fui diretamente na estrutura do *jicá*, que é um dos ritmos típicos do Candomblé Ketu, que eu gosto muito da musicalidade, e é óbvio que ele remete à figura de Yemônjá. Então, por uma questão de afinidade e por uma questão de respeito a esse pertencimento, Yemônjá foi o meu ponto de partida (MAIGA, 2021).

A proposta composicional da **música 5**, inicia em um improviso com um instrumento artesanal que o músico denomina *efeito reciclável*, em seguida, uma sonoridade que coloca em diálogo os tambores de língua de aço *rav-vast* e o *handpan*. Por fim, o desenrolar e a finalização da trilha se forja por diferentes padrões do *jicá* tocados com o pandeiro. Uma proposição de criação sonora com a intenção de sair do óbvio, que seria estruturar uma dança para Yemônjá com o *gã, lé, rum* ou *rumpi*, uma organização sonora característica e explícita. Portanto, para provocar a criação coreográfica, a trilha inicia com sons da natureza que apresentam uma ambientação para a inserção do *jicá* em 3 padrões diferentes em pandeiro.

Então assim, resumindo, a trilha ela está muitas vezes a serviço da coreografia, mas ela também já está criando uma certa personalidade por causa de instrumentos específicos, de ritmos e de caminhos, ora melódicos, ora texturais. Tem os momentos que eu penso na textura e sons que remetam ao mar, mas também sou atravessado pelo reggae, que é um ritmo que embora também seja fruto da diáspora, o reggae está muito mais associado à sensação pop, embora também tenha conexão sagrada com os jamaicanos.

E também é um ritmo super estabelecido no Senegal e no Brasil. E aí o reggae, também tem seu lugar na trilha. No fim das contas, eu não estou procurando esbarrar em rótulos, em caixinhas, em barreiras, mas dar uma certa voz, uma certa liberdade e respeitar os fundamentos, além contemplar a musicalidade que eu sinto que elas têm a ver com a dramaturgia (MAIGA, 2021).

Destacamos que sobre o processo de montagem e a dinâmica de unir corporeidade e som, a bailarina Diedra Rovena (2021) explícita que o *jicá* não é uma dança ou toque que fazia parte de seu repertório nas artes, o contato aconte-

ceu dentro desta montagem. Ao receber o ritmo de Yemònjá tocado no pandeiro a bailarina aponta que foi um processo tão diferente quanto seria escutar o ritmo aos sons dos atabaques, mas após escutar toda a trilha, sentiu a impressão que faltava algo, que talvez possa ser realmente o toque do tambor. Pelo fato do instrumento lhe proporcionar mais impulsão para desenvolvimento do movimento. *“O pandeiro é diferente, não que ele não nos leva a fazer o movimento, mas ele é um som gera uma caixinha de dúvidas, estou acostumada com a sonoridade dele no samba e pagode, aqui foi uma desconstrução”.*

**PADRÕES GINKÁ**  
PARA PANDEIRO

The image displays three variations of the Ginká pandeiro rhythm, each presented as a musical staff in treble clef. Variation 1 (blue box) consists of three staves in 6/8 time, with rhythmic patterns marked with 'x' and notes. Variation 2 (red box) consists of one staff in 6/8 time with a rhythmic pattern. Variation 3 (yellow box) consists of two staves in 12/8 time with rhythmic patterns. The patterns are numbered 1, 2, and 3 respectively.

**Figura 3: Dança para Yemònjá.** Variações de pandeiro.  
*O mar que banha a ilha de Goré.* Fonte: Elaborado por Dori Sant’Ana.

Os padrões rítmicos no pandeiro adotados para a construção da trilha não seguem exclusivamente as sequências apresentadas acima. Os padrões são utilizados em sequência, mas no desenrolar da música eles se misturam apresentando diferentes variações que caracterizam a canção. Trazemos para apreciação a *música 5*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> <https://youtu.be/-BQzpKHto0U>



O eixo cerceador desta montagem coreográfica está na tentativa de estabelecer um processo de diálogo com o livro de Kiusam de Oliveira e entrecruzar com a nossa trajetória na dança. Para diálogo nesse escrito, enquanto aporte metodológico, além de apresentarmos pensamentos sobre a dança contemporânea por meio de levantamento bibliográfico, trazemos os relatos de experiências, entrevistas e a escrita da memória oral enquanto sede epistemológica, ferramentas que dentro da metodologia da afrocentricidade são *caminhos-outros* para coletarmos informações e assentarmos os fundamentos da afrocentricidade, que se estrutura na dinâmica da localização e agenciamento do sujeito em seus processos relacionais.

Para adiante, vamos apresentar o mapa conceitual da coreografia e a partir dele versarmos sobre os processos composicionais da dança, diálogo mediado pelo método cartografia na encruzilhada do filósofo Luis Carlos Santos, as concepções de artes performativas de Zeca Ligiêro, além das contribuições de Inaicyrá Falcão em suas pesquisas em dança.

## Elementos composicionais em dança

Para estabelecermos os códigos de nossa dança, pensemos a corporeidade enquanto um corpo em ação, munidos de vontade e potência para um fim, um corpo inteiro, encarnado, que é uma reverberação dos espaços que passou, de todas as subjetividades experienciadas e que agora, junto de elementos estéticos externos ao seu corpo, que também possui sua trajetória e história, vão se unir para comunicar algo. Assim, com a música, os elementos simbólicos e com as indicações coreográficas, o corpo da bailarina inicia a montagem de nossa coreografia, uma corporeidade que pretende restaurar comportamentos e práticas corporais inspirados na gestualidade de Yemônjá.

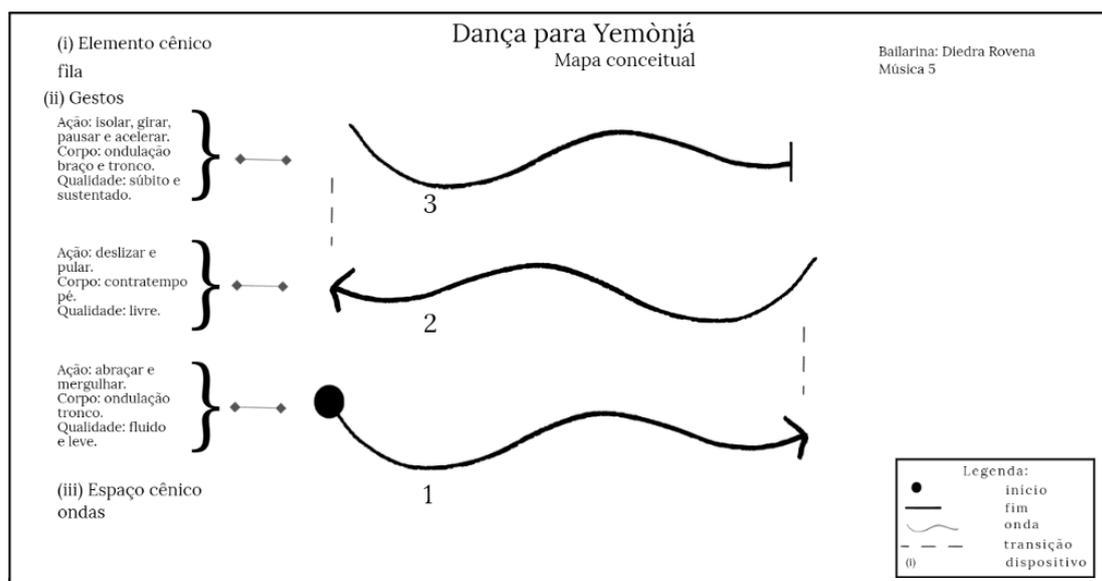
A dança enquanto uma linguagem não-verbal, fazendo um recorte para dança negro-brasileira, possui nos gestos, nos movimentos, nos figurinos, nos elementos cênicos e nas músicas, referências iconográficas para que o espectador possa ter leituras da ação. Tratando dos òrìsà, as codificações coreográficas podem pesquisar as trajetórias mitológicas enquanto saberes para estabelecer a construção dos movimentos. A vista de exemplo, quando pen-

samos em arquétipos de Yemônjá tratamos de uma divindade feminina da cultura yorùbá na qual suas essências mitológicas estão associadas ao elemento água e ao poder da criação. Mãe de todos os òrìsà, Yemônjá é considerada a grande mãe “senhora das cabeças”, responsável por harmonizar as energias positivas e negativas de seus filhos e filhas. Sua dança é caracterizada pelos movimentos dos braços, que realizam ondulações e representam grandes abraços, analogias aos comportamentos humanos de afago e acolhimento (BARBARA, 2002).

Barbara (2002), ao pesquisar a dança de Yemônjá nos rituais dos candomblés, descreve que o seu dançar é caracterizada por um conjunto de movimentos que indicam posturas que estimulam respeito, um mover que transparece serenidade, suavidade, com um caráter muito lento na utilização dos braços em gestos arredondados, além das restaurações de signos que remetem a maternidade, fecundidade e as experiências do zelar. Sendo um òrìsà das águas, dentro da metafísica africana, seus movimentos ao dançar são marcados pela fluidez, um conjunto de gestos contínuos e controlados.

Quando eu estava montando a coreografia, fiz movimentos leves, todos fluidos. Eu também fiz um experimento na praia, percebi que os movimentos são densos e que eu poderia colocar na coreografia, e depois encaixei na música (ROVENA, 2021).

Para a montagem da **coreografia 4** vamos nos valer dos arquétipos de Yemônjá, dentro do ritual yorùbá, para incitar o processo criativo. Dividiremos a proposta coreográfica a partir de três parâmetros disparadores: (i) os elementos cênicos, (ii) as indicações gestuais e (iii) o desenho/mapa coreográfico. No primeiro trazemos o filá como objeto indicativo de movimento externo ao corpo da bailarina, se estruturando como agente provocador de movimento, elemento que deve ser somado a sua corporeidade. Em seguida trazemos como indicação gestual o ato de mergulhar, abraçar, deslizar, pular, dentro de movimentos que façam analogias às ondas do mar, além da construção de ações que prezam pela fluidez, por fim, estabelecemos enquanto espaço cênico, um desenho no chão que simbolizam três ondas, local para início e finalização da cena. O mapa conceitual é um espaço para a bailarina mediar suas decisões coreográficas a partir da música, se configurando, nesta pesquisa, como uma possível forma de incitar escritas coreográficas. Na página a seguir trazemos o mapa supracitado:

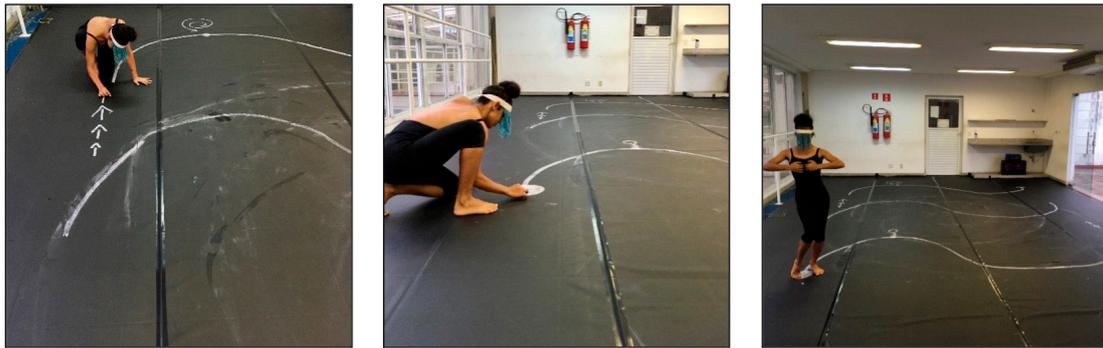


**Figura 4: Mapa conceitual.** Dança para Yemònjá.  
*O mar que banha a ilha de Goré.* Fonte: Elaborado pelo autor.

A escolha dramaturgicamente de inserir os elementos cênicos é um indicativo para que a bailarina já possa entrar no processo de transe/transição para a construção de sua personagem na dança. O filá é uma espécie de gorro utilizado nas indumentárias dos òrìsà na tradição yorubana (LOPES, 2004). Nossa intenção com a inserção do elemento cênico, além de trazer informações para a corporeidade da bailarina é apresentar para os espectadores outros símbolos e indicativos estético enquanto fonte de informação, pois são elementos que possuem história, memória e ancestralidade, objetos que fazem parte de outras mitologias que são fontes de saberes e diálogo.

Para Rovena (2021), a elaboração do mapa conceitual trouxe para a pesquisa do movimento uma proposição nunca experienciada, o desenho proporcionou uma noção espacial que reverberou no processo composicional. O mapa, atrelado às indicações corporais, foram vetores que contribuíram para a exploração corporal da bailarina. Tendo em vista que a formação da corporeidade e que o corpo-história da bailarina vem de uma escola em dança clássica, tentamos como as indicações gestuais e cartográficas aproximá-la da gestualidade da dança negro-brasileira, propondo assim, movimentos que prezam pelas ondulações, gingas, tremulações, polirritmia, contrações, além de uma gestualidade cujo eixo seja terreno.

O mapa facilitou a minha vida, porque quando a gente cria algo do zero, a gente não pensa no mapa igual este. Aqui desenhei os caminhos que eu tenho que passar. Geralmente a gente vive num breu, no escuro, e a gente precisa começar a dar à luz a partir dos movimentos. Assim, criar um mapa na mente, visualmente, ficou bem melhor para mim (ROVENA, 2021).



**Figura 5: Cartografia.** Desenho do mapa coreográfico.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando trazemos o mapa conceitual e apresentamos algumas orientações gestuais, tais como o ato de mergulhar, abraçar e deslizar com a qualidade fluida, pensamos em estabelecer indicativos corporais para deixar a dança em um ambiente mais leve e acolhedor. Sendo o espetáculo uma proposta de dança infantojuvenil e pelo fato de sua dramaturgia apresentar uma leveza ancorada nas ondas de Yemònjá, também optamos por definir que estes movimentos da bailarina teriam como disparadores a graciosidade. Ainda indicamos que fossem inseridos os movimentos de quebrar as ondas com as mãos, gestos que façam analogia à realza africana e solicitamos que fosse mantido a precisão e a força de Yemònjá, que coreograficamente é representada pelos giros e pulos firmes.

Por fim, a nossa intenção é proporcionar para a bailarina repertórios iconográficos, para aqui assim, consiga unir essas orientações coreográficas com as proposições musicais apresentadas na trilha. Estabelecer uma cartografia cênica para o desenvolvimento do dançar pode ser considerada uma possível forma de escrita em dança, um disparador que auxilia a criação coreográfica. Esse espaço cênico é um caminho para estabelecer diretrizes de diálogo, que em nossa pesquisa, é caracterizado pelo desenho das ondas no chão, que é uma representação simbólica à Yemònjá e seus arquétipos relacionados às águas salgadas, tempestades e ressacas.

## Signos coreográficos em Goré

A bailarina foi convidada a ler o levantamento bibliográfico desta pesquisa, escutar as propostas composicionais do músico, a música, e por fim, a partir do mapa conceitual com as respectivas indicações coreográficas, forjou a sua dança. Uma dinâmica nova para o nosso processo de pesquisa, estamos elaborando um possível caminho de se estruturar propostas de escrita de movimento, incitadas pela tríade filosófica *cantar-dançar-batucar*.

Além do mapa conceitual e dos elementos cênicos, propomos que a bailarina pesquisasse seus movimentos com os pés descalços, que seu tronco, jun-

to de seus braços, flutuasse pelo ar, trazendo representações de movimentos cautelosos, de tal forma que o seu gesto demonstre que ela é uma divindade da realeza. Ainda indicamos que o peso de seu corpo, ao mesmo momento que ao tentar mergulhar, também estabeleça uma relação com a terra, seus pés precisam deslizar, pular e criar contratempos que desloquem seu quadril em oposição aos pés, numa fluência livre e estabelecendo uma relação flexível com o espaço. A bailarina por meio de movimentos ondulados deve também criar relações polirrítmicas no seu dançar, um corpo encarnado, que estabelece um elo com o espaço a partir de sua história corporal, somada aos indicativos estéticos apresentados na proposta composicional.



**Figura 6: Gesto.** Construção coreográfica.  
Fonte: Elaborado pelo autor.

Adiante trazemos a dança e o resultado da assimilação sonora e cartográfica pela bailarina na dança *Solo para Yemônjá*<sup>8</sup>:



Por fim, este conjunto de movimentos anunciado por Ayanna (personagem de Diedra Rovena) é a corporificação da sonoridade proposta por Laith Maiga. Deste modo, encerramos para este momento, o nosso olhar sobre os possíveis caminhos de processos composicionais em dança negro-brasileira, demonstrando as decisões criativas que adotamos para enunciação de um dançar negro.

---

8 [https://youtu.be/QDXn\\_b2gF4Q](https://youtu.be/QDXn_b2gF4Q)

## Conclusão

Ressaltamos que a nossa pesquisa se emaranha na tentativa de estipular conteúdos pré-coreográficos para as concepções do dançar, mais especificamente, material para a construção da gestualidade de Yemônjá. Uma tentativa de evitar dicotomias que separam teoria e prática, propomos um processo de montagem e encenação em que a bailarina tivesse este texto e suas orientações estéticas enquanto dispositivo para criação coreográfica.

Tangenciados pelas premissas de pensar o corpo que dança e nas tentativas de esquematizar processos de decisões coreográficas, trouxemos esta pesquisa, que mesmo em construção, contribui para os estudos composicionais em dança contemporânea. Assim como os trabalhos de Inaicyrá Falcão, artista que explora as fronteiras do corpo potencializando a expressividade e a criatividade dos bailarinos, a nossa pesquisa está emoldurada pela prática de indicações estéticas por meio de elementos cênicos, sonoros e cartográficos enquanto disparadores dos processos criativos de montagem e encenação, tudo atrelado aos arquétipos do panteão dos òrìsà.

Nessa pesquisa, o nosso trabalho coreográfico e dramaturgicamente abarca ampliar as possibilidades de repertórios sobre a cultura afrodiaspóricas no corpo da bailarina, convidando que a partir do batuque, da dança e do canto ela estabeleça uma relação consigo, com os outros corpos e com o espaço. As orientações sonoras e coreográficas, externas ao corpo da bailarina, pesquisam a arte negro-brasileira, para que assim, a construção da corporeidade resplandeça em possíveis indicativos estéticos de uma arte negra.

O espetáculo *O Mar que banha a Ilha de Goré* busca reunir elementos verdadeiros de um estilo de vida, sistematizando possibilidades reais e habituais em um presente humano por meio da dança. Nosso propósito é contar a nossa perspectiva, na intenção de romper estereótipos sobre as práticas do povo negro, processo de aproximação com a sociedade, para que assim se possa refletir sobre o contexto das manifestações culturais do Outro, um processo de tolerância das diversas formas de viver socialmente.

## Referencial

BARBARA, Rosamaria Susanna. **A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.** 2002. (Tese de doutorado em sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia.** Martins Fonte, São Paulo, 2014.

BERNARD, M. **De la création choréographique.** Paris, CND, 2001.

BRAGA, Paola Secchin. **Dramaturgia no corpo**. Poiésis, Niterói, v. 19, n. 32, p. 121 – 134, jul./dez. 2018.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2014. (Tese de doutorado em música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. (Tese de doutorado em educação) – Universidade de São Paulo/Feusp, São Paulo, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2002.

OLIVEIRA, Kiusam de. **O mar que banha a Ilha de Goré**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2015.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Looking at Dances: A choreological perspective on choreography**. London: Verbe Publishing, 1998.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte- educação**. 2. Ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Luis Carlos. **Justiça como ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil**. 2014. (Dissertação de mestrado em educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

## Entrevista

MAIGA, Laith (nome fictício). **Depoimento [set. 2021]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2021.

ROVENA, Diedra Machado Lino. **Depoimento [out. 2021]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2021.

## Seminários: Sons em Performance

---

A música-mídia no espetáculo  
teatral *Búffalo's Show*

*Media music in the theater  
spectacle* *Búffalo's Show*

### **Doriedison Coutinho de Sant'Ana**

Doutorando em Metafísica pela UnB. Mestre em Artes - Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Musicoterapia pela Universidade Federal de Pelotas, RS (2005). Graduado em Música - Bacharel em Composição – pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente, é Pesquisador CNPq em Transdisciplinaridades no LECA – Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas, Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4811889759850106>

## Resumo

Este artigo é sobre o processo composicional e as escolhas sonoro/musicais realizadas na montagem do espetáculo *Búffalo's Show*, da Cia Folgazões, 2019, Vitória-ES. A peça conta a história ficcional do herói do velho oeste, Buffalo Bill. Procedimentos técnicos cinematográficos do faroeste norte-americano e do *spaghetti western* da década de 1960 foram reutilizados na encenação, cenografia, iluminação, figurino e música. Será feita uma descrição dos efeitos sonoros que revelam o *foley* do cinema. Também será analisada a música composta originalmente para a montagem e suas relações com a música de Ennio Morricone composta para a trilogia dos dólares e *Era uma vez no Oeste*, do cineasta Sérgio Leone. Pretendo demonstrar como a ironia apresentada no texto foi dialogicamente aproveitada na composição dos efeitos sonoros e na música, por meio de recursos de orquestração, melodias e progressões harmônicas. O objetivo é mostrar como os elementos sonoro-musicais se apresentam como mídias, cujo propósito é estabelecer uma via direta e fácil de comunicação com o espectador, buscando provocar certas sensações através dos códigos instituídos pela indústria cultural. Além disso, será mostrado como aconteceram as escolhas e decisões sobre os efeitos sonoros e como ocorreram as transposições dos códigos musicais de Morricone para a música de *Buffalo's Show*.

Palavras-chave: Música, Sons, Mídia, Composição.

## Abstract

*This article is about the compositional process and the sound/musical choices made in the assembly of the show *Búffalo's Show*, by Cia Folgazões, 2019, Vitória-ES. The piece tells the fictional story of the wild west hero Buffalo Bill. Technical cinematographic procedures from the North American western and the spaghetti western from the 1960s were reused in staging, scenography, lighting, costumes and music. A description will be made of the sound effects that reveal the foley of cinema. The music originally composed for the editing will also be analyzed, as well as its relationship with the music by Ennio Morricone composed for the trilogy of *Dollars* and *Era Once in the West*, by filmmaker Sérgio Leone. I intend to demonstrate how the irony presented in the text was dialogically used in the composition of sound effects and music, through orchestration, melodies and harmonic progressions. The objective is to show how the sound-musical elements present themselves as media, whose purpose is to establish a direct and easy way of communication with the spectator, seeking to provoke certain sensations through the codes established by the cultural industry. In addition, it will be shown how the choices and decisions about the sound effects happened and how the transpositions of the musical codes of Morricone to the music of *Buffalo's Show* took place.*

*Keywords: Music, Sounds, Media, Composition.*



Vídeo do espetáculo<sup>1</sup>

## Introdução

As linguagens teatral e cinematográfica são distintas em muitos aspectos – nos elementos estruturais, nas técnicas de montagens e compartimentalização das fases de montagem, no aproveitamento e distribuição dos eventos cênicos no espaço/tempo. A maneira de determinar elementos cenográficos e cores das indumentárias, de desenhar luzes para as cenas, de produzir efeitos sonoros – sonoplastia no teatro e *foley* no cinema –, se difere à medida que eles são postos em uso ora no teatro, ora no cinema. Por outro lado, percebemos semelhanças existentes em outros aspectos estruturais, como, por exemplo, naqueles elementos que lhes são peculiares, como atores/atrizes, diretores/diretoras. Estão entre os elementos constituintes de ambos, a música e os sons, com as suas propriedades constitutivas. As diferenças e semelhanças entre eles nos fornecem ideias interessantes para o uso de elementos de um no outro. O foco deste trabalho é sobre as possibilidades de transposição das formas de utilizar música e som no cinema para o teatro.

A música e o som, como signos da linguagem teatral ou cinematográfica, funcionam como dispositivos midiáticos na propagação das muitas ideias e mensagens a serem difundidas entre os espectadores. Um breve olhar sobre a música

---

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=\\_jxCQ\\_WIDD8](https://www.youtube.com/watch?v=_jxCQ_WIDD8)

e o som por meio da semiótica pode nos ajudar a entender a função sógnica da música e dos sons. A partir dos conceitos desenvolvidos na Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, percebemos que os parâmetros musicais – ritmo, melodia, harmonia, dinâmica de intensidade – e a música, assim como som e suas dimensões – timbre, altura, intensidade –, funcionam como objetos que têm certo conceito intrínseco (signo) e que produz no expectador certo significado (interpretante). Além disso, o uso da música e som como signo, não oferece descanso à fruição, tornando-se um processo contínuo de ressonância, onde as imagens (interpretantes) geradas pela fruição do conceito (signo) presente no som e na música (objeto) gerariam outras novas imagens em sucessão. “Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*.” (PEIRCE, 2010, p. 74 *apud* OLIVEIRA, 2017, p.78 e 79).

Como mídia, a música e suas propriedades, os sons e suas dimensões, os instrumentos musicais, exercem papel de transmissores das mensagens elaboradas pelos escritores e diretores de cinema e de teatro. Nesse *status* (de mídia), quaisquer componentes da mídia musical, sonora, instrumental, poderiam ser aproveitados como objetos de manipulação por parte do compositor, desenhista sonoro/sonoplasta, diretor. As escolhas do material sonoro e/ou musical podem ser impulsionadas pelo anseio de transmitir algo – icônico, indicial ou simbólico – convencionado pela cultura, e que é inserido na narrativa do filme ou espetáculo teatral pela arbitrariedade do roteirista/dramaturgo. Por meio dessa estratégia, provoca-se a identificação do fruidor com o material exibido na mídia por meio da expectativa. O espectador que escuta a trilha sonora, encontra, a partir disso, um estado de conforto perceptivo, por estar identificado com os elementos estruturais da música – melódicos, rítmicos, harmônicos, dinâmicos, timbrísticos. O uso de certas combinatórias – linhas melódicas, progressões harmônicas, dinâmicas de intensidade, tipos e qualidades de instrumentos determinados na música-mídia –, são reconhecidas pelos expectadores porque estão de acordo com o seu condicionamento cultural, aprendizado e hábito social. De acordo com a “teoria da expectativa” de Leonard B. Meyer, isso se dá porque

As tendências, conscientes ou inconscientes, naturais ou aprendidas, tendem a seguir um curso ordenado e predeterminado segundo padrões já incorporados. Quando o curso normal de uma tendência é alterado ou interrompido ele se torna consciente e origina a –expectativa|. A princípio, qualquer tendência é uma expectativa, contudo, grande parte delas segue seu curso normal e se mantém em um nível inconsciente. [...] É importante destacar, contudo, que a criação de expectativas em música está sempre condicionada à familiaridade do ouvinte com o gênero, período, estilo do compositor etc.” (OLIVEIRA, 2017, p. 43).

Portanto, quando a questão se refere à produção do sentido musical, o fruidor, na postura de audiovisualizador de uma música fílmica ou cênica, percebe referências e mensagens intencionalmente impressas na mídia pelo compositor, diretor e dramaturgo/roteirista. Muitas vezes os referenciais ficam embutidos na mídia como *physical or technical medium*<sup>2</sup> que, de forma mais sutil, promovem o seu reconhecimento por um ouvinte mais atento.

Objetos sonoros – musicais ou não – que produzem efeitos de som como *technical medium*, funcionam como transmissores de conteúdos extra-musicais, pois trazem para a mídia fílmica ou teatral, conteúdos externos por verossimilhança entre a percepção natural e a midiática, provocando a sua identificação. “Quanto mais a percepção das mensagens artificiais se parece com a percepção da própria realidade, mais fácil é para o receptor decodificá-las e compreendê-las” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 30), ou seja, mais rapidamente o fruidor irá perceber, decodificar e compreender as mensagens da mídia musical/sonora pretendidas pelo diretor, compositor, sonoplasta ou *sound designer*. Rodríguez (2006) afirma que o aumento da capacidade de produzir mensagens verossímeis à realidade é consequência do aprimoramento cada vez mais profundo das técnicas que envolvem a elaboração dos códigos cinematográficos. A consequência disso é que o espectador terá uma fruição mais rápida das mensagens produzidas devido à sua simplicidade e universalidade. Esse aspecto de mídia do som e também da música, corrobora com o teatro e o cinema nas transmissões de mensagens específicas.

Adorno e Eisler (2007) não consideravam os filmes produzidos para o cinema nos anos de 1940 como produto exclusivamente artístico. Eles compreenderam essas produções como uma forma tecnológica de utilização de recursos de comunicação preparados e organizados para difundir as pretensões mercadológicas da indústria cultural. Neste contexto o som e a música, compostos e/ou escolhidos, e utilizados como elementos imprescindíveis às narrativas audiovisuais, apresentam-se como mídias, cujo papel é de conferir a essas narrativas certos códigos consensualmente estabelecidos, com o intuito de transmitir significados previamente pretendidos.

No cinema, sons e músicas são arbitrariamente escolhidos, desde da trilha musical, até o mais ínfimo efeito sonoro, como o de um sibilar de vento. No teatro, a música e sons de um espetáculo também resultam de combinações

---

2 “são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia — o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc. o uso dos meios físicos para criar uma pintura a óleo — a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada no chassis — resulta na constituição dos *materiais* do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana. Esses materiais representam a “modalidade material”, na terminologia de Lars Elleström (2009a), da mídia “pintura” (no sentido coletivo da palavra).” (CLÜVER, 2012, p.9).

artísticas pensadas para a cena teatral, como afirma Radicetti (2020, p.157), mesmo que ruídos externos, sirenes, trânsito, tosses, espirros, arrastar de cadeiras, bocejos, choros de bebês, etc, interfiram instantaneamente na percepção sonora dos expectadores. Esta e outras semelhanças entre as linguagens supracitadas tornou possível a transposição das ferramentas de mídia, de *physical or technical medium* do cinema para uma formulação dos elementos sígnicos na construção da trilha sonora de *Buffalo's Show*.

A transposição das técnicas de elaboração de códigos musicais da linguagem cinematográfica, especificamente do gênero *spagetti western*, para um espetáculo teatral trouxe novas formas de percepção e de escolhas de materiais sonoros e musicais para composição. A possibilidade de utilizar a música como mídia dentro de um espetáculo, destacou e reforçou o potencial comunicativo do signo-música e signo-som dentro da linguagem teatral. Colocar o teatro e cinema em paralelo, para daí extrair ferramentas de uma para a criação em outra, não tem o objetivo de comparar as suas estruturas, tampouco coloca-las em confronto ou considerar importante uma mais que a outra. Ao contrário, a pretensão é demonstrar como a reutilização de recursos cinematográficos de composição de música no teatro acontece por meio de um processo criativo musical, que só é possível com um estudo bifocal e profundo sobre as estratégias tecnológicas e midiáticas das duas linguagens. O que temos a ganhar com isso é o aumento das possibilidades de fazer música/som através de um processo dialógico entre linguagens.

Portanto, neste artigo, farei uma análise dos elementos sonoros e musicais trazidos especificamente da trilogia dos dólares e do filme *Era Uma Vez no Oeste*, de Sergio Leone, com o intuito de apresentar, através disso, recursos técnicos responsáveis por conferir à música a característica de mídia. Antes, será importante discorrer sobre o que é o espetáculo *Buffalo'Show*, seu histórico e sobre a influencia recebida do faroeste norte-americano e do *spaghetti western* em outros setores da linguagem teatral, como na encenação, na cenografia e na atuação.

## O espetáculo

*Buffalo's Show* é uma montagem teatral livremente inspirada na vida de William Frederick Cody, o Buffalo Bill (1846-1917). Nascido no Condado de Scott, em Iowa, Cody recebeu o apelido de Buffalo Bill devido aos seus feitos como grande matador de búfalos. Mas foi por causa da criação de um show que retratava o Oeste Selvagem, o *Buffalo Bill's Wild West Show*, que ele se tornou famoso. No show, Buffalo Bill oferecia ao público números variados, ousados e com características heróicas, que incluía desfiles de cowboys, participação de índios americanos, exímios atiradores e ainda, números com turcos, árabes, mongóis, cossacos, todos vestidos tipicamente. Entre as atrações do show estavam tam-

bém Jane Calamidade e Touro Sentado, chefe indígena que viveu no século XIX.<sup>3</sup> Foi esse grande e famoso show de entretenimentos que serviu de inspiração para o tema do espetáculo.

*Buffalo's Show* se passa no velho oeste norte-americano, especificamente em Iowa, no final do século XIX e início do XX. Algumas de suas características estilísticas foram buscadas em documentários sobre a época, nos filmes de *western* norte-americanos e do *spaghetti western* de Sergio Leone. O trio de personagens é formado por: Buffalo Bill: 71 anos, norte-americano, lendário caçador de búfalos, ator e produtor de shows sobre o Oeste Selvagem; Basil Zaharoff: 68 anos, turco de ascendência grega, comerciante e empresário; Cabocla: 40 anos, norte-americana descendente de brancos, negros e índios, que vive com Buffalo Bill.

O texto conta a história fictícia de um Buffalo Bill lendário, um herói esquecido, desvigorado, vivendo um cotidiano de rotinas monótonas, sem grandes feitos e sem brilho. Nesse contexto, ele nem atirava mais, mas comia, andava e dormia de posse de uma arma velha e sem utilidade. Bill passava os dias deprimido, sob os cuidados de Cabocla – personagem inventada especialmente para a dramaturgia. O tipo de relação que ela tem com Bill, não é bem definida pelo autor. Na trama ela é a filha legítima de Touro Sentado.

E segue a trama. Certo dia, Bill é surpreendido pela visita de Basil Zaharoff, um velho conhecido que chega presenteando-o com uma arma que funciona. Zaharoff é “comerciante” e sócio da fabricante e distribuidora de armas *Maxim*. Através de um discurso malicioso, sobre defender o estado de Iowa dos índios selvagens, ele convence Buffalo Bill a ser o defensor do povo, candidatar-se ao governo de Iowa e a reviver o Buffalo's Show (show fictício do *Buffalo Bill's Wild West Show*). A sua pretensão, na verdade, era alcançar um poder político às custas da popularidade de Bill e assim, concretizar sua ambição pelo comércio ilegal de armas e enriquecimento ilícito. O “turco de berço” não é o que parece, ele utiliza artimanhas, seduções e discursos enfeitados sobre atos heróicos em defesa do povo para lançar seus logros. O espetáculo *Buffalo's Show* é um alerta sobre a manipulação da opinião pública através dos meios de entretenimento e de como a arte pode ser usada para transmitir mensagens de manipulação revestidas de formas artísticas.

O dramaturgo Dúlio Kuster Cid conta que a ideia de escrever uma peça que falasse sobre a história de um herói do velho oeste, inspirado em Buffalo Bill, surgiu das suas inquietações a respeito de questões sociais, políticas e culturais que, na atualidade, assolam o mundo e o Brasil. Tais questões, Segundo o autor estão ligadas especialmente ao

---

3 **BUFFALO BILL.** In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buffalo\\_Bill&oldid=58717665](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buffalo_Bill&oldid=58717665)>. Acesso em: 7 nov. 2021. «William “Buffalo Bill” Cody». World Digital Library. Consultado em 2 de junho de 2013. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/11200/>. Acesso em: 7/11/2021.

aumento de sentimento de violência que vem acontecendo no Brasil e no mundo, esse sentimento de intolerância com o diferente, na defesa de um pensamento egemônico, como se o certo fosse ter uma forma de pensamento e condenar as demais. Isso tudo associado também com essa obsessão com armas, o armamentismo, etc. (CID, 2019).

## Dos filmes de *western*

A partir dessas inquietações a diretora Nieve Matos lançou a ideia de usar como modelo para a dramaturgia, a estética do *western* (faroeste) dos filmes para o cinema de característica popular. De acordo com a diretora “a intenção não é um espetáculo que copie uma obra cinematográfica, mas a gente está brincando com a linguagem do faroeste, trabalhando com a voz do ator, trabalhando com a dublagem dos filmes, como chega pra gente.” (MATOS, 2021). Uma mostra das “brincadeiras” feitas no espetáculo é a utilização de coloridos nos elementos técnicos do espetáculo – figurinos, cenário, objetos cênicos e no desenho de luz. A saturação de cores é uma característica dos filmes de faroeste norte-americanos.<sup>4</sup>



---

4 As cores dos QR Codes deste artigo, foram escolhidas como referências estilística de cores utilizadas por Sergio Leone nos seus filmes de *western*. De acordo com “ao invés do colorido saturado, marca registrada dos westerns norte-americanos dos anos 1950, Leone privilegiou tons de terra e cores desbotadas. Marrom, vermelho-escuro, branco encardido e cinza-chumbo predomina tanto nas locações internas quanto nas externas.” (CARREIRO, 2011, p.41).



Figura 1: Cores do espetáculo.

## Do faroeste norte-americano

Nos filmes de faroeste, as histórias se passam num “Velho Oeste” norte-americano, apresentado como um território inóspito, um lugar “sem lei”, onde a “lei do mais forte” prevalece e o sistema de legislações que regem as condutas sociais é precário. Nos filmes de faroeste, relacionamentos são estabelecidos por meio da imposição de poder, quase sempre por meio de violência, assassinatos, genocídios e todo o tipo de barbáries. No velho oeste a premissa sempre será vencer a todo custo, demonstrar força, e se for possível, subjugar aqueles considerados mais fracos, muitas vezes com muita crueldade e sem piedade. Essas mídias de “*far western*” possuem esses códigos claros de comunicação, de fácil apreensão, já estabelecidos desde suas primeiras produções pela indústria do cinema norte-americano.

## Do spaghetti western

O gênero *western* em território norte-americano, atingiu enorme repercussão pública de audiência nas telonas entre os anos de 1930 a 1950, até o seu declínio a partir da década de 1960. Enquanto o gênero encontrava a decadência em meio as produções norte-americanas, foi em território italiano que o faroeste alcançou novo formato e novamente reconquistaria o público popular nos cinemas pelo mundo. Isso aconteceu por consequência das ideias inovadoras do cineasta italiano Sergio Leone, que na década de 1960, iniciou a sua ascensão ao reconhecimento como director dando início, com maestria, ao terceiro ciclo de produção em busca de gêneros fílmicos populares do Cinecittà<sup>5</sup>. Os

---

5 Em 1937, “Cinecittà nasceu de uma estratégia política de Benito Mussolini. Financiando a criação de uma rede de estúdios de filmagem, em moldes parecidos com Hollywood, Mussolini tentou usar o cinema como propaganda para perpetuar-se no poder, além de garantir a criação de uma indústria de entretenimento que pudesse render dividendos – econômicos e políticos – ao governo fascista.” (CARREIRO, 2011, p. 31). A estratégia deu certo até a queda de Mussolini do poder em 1945. Anos depois, as produções de filmes feitos em território italiano quase →

modos de produção do Cinecittà voltados para a popularização de formas prontas de fazer cinema, não intimidaram Leone na busca de recursos poéticos novos e revolucionários para a produção da sua primeira trilogia dentro do gênero *spaghetti western*. Dos filmes de faroeste de Leone, o recurso poético da continuidade intensificada<sup>6</sup>, por exemplo, serviu de inspiração para trabalhar a dilatação dos tempos de cena do espetáculo *Buffalo's Show*, considerando, certamente, as diferenças proporcionais de dilatação e compressão de tempo entre o cinema e o teatro.

## As ironias

A narrativa de *Buffalo's Show* está repleta de ironias. Elas se inscrevem em muitos elementos da composição de cena. Matos (2021) ressalta que “a pegada que a gente definiu, foi trabalhar o tom mais irônico da dramaturgia, dentro dessa linguagem do banguê-banguê”. A cenografia, por exemplo, mostra o contraditório através de uma ironia situacional/observável<sup>7</sup>. Observa-se um cenário com ambientação dupla, que mostra de um lado, a casa e o cotidiano esquecido do herói, e do outro, “esconde” o espaço dos shows, dos feitos heróicos, dos anos de “defensor das famílias de bem” como “matador” de búfalos e de índios. Segundo o cenógrafo Leonardo Magalhães (2019)

a história passa basicamente em dois ambientes, que é a casa do Buffalo e o circo, a lona em que o show é realizado [...] A gente foi buscar soluções em cenários móveis [...] fomos usar plataformas que giram, que a gente tenha um cenário com **dupla face**. De um lado a gente tem um ambiente... e gira, no outro... no outro espaço a gente tem um outro ambiente [...] a gente vai ter o circo com alguns **truques** que vão acontecer no show do Buffalo. (grifos nossos).

---

pararam devido à intensa crise financeira do mercado cinematográfico. “Para conseguirem se auto-sustentar, os produtores independentes que atuavam em Cinecittà (não apenas italianos, mas também franceses, alemães e espanhóis) bolaram um sistema de produção que privilegiava dois fatores: (1) o aluguel das instalações de Cinecittà para filmagens de produções estrangeiras; e (2) a produção em larga escala de filmes baratos, de apelo popular, seguindo regras rigidamente codificadas” (CARREIRO, 2021, p. 32) e baseados em ciclos temáticos que duravam até quando a “fórmula” de narrativa começava a decair, medido pelos níveis de audiência nas salas de cinema. O início do ciclo Cinecittà se deu com o gênero *film fumetto* que são os melodramas românticos, o segundo foi o “sandália-e-espada” ou peplum e o terceiro, o *Spagetti Western*.

<sup>6</sup> “O conceito de continuidade intensificada surgiu da constatação de que, a partir dos anos 1960, os diretores de cinema passaram a utilizar um repertório cada vez mais amplo de recursos narrativos e estilísticos, intensificando a poética do cinema em direção a uma experiência fílmica cada vez mais visceral.” (CARREIRO, 2011, p. 25). Para melhor entendimento sobre o conceito de “continuidade intensificada”, ler CARREIRO, Rodrigo Octávio d’Azevedo. **Era uma Vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone**. 2011, p. 25 a 30.

<sup>7</sup> Acontece numa situação observável, sem a presença de uma pessoa sendo irônica. (ALAVARCE, 2009)

Na outra face do cenário, no “circo” onde o show acontece, no “lado oculto” e esquecido da vida de Bill, revigorado após o encontro com Zaharoff, são apresentadas as atrações falsas (truques) de tiro ao alvo, com o maquinário quase à vista, revelando sutilmente a manipulação dos objetos cenográficos usados como alvo. O cenário foi pensado para reforçar a “dupla face” dos poderes ironizados na dramaturgia, de como o dinheiro, mentiras e promessas falsas podem mudar (“virar”) a vida de uma pessoa rapidamente, e em muitos aspectos.



Figura 2: A dupla face do cenário.



Cena da virada do cenário<sup>8</sup>

Como objeto de cena, a arma de fogo é um signo marcante. Ela é usada e mostrada como um objeto indicial, com mais de uma possibilidade de interpretantes. O *physical medium* arma de fogo, sustenta a ironia de um objeto de madeira que é visto literalmente pelo público como arma de brinquedo, mas é utilizado como símbolo de ataques, de mortes, de poder, de crueldade, de violência. Um objeto, capaz de causar massacre e morte, mostrado pela mídia teatral como “brinquedo”.

A ironia está presente também na construção dos personagens e nas relações entre eles. Os personagens foram elaborados pelos atores do espetáculo com características semelhantes às atuações dos atores de filmes de faroeste, como as vozes que imitam as dublagens para o português brasileiro. Uma característica importante é a indefinição do bom e do mal no personagem do herói. No desenrolar da dramaturgia, em certo momento, fica difícil atribuir ao Bill a característica do herói bondoso. Nos filmes de Sergio Leone, já não há uma distinção clara entre o herói bom e o bandido ruim, pois se configurava

8 <https://www.youtube.com/watch?v=gzwXHHVJmSQ>

num “tempo e um lugar onde o herói era tão mau, egoísta, ambicioso e amoral quanto o vilão que procurava destruir” (MANCINI, 2011, 173).

O tipo de relacionamento não clarificado entre Buffalo Bill e Cabocla provoca alguns interpretantes possíveis dessa relação. Essa índia Cabocla, ainda que seja um baluarte para o idoso Bill, inseguro e sem coragem, será sempre considerada “a empregada”. Ao imputar a uma índia – no contexto social norte-americano do século XIX – o papel de cuidadora de um herói renomado e “cara pálida”, o autor pretendeu ressaltar a oposição ao pensamento hegemônico das classes que se consideram privilegiadas. É uma reflexão sobre a tomada de consciência das inúmeras formas de epistemicídio promovidas pelas classes ditas “privilegiadas”. Cabocla é um signo importante no espetáculo, que carrega a mensagem de força e luta dessas classes sociais sobrepujadas por poderes opressores.

A interação entre Zaharoff e os outros personagens – Buffalo Bill e Cabocla – também é repleta de ironias. Com Bill, a sua relação representa o contraste clássico entre o embusteiro e o ingênuo. Enquanto os ardis de Zaharoff são aos poucos revelados para Cabocla (e para o público), Bill permanece sem enxergar as embustices do “comerciante” de armas. Disso, percebe-se uma hierarquia instituída entre Zaharoff, Cabocla e Bill construída pela ironia. O público vê que, no contexto relacional da encenação, existem “aqueles que a usam [Zaharoff], depois aqueles que a ‘pegam’ [Cabocla e público] e, no fundo, aqueles que não a ‘pegam’ [Bill]” (HUTCHEON, 2000, p.37<sup>9</sup>, *apud* ALAVARCE, 2009, p. 4, grifos nossos).

Até aqui, foram elaboradas algumas reflexões sobre aspectos fundamentais do espetáculo, apoiados nos pilares técnicos da encenação, cenografia e atuação. Agora, seguirei o trajeto em direção às discussões sobre música e sons, que formam, junto aos outros pilares, mais um pilar técnico fundamental na construção do espetáculo. Portanto, daqui para frente, a conversa será somente sobre a música e o som, e sua aplicabilidade no espetáculo *Buffalo’s Show*.

## Em busca do *sound*

Escolher entre uma estética musical e outra a ser utilizada num processo composicional para espetáculos teatrais é uma tarefa que necessita, entre muitos fatores, de uma escuta atenta sobre materiais sonoros e musicais capazes de cumprir com eficiência o propósito de sua utilização. Não há espaços para “achismos” sobre o uso desse ou aquele som, instrumento musical ou objetos quaisquer que emitam som e possam ser utilizados numa forma de música. A procura pelo *sound* ideal deve ser feita por meio da pesquisa e da análise, com certa cautela e esmero. Mas por onde começar a busca, e como procurar? Muitas vezes, mesmo depois de longas caminhadas em direção ao tal *sound* ideal, não

---

9 HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

encontramos tão facilmente a via que nos leva à resposta para essa questão. Durante algum tempo, o caminho que nos conduz ao encontro do material sonoro/musical final pode ser largo e cheio de diversidades e possibilidades. É necessário manter a atenção aos vieses que intervêm na busca e interferem no encontro. A confusão inicial pode provocar desânimo e até a desistência do labor por uma pesquisa engajada e interessada. O interesse é primordial. A busca interessada, por sua vez, vai estimular a perseverança na procura, o prazer pela experiência e a atenção aos detalhes. Tais fatores são fundamentais para alcançarmos a situação ideal ou, pelo menos, aproximada, da melhor escolha.

## Compondo a música: inventando formas e ordenando estruturas

O exercício da composição nos exige fazer escolhas, porém, muitas dessas escolhas não são definidas apenas pelo afã da invenção, por pura vontade de criação ou desencadeadas apenas pelo impulso da inspiração. Também é necessário análise e elaboração de estratégias de invenção, que nos permita decidir entre um material sonoro e outro. A obra, *a priori*, nos chega à razão por meio da ideia, que certamente acontece por causa de um estímulo qualquer – inspiração e/ou trabalho sobre algum material. Esse princípio nos leva a formular imagens daquilo que, para nós, será a obra. Tais “esboços” imagéticos, surgem, em muitas ocasiões, como causa da leitura de um poema ou livro, da apreciação de alguma paisagem, por assistir certo gênero fílmico ou da escuta de música ou estímulos sonoros de características variadas. A partir disso iniciamos um processo árduo para traduzir as imagens que pré-formamos em música ou em formas sonoras que nos pareçam representar nossas alegorias mentais. O trabalho é organizado utilizando técnicas de composição musical que aprendemos e aprimoramos por meio do estudo e das vivências – ousadas ou comedidas. Porém, o processo composicional também acontece por meio da experimentação, da tentativa – as vezes intuitiva, outras vezes calculada – sobre o material sonoro. Enfim, o caminho para atingir a forma pretendida exige, por um lado, o esforço aplicado e dedicado à experimentação e tentativa e, por outro, a aplicação de técnicas específicas adquiridas pelo estudo da composição de música.

## Os efeitos sonoros do cinema e os códigos musicais de Ennio Morricone utilizados no espetáculo *Buffalo's Show*

A escolha pelo gênero *western* como estética a ser adotada na construção da dramaturgia do espetáculo *Buffalo's Show*, surgiu logo nas primeiras reuniões de mesa por sugestão da diretora Nieve Matos, em comum acordo com o elen-

co e a equipe técnica. A ideia de compor uma forma de música para o espetáculo que trouxesse na sua poética os códigos já estabelecidos no cinema e, mais especificamente, nos filmes do *spaghetti western*, surgiu logo em seguida e veio acompanhada por minha admiração e inspiração anteriores pelas obras musicais de Ennio Morricone. Tudo isso, apoiado na necessidade de estudo mais profundo sobre o assunto. A admiração, inspiração e a apreciação, por puro entretenimento, das obras de Morricone, não seriam suficientes para o trabalho que me propus a realizar. Após leitura e discussão sobre o texto da peça, percebi claramente uma conexão possível entre as estratégias criadas por Morricone para a trilogia dos dólores de Sergio Leone e o motivo condutor na narrativa do dramaturgo e da diretora de *Buffalo's Show*. Nesse espírito de admiração, ispiração, acompanhados da pesquisa e análise, surgiram os primeiros “rabiscos” de motivos, orquestrações, ritmos, harmonias. Foi um processo assertivo, sem muitos desvios de ideias. Após definir os códigos, materiais sonoros e elementos estruturais a serem utilizados, a música começou a se formar. As escolhas não foram árduas e as tomadas de decisões sobre o material musical foram suaves. Os códigos musicais inovadores de Ennio Morricone se tornaram fonte de observação importante, fundamental, para a composição da trilha musical.

Morricone contribuiu de forma excepcional para que as ideias renovadoras de Sergio Leone no gênero *western* se tornassem um marco para o jeito de fazer faroeste no cinema.

Entre os compositores italianos de grande talento que naqueles anos assinaram trilhas musicais inesquecíveis – Armando Trovaioli, Nini Rosso, Riz Ortolani, Luiz Bacalov, Carlo Rustichelli, os irmãos De Angelis – o nome que se destaca entre todos é o de Ennio Morricone. Foi Morricone a propor primeiro, a inventar aquela sonoridade particular que, conjuntamente com a fórmula de direção de Sergio Leone, constitui o próprio D.N.A., o código genético do western-Spaghetti. Como cada western à italiana deve a sua existência a “Per un pugno di dollari”, do mesmo modo cada trilha sonora musical descende, representa variações sobre o “mesmo tema” do mesmo filme. (BIANCHINI, 1979, p. 75 *apud* MANCINI, 2011, p. 171).

Muitas informações sobre os procedimentos técnicos de Morricone, embutidos nas trilhas musicais dos filmes de Leone, funcionaram como uma espécie de manual de instruções para a criação das estratégias composicionais da trilha musical de *Buffalo's Show*. A importância do estudo da orquestração e da utilização de ferramentas estilísticas, como recurso da orquestração, na descrição das características heróicas, rústicas, melodramáticas, dos personagens e das situações, foi apenas uma entre outras informações técnicas fundamentais.

Um músico que queira fazer boa música de filme não deve se especializar somente em música clássica ou sinfônica, velha ou nova, não

deve ser somente um músico pop, um entusiasta do jazz ou do rock. Ele deve se especializar em tudo e também ser capaz de fundir gêneros diferentes. (MORRICONE, 2007, p. 35 *apud* MANCINI, 2011, p. 174).

A imersão na busca pelo conhecimento sobre uma variedade estilística de músicas é fundamentalmente necessária para tomadas de decisões eficientes a respeito de certas mídias musicais no lugar de outras. Após essa pesquisa, a atividade da orquestração deve acontecer, pois ela chega como uma “arrumação” necessária para dar sentido de totalidade à forma. A orquestração é a efetivação da característica multisensória da forma musical. É por essa ação sensória múltipla que o público procura, ainda que sem perceber, pois necessita dela para a compreensão sintestésica da obra.

No cinema, criamos um tema porque o público precisa seguir um fio condutor. Eles precisam escutar a sucessão distinta e característica de sons que estão por trás dele. Mas, além dessa necessidade, está o fato muito limitante de que o compositor ao piano pode fazer o diretor ouvir nada mais do que o tema. Se o compositor é um bom orquestrador, mas um péssimo pianista, quando finalmente no estúdio de gravação o diretor escuta a música que foi realizada, ele pode se maravilhar com um resultado que não esperava, com as cores que a orquestra dá ao tema. Se em vez disso, ao contrário, o compositor o for... muito bom pianista mas não um bom orquestrador, o diretor vai ficar desapontado porque o tema que ele gostou ao piano, agora já não gosta mais. (MORRICONE; MICELLI, 2013, p.6)<sup>10</sup>

O processo de elaboração da sonoplastia foi em direção a uma releitura estilística da utilização dos sons no cinema. O desejo foi, portanto, pela pretensão de usar no teatro as formas de criação de *foley* do cinema, aproveitando para enfatizar com esse uso, o exagero dos volumes (intensidade) dos efeitos sonoros – sons e ruídos – dos objetos reais. O motivador veio, mais uma vez, da narrativa de Sergio Leone para a trilogia dos dólares e *Era uma Vez no Oeste*, das estratégias de amplificação dos sons reais na mixagem como recurso poético de continuidade intensificada<sup>11</sup>.

---

10 No original: “In the cinema, we create a theme because the public needs to follow a thread. They need to listen to the distinct and characteristic succession of sounds that are behind it. But beyond this necessity rests the very limiting fact that the composer at the piano can make the director hear nothing more than the theme. If the composer is a good orchestrator but a terrible pianist, when finally in the recording studio the director listens to the music that has been realized, he might marvel at a result that he did not expect, at colors that the orchestra gives to the theme. If instead, on the contrary, the composer is . . . a very good pianist but not a good orchestrator, the director will be disappointed because the theme that he liked at the piano he no longer likes.”

11 “A trilha de áudio dos filmes de Leone era criticada pelo volume dos efeitos sonoros, pelos silêncios e pelos arranjos musicais com guitarra elétrica. De novo, os críticos reclamavam de →

Nas linhas que se seguem veremos como a sonoplastia, em seguida, a música e recursos de orquestração, foram utilizados no espetáculo *Buffalo's Show* na forma de estratégias midiáticas e sógnicas em situações diferentes da dramaturgia. Existe ainda um quarto personagem, “o músico”, que atua como apresentador da “vinheta” e do “Show do Buffalo Bill”, e como sonoplasta, recria no espetáculo os efeitos de *foley*. Começemos pelos efeitos sonoros.

## A sonoplastia do foley

A sonoplastia feita ao vivo no espetáculo reproduz precariamente e propositalmente, como no sentido da ironia, não apenas a produção sonora do recurso de *foley* do cinema, mas também os bastidores dessa produção, revelando como o som de um objeto conhecido pelo expectador é produzido por outra fonte sonora. Os efeitos a serem considerados são:

**O efeito sonoro do fogo:** estalejadura do fogo que arde numa pequena fornalha cenográfica produzido pelo amassar de uma folha de material plástico, captado por meio de um microfone e amplificado nas caixas de som. Acontece somente uma vez no espetáculo, no início.



**Figura 3: Fogo.** Efeito sonoro do fogo sendo produzido pelo amassar do plástico.

---

revisões estilísticas que violavam o repertório de esquemas do gênero. Tanto os ruídos amplificados quanto a música acabariam se tornando elementos da continuidade intensificada.” (CARREIRO, 2011, p. 85-86).



Cena do efeito sonoro do fogo<sup>12</sup>

**Efeito sonoro de porta:** ranger de porta abrindo e fechando e produzido pelo efeito sintetizado de um teclado *workstation*. Esse efeito acontece pela primeira vez na cena em que Cabocla abre a porta para receber o comerciante de armas Zaharoff.



**Figura 4: Porta.** A porta sendo aberta por Cabocla, para recepcionar Zaharoff.

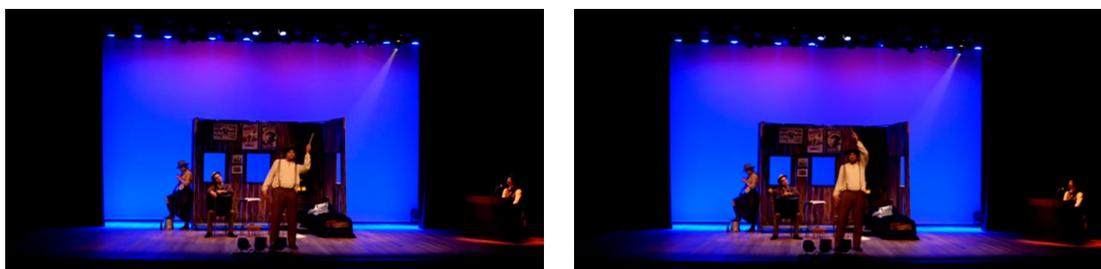
---

12 <https://www.youtube.com/watch?v=7373CJnlyb0>



Cena do efeito sonoro da porta rangendo<sup>13</sup>

**Efeito sonoro da arma:** tiro de arma de fogo produzido pelo efeito sintetizado de um teclado musical *workstation*. Acontece bastante ao longo do espetáculo devido à sua característica sígnica de amplificação (continuidade intensificada) da mensagem de violência e relações de força e de poderes políticos presentes na narrativa da dramaturgia.



**Figura 5: Tiro.** Buffalo Bill atirando duas vezes para o alto.



Cena do efeito sonoro do tiro<sup>14</sup>

**Todo maquinário:** instrumentos musicais, computador, notebook –, *physical or technical medium*, foram colocados na cena e explicitados ao público com o objetivo de provocar um efeito de distanciamento, de estranheza, pela “falsificação” revelada do som e pela amplificação exagerada dos sons reais nas caixas de som. O efeito de distanciamento provocado no público é consequência da ação irônica de aparência, que substitui a fonte sonora real por outra que simula o som conhecido pelo espectador. Por exemplo,

---

13 <https://www.youtube.com/watch?v=SZzh20AGvQw>

14 <https://www.youtube.com/watch?v=cOK4Fnqod4g>

como não foi possível fazer um trem entrar pelo teatro adentro, usei um apito que simula o som das engrenagens do trem. Assim é feito também com o som da porta, do tiro, por meio de um do teclado musical *workstation*, como já mencionado.

Levando em consideração o aspecto da fruição do signo, além dos aparatos técnicos da sua produção e transmissão, acredito ser importante discorrer brevemente a respeito do efeito provocado pelo signo sonoro sob a perspectiva do receptor. Assim, podemos “ver por outro ângulo”, ou seja, entender a forma como pode acontecer a percepção de um efeito sonoro produzido no teatro na fruição de quem escuta de fora. A atividade da percepção é fundamentalmente responsável pelo sucesso obtido na efetivação da mensagem no corpo/mente do fruidor. Entre os fatores contribuintes para a percepção dos sons mostrado por Rodríguez (2006), gostaria de destacar o da “definição auditiva”. O autor explica que existe um grau máximo na exatidão e precisão com que um fruidor (ouvinte) percebe um som ao escutá-lo com atenção. A esse nível extremo de exatidão e precisão ele chama de “definição auditiva”<sup>15</sup>. Portanto, mesmo que o foco deste artigo seja atentar para o caráter midiático e sígnico do som no teatro, o fator da recepção do som merece essa consideração, ainda que inicial, mas instigante, que impulse para uma pesquisa mais aprofundada em outro ensaio.

## A trilha musical

A trilha musical de *Buffalo's Show* foi composta, como já mencionado, a partir da releitura de alguns códigos de construção musical criados no gênero *spaghetti western*. O espetáculo possui quatro temas principais, seis variações, e uma vinheta introdutória. Três, dos quatro temas principais, funcionam como *leitmotifs* do herói Buffalo Bill, de Cabocla e de Zaharof. O quarto, é o tema do show de entretenimentos de Buffalo Bil. O tema “vinheta de abertura” traz outras referências que não se referem exclusivamente aos filmes de faroeste. Ela foi inspirada no estilo apoteótico das vinhetas das grandes produtoras do cinema mundial. O tema de abertura foi composto sobre a sequência dos acor-

---

15 “Essa sensação não está ligada à de altura tonal nem à de intensidade, mas sim à percepção da estrutura interna do som. É também, portanto, uma sensação tímbrica. A sensação de *definição auditiva* está relacionada à gama de frequência que compõe um som que cada som é composto transmite ao ouvido humano uma sensação equiparável à do grão, ou textura visual. Quanto maior a gama de frequências de que um som é composto, maior é a sensação de detalhe e de precisão sonora que produz. Assim, quanto mais o ouvido dispõe de elementos acústicos capazes de transmitir informação sonora, maior é a sensação de definição auditiva. Contrariamente, quanto menor a gama de frequências de que um som é composto, menor é a sensação de precisão ao escutá-lo e, portanto, menor é o efeito de definição auditiva.” (RODRÍGUEZ, 2006 p. 111 e 112).

des Lá-b-Sib-Dó, mesma estrutura da sequência harmônica com três acordes, usada na *coda* (parte final) da vinheta da *Universal Pictures*. A orquestração evoca a sensação de um efeito triunfal, majestoso, provocado pelo uso destacado dos instrumentos de metal, sobretudo as trompas, unidos às “explosões” das percussões, com destaque para o som grave do *bass drum*<sup>16</sup> e para o choque dos pratos. Sozinhas, as trompas fazem a “chamada” para a apresentação do elenco de atores, antes da chegada dos personagens.



Vinheta de Abertura<sup>17</sup>

Para *Buffalo's Show* foram compostos cinco temas e mais algumas variações que são apresentadas e retomadas no decorrer da encenação. Darei um destaque exclusivo para a análise dos três temas principais, pois, como já mencionado anteriormente, eles formam o ciclo de *leitmotifs* compostos para três personagens principais – Buffalo Bill, Cabocla e Zaharof. Esses temas trazem na sua constituição, de forma distinta e singular, códigos tecnológicos de composição melódica, harmônica e/ou de orquestração observados na poética de Ennio Morricone. Os mesmos códigos foram utilizados nos temas secundários e também nas variações musicais do espetáculo.

## Signos harmônicos

Antes de iniciarmos as análises dos temas, será necessário um breve parêntesis para contextualizar as correlações que fiz entre as interações, concordâncias e contradições dos personagens e a teoria da harmonia diatônica musical. A explicação abaixo ajudará a clarificar os argumentos que serão utilizados a seguir, sobre os signos harmônicos dos temas de Bill, Cabocla e Zaharoff. Começemos, então, pelas tonalidades escolhidas: o tema de Bill foi composto sobre a harmonia de Ré menor, o de Cabocla, Lá menor e o de Zaharoff, de Ré maior.

Se levarmos em consideração apenas as notas principais das tonalidades temáticas de Bill e Cabocla –, teremos uma disposição que é a seguinte: ré – lá. Essas notas principais estabelecem entre si uma relação importante dentro da harmo-

---

16 Bumbo grande, cilíndrico, que produz um som grave. Usado no naipe de percussão de uma orquestra.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=tPO4cgMqrNM>

nia diatônica devido aos seus caracteres funcionais. Explicando melhor, a nota principal (ré), da tonalidade de Ré menor, passa a ser chamada de Tônica – função “principal” de um campo harmônico diatônico –, pois possui um caráter de estabilidade, de repouso. Por outro lado, a nota principal (lá), da tonalidade de Lá menor, passa a ser chamada de Dominante – função que confere à nota que recebe o seu *status* o caráter de dependência, de estar sempre atraída pela nota principal (Tônica). A Dominante, neste caso, “quer” ir em direção à Tônica. Portanto, devido a relação funcional estabelecida pela teoria harmônica diatônica, a nota “lá” relaciona-se com a nota “ré”, por atração, por “desejo” de ir em direção a ela.

No tema de Zaharoff, vemos que a nota principal do tom de Ré Maior é a mesma do tom de Ré menor. Isso poderia parecer, numa primeira impressão, que as duas tonalidades são iguais. Porém, não são. Uma é Maior e o outro “menor”. Essas denominações, na teoria harmônica, representam mais que apenas uma troca de nomes, mas a transformação de todo o “modo”, ou seja, de toda a configuração interna das suas escalas. Por exemplo: a escala de Ré Maior tem a seguinte configuração interna – ré-mi-fá#-sol-lá-si-dó#-ré; já a escala de Ré menor possui: ré-mi-fá-sol-lá-sib-dó-ré. Mesmo sem um conhecimento profundo da teoria musical, pode-se perceber a diferença entre elas somente observando os símbolos que uma possui e outra não – fá#, si e dó#, para Ré Maior; e fá, sib e dó, para Ré menor. As diferenças são vistas nas notas fá, si e dó, porém, são sentidas em todo contexto da escala, pois, ao mudar as características dessas três notas, são transformadas todas as relações internas. Essa diferença, quando aplicada na música, muda o caráter da harmonia. Por isso, essas notas principais (ré e ré) das tonalidades de Ré Maior e Ré menor, apesar de terem a mesma fundamental, são diferentes no conteúdo das suas escalas e, por isso, estão distantes. O tonalidade Maior provoca um movimento “para longe”, contraditório à tonalidade “menor”. Elas não se cruzam nem se interrelacionam tão facilmente, pois seguem em direções diferentes. A esses tipos de escalas, de modos diferentes, cujas notas principais têm o mesmo nome – “ré” para Ré (maior) e “ré” para Ré (menor) –, chamamos de escalas homônimas.

## O Tema de Buffalo Bill

**Melodia:** a melodia deste tema foi composta pensando no estilo das melodias de Morricone. O intuito foi elaborar e compor um tema, cuja linha melódica fosse facilmente assimilável e evocativa. Ela provoca no apreciador imagens heróicas, de um passado longínquo e quase esquecido do velho Bill. A primeira pequena frase da melodia é composta pelas seguintes notas em sequência: lá-mi-fá-mi, onde “mi” é a nona do acorde inicial Dm<sup>9</sup><sup>18</sup>.

---

18 Para a “música de duelo” do filme *Per Qualche Dollaro in Più* Morricone, sob uma concepção →

**Orquestração:** os instrumentos escolhidos foram a guitarra elétrica, o violão de cordas de aço, o órgão elétrico – característico do rock, blues, jazz –, o piano rodhes, um sintetizador *dream voice*, e a gaita de boca. A utilização de um timbre *dream voice* aponta para o uso estilístico de Morricone de instrumentos incomuns nas orquestrações dentro dos filmes de Leone. O teor melancólico da melodia executada pela gaita, com seu timbre rústico, propõe a nostalgia de Bill por um passado heróico, a saudade e a tristeza pela juventude. A gaita de boca traz alguns signos já conhecidos pelos apreciadores do gênero *spaghetti wester*. O filme *Era Uma Vez no Oeste* ficou marcado pelo *leitmotiv* do herói, que se apresentava nas cenas por meio do toque da gaita, em diegese. Outro instrumento utilizado no tema de Bill é a caixa clara Ela comanda a execução do “ritmo do galope do cavalo”. Esse código musical é usado por Morricone, mas não é uma invenção sua. O ritmo do galope é “um dispositivo rítmico empregado freqüentemente pelos compositores de música para *Westerns* que se tornou uma espécie de convenção para o gênero.” (MANCINI, 2011, 203). O uso da guitarra elétrica, do toque percussivo do violão de aço somado ao “ritmo do galope” executado na caixa clara, supõe a existência de um espírito de heróico, destemido e jovial, dos tempos dos galopes da caça ao búfalo (e ao índio), ainda escondido e preservado dentro do velho Bill.

**Harmonia:** a música está composta sobre a tonalidade de Ré menor e no espetáculo, esse tom configura a característica principal entre as outras Tonalidades usadas. A música inicia com o acorde de Dm9 (ré menor com a nona). Essa é uma referência direta ao acorde de Dm9 que, como já mencionado, foi utilizado por Morricone para iniciar o acompanhamento de *Per un pugno di dollari*.



Vinheta de Abertura<sup>19</sup>

---

minimalista, Morricone compõe duas melodias em contraponto, formando o tema do relógio. Na melodia mais aguda, ele utiliza quatro notas – ré, fá, mi, fá; na melodia mais grave, utiliza apenas duas notas – ré e lá. Essas notas (ré e lá) sintetizam o pensamento harmônico de toda trilogia. A combinação dessas notas – ré-mi-fá-lá – resulta no acorde de Dm9. Este acorde inicia o acompanhamento da melodia de *Per un Pugno di Dollari*. (MANCINI, 2011)

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wmRI5n7K7YM>

# TEMA DO BILL

Dori Sant'Ana

Dm9

F

Bb

A7

Dm9

Dm9

1.

2.

Figura 6: Partitura. Tema do Buffalo Bill.

## O tema de Cabocla

**Melodia:** A linha melódica desse tema foi pensada especialmente para distorção da guitarra elétrica. Ela anuncia a força da voz de Cabocla. Os portamentos da melodias, feitos pelo *slide*, é signo que evoca o lamento, o grito, o chamado de dor. A música é tocada inteira na situação do duelo, quando acontece a morte de Buffalo Bill. Na agonia pela morte de Bill, Cabocla encontra a força para o enfrentamento e luta por seus direitos de expressão humana.

**Orquestração:** são utilizados apenas três instrumentos: guitarra elétrica, órgão elétrico e a caixa clara. A caixa clara toca de forma elaborada um ritmo que lembra ritmos das marchas fúnebres militares. Essa proposta reforça a situação do duelo, onde o acontecimento da morte de alguém é previsível e parece inevitável. A guitarra elétrica, como signo, utiliza o efeito de distorção como seu *instrumental or technical medium*.

**Harmonia:** a tonalidade é Lá menor. Ela expressa a ligação mencionada anteriormente entre as tonalidades de Cabocla e Bill. A nota principal (lá) do tema

de Cabocla, é vista como Dominante da nota principal (ré) do tema de Bill. Para destacar a nota principal (lá) de todas as outras notas e acordes da música, foi criado um ostinato melódico/harmônico, em tempo *ad libitum*, somente com a nota “lá”. Esse ostinato perpassa toda música e sua execução *ad libitum*, desequilibra a percepção da regularidade, provocando a sensação do desajuste e da incerteza, característicos da angústia de Cabocla.

## TEMA DA CABOCLA

Dori Sant'Ana

The musical score for 'TEMA DA CABOCLA' is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Chords are indicated above the notes: Am9, G, Am7, G, F, G, Bb, Am9, Bb, Am9. The piece ends with a double bar line.

Figura 7: Partitura. Tema de Cabocla.



Tema Cabocla<sup>20</sup>

## O Tema de Zaharoff

**Melodia:** a melodia do tema Zaharoff não está destacada da harmonia, como nos outros temas – de Bill e Cabocla. Ela não possui características que lhe confirmam tanta autonomia em relação ao movimento dos acordes. A linha me-

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wntkQkITbCs>

lódia de Zaharoff foi composta para estar sempre “encaixada” aos acordes que a acompanham. O “encaixe” e a justaposição melódica/harmônica, reforça o pensamento econômico, lógico, estruturado, preciso, das ideias bem planejadas e bem arquitetadas de Zaharoff.

**Orquestração:** O uso de uma instrumentação de estilo orquestral, confere a Zaharoff certo refinamento, um ar de elegância e sofisticação. A caixa clara, mais uma vez cumpre um papel importante nessa configuração orquestral, pois ela executa o ritmo de um dobrado militar, que possui o caráter sígnico de fornecer a Zaharoff a postura de quem lida com armas.

**Harmonia:** o tema de Zaharoff foi construído com uma base harmônica bem diferente dos demais. A harmonia está sobre o tom de Ré Maior. A escolha por esse campo harmônico foi baseada no caráter da relação entre a tonalidade de Ré Maior e a tonalidade de Ré menor (ré), do tema de Bill. Ao fazer uso desse conceito harmônico como signo, propus que o tom Maior, do tema de Zaharoff, se configurasse como um homônimo em relação ao Tom do tema de Bill. Isso quer dizer que, Zaharoff, com muita ironia, mostra-se como um igual, como alguém que possui ideais compatíveis com os de Bill. Porém, ele não se conecta de verdade com Bill, pois os seus designios são contraditórios e subversivos, para longe de Bill. Zaharoff afirmou ter as mesmas raízes de luta que Buffalo Bill, mas seguiu sua vida em outra direção, almejando outros objetivos.

### TEMA ZAHAROF

Dori Sant'Ana

The musical score for 'TEMA ZAHAROF' is presented in three staves. The first staff contains measures 1-3 with chords G, A/G, F#m, Bm, Em7, and A7/C#. The second staff contains measures 4-6 with chords D/A, D/F#, D7, G/B, A/G, F#m, and Bm. The third staff contains measures 7-8 with chords Em, A7, and D. The piece ends with a double bar line.

Figura 8: Partitura. Tema de Zaharoff.



Tema Zaharoff<sup>21</sup>

## “In-Fim”

A ideia de um ensaio sobre o processo criativo da composição musical de *Buffalo's Show* surgiu da vontade de expor detalhes dos procedimentos, artifícios, formas, estratégias, que muitas muitas vezes passam sem merecida atenção na prática do processo. A atividade da análise é um prazer acompanhado de desafios. O que busquei fazer, foi revelar apenas uma pequena parte importante de todas as elucubrações, das pequenas e grandes escolhas, e de decisões intermediárias e finais do processo composicional de música e sonoplastia. Não seria possível revelar integralmente tudo. Os problemas logo se apresentam nesses formatos: 1) quais pontos escolher para descrever? Como descrevê-los? E por que descrevê-los? Basicamente, nos sobrevêm questões de escolhas e decisões muito semelhantes às aquelas que nos assolava durante o processo da prática composicional. Entendo que os caminhos são muitos e as metodologias para a análise de processos criativos são de escolhas ainda mais difíceis, mas não pretendo discuti-las aqui, porém, é importante ressaltar o desafio.

Então, para solucionar alguns (todos não seria possível) dos problemas causados pelo desafio, foi necessário escolher um fio condutor. Os três temas principais e as relações existentes entre eles, vistos pela ótica do signo e da mídia, serviu de linha guia para o desenrolar das ideias. Dessa forma, foi possível revelar algumas intenções escondidas por trás dos estilos, orquestrações, harmonias e melodias de *Buffalo's Show*.

Foi fundamentalmente necessário fazer passagem pelas ideias de outros colaboradores técnicos – dramaturgo, diretora, cenógrafo – para entender o entrelaçamento entre texto, encenação e trilha sonora. Nesse percurso, revelou-se mais um fio condutor: a ironia. Grande parte das formas de ironias, que aparecem nas estruturas da peça, interligam dialogicamente os elementos da composição do espetáculo: a sonoplastia revelando os sons de certos objetos produzidos por outras fontes sonoras, Zaharoff na sua tentativa de manipular Buffalo Bill, o tiro ao alvo de olhos vendados e arma apontada para outra direção que mesmo assim “acerta” o alvo, e algumas outras.

---

21 <https://www.youtube.com/watch?v=9JCrBufE2HY>

Trancrever processos criativos da prática composicional trouxe a oportunidade de remodelar procedimentos técnicos de composição, de reaprender, e de reunir novos olhares sobre formas elaborativas. Por fim, o desafio de apresentar a trilha sonora de *Buffalo's Show* por meio de um texto escrito, destacando-a como música-mídia, foi um incentivo ao “fazer mais”, e a seguir tilhando no trajeto dessa atividade dialética entre a prática artística e a escrita sobre a prática.

## Referências

ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Composing for the Films*. Continuum, 2007.

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2009.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e Suas Refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BIANCHINI, F. *La Fabbrica dei miti all'italiana: lo spaghetti western*. Itália: Università Degli Studi di Bologna – Facoltà di Lettere e Filosofia. Tese de laurea in *Strutture della figurazione*, 1998/99, p. 75.

*BUFFALO BILL*. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buffalo\\_Bill&oldid=58717665](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buffalo_Bill&oldid=58717665)>. Acesso em: 7 nov. 2021.

CARREIRO, Rodrigo Octávio d'Azevedo. *Era uma Vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. 2011. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CID, Duílio Kuster. *Buffalo's Show: sobre a história – Duílio Kuster Cid*. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYTzDjIPeU0>. Acesso em: 13/11/2021.

CLÜVER, C. *Intermedialidade*. PÔS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 3 nov. 2021.

KAUSALIK, E.A. *A Fistful of Drama: musical form in the dollars trilogy*. Dissertação de Mestrado. Graduate College of Bowling Green State University, 2008, p.v.

MAGALHÃES, Leonardo. *Buffalo's Show: sobre a cenografia – Leonardo Magalhaes*. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hv5ENbnHs>. Acesso em: 14/11/2021.

MATOS, Nieve. *Buffalo's Show: sobre a direção* – Nieve Matos. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/hlcDhn1c23g>. Acesso em: 14/11/2021.

MANCINI, Orlando Marcos Martins. *O Pensamento Musical no Cinema: o Exemplo de Ennio Morricone*. Tese (doutorado em Música) apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MORRICONE, E. e MICELI, S. *Composing for the Cinema: the theory and praxis of music in film*. Translated by Gillian B. Anderson. Carecrow Press, Inc., 2013.

OLIVEIRA, Juliano de. *A Significação na Música de Cinema*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor, 2017.

RADICETTI, Felipe. *Trilhas Sonoras: o que escutamos no cinema, no teatro e nas mídias audiovisuais*. Curitiba: Intersaberes, 2020.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermedialidade e Referências Intermediáticas: uma introdução*. Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

RODRÍGUEZ, Angel. *A dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. Tradução Rosângela Dantas. Revisão técnica Simone Alcantara Freitas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

«William “Buffalo Bill” Cody». In: World Digital Library. Consultado em 2 de junho de 2013. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/11200/>. Acesso em: 7/11/2021.

## Seminários: Sons em Performance

---

Sons em performance na Kallipolis:  
Conteúdo e forma da arte poética  
na República de Platão (Pl. *Rep.*  
376d-398b)

**Gilmar Araújo Gomes**  
Doutorando em Metafísica pela  
Universidade de Brasília (UnB).  
E-mail: [gilmar.gomes@aluno.unb.br](mailto:gilmar.gomes@aluno.unb.br)

## Resumo

No texto que se segue serão consideradas as ênfases de sentido presentes nas passagens específicas da *República* de Platão (Pl. *Rep.* 376d-398b) onde seu autor se ocupa de distinguir quais os modos aceitáveis e permitidos para o exercício da arte poética numa cidade idealmente justa. Nessas passagens referidas serão expostos os meios pelos quais Platão propõe, por boca de Sócrates, a aplicação de uma metodologia de ensino para os guardiões da cidade justa, através da qual a declamação nos atos cênicos seja avaliada em duas ênfases: conteúdo e forma. Segundo esse escrutínio, aqueles que executarem sons em performance distinta dos ideais de conteúdo e forma propostos para a *kallipolis* serão expulsos da *República*.

Palavras-chave: Sons, Performance, Poesia, República, Platão.

## Abstract

*In the text that follows, the emphases of meaning present in specific passages of Plato's Republic (Pl. Rep. 376d-398b) will be considered where its author is concerned with distinguishing which modes are acceptable and allowed for the exercise of poetic art in an ideal city fair. In these passages referred to will be exposed the means by which Plato proposes, through the mouth of Socrates, the application of a teaching methodology for the guardians of the fair city, through which the declamation in scenic acts is evaluated in two emphases: content and form. According to this scrutiny, those who perform sounds in a performance different from the ideals of content and form proposed for kallipolis will be expelled from the Republic.*

Keywords: Sounds, Performance, Poetry, Republic, Plato.

## Introdução

Entre as várias abordagens possíveis para a leitura e estudo da obra *República*, de Platão, destaca-se a preocupação do personagem Sócrates com o poder de influência e persuasão que a música exerce na formação humana. Nesse famoso texto, o filósofo ateniense registra um intenso diálogo que objetiva convencer seus leitores das qualidades fundamentais que devem estar presentes na constituição de uma *kallipolis*, a cidade justa, cidade ideal. Entre essas qualidades, a escolha criteriosa dos sons que performam no exercício da arte cênica nas declarações públicas.

O texto da República começa com uma descida, uma caminhada que fazem Sócrates e Glauco, um dos irmãos mais velhos de Platão, autor da narrativa. Segundo o registro, a dupla dialogante segue o cortejo dos habitantes de Atenas para prestar devoção à deusa e ver como agem os demais, ou seja, “ver de que maneira celebravam a festa” (Pl. *Rep.* 327a). O passeio que começa rumo ao templo progride em descida para culminar no centro da terra, mais precisamente na caverna, de onde se imagina a libertação dos cativos presos em ignorância. Ao filósofo, que se devota entre os homens a Apolo, representado no sol, cabe empreender um esforço de educação, conduzindo para fora (*ex duco*) da caverna os guiados pela luz do Intelecto (Pl. *Rep.* 515e-517a). A cidade ideal deve ser composta por homens libertos e educados.

De cima para baixo e de lá para o alto novamente, a *kallipolis* propõe o soerguimento do homem. Uma cidade ideal e justa que forma cidadãos ideais e justos. Uma cidade ideal que nunca chegue a cometer tamanha torpeza de matar um outro Sócrates, o mais justo dos homens. Essa é a disposição de Platão ao propor as ideias presentes na *República*. Mas um tão ambicioso projeto não seguirá adiante se os homens não forem ideal e justamente educados, mantendo em equilíbrio harmônico as qualidades da alma. Eis aí o papel da música como entendido na Antiguidade, ou seja, como conjunto das artes advindas das Musas, não apenas como manipulação dos sons mas também como meio

facilitador da memorização e do ensino-aprendizagem.<sup>1</sup> São essas as preocupações pedagógicas de Sócrates, desenvolvendo o pensamento de Platão.

É necessário, todavia, assinalar que a busca por uma cidade justa não se faz baseada na felicidade individual de seus cidadãos. Para Sócrates, entende-se Platão, na cidade justa a felicidade será desfrutada por todos os cidadãos conjuntamente. Nas palavras do filósofo: “Ora, presentemente estamos a modelar, segundo cremos, a cidade feliz, não tomando à parte um pequeno número, para os elevar a esse estado, mas a cidade inteira.” (Pl. *Rep.* 420b). A *kallipolis* é uma construção coletiva, socialmente compacta, sem espaço para personalismos, embora só os filósofos fundadores tenham consciência disto.

Com isso em mente, a cidade ideal será formada por uma estratificação social bem definida, na qual os cidadãos se posicionem permanentemente em três classes: governantes, guardiões e auxiliares (Pl. *Rep.* 412a-415e). O primeiro grupo cuidaria do governo da cidade, o segundo grupo se ocuparia da defesa de inimigos internos e externos, e no terceiro grupo ficariam as demais classes de trabalhadores, artesãos e agricultores. Todos divididos conforme habilidades específicas, e assim permaneceriam resolutamente, obedecendo a uma mentira útil,<sup>2</sup> uma “nobre mentira” (Pl. *Rep.* 415b9), contada através do mito dos metais (Pl. *Rep.* 414c-415c), um mito de origem fenícia,<sup>3</sup> readaptado de Hesíodo (PEREIRA, 2001, p. 156, n. 89; TRABATTONI, 2012, p. 176), segundo o qual cada integrante das classes sociais foi formado no interior da terra conforme metais específicos que comporiam suas almas: ouro estaria na alma dos governantes, prata haveria na alma dos guardiões, e na alma dos trabalhadores diversos haveria ferro e bronze (ERLER, 2012, p. 283). Como lembra Giovanni Casertano (2011, p. 34), esse mito, próprio para ser ensinado às crianças no processo educativo, também pode ser encontrado em outros diálogos platônicos: *Protágoras* (320d), *Sofista* (147c), *Político* (269b), e *Crítias* (113d).

Desde o final do Livro II até meados do Livro III a narrativa de Platão na *República* dedica-se ao modelo de educação ideal para os jovens guardiões da cidade ideal. Esse ensino divide-se em duas temáticas principais: 1) quais os tipos de poética e de música devem ser assimilados (Pl. *Rep.* 376c-403c), e

---

1 Como ressaltou Tiago Castro sobre o papel educativo da música na cidade antiga: “Curiosamente Hesíodo propõe em sua Teogonia que as musas sejam filhas de Zeus com Mnemósine, a qual representa a memória por evitar o risco do esquecimento, de certa maneira, o que já associa as Musas a inspirar os artistas para evitar o esquecimento de sua própria tradição.” (CASTRO, s.d.).

2 Aqui é importante ressaltar o exercício da “mentira útil” (Pl. *Rep.* 389b) no qual Sócrates reconhece que para os deuses é inútil mentir mas que a mentira muito serve para ser usada pelos governantes como forma de remédio para os cidadãos. Giovanni Casertano (2011, p. 34) indica outras passagens e contextos em que ocorre mentira útil no texto platônico.

3 Segundo Maria Pereira (2001), tem-se por certo atribuir a origem desses contos “ao mito dos Espartos, que nasceram armados da terra, a partir dos dentes de dragão semeados no solo de Tebas pelo fenício Cadmo.” (PEREIRA, 2001, p.154, n.87)

2) quais os cuidados devem ser adotados para a manutenção da saúde e educação física desses guardiões (Pl. *Rep.* 403d-412). Tem-se na primeira divisão desse ensino uma contundente crítica ao modelo de literatura popular presente em Atenas. Essa crítica pode ser ainda mais específica quando estudada em duas seções menores propostas no texto: a primeira ocupa-se do conteúdo dos escritos poéticos, numa severa revisão literária (Pl. *Rep.* 376e-392c); a segunda cuida da forma poética, ou seja, quais os estilos sonoros podem ser condutores do ensino literário (Pl. *Rep.* 392d-398a). Portanto, a música como tema no diálogo entre Sócrates e Glauco surge a partir das observações sobre quais as espécies de orador devem estar presentes na *kallipolis* (Pl. *Rep.* 397a), confirmando que a poética antiga sempre se fazia acompanhar de performances sonoras específicas (PURSHOUSE, 2010, p. 63, 64). Interessa-nos, então, entender quais conteúdo e forma musicais Platão sugere para formação de uma cidade idealmente justa e como ele exercia seus critérios de seleção.

### O cuidado com o conteúdo (Pl. *Rep.* 376d-392b)

Pensando idealmente e propondo “educar homens em imaginação” (Pl. *Rep.* 376d), Sócrates sugere um ensino para ser ministrado no correr de anos, baseado em duas disciplinas: ginástica para o corpo e música para a alma (Pl. *Rep.* 376e). Estando a música aplicada em primazia à ginástica. Os alunos se deterão nas fábulas antes de irem ao ginásio.

Convém acentuar que Platão está propondo a música como desde a Antiguidade tem sido entendida, como seja, relacionada às influências divinas que os homens recebem das Musas, principalmente para os gregos, que eram destacadamente musicais e tinham a música como “uma segunda língua, capaz de expressar todo tipo de pensamento e sentimentos.” (ROCHA JÚNIOR, 2017, p. 31). Nesse entendimento, ao nome de música estarão abrigadas as mais variadas disciplinas humanístico-literárias (TRABATTONI, 2012, p. 173, 174), pois “a mousiké abrange outras artes para além da música em si mesma, como os diversos gêneros da poesia, a representação das tragédias, a comédia e a dança” (CASTRO, s.d.), incluindo representação dos deuses e modelos comportamentais adequados.

A crítica ao conteúdo do que será ministrado aos guardiões se fundamenta nas abordagens éticas encontradas principalmente nas obras de Ésquilo, Hesíodo e Homero. Interessante notar que Sócrates propõe a escolha do conteúdo aplicando um método de filtragem por amostragem, ou seja, analisando as fábulas ditas maiores, mais consagradas no imaginário popular, para depois, por implicação, efetivar os padrões desse método em todo repertório poético de então (Pl. *Rep.* 377d).

O filtro regulador da censura é preciso e enfático. A tradução que Maria Pereira (2001, p. 87,88) faz do texto platônico registra essa proposta regulatória:

SÓCRATES - Aquilo - disse eu - que se deve censurar antes e acima de tudo, que é sobretudo a mentira sem nobreza.

GLAUCO - Que é isso?

SÓCRATES - É o que acontece quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar. (Pl. *Rep.* 377d-377e)

Uma leitura cuidadosa dessa passagem evoca questionamentos necessários sobre a natureza da censura proposta por Platão para a *kallipolis*. O mais famoso aluno de Sócrates possui uma lista de temas proibidos, entre os quais é possível perceber o prioritário: “sobretudo a mentira sem nobreza” (Pl. *Rep.* 377d). Esse é o fundamento do cuidado com o conteúdo a ser observado. Em diversos momentos de sua argumentação, Platão não se obsta ao uso da mentira como método de convencimento popular, desde que a mentira seja utilizada como modo e fim nobre. Da mesma forma, as fábulas dos deuses que compunham a poética grega, embora influenciasses o imaginário popular, eram sabidamente composições fictícias que em mãos dos governantes serviram de instrumento pedagógico para estímulo do serviço à pátria.

Mas não somente o conteúdo da censura se aplica ao método de ensino ficcional, mas também com isto propunha-se a regulação da criatividade nas formas imagéticas. Autores de obras literárias e pintores deveriam estar atentos ao modo ideal de retratar ou construir “deuses e heróis” (Pl. *Rep.* 377e). A censura ao conteúdo passa também pela crítica dos valores divinos personificados, confirmando que o ordenamento civil mostra-se dependente de conteúdo pístico e religioso. A verdadeira religião civil nasce na *República* de Platão com o estabelecimento de pressupostos religiosos que normatizem o ordenamento civil que modernamente é chamado de Estado. Segundo Mark Pickering (1985), nessa obra Platão expressou inegavelmente que para haver um “bom governo, seria possível e sempre necessário que o Estado encoraje o culto de seus ideais” (PICKERING, 1985, p. 1). Na *kallipolis* pretendida por Platão estão presentes as concepções políticas de matriz religiosa que devem fundamentar os compromissos interpessoais.<sup>4</sup> Por este motivo, a censura aplicada ao conteúdo poético deveria ser severa, para que na cidade justa de Platão fossem vistos somente os valores atenienses desejados por Sócrates mas que lhe faltaram em vida (PURSHOUSE, 2010, p. 16).

Definidos esses parâmetros iniciais na filtragem do conteúdo, Sócrates, como se estivesse sentado à mesa ao lado de Glauco e folheando prospectos de poetas em início de carreira a pedirem oportunidade para apresentarem suas

---

4 Para estudos sobre a religião civil e o lugar da salvação pela política, cf.: BEINER (2010); BORTOLINI (2010); COUTO, WEBER (2010, p. 505-512).

obras ao grande público, passa em revista os mais variados excertos de Homero, Hesíodo e Ésquilo. Propõe correções na Teogonia (Pl. *Rep.* 378a), sugere melhorias na Ilíada (Pl. *Rep.* 378c), e segue adiante no exercício da censura. A proposta regulatória de Sócrates pretende alcançar as histórias primeiras, as que são contadas nas fases iniciais da formação do cidadão, eliminando qualquer possibilidade de compreensão alegórica de duplo sentido (Pl. *Rep.* 378e). Algo tão contundente que Adimanto, outro irmão mais velho de Platão, intervém e questiona o filósofo:

ADIMANTO - Está certo - disse ele - Mas se alguém nos perguntar ainda o que é isso e quais são essas fábulas, quais diremos que são?  
SÓCRATES - E eu respondi: - Ó Adimanto, de momento, nem eu nem tu somos poetas, mas fundadores de uma cidade. Como fundadores, cabe-nos conhecer os moldes segundo os quais os poetas devem compor as suas fábulas, e dos quais não devem desviar-se ao fazerem versos, mas não é a nós que cumpre elaborar as histórias. (Pl. *Rep.* 379a)

Como modelo de um bom burocrata de tempos modernos, Sócrates foca sua preocupação em resoluções imediatas, específicas, limitadas a soluções pragmáticas. No projeto platônico para a *República* intentou-se construir um ensino planejado, marcado por um currículo de disciplinas inegociáveis, de aplicação técnica (TRABATTONI, 2012, p. 159). Os moldes restritos do conteúdo são o que mais lhe inquieta. Cabem aos poetas preenchê-los segundo os parâmetros indicados. E ele segue, também acrescentando censuras às narrativas de Píndaro e Sófocles (Pl. *Rep.* 381d). O trabalho é incansável e continua até a passagem Pl. *Rep.* 392b. A partir de então, o texto platônico se preocupa com a forma de apresentação das narrativas poéticas. Mas nisto, também, a proposta da *kallipolis* exige censura severa.

## O perigo da forma (Pl. *Rep.* 392c-398b)

Visto o conteúdo proposto como mais adequado para as histórias formadoras do caráter idealmente justo dos guardiões da *kallipolis*, o autor da *República* registra que Sócrates passa agora a enfatizar que é necessário “estudar-se a questão do estilo” (Pl. *Rep.* 392c). Não somente o conteúdo mas também a forma deve ser considerada, pois nela também há perigo de fazer-se desviar a juventude dos propósitos intentados. Afinal, “é importante lembrar que a poesia grega era escrita predominantemente para ser declamada em reuniões públicas” (PURSHOUSE, 2010, p. 67). A forma, ou seja, o estilo, também importa ao fundador da *kallipolis*.

Essa forma que importa exige compreender o exercício da artes cênicas que se distinguem entre a recitação dos poemas em terceira pessoa, sem envol-

vimento direto com a história narrada, ou a declamação, em que se exigia uma “imitação” (Pl. *Rep.* 392d) total da personagem, uma *mimesis*, numa representação plena do papel encarnado como acontece modernamente nas peças teatrais (PURSHOUSE, 2010, p. 67, 68). O exercício do método mimético é tão poderoso no processo educativo que Sócrates não deseja que os guardiões imitem papéis que sugerem baixeza, indolência e vícios. Afinal, “uma poesia conveniente deve conter o mínimo possível de imitação (Pl. *Rep.* 396e) – o que desqualifica a tragédia e a comédia – e propor apenas temas moralmente aceitáveis.” (ERLER, 2012, p. 150).<sup>5</sup> Por isto, adverte o filósofo: “Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância - coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie.” (Pl. *Rep.* 395c). Os sons que se performariam na *kallipolis* deveriam ser de conteúdo selecionado e de forma mimética ideal (Pl. *Rep.* 395d-396b).

Na possibilidade de surgir um poeta estrangeiro que proponha exercer sozinho todas as artes, de modo a “tomar todas as formas e imitar todas as coisas” (Pl. *Rep.* 398a), este deve ser gentil e exaltadamente convidado a se retirar, numa demonstração irônica de que a *kallipolis* até está disposta a empobrecer-se artisticamente, mas nunca o fará eticamente; valores em primazia à estética. Com esta observação irônica, Sócrates concluiu suas sugestões sobre discursos e histórias aplicadas à arte das Musas, ou seja, “o que se deve e como se deve dizer” (Pl. *Rep.* 398b). Desse modo, conteúdo (o que se deve) e forma (como se deve) foram contemplados na imaginação de uma cidade idealmente justa, onde os sons em performance devem estar alinhados ao propósito do filósofo fundador da *República*.

## Conclusão

O convite para que um pretense poeta de duplo ofício em sua arte seja retirado da *kallipolis* é simbólico mas muito representativo do que Platão pretende na seletividade sonora de sua cidade ideal. Os trechos que se seguem (Pl. *Rep.* 398c-403c) relatam de forma prática o que foi conjecturado até então. Para que Sócrates pudesse distinguir quais as harmonias, os instrumentos e os ritmos seriam usados para concluir a purificação do seu projeto de ensino, fez-se necessário antes estabelecer quais os conteúdos temáticos e quais as formas de

---

5 Segundo entende Michael Erler (2012, p. 150,151), nesse trecho Platão reafirma sua metafísica e doutrina sobre a alma, introduzindo uma provocação crítica com a arte mimética que ele só explicará no Livro X da *República*, ampliando o princípio de *mimesis* como uma imitação da natureza que reduz a essência ontológica do que é imitado. Noutras palavras: “Aquilo que copia ou imita alguma coisa é de ordem inferior em grau e valor àquilo que ele imita, uma vez que uma cópia é sempre deficitária quanto à sua persuasão, e apenas falsifica o copiado.” (ERLER, 2012, p. 151).

expressão desses conteúdos eram aceitáveis. Conteúdo e forma modelam os sons em performance da *kallipolis*, portanto, são indissociáveis e indispensáveis.

Tudo isso é de uma tal forma importante que o pretense poeta que ousasse insurgir-se contra esse modelo restrito de ensino, não obedecendo claramente aos limites de conteúdo e forma, provaria a mais dolorosa expressão de punição nos tempos socráticos, o banimento da polis. Afinal, na “particular estrutura política em que o mundo grego estava articulado (ou seja, o sistema das *poleis*), o cidadão vivia imerso na sua própria comunidade, da qual era parte integrante e muitas vezes ativamente participador” (TRABATTONI, 2012, p.165). O próprio Sócrates, quando julgado e condenado à morte, não aceitou conselhos para que fugisse e permanecesse vivo em degrado. Não. Perder a cidadania da polis é pior que perder a vida. A vida na polis é a vida do homem justo. O aviso de Platão é eloquente aos opositores de sua proposta: não seriam aceitos na *kallipolis* sons em performance alheios ao conteúdo e à forma passados em censura.

As reivindicações éticas que a *República* propõe foram elaboradas num microcosmo idealizado, nunca praticados *ipsis literis*. No entanto, no correr da história do Ocidente, diversos experimentos culturais semelhantes foram propostos com relativo sucesso. A cada censura aplicada sobre os sons que se performam na sociedade, o resultado visto foi o surgimento de novos sons, não melhorados mas degradados em qualidade no correr dos anos. Considerem-se para isso, no exemplo proposto por Evans Schulz (2011), as valsas de Johann Strauss, que estimulavam os bailes da burguesia de seu tempo até às madrugadas e foram proibidas por lei sob pretexto de serem um perigo à saúde das pessoas. E isto abriu a possibilidade de que determinados sons se impusessem sobre outros que se tornaram proibidos, pois, segundo esse autor, a supressão da música sacra abriu espaço para as óperas de Richard Wagner, desenvolvendo o Romantismo e preparando caminho para o Modernismo, com seu “forte apelo à música que excita. Sim, em Malher pelo menos, temos que sentir cada vértebra e costelas do nosso corpo vibrar, a música tem quase que nos deixar em transe, incrivelmente impressionados.” (SHULZ, 2011, s.p.). Com o Modernismo surgem o Blues, o Jazz e o Rock’n Roll, frutos das proibições anteriores. E a degradação prossegue.

Ao determinar que somente a lira e a cítara permanecessem na cidade e, nos campos, a siringa ao uso dos pastores (Pl. *Rep.* 399d-e), Platão explica por boca de Sócrates que essa condescendência era motivada por um muito antigo costume grego de valorizar os instrumentos ligados ao culto a Apolo (ROCHA JUNIOR, 2017, p. 40), de quem os filósofos são devotos. Tem-se nisto, então, a reafirmação de que o projeto da *kallipolis* era a mais sublime afirmação de que os sons em performance permitidos na cidade ideal, invariavelmente, seriam expressos como elementos de devoção monoteísta, do conteúdo à forma. A justa cidade em construção na *República* de Platão é, sobretudo, um tributo a Apolo no altar da filosofia.

## Bibliografia

ALCÂNTARA, Othaniel. (2020). *O Ethos dos Modos Musicais*. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/colunas/137111/o-ethos-dos-modos-musicais>>. Acessado em: 17/11/2021.

BEINER, Ronald. (2010). *Civil Religion: a dialogue in the history of political philosophy*. London: Cambridge University Press.

BORTOLINI, Mateo. (2010). *Before Civil Religion: On Robert Bellah's Forgotten Encounters with America, 1955-1965*, Sociologica, v.3.

CASERTANO, Giovanni. (2011). *Uma Introdução à República de Platão*. São Paulo: Paulus.

CASTRO, Tiago de Lima. (s. d.) *Cidade e Música Segundo Platão: Platão e os perigos da música à cidade*. Disponível em: <<https://www.psicoologiahailtonyagiu.psc.br/materias/artigos-at/1167-a-musica-e-a-cidade-segundo-platao>>. Acessado em: 16/11/2021.

COUTO, Richard; WEBER, Eric Thomas. (2010). Civil Religion. in: *Political and Civic Leadership: a reference handbook*, edited by Richard Couto. Washington, D.C.: Sage Press. Chapter 57, p. 505-512.

DIAS, Rosa. (2014). A Música no Pensamento de Aristóteles. *Ensaios Filosóficos*, vol. X, dez., Rio de Janeiro, p. 91-99.

ERLER, Michael. (2012). *Platão*. Tradução de Enio Paulo Giachini. São Paulo: Annablume Clássica. Brasília/DF: Editora Universidade de Brasília. Coleção Archai: As origens do pensamento ocidental.

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo da. (2017). Música e Filosofia em Platão e Aristóteles. *Discurso*, n. 37, São Paulo, p. 31-53. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62912/65709>>. Acessado em: 18/11/2021

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. (2001). *Platão. A República* (tradução, apresentação e notas). 9ª ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATO. *Republic*. In: BURNET, John (ed.). (1903). *Platonis Opera* (OCT). Disponível em: <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0167>>. Acessado em: 18/10/2021.

PURSHOUSE, Luke. (2010). *A República de Platão: um guia de leitura*. São Paulo: Paulus.

SHULZ, Evans C. O. (2011). *Música, por Platão*. Disponível em: <<https://ociokako.blogspot.com/2011/11/musica-por-platao.html>>. Acessado em: 18/11/2021.

TRABATTONI, Franco. (2012). *Platão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. São Paulo: Annablume Clássica. Coleção Archai: As origens do pensamento ocidental.

## Seminários: Sons em Performance

---

A Poética Interartística de  
Marguerite Duras: sons e  
visualidades, propondo  
reflexões políticas

*The Interartistic Poetics of  
Marguerite Duras: sounds  
and visuals, proposing  
political reflections*

Ana Cristina Silva de Oliveira  
Universidade de Brasília  
E-mail: [anaolivier.arte@gmail.com](mailto:anaolivier.arte@gmail.com)

## Resumo

Este artigo propõe uma análise da composição interartística do filme *India Song* (1975), dirigido por Marguerite Duras. Será explorada a visualidade da obra e sua analogia com as artes visuais, assim como os sons do filme, os quais são fundamentais para o entendimento da narrativa. A obra é analisada a partir dessa intersecção entre linguagens artísticas que participam da crítica política às questões sociais e de gênero, que Duras realiza. A pesquisa tem como fundamento a teoria de gênero performativo de Judith Butler e destaca sua relação com a paródia na representação dos personagens. A proposta metodológica é pautada pelas orientações de análise fílmica dos teóricos Jacques Aumont e Michel Marie, a partir de estudos da imagem.

Palavras-chave: Marguerite Duras, Judith Butler, Interartístico, Gênero.

## Abstract

*This article proposes an analysis of the interartistic composition in the film India Song (1975), directed by Marguerite Duras. The visuality of the work and its analogy with the visual arts will be explored, as well as the sounds of the film, which are fundamental for understanding the narrative. The work is analyzed from this intersection between artistic languages that participate in political criticism, social and gender issues, which Duras performs. The research is based on Judith Butler's theory of performative genre and highlights its relationship with parody in the representation of characters. The methodological proposal uses film analysis guidelines from theorists Jacques Aumont, e Michel Marie, based on image studies.*

Keywords: Marguerite Duras, Judith Butler, Interartistic, Gender.

## Résumé

*L'article propose une l'analyse de la composition interartistique dans le film India Song (1975), réalisé par Marguerite Duras. La visualité de l'oeuvre et son analogie avec les arts visuels seront explorées, ainsi que les sons du film, fondamentaux pour comprendre le récit. Le travail est analysé à partir de cette intersection entre les langages artistiques qui participent à la critique politique, aux questions sociales et de genre, que Duras interprète. La recherche s'appuie sur la théorie du genre performatif de Judith Butler et met en évidence son rapport à la parodie dans la représentation des personnages. La proposition méthodologique utilise les lignes directrices de l'analyse cinématographique des théoriciens Jacques Aumont et Michel Marie, à partir d'études d'images.*

*Mots Clés: Marguerite Duras, Judith Butler, Interartistique, Genre.*

## A Poética e a Obra – Uma Introdução

Marguerite Duras escreveu 48 romances, dentre outras escritas e dirigiu 19 filmes; em suas obras uniu palavras a imagens e a sons. A cineasta não se considera parte de nenhuma corrente ou grupo estético, apesar de reconhecer seu diálogo com a Nouvelle Vague e a similaridade de suas opiniões políticas com o existencialismo de Sartre e Beauvoir (KNAPP, 1971:655). Apesar disso, alguns teóricos literários situam-na no Nouveau Roman<sup>1</sup> e no movimento existencialista<sup>2</sup> (CAETANO, 2006). Esse diálogo com a Nouvelle Vague deve-se às características do movimento artístico que estão presentes na sua obra como: o caráter contestatório de sua obra, oposição aos modelos do cinema tradicional; a narrativa não linear e as experimentações em novas maneiras de captar imagens, além do tema do amor livre. Desta forma, a aproximação observada entre Duras e o Nouveau Roman deve-se aos experimentos estilísticos e imagéticos que a cineasta realizou em suas obras, criando um estilo próprio e original.

O filme *Índia Song* (1975), de Marguerite Duras, aborda a vida e a morte de Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador da França em Calcutá, representante da elite no país. A protagonista, em um baile, conhece e apaixona-se por Michael Richardson, que aceita e compartilha a liberdade sexual de Anne-Marie. Neste contexto, surge o vice-cônsul da França, que se mostra apaixonado por Anne-Marie e desespera-se ao ser rejeitado por ela, causando tensão na casa. A narrativa sonora se desenrola de forma paralela à narrativa imagética na obra, som e imagens não se vinculam de maneira direta. O filme possui duas mulheres em voz over, que dialogam comentando a história de Anne-Marie e

---

1 Movimento literário francês da década de 50, que se caracterizava pela utilização experimental da estilística. São escritores que têm uma grande aproximação com o cinema, a ficção do íntimo e o caráter icônico do discurso.

2 Corrente filosófica francesa que teve seu apogeu na década de 50 com as publicações de Heidegger e Sartre.

refletindo sobre o amor entre elas. Próximo ao final do filme, surgem duas vozes masculinas, que se inserem nessa conversa fragmentada.

*India Song* (1975) compõe uma trilogia fílmica juntamente com *La Femme du Gange* (1974) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), todos de Marguerite Duras. *La Femme du Gange* trata da passagem de um viajante a S. Thala, uma cidade fictícia e pequena à beira-mar. Este personagem viaja para a pequena vila com o objetivo de se matar. Neste filme, há duas mulheres, que dialogam com voz over, criando, assim como *India Song*, uma narrativa sonora alijada das imagens fílmicas. Se associarmos parte desse diálogo extracampo às imagens, pode-se interpretar que o viajante é Michael Richardson, pois o personagem murmura a música *India Song* (2'35") ao entrar em uma pequena cidade; na sequência, as narradoras comentam o retorno de Michael Richardson à S. Thala e seu amor por Anne-Marie (4'07"); enquanto a câmera focaliza o personagem dirigindo-se a um hotel. Ao chegar à "S. Thala", ele encontra quatro personagens os quais são uma espécie de guardiões sem memória da cidade.

Em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), predominam na narrativa os diálogos entre os narradores em voz over e os sons. A visualidade da obra é composta por imagens que percorrem os aposentos da casa em ruínas, ex-lar de Anne-Marie, e que captam a natureza local. A história do filme *India Song* é contada em *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, a partir do cenário, de lugares, da morada e seus arredores, esvaziados pela morte. Os locais abandonados dialogam também com a visível melancolia presente nos personagens da trilogia.

Marguerite Duras cria uma poética singular, que passa pela intersecção e ressignificação de diferentes linguagens artísticas. Em seu filme *Índia Song* (1975) é possível verificar a forma como essa interação artística molda os personagens na transgressão de normas de modelos binários e generificados de comportamento.

Na fusão de linguagens artísticas, Duras transita entre a linguagem literária, teatral e cinematográfica, seus filmes dialogam com as artes cênicas, musicais e visuais, e, principalmente, com a pintura. A característica interartística própria de Marguerite Duras funciona como o fio condutor de sua estrutura narrativa. É a partir desta simbiose que a forma e o filme se comunicam com o espectador, apresentando reflexões.

Deste modo, Duras desfaz as fronteiras entre as artes, criando camadas na obra de onde surgem significados e diálogos: "[...]estudos interartes ou combinados (mídia e arte), fomentam, de longa data, um campo de criação mais amplo e complexo do que o previsto pelo sistema das artes, em que o múltiplo prevalece sobre o singular [...]" (NUNEZ et al. 2016:4). Nunes comenta a característica diferenciada das obras, que possuem várias linguagens artísticas se entrelaçando e modificando-se.

A ideia de união das linguagens artísticas foi difundida, em 1850, particularmente por Richard Wagner, músico que lamentou a divisão da tragédia gre-

ga em retórica, escultura e música. “Wagner queria reviver a unidade das artes na tragédia grega e concebeu a ideia do *Gesamtkunstwerk*, “a obra de arte do futuro”. (KATTENBELT, 2012:116), com a união de linguagens artísticas.

A confluência de linguagens transforma códigos pré-fixados ao incorporarem outras manifestações artísticas propondo uma narrativa interartística. Esta associação e transmutação de linguagens que Duras realiza, por ser uma transgressão à compartimentalização das formas artísticas, é também uma crítica ao sistema de poder que limita e impõe categorias estantes nas formas de expressão.

*India Song* constrói-se através do seu aspecto híbrido. A obra se ressignifica neste cruzamento experimental, que mescla e transforma diferentes linguagens artísticas, criando um formato próprio de Marguerite Duras. Verifica-se também que o desenho da obra *India Song* inviabiliza seu estudo fragmentado, pois os aspectos literários, sonoros, teatrais, visuais e fílmicos completam-se, reinventando sentidos e formações narrativas. Diante disso, o estudo interartístico propõe uma metodologia de análise de seus objetos de estudo, também interdisciplinar, não fixa.

Assim, observa-se que a pesquisa, que tem como foco de análise o objeto interartístico, não tem consolidada uma metodologia exclusiva: “[...] tal como a literatura comparada os estudos interartes não possuem uma metodologia própria.” (CLAUS, 1997:53). Cluver Claus constata a ausência de um regramento específico para a análise interartística.

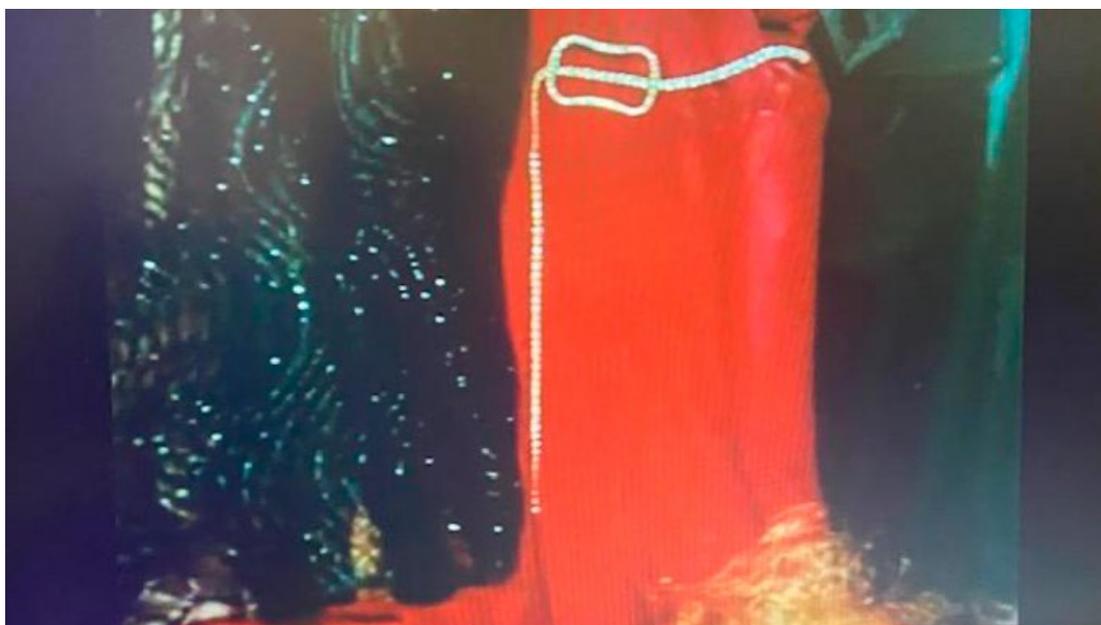
Nesse sentido, acredita-se que a própria natureza do objeto sugere uma pesquisa que não imponha uma abordagem metodológica exclusiva. O pesquisador Marcus Mota destaca a importância de uma abordagem metodológica interdisciplinar no estudo de obras interartísticas. O pesquisador ressalta que a compartimentalização de áreas de conhecimento foi a causa de décadas de interpretações equivocadas acerca do teatro na Antiguidade:

Teatralidades e formas espetaculares se espraiam em diferentes partes do globo, seja no passado, seja diante de nossos olhos. Estamos dando os primeiros passos para trabalhar com um pluralismo metodológico, que realmente explore o fato de assumir como objeto de investigação e processo criativo acontecimentos interartísticos e multidisciplinares. Esse talvez seja o nosso único à priori. (MOTA, 2014:104)

Desta forma, a abordagem metodológica deste artigo também pretende ser interartística, percorrendo teóricos de música, de história da arte e, principalmente, de análise fílmica com Jacques Aumont (2012a) e Michel Marie (2009, 2012b), ao observar os pontos de vista da obra (movimentos de câmera, planos, enquadramentos, profundidade de campo), suas informações artísticas visuais (luzes, cores, ilustração e efeitos especiais) e suas informações sonoras (ruídos, música, pontos de vista e escuta). Nesta análise, confronta-se as informações com as pesquisas que Judith Butler realiza para propor o conceito de performatividade de gênero. A abordagem proposta também sugere que a

investigação das relações interartísticas dialogue, inclusive, com questões de intertextualidades e com a interdisciplinaridade.

## Os Sons do Filme: música, gritos, narração



**Figura 1:** *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

A música *India Song* foi escrita pelo compositor Carlos D’Alessio, franco-argentino de origem italiana, que além de músico é também cineasta. A música, composta em 1975, mescla ritmos e é tocada de formas diferentes durante o filme. A depender da cena, mudam-se os andamentos, a dinâmica e os estilos musicais (clássico 3min, bolero 50min, rumba 55min, valsa 1h2min e tango 1h15min). As diferentes texturas da música, quando associadas às imagens, as transformam. Isto é, por vezes, na mesma cena há a presença de ritmos diferentes da música, o que permite observar a transformação de sentidos e de formas de perceber imagens similares. Nesta interação, novos sentidos, sons e imagens são construídos. Quando, *India Song* é tocada somente ao som de piano, ela produz um som contínuo e lento. Nestes momentos, os personagens são percebidos com menos movimento, como se estivessem perdidos em memórias. Em outras cenas, o som de *India Song* é irregular, sincopado, tocado por uma orquestra, o que gera novas imagens e sensações.

Em sua pesquisa sobre os sons fílmicos, Michel Chion (2011) critica a ideia de que a experiência de ver imagens e ouvir sons seja apreendida de forma isolada [...] na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não “vemos” a mesma coisa quando ouvimos; não “ouvimos” a mesma coisa quando vemos. (CHION, 2011:7).

Para o autor, a interação entre imagem e som propõe uma nova linguagem, modulando uma percepção que ele nomeou de “audiovisão”. Chion (2011) propõe a relação audiovisual como um contrato, no sentido de que a relação entre imagem e som passa a estender-se para além da percepção compartimentada das linguagens visuais e auditivas no filme. O pesquisador acrescenta que, em sua análise do filme *Persona*, de Ingmar Bergman, a depender da presença ou ausência de som inserido na mesma imagem cinematográfica, revelam-se sentidos e sensações distintas que comunicam diferentes narrativas ao espectador.

Assinala-se que o título do filme *India Song* é o nome da música do filme, o que pontua a importância da música na construção da narrativa. Aos três minutos do início do filme, surge em cena a música *India Song*, de Carlos D’Alessio. A música mostra ao espectador uma foto, uma vela e um abajur, todos sobre um piano. Na sequência, um empregado da casa entra na cena, coloca flores sobre esse piano, acende um objeto com a chama da vela; repetindo um ritual como se fosse uma visita a um jazigo. Deste modo, Marguerite Duras, a partir de objetos similares aos utilizados em cerimônias fúnebres, associa o piano fechado, que parece representar, por meio da ausência da música, um túmulo, referindo-se à morte da personagem Anne-Marie.

No momento seguinte (figura 1), a música cria um contraste com a cena anterior ao fazer alusão à vida e ao movimento, apresentando ao espectador as roupas usadas por Anne-Marie no baile, sugerindo imagens de um camarim. No intuito de reforçar este entendimento, a câmera cria imagens com movimentos de panorâmicas e angulação em *zoom*, apresentando detalhadamente os acessórios e os objetos preparativos para o baile que se transforma pelas imagens de camarim em palco. Ela focaliza vestidos, colares, pulseiras, acessórios diversos com muito brilho, echarpes volumosas, peruca, dentre outros detalhes, mostrando cenas de festa, movimento, dança, a roupa e os acessórios de Anne-Marie usados no baile em que ela conhece Michael Richardson.

Assim, Marguerite Duras indica, logo nas primeiras cenas do filme, significados e símbolos de morte e de vida. A alusão a vida e a morte também é explorada em outras cenas. A música *India Song* associa-se à vida em cenas, nas quais Anne-Marie se movimenta e dança ao som de *India Song*, contrastando com o comportamento da personagem que se apresenta predominantemente imóvel ou com poucos movimentos durante todo o filme. Há inúmeras cenas que apresentam os personagens paralisados em posições, como imagens congeladas, durante minutos. Ao criar um contraste entre vida e morte, associando a vida ao movimento e a morte à imobilidade, Marguerite Duras propõe uma reflexão sobre o tema.

Michel Chion (2011) identifica, em suas pesquisas, a remissão do som ao movimento. Segundo Chion (2011:16): “O som implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação”. Para o pesquisador, o som está diretamente relacionado ao movimento, pois além de implicar deslocamento, ele também altera a percepção do movimento. Assim, o

movimento pode ser compreendido como mais dinâmico ou lento na tela cinematográfica a depender do som.

*India Song*, em sua variação de volume e textura, associada aos movimentos de câmera, comporta-se também como narradora, contando a história de Anne-Marie. A conexão entre linguagem musical e narrativa é singular, ambas se mesclam. Em algumas cenas, é a música que conta a história.

A música também materializa, presentifica a personagem, quando Anne-Marie está ausente da cena. Em *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), a música *India Song* sugere claramente a presença de Anne-Marie, enquanto a câmera percorre os antigos aposentos da personagem. Nestas cenas, para pontuar a presença incorpórea de Anne-Marie na casa, a diretora utiliza a música *India Song* e a variação do volume como recurso para sugerir essa presença. O *travelling* da câmera e suas pausas (10min31s) associam-se ao caminhar de Anne-Marie pelos aposentos. Em outros momentos, a música é utilizada para lembrar a ausência da protagonista na cena e sua morte.

A música *India Song* parece indicar, ainda, a passagem do tempo, a memória e a melancolia que estas lembranças representam. Essas recordações, por vezes, remetem a um momento específico na vida da protagonista (o baile) e, em outros, indica uma fase da vida de todos aqueles personagens (época em que ocorreu o baile). *India Song* foi a música que Anne-Marie dançou com Michael Richardson no baile, quando o conheceu e aquele encontro mudou a vida de ambos e de outras pessoas envolvidas com os personagens. Então, através da repetição da música, os personagens revivem de forma subjetiva, sistematicamente, o momento do baile por meio de suas lembranças.

Verifica-se a remissão de *India Song* à melancolia dos personagens na medida em que sua melodia se repete várias vezes, o que significa também a monotonia local vivida por eles. A memória da música parece manter os personagens sempre revivendo no imaginário o mesmo momento, no mesmo lugar: “diretores, tais como Robert Wilson e Jan Fabre, utilizavam técnicas de desaceleração e repetição com a finalidade de intensificar a experiência da passagem do tempo” (KATTENBELT, 2012:124). Chiel Kattenbelt destaca a repetição de uma música como elemento que pode marcar a passagem do tempo na narrativa. Marguerite Duras usa a repetição também para construir um diálogo com o tempo, mas o que ela executa com a repetição é a recorrência a um momento específico no tempo e a melancolia, que a passagem do tempo representa.

Michel Chion (2011) verifica que o som dá um sentido peculiar às narrativas, ao invés de entendê-lo como reforço à narrativa, identificando o fenômeno que ele denomina: “valor acrescentado”. Para Chion, o som, por vezes, altera a percepção do tempo da imagem, bem como pode impregná-la de efeitos como o ilusionismo, dentre outros.

Na cena na qual os personagens repetem e revivem o baile (1h15min), a melodia de *India Song* é marcada pelo ritmo do tango com sua dramaticidade que se associa à paixão e à sensualidade em sua figura sincopada, sua mar-

cação, seu compasso e sua densidade. Características similares são observadas nos passos da dança tango, também marcados e entremeados, assim como no filme *India Song*, de pausas e poses. Este caráter dramático melódico perpassa os gritos em de angústia de alguns personagens, suas poses e a morte de Anne-Marie.

Os sons e a música são essenciais no discurso interartístico de Duras. Santos destaca a importância da música na obra de Duras como um componente do palco no qual Duras monta sua narrativa:

[..] e a música é um dos elementos regidos por Duras em sua orquestração verbal dos componentes cênicos. Essa mídia se mistura frequentemente à ação, acompanhando a movimentação dos personagens, assinalando o fim de sequências, comparecendo nos comentários das vozes (SANTOS, 2015: 224).

Neste sentido, Duras prima pelo entrelaçamento de linguagens. Essa repetição melódica confere ritmo, tons e intervalos à visualidade do filme. “A princípio não vemos o movimento, o início do movimento: começa muito precisamente com a primeira nota de *India Song*”<sup>3</sup> (DURAS, 1973:18). O trecho de Duras mostra a forma como a música participa efetivamente da cena, conferindo movimento à narrativa.

A música *India Song*, apresentada de diversas maneiras e com texturas diferentes, materializa a personagem. A música está tão fundida à narrativa, que, pode-se dizer, a escolha de seu título para nomear o filme não foi aleatória, pois a performance da música nas cenas se assemelha à própria história da narrativa, um momento na vida de Anne-Marie.

Esses sons podem ser divididos em três linhas que se completam: a música *India Song*, sons variados como gritos e silêncios e os narradores em voz *over*. Destaca-se também que os personagens, ao caminhar, movem-se, por vezes, com o passo ritmado, coreografado, como se ouvissem uma música, a qual não é compartilhada com o espectador.

Além da música, Adson Lima (2006:244) destaca a importância dos sons no filme: “a mendiga louca que segue Anne-Marie Stretter grita e ri, canta e chora, e os seus sons criam o espaço” (58min50seg). O pesquisador também destaca a importância da sonoridade das palavras selecionadas por Duras.

Como em uma poesia, os sons das palavras têm uma importância fundamental na criação de um sentido para além de. Uma simples referência a objetos externos à literatura [...], a autora francesa (Marguerite Duras) apenas defende o ponto de vista de que a simples semântica não esgota nem o valor das palavras nem o seu sentido (LIMA, 2006:241).

---

3 Tradução nossa.

No conjunto de sons do filme, é importante a análise do grito que o vice-cônsul da França em Lahore produz ao ser rejeitado por Anne-Marie. O som melódico e grave reforça a poesia da obra. Seu grito pode ser percebido quase como um canto gregoriano, monódico e silábico, que se associa à doutrina judaico-cristã e a sua redenção pelo sofrimento. O grito prolongado dura por vários minutos, produzindo diversos sentidos subjetivos como melancolia, angústia, dor e desespero.

No filme *India Song*, Marguerite Duras ressignifica o som fílmico também quando cria uma narrativa sonora paralela, diferente da narrativa imagética. Ela utiliza-se da voz *over* não diegética, que são vozes extracampo, pertencentes a pessoas exteriores à cena, como estratégia para produzir o que ela chama de: “memórias deformantes e criativas” (DURAS, 1973:10), as quais dialogam com a repetição da música.

Entre as vozes em *over*, primeiramente surgem as vozes 1 e 2, vozes femininas que discutem fragmentos da vida de Anne-Marie Stretter. Em um momento posterior, aparecem as vozes 3 e 4, vozes masculinas que se unem às primeiras e estabelecem uma interlocução com elas. As vozes, a partir da metalinguagem, discutem acontecimentos que permearam a vida de Anne-Marie.

Desta forma, Duras desenha e antecipa, com os sons de diferentes vozes, uma rede social de boatos e impressões que circundam os personagens. Essas vozes conversam entre si e com o espectador, por meio de fragmentos de histórias e momentos de silêncio. Nenhuma das vozes, diferentemente de um narrador onisciente, sabe realmente como os fatos aconteceram na narrativa.

Neste sentido, não se pode dissociar os sons do filme da narrativa. São gritos, narradores em voz *over* conversando e a música *India Song*, que confere sentido ao filme. A participação da música seja como personagem, seja na remissão simbólica a fatos, ou, seja na ressignificação frames, transmuta-se na própria narrativa fílmica.

## Imagens e visualidades: literatura, pintura, teatro, fotografia e escultura

Outra característica importante da obra fílmica, que também pode ser observada no romance *India Song*, é a presença do silêncio. Os personagens se comunicam pouquíssimas vezes por meio de palavras. Cabe observar que há características similares relativas à sonoridade na linguagem literária presentes no romance *India Song* de Marguerite Duras. Os espaços em branco na obra literária remetem aos momentos de silêncio no filme.

A cineasta também desenha com as frases, palavras e letras no papel, inserindo características de determinada linguagem artística em outra. Os sons produzidos pelas letras, seus formatos e o espaçamento entrelinhas compõem um desenho significativo na narrativa. Os caracteres e espaçamentos são dis-

tribuídos como forma de acrescentar informações e gerar sensações no leitor. Por exemplo, na figura 2, no trecho em que ela escreve: 'IMPOSSIBLE e TERRIBLE', em caixa alta, fazendo referência ao calor do local, Marguerite Duras intensifica a sensação de desconforto e de sofrimento que é associado ao local.

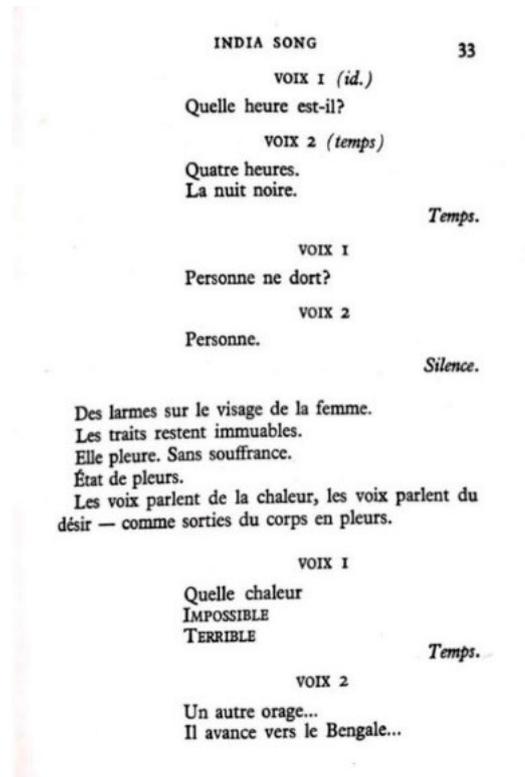


Figura 2: Romance *India Song* (1973), de Marguerite Duras, p.33. Foto: Ana Olivier.

Observa-se na imagem acima (figura 2), que Duras apresenta uma escritura não tradicional, que funde diferentes formas artísticas ao manipular as letras e espaços sobre as páginas do romance. Ela utiliza essas páginas como cenários, inserindo imagens e sons, por meio do formato das letras e dos espaços em branco que remetem ao silêncio. Esses intervalos e a caixa alta em letras comunicam em seu desenho a melodia e o ritmo no papel.

Marguerite Duras reconhece que sua obra literária une diferentes linguagens artísticas, ao nomear o subtítulo de seu romance como: “texto teatro filme” (DURAS, 1973:3). Duras constata que a linguagem de sua obra *India Song* é em parte roteiro, melodia, poesia, prosa e arte visual: “Em *India Song*, propõe-se mesclar texto, teatro e filme, que se uniriam na mesma configuração verbal, complexificando o reconhecimento individual de cada um dos gêneros[...]” (SANTOS, 2015:215). Maria Angélica Santos identifica em Duras a perspectiva interartística no texto, que é reforçada por Duras, ao definir sua obra como: “texto teatro filme”. Santos destaca a forma com que Duras transforma essa união de diferentes formas artísticas em uma nova linguagem:

A exploração da tipografia, que justapõe espectador e leitor, espetáculo e leitura, revela a postura durassiana quanto à própria obra: o texto é, em si, espetáculo. As palavras encenam, são saboreadas, aplaudidas, no palco que é a página. E a autora explora esse espaço, pelo uso das fontes, a pontuação, o texto fragmentado, as frases curtas, os recuos. (SANTOS, 2015:212)

Santos (2015) constata a presença da linguagem interartística que Marguerite Duras produz na forma como compõe seu texto. Verifica-se em Duras que nada é aleatório, as palavras são selecionadas, bem como as letras, seu formato e os espaçamentos com os quais Duras produz um texto também com uma preocupação com o aspecto visual.

No âmbito da visualidade, percebe-se que *India Song* é um filme composto por frames, que se assemelham muitas vezes a pinturas, característica observável na postura dos atores, nas cores, no contraste, na composição das imagens e, ainda, no tema.



**Figura 3:** *India Song* (1975), de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

Nas pinturas originárias do final do séc. XIX, era comum o tema da mulher melodramática, desmaiada, sendo observada pelo homem. Ana Paula Martins, ao pesquisar o tema da mulher submissa, refere-se à pesquisa de Dijkstra P. em *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de siècle culture* (1988) e co-

menta: “Dijkstra mostra como a masturbação e a sexualidade feminina foram abordadas na pintura do tema da mulher desmaiada, lânguida, inativa e exausta, exposta ao olhar masculino” (MARTINS, 2004:60).



**Figura 4:** *Arrufos*, de Belmiro de Almeida (1887), 86X116 cm. Foto: Ana Olivier.

O tema da mulher frágil e melodramática era valorizado e incorporado aos modelos de comportamento da época, de forma que Rafael Cardoso (2008) destaca a importância da tela *Arrufos* para o período ao selecioná-la em sua obra *A Arte Brasileira em 25 Quadros*, como uma das obras mais representativas da arte brasileira no período entre 1790 e 1930. A escolha da tela, como uma representação da pintura brasileira significativa do período, reforça a importância e a incidência da temática abordada. A tela traz uma mulher que aparenta estar sofrendo, associada à imagem de uma rosa quebrada ao seu lado. O aspecto de submissão e fragilidade feminina pode ser observado a partir da composição da obra e pela rosa ao lado. A mulher foi inserida em uma posição mais baixa e, portanto, inferior à masculina. Ela aparenta desespero e descontrole. Sua figura dramatiza a cena, enquanto o homem parece observar a dor feminina de forma desinteressada, esperando a passagem do tempo.



**Figura 5:** *Le retour du bal* (1879), de Henri Gervex, óleo sobre tela, 151 x 201 cm.  
Foto: Ana Olivier.

Na tela *Le Retour du bal*, a cena da mulher sofrendo, desfalecida, caída no sofá, repete-se. Marca a associação do feminino à sensibilidade emocional e à fragilidade. Esta fragilidade é metaforizada pela imagem do jarro quebrado com rosas despedaçadas ao lado da mulher. As emoções também parecem ser excessivas, quando se observa a dramaticidade teatral do momento. A posição do braço com a mão segurando um lençinho e a postura caída. A cena da mulher melodramática infantiliza o feminino, o que a torna, portanto, dependente do homem. Já a postura masculina, apesar de aparentar alguma preocupação com a situação, ainda assim, apresenta a figura masculina como o indivíduo com mais equilíbrio e controle de si próprio, como se observa em sua postura vertical, apesar da inclinação do tronco.

O tema das pinturas descritas acima (Figura 4 e 5) repete-se na cena (figura 3), que apresenta a mulher desvanecida, acompanhada de homens. A cena, que dura minutos, com os personagens parados, dialoga principalmente com a pintura e com o teatro devido a artificialidade das poses. Os personagens, ao copiarem poses e posturas do masculino e do feminino retratadas em pinturas do séc XIX, parecem parodiar os comportamentos generificados que são divididos de forma binária. A distribuição dos atores na cena e a seleção da paleta também

remete à pintura. Assim, na cena, os atores pelas poses e pela longa duração das posturas, que é congelada, comportam-se como se estivessem compondo uma tela, enquanto a dramaticidade da apresentação dialoga com o drama teatral.

A diferença entre a vestimenta dos homens e a da mulher delinea marcadores de gênero, apesar de Marguerite Duras ressignificar os comportamentos do masculino e do feminino na narrativa. Os personagens do gênero masculino utilizam a mesma roupa, terno preto e gravata borboleta, enquanto a personagem do gênero feminino surge com um vestido vermelho. A cor vermelha cumpre função metafórica e destaca o comportamento da personagem, associando-a à sensualidade e à sexualidade. Segundo Israel Pedrosa (2014:119): “vermelho [...] é a cor que mais se destaca visualmente e a mais rapidamente distinguida pelos olhos”. De acordo com Pedrosa, as propriedades do vermelho como atribuição física, a mais saturada das cores, chamam a atenção imediatamente do observador. O vermelho, com seu alto grau de cromaticidade<sup>4</sup>, marca a diferença e a singularidade da personagem, em um ambiente de tons neutros e escuros. A cor vermelha também é explorada na história como um recurso temporal, pois marca momentos importantes na vida da personagem, com a dança do baile.

Assim, no frame acima (figura 3), observa-se o comportamento dos personagens de Duras em sua posição estática. Eles estão quase parados, como se estivessem posando no cumprimento de seu papel social de gênero. Essa posição rígida, que persiste durante vários frames, suprime a naturalidade e a própria humanidade dos sujeitos, equiparando-os a bonecos no cumprimento do papel social.

Nesta perspectiva, o filme apresenta a performance paródica de gênero nos personagens ao equipará-los a marionetes, cujos comportamentos são determinados por regras. Esta performance dialoga com o entendimento de Judith Butler de que o gênero só existe a partir de normas instituídas, que obrigam à repetição do comportamento generificado. Isto é, pelas poses e vestimenta dos personagens é possível realizar uma aproximação com o conceito de performatividade de gênero, tendo em vista que a artificialidade, o exagero e a dramaticidade das posturas funcionam como uma paródia ao comportamento que representam.

Em pesquisa sobre o comportamento dos gêneros, Judith Butler afirma que gênero<sup>5</sup> não é uma imposição da natureza, não foi pré-determinado no momento do nascimento como inscrição permanente. Para a filósofa, o gênero descende de formações históricas e é constantemente reafirmado pelas instituições. Butler acredita que aos indivíduos foi preceituado a interpretação do gênero como binário e heteronormativo<sup>6</sup> e denuncia a imposição da sepa-

---

4 Trata do comprimento da onda e da pureza da cor.

5 Sua teorização sobre o tema dialoga com Foucault, que reconhece nas instituições, nas práticas e nos discursos, justificativas para a imposição de heterossexualidade aos membros da sociedade.

6 Normas criadas artificialmente que tem como princípios divisões binárias, como masculino e feminino, além de raça, classe social, diferença etária, dentre outras.

ração dos indivíduos em gêneros, interpretando essa divisão como natural e marcadora de diferenças. Ela argumenta que a compartimentalização dos indivíduos entre masculino e feminino serve à perpetuação de relações assimétricas de poder entre membros da sociedade. Judith Butler identifica nessa imposição a fundamentação para o estabelecimento de normas de controle que atingem principalmente o feminino.

Assim, para Judith Butler (2020:67), o gênero ontológico não existe, o que há é um gênero performado. A filósofa reformula essa categoria analítica afirmando que não há uma essência do gênero que diferencie o masculino e do feminino, confrontando a ideia da existência de uma substância metafísica intrínseca de gênero. A filósofa acredita que o gênero é performativo, porque ele é a encenação de um conjunto de comportamentos e discursos diferenciados entre masculino e feminino: “[...] as várias maneiras pelas quais um corpo mostra ou produz seu significado cultural, são performativos, não há nenhuma identidade pré-existente [...]” (BUTLER, 2018:12).

Performatividade em Butler é o comportamento generificado naturalizado, realizado frequentemente de forma inconsciente e automática, um reflexo de modelos de gênero apreendidos, já a paródia é um comportamento consciente, uma espécie de narração artística de um gênero, que tende a criticar o gênero que imita, exacerbando suas características, comportamento verificado, principalmente em performances de *drag queens*:

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais [...] e na estilização das identidades *butch/femme*[...] A noção de paródia aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás a paródia que se faz é da própria ideia de um original [...] (BUTLER, 2020:237).

Assim, ao tratar de paródia, Judith Butler esclarece que a paródia não pressupõe que exista um modelo original, a paródia é uma crítica exagerada da cópia. Esta repetição parodística é, para Butler (2020:243), também uma denúncia à imposição de identidades permanentes e estáveis de gênero. Ela acredita que a crítica feita, por meio de uma performance paródica é política, podendo incitar reflexões que conduzam a transformação da sociedade.

A cena (figura 5) apresenta os atores em uma atitude teatralizada. Eles comportam-se como se estivessem criticando seus personagens generificados, o que pode ser entendido como paródia. Esta associação decorre da pose estática dos personagens, no caso de Anne-Marie, em um ângulo de queda que contrasta com suas pernas cruzadas, reforçando a ideia de pose artificial. Com isso, eles criticam, parodiando, ao representar de forma quase caricata a mulher desfalecida, sendo auxiliada e recebendo a atenção de homens. Essa representação, associa a mulher à fraqueza e, portanto, remete à necessidade de um elemento forte ao lado, tradicionalmente interpretado como o mascu-

lino. Neste sentido, os personagens performatizam o gênero de forma paródica, por meio de atos, assim como Judith Butler identifica nos indivíduos a performatividade: “como consequência de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato” por assim dizer, que está aberto a divisões, paródia e crítica[...]” (BUTLER, 2007:285).

O comportamento paródico dos personagens de Duras é também uma atuação política, no sentido de que realiza uma crítica, por meio da paródia, aos comportamentos generificados, que, segundo Judith Butler (2020:238), são misóginos: “embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodista”.

Neste contexto, ao se observar os filmes de Duras questiona-se: em que medida os elementos pictóricos e plásticos do filme coadunam a expressão performatividade de gênero? O frame mostra a performatividade de gênero dos atores, que implicitamente sugerem estar imitando um modelo de gênero. A cena em questão não objetiva a verossimilhança com a realidade, mesmo estando inserida na narrativa como um drama, vivido pelos personagens. A cor da vestimenta diferenciada entre personagens do gênero feminino e masculino, associada a comportamento e movimento similares, marca a artificialidade dos comportamentos tradicionais entendidos como característicos da divisão binária de gêneros.

Esses atos performativos são discursos que apresentam a mulher como sedutora em seu vestido vermelho, enquanto a pose lembra fraqueza, em sua postura em que os braços procuram apoio e sustentam a inclinação corporal. A personagem aparenta estar se desvanecendo. Duras destaca a consciência que a personagem, Anne-Marie, tem de si própria: “Anne-Marie Stretter me fascina, ela é a “consciência” personificada”<sup>7</sup> (apud KNAPP, 197:657). Essa clareza dos movimentos que a personagem possui ratificam sua intenção deliberada de parodiar o comportamento feminino.

Os homens, em poses artificiais, claramente construídas e diferentes entre si, olham a mulher com uma mistura de desejo e curiosidade. Cada um deles parece estar centrado em seu próprio universo interior, enquanto representam o papel que seria o do gênero masculino. Este ato performativo pode ser também consciente e dramatizado, como afirma Butler:

Há de se levar em consideração que o gênero, por exemplo, é um estilo corporal, um “ato”, por assim dizer, que é ao mesmo tempo intencional e performativo (no qual o performativo indica uma construção contingente e dramática do significado). (BUTLER, 2007:271 tradução nossa).

Isto é, fazem referência crítica ao comportamento de gênero, por meio de suas poses as quais remetem à futilidade e à frivolidade. Observa-se que

---

7 Tradução nossa.

o filme não busca criar uma ilusão de realidade, mas sim, reitera, por meio da paródia, sua crítica às representações impostas de gênero. Guacira L. Louro (2020) propõe uma reflexão sobre o que é a paródia, afirmando que ela desvela a falta de originalidade ou de autenticidade do comportamento generificado.

Imitar um gênero pode ser uma forma de mostrar o caráter imitativo dos gêneros em geral; mas do que isso pode ser um modo de naturalizar a ligação entre sexo e gênero que é, ordinariamente natural. Paródias também põem em cheque noções de origem ou de originalidade. (LOURO, 2020:88)

Em seu comentário, Louro identifica o caráter imitativo dos gêneros, denunciando a naturalização destes comportamentos e do desejo sexual tradicionalmente associado a cada gênero. Assim, estas representações generificadas, reforçam o diálogo de Duras com o teatro, para o qual ela também escreveu. Os personagens de Duras comportam-se como se estivessem em um palco. Eles olham fixamente para o nada, posam demoradamente em gestos artificiais. Em sua representação, os atores parecem destacar que estão interpretando personagens, criando uma metalinguagem. Esta atuação, que faz referência ao caráter interpretativo, torna-se evidente na artificialidade das posições, que sugerem a artificialidade dos comportamentos generificados.



**Figura 6:** *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

Observa-se na cena (figura 6) a linguagem teatral e pictórica. Aos 21 minutos do filme *India Song*, a câmera é enquadrada em um plano fixo (2ª parte da cena). Neste quadro, os atores adentram lentamente e posicionam-se no quadro da câmera de forma basicamente imóvel ou com poucos movimentos. Assim, o espaço, capturado pela lente vai sendo preenchido aos poucos pelos personagens que chegam, silenciosamente, cada um para ocupar seu lugar, o qual parece ter sido previamente enquadrado e desenhado como uma tela de pintura. Seus movimentos corporais ocorrem em velocidade diferente do que seria um movimento gestual natural, artificializando a sua humanidade, para na sequência posicionarem-se, praticamente, imóveis e emergirem cada um em seus pensamentos.

Nesta cena, é possível identificar similaridades entre o comportamento masculino e o feminino, apesar da vestimenta entre eles ser diferenciada. Marguerite Duras coloca-os em posições e nudez similares e destaca a artificialidade de seus comportamentos, por meio da velocidade extremamente lenta dos movimentos dos personagens. As vestimentas marcadas, branco para o masculino e preto para o feminino, juntamente com movimentos desnaturalizados, reafirmam a crítica às representações do masculino e do feminino. Essa artificialidade que a cineasta destaca pode ser entendida como uma paródia de gênero. Louro (2020:79), em seu estudo sobre performatividade, identifica o caráter contestador da paródia afirmando: “o que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, se aproxima, legitima, e ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia”.

As cores são construídas de forma a compor a imagem plástica. Nesta cena (figura 6), a protagonista de preto apresenta a fenda do vestido que deixa seu seio branco descoberto. A abertura do vestido desenha um “V” branco, alvo em seu corpo, que dialoga com a pele o branco das roupas dos outros personagens. Joga-se com contrastes entre o branco e o preto na cena. As roupas brancas dos personagens do gênero masculino destacam-se, iluminando a parede escura, quase preta.

Adson Lima identifica nas palavras de Duras a aproximação da estrutura imagética com pinturas, a partir do caráter minimalista, típico da época, desenhando seus personagens e ambientes sem descrevê-los em detalhes:

Esta concisão, que empresta à narrativa um caráter quase minimalista, é típico do período no qual Duras escreveu o texto: ao invés de realizar uma descrição pormenorizada das personagens e dos ambientes, à maneira dos pintores realistas, prefere uma narrativa *par touches de couleur*, como se fora um pintor impressionista. (LIMA, 2006:243)

A composição proposta constrói a cena na qual a intervenção dos atores é mínima. Apesar disso, eles comunicam sentidos por meio de suas poses, reafirmando que estão em cena cumprindo um papel que é generificado. O diálogo da cena com a pintura é reforçado pela atmosfera voyeurística que os frames

e telas suscitam. Os personagens posam para o espectador e para a cena. Estes movimentos de chegada e posicionamento dos personagens, acompanhados de posturas estáticas, objetificam o corpo em cena em um ambiente de desnaturalização do gênero.

Essa teatralização performática dos corpos nos frames repete a paródia. Marguerite Duras faz uma crítica ao produzir uma reflexão sobre o caráter imitativo e teatral do comportamento generificado. No mesmo sentido, Judith Butler discute a natureza imitativa dos indivíduos, identificando na busca por identidades aceitas socialmente, a tentativa de adequação aos modelos. Butler destaca que a busca pela identidade de gênero se revelou uma ficção reguladora (2007:275).

Nesse sentido, o teatro joga com a natureza imitativa, tendo em vista que a presença do palco pode reforçar a distância entre representação e “realidade”, entendimento que o filme, por vezes, evita. A pantomima presente na atuação teatral dialoga com a posição dos atores, pois pressupõe um espectador em um palco teatral.



**Figura 7:** *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Foto: Ana Olivier.

A cena acima (figura 7) dialoga principalmente com o cinema e a fotografia, pois o enquadramento fechado, que mostra apenas parte do tema filmado, é

mais utilizado nestas linguagens. A câmera parada na cena finaliza com o recorte de um *close-up* no seio de Anne-Marie Stretter, o que erotiza a cena, que estava, até aquele momento, paralisada em um ponto e destituída de vida, sendo associada a melancolia dos personagens. O movimento de câmera em direção ao mamilo de Anne-Marie para em um *close-up*, que aproxima o espectador do seio e agrega novas camadas à narrativa, ao sensualizar o corpo.



**Figura 8:** *India Song*, de Marguerite Duras, 1h40min de filme. Foto: Ana Olivier.

A imagem acima (figura 8) refere-se principalmente à arte visual da escultura, apesar de também dialogar com a linguagem do teatro e da pintura. A cineasta propõe uma reflexão sobre a potência das imagens ao apresentar personagens vestidos completamente de branco, o que além de sugerir a natureza pré-fabricada do comportamento e das roupas, dialoga com a arte de produzir esculturas.

O uso da cor branca no figurino e no cenário torna-se também uma crítica política à elite, às classes sociais. A cor branca foi durante vários séculos associada a superioridade branca e particularmente no século XX foi símbolo de modernidade, enquanto a ideologia de supremacia branca era incorporada por movimentos totalitários. As cores e os ornamentos no séc. XX foram condenados pelo arquiteto Adolf Loos, que poliu, deixando bem brancas, inúmeras esculturas gregas e romanas, além disso, ele idealizou e disseminou a ideia de uma relação inversamente proporcional entre cores e sofisticação.

A cena dialoga com as estátuas brancas produzidas pelo Renascimento, pela própria posição estática dos personagens repetida durante vários frames. A

utilização da cor branca reafirma a crítica social que Duras produz no filme, no qual critica veladamente a elite francesa branca e sua frivolidade.

Nesta crítica à colonização francesa, Marguerite Duras apresenta a falta de interação dos europeus, visitantes e membros da embaixada francesa, com a população local. Durante toda a narrativa, é apresentado somente um personagem local como criado e uma pedinte, da qual só se ouve a voz. Além disso, mostra-se a maneira sádica como o vice-cônsul da França atira nas pessoas com hanseníase. O filme somente refere-se aos habitantes locais neste momento, mostrando a forma como os habitantes da Índia são vistos pela elite europeia. Duras também apresenta a futilidade dos membros da embaixada ao mostrá-los vestidos com luxo em festas ou mergulhados no tédio, imóveis, paralisados pelo calor, são absorvidos pelo ócio.

A cineasta enfatiza, por meio das imagens do filme, também a encenação. Seus personagens são representações que criticam a artificialidade da representação. Marguerite Duras compara-os veladamente a modelos, bonecos e estátuas, pois os mantém fixos na maior parte das cenas, sem a presença de diálogos, com pouca interação entre eles. Duras usa a paródia como uma possibilidade estética, que critica a identificação de gênero, por meio também do distanciamento subjetivo de seus personagens. Segundo Lima (2006: 244): “ Em *India Song* o ser é apenas o índice da angústia do nada, o índice da ‘espreita do negativo’. O pesquisador identifica nas imagens a presença do binômio ser e nada, associado aos personagens.

O som predominante na cena é o silêncio, que produz um intervalo musical. Os personagens do gênero masculino olham uns para os outros, Anne-Marie mira o espectador.

Em suas características subjetivas, os gêneros apresentam-se como equivalentes. Todos os personagens parecem sofrer das mesmas angústias, eles possuem um ar melancólico e evitam expressar-se por meio de ações e movimentos. Comportam-se como se a vida neles tivesse se esvaído. O silêncio aparece com vazio reflexivo.

## Considerações Finais

Marguerite Duras propõe em seu filme *India Song* (1975) reflexões sobre a vida e a morte, relacionando-as ao movimento e a imobilidade respectivamente. A música *India Song* participa ativamente desta reflexão, na mudança de seu andamento, ritmo e textura.

A linguagem interartística de Marguerite Duras dialoga com a pintura, o teatro, as artes visuais, o cinema e a música. A aproximação com a pintura é marcada pela composição, recorte, e temática da cena. O uso de contrastes, enquadramentos e cores remetem ao teatro, à escultura e às artes visuais. A música compõe parte fundamental da obra, participa como personagem, ocu-

pando espaços e modificando percepções de tempo e duração das cenas. A associação dessas diferentes linguagens cria em Duras uma linguagem artística autoral que é utilizada para reforçar sua crítica política, considerando gênero e classe social.

A cineasta pontua esses marcadores, parodiando de forma crítica as distinções tradicionalmente impostas entre os indivíduos, por meio do comportamento e vestimenta de seus personagens. Isto é, as diferenças entre os gêneros estão localizadas no modo de vestir e nas posturas generificadas, enquanto suas características subjetivas são similares, como o modo com que eles observam a vida e o tempo. Todos os personagens têm um ar melancólico que suprime suas ações e movimentos. Essa similitude é também uma crítica que Duras realiza à divisão binária dos gêneros.

Desta forma, Duras desconstrói a binariedade dos gêneros ao equipará-los em poder e atitudes. Outro movimento que Duras realiza em sua desconstrução de personagens generificados é seu rompimento com a heterossexualidade. A cineasta propõe novas configurações de relações afetivas como a relação entre Anne-Marie e alguns homens simultaneamente e o amor entre as narradoras em *voz over*.

O cinema de Marguerite Duras confronta e questiona a naturalização do gênero, expondo sua dimensão ficcional e artificial. Tal crítica é reforçada pelas poses, pelos comportamentos dramáticos e pelas vestimentas e suas cores que dialogam com o aspecto teatral da performatividade de gênero. Deste modo, destaca-se a amplitude da obra de Marguerite Duras que como cineasta, escritora e dramaturga compõe seu filme, desdobrando sua narrativa para além do texto.

## Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. AUMONT, Jacques; Marie Michel. *A Análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques e outros; *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Alves e Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus Editora, 2012a.

AUMONT, Jacques; Marie Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2012b.

BUTLER, Judith. *Atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Caderno de leituras n. 78. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

BUTLER, Judith. *El género en Disputa – El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Maria Antônia Munhoz. Barcelona: Paidós, 2007. 316 páginas.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 19ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAETANO, Márcia. “Na Linha”. 2006. Acesso em: 19 de setembro de 2021. Disponível em: [https://marciacl.typepad.com/na\\_linha/2006/01/le\\_nouveau\\_roma.html](https://marciacl.typepad.com/na_linha/2006/01/le_nouveau_roma.html).

CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

CLUVER, Claus. *Estudos Interartes conceitos, termos, objetivos*. N: Revista Literatura e Sociedade Revista Literatura e Sociedade 2.2 (1997). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. pp.37-55.

DURAS, Marguerite. *India Song – texte théâtre film*. Paris: Gallimard, 1973.

LOURO. Guacira. *Um Corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

KATTENBELT, Chiel. Org. DINIZ, Thaís e VIEIRA, André. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Vol 2. Belo Horizonte: Editora Rona FALE/UFMG, 2012.

KNAPP, Bettina; DURAS Marguerite e COUSIN, Gabriel. “Interviews avec Marguerite Duras e Gabriel Cousin”. *The French Review*. Vol. 44, no. 4. JSTOR, 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/385566>. pp. 653-664.

LIMA, Adson. *As Cidades de Marguerite Duras – Um Estudo sobre India Song*. Belo Horizonte: Caligrama, 2006.

MARTINS, Ana Paula. *Visões do Feminino – a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/jnzhd/pdf/martins-9788575414514.pdf>

MOTA, M. “Teatro Grego Novas Perspectivas”. In Gabriele Cornelli e Gilmário Guerreiro da Costa (Org.). *Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte*. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, pp 85-155.

NUNEZ, Carlinda, WEISER, Frans e RIBAS, Maria Cristina. “Prefácio”. In: Solettras Revista Interartes. Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ 32 (2016). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/solettras/issue/view/1263>. pp. 1-4.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Senac, 2014.

SANTOS, Maria A. *Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias em Alain Robbe-Griller e Marguerite Duras*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais e a Université Paris Diderot Sordonne Paris Cité, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9VFGYS/1/tese\\_3.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9VFGYS/1/tese_3.pdf).

SILVA E SOUZA, Marcelo. “HACER – História da Arte e da Cultura Estudos e Reflexões”. Link: 2012. Disponível em: <https://www.hacer.com.br/arrufos>.

## Referências Filmográficas

*India Song* (1975) de Marguerite Duras, 120 min.

*La Femme du Gange* (1974) de Marguerite Duras, 84 min.

*Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) de Marguerite Duras.

## Seminários: Sons em Performance

---

Final Fantasy VII Remake e  
a Paisagem Sonora do Jogo:  
Estrutura, Características e  
Funções

*Final Fantasy VII Remake and  
the Soundscape in Video-Games:  
Structure, Characteristics and  
Functions*

Mathews Vinicius J. F. da Silva

Mestrando em Música pela Universidade de Brasília em  
Processos de Criação em Música no PPG-MUS. Graduado  
em Comunicação Social – Audiovisual (2017).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7852229845338121>

## Resumo

Este artigo explora o conceito de Paisagem Sonora no universo dos Jogos Digitais e, para tal, precisamos nos situar neste universo. Dessa maneira, trabalhamos o conceito de Objetos Sonoros de Stockburguer que, diferente da acepção de Pierre Schaeffer, faz referência aos mecanismos lógicos do jogo e se divide em categorias que comportam os tipos de sons de um jogo, desde os efeitos sonoros dos menus até a música. São abordadas, também, as funções que cada uma dessas categorias de Objetos Sonoros desempenham na mídia Jogos Digitais e as relações acústicas e contextuais que eles exercem na Paisagem Sonora que se transforma constantemente. Assim, procuro discutir quais são os impactos de se conhecer o som do jogo de duas perspectivas: a de um jogador e a de um compositor. E, por fim, proponho uma análise de um trecho do jogo Final Fantasy VII Remake como forma de observar e trabalhar os conceitos estabelecidos até então.

Palavras-chave: Paisagem sonora, Jogos digitais, Final Fantasy VII Remake, Estudos do som.

## Abstract

*This paper explores the concept of Soundscape in the Video-Games universe and, for this purpose, we need to place ourselves in this world. Thus, we work with the idea of Sound Objects from Stockburguer which, different from Pierre Schaeffer's sense, refers to the logic systems of Video-Games and is divided in categories that supports all kinds of sound of a game, from the sound effects in the menu to the music. We address, aswell, the functions of each one of these categories of Sound Objects performed in the Video-Games and the acoustic and contextual relations they execute in the Soundscape which is constantly transformed. Therefore, I try to discuss the influence of knowing the Video-Game sound from two perspectives: the gamer's perspective and the musical composer perspective. And finally, I offer an analysis of an excerpt from Final Fantasy VII Remake as a way to observe and put to work the concepts we discussed so far.*

*Keywords: Soundscape, Video-games, Final Fantasy VII Remake, Sound studies.*

## Introdução

Os jogos digitais são, hoje, uma das maiores e mais pujantes vertentes da indústria cultural de todos os tempos. Tendo superado economicamente o cinema e a indústria fonográfica juntos (INDÚSTRIA, 2020), os jogos se mostram parte constante do cotidiano popular. Seja em suas modalidades mais intensas, como em jogos de longas histórias com jogabilidade complexa que demanda reações rápidas do jogador, ou seja nos estilos mais casuais, a exemplo dos jogos de celular – mobile – em que se tem uma jogabilidade simples e repetitiva, cuja função é, muitas vezes, passar o tempo.

Mas o que a maioria dos jogos têm em comum é uma experiência visual aliada a uma sonora. Os estímulos produzidos por essas dimensões sonora e visual, aliados às ações dos jogadores sobre o universo do jogo, conduzem uma relação interativa que não se via antes do advento dos jogos.

Estas características fizeram com que a esfera acadêmica se voltasse para o mundo dos Jogos. A quantidade de estudos sobre jogos é crescente e muitos estudos se dedicam a explorar particularidades, técnicas e efeitos dos jogos no cotidiano dos diversos públicos, com variadas perspectivas.

No entanto, pouco dessa produção se direciona ao estudo do som do jogo, caso similar ao cinema, que mesmo sendo convencionado como Cinema Sonoro desde 1927, teve a maior parte dos estudos relacionados ao Som do Cinema concentrados a partir dos anos 1980 (ALVES, 2013). Mas, em tempo de evitar que essa história se repetisse nos jogos, autores como Karen Collins e Aaron Marks começaram seus escritos no princípio dos anos 2000.

E sob a luz desses e outros autores, surge este artigo que propõe explorar a estrutura da Paisagem Sonora dos jogos digitais. Serão abordados os elementos constituintes dessa Paisagem Sonora dentro da esfera de um jogo digital, assim como trabalharemos a definição formal do termo Paisagem Sonora. Exploraremos, ainda, as transformações dinâmicas que o áudio sofre durante o desenrolar de um jogo, assim como as suas diversas funções.

A finalidade dessa exploração conceitual é aplicar o conhecimento desenvolvido em uma análise do primeiro trecho do jogo Final Fantasy VII Remake (2020). Procuraremos observar cada ponto trabalhado no corpo do trabalho, de forma direta ou indireta, para, assim, compreendermos a estrutura da Paisagem Sonora do jogo em questão.

Por fim, é importante ressaltar que a experiência com o som do jogo é mais extensa e, por isso, densa, do que a com outras mídias audiovisuais. A dura-

ção dos jogos faz com que o usuário fique exposto ao jogo e, por conseguinte, seu som, por dezenas de horas, o que torna esta relação (entre jogador e jogo) mais próxima.

## 1 A Paisagem Sonora do Jogo e Seus Componentes

Nos dias atuais, grande parte do consumo cultural se dá em meio audiovisual. Como o próprio nome diz, é parte do objeto uma parte visual e outra auditiva. Isso se vê tanto no já tradicional Cinema como também nos novos formatos, como os jogos digitais. Da mesma forma que existe a preocupação de se criar uma paisagem visual para as obras audiovisuais, independente de se tratar do cinema, da televisão ou da internet, há também que se caracterizar uma Paisagem Sonora.

De acordo com Murray Schafer em seu livro “The Soundscape” (1994), Paisagem Sonora é “qualquer campo acústico de estudo” (SCHAFER, 1994, p. 7). Sendo assim, mesmo que uma composição musical, como o próprio autor cita, ou um programa de rádio possam – e talvez devam – ser considerados Paisagens Sonoras, a perspectiva adotada neste artigo se relaciona com o ambiente acústico do jogo ou seja: tudo o que compõe o aspecto sonoro de um jogo.

Embora Karen Collins (2008) reconheça os perigos da tendência em se usar excessivamente e/ou de maneira inconsequente teorias de outros campos de estudo nas pesquisas sobre jogos digitais, prudentemente a autora se mostra receptiva quanto aos pontos de intersecção entre áreas de estudo diferentes com os jogos, casos em que tais teorias devem ser usadas - pelo menos como ponto de partida.

Tratando-se de jogos digitais, a forma de conteúdo mais próxima é o vídeo. E, sendo assim, haverão constantes tentativas de correlacionar os dois campos, bem como reaproveitar suas teorias. E isso é especialmente verdade no que se refere ao áudio, campo que é consideravelmente menos fértil quando comparado aos estudos de imagem.

Porém, ao tratar de áudio para jogos, podemos partir da perspectiva nascida no Cinema, em que o áudio pode ser dividido em som Diegético e Não-Diegético, conceitos propostos por Michel Chion (1994). Mesmo que algumas características do som no jogo, como o Áudio Dinâmico e Áudio Adaptativo possam criar subdivisões a partir dos conceitos de Chion, grosso modo, o som do jogo pode se dividir nas duas grandes áreas propostas pelo autor: Diegético e Não-Diegético.

Diegético é todo o som que faz parte da paisagem acústica material do jogo. Ou seja, o som de passos, o murmurar das árvores, a música de um rádio, o som de pássaros, de grilos, enfim... Tudo o que está, visivelmente ou não, presente na realidade do jogo. Por outro lado, Não-Diegético é o som que não tem uma fonte material no mundo do jogo, ou seja, a trilha sonora, os efeitos so-

noros dos menus, os sons que o jogo emite quando se encontra um item, etc. Ambas as categorias englobam uma grande variedade de sons que são distribuídos e combinados ao longo da vivência do jogo, de maneira a compor a Paisagem Sonora do jogo.

No entanto, Stockburguer (2003) nos oferece uma categorização destes sons que compõem a Paisagem Sonora e que se mostra oportuna para este trabalho. O autor nomeia os eventos sonoros dentro de um ambiente de jogo como Objetos Sonoros. Embora a nomenclatura seja semelhante, o conceito de Stockburguer não se trata do conceito de Objeto Sonoro de Pierre Schaeffer. Mesmo que guardem similaridades entre si, o autor afirma que o propósito da teoria de Schaeffer, a escuta reduzida que busca evitar os hábitos de relacionar um som às suas propriedades semânticas, não seria alcançada no ambiente de jogo, já que a Paisagem Sonora é construída com a intenção de criar tais relações semânticas entre os sons e os elementos visuais em tela.

Em tempo, o Objeto Sonoro de Stockburguer faz referência à lógica com a qual os jogos são programados, chamada de programação orientada ao objeto. Neste tipo de programação, os arquivos são compreendidos pelo sistema do jogo como objetos e, nessa prática de programação, todos os arquivos vindos de uma biblioteca são também tratados da mesma maneira, sejam eles gráficos ou sonoros.

A partir dessa noção de Objetos Sonoros o autor cria cinco categorias, quais sejam: Objetos Sonoros de Discurso, Objetos Sonoros de Área, Objetos Sonoros de Interface, Objetos de Efeitos Sonoros e Objetos Sonoros Musicais (traduções feitas por mim). Cada um deles se dedica a descrever uma parte do que compõe a Paisagem Sonora do jogo e acredito que possa haver uma simplificação dessa categorização. Mas antes, preciso descrever o que cada um destes objetos sonoros são de fato.

Objetos Sonoros de Discurso são aqueles usados para indicar a fala de um personagem. Esse Discurso pode ser tanto inteligível, quanto ininteligível. Inteligível seria aquele Objeto Sonoro composto por uma língua real, que o jogador que domine aquela língua seria capaz de decodificar. Ininteligível é o Objeto Sonoro de Discurso que simula sons de fala com murmúrios de personagens humanos ou sons eletrônicos em robôs, entre outras possibilidades. Os Objetos Sonoros de Discurso podem ser, também, diegéticos ou não-diegéticos, a exemplo de um diálogo entre personagens (diegético) ou uma narração em *off* (não-diegético).

Objetos Sonoros de Área representam os sons conectados ao ambiente em que o personagem se encontra no jogo. No caso de uma floresta, seria o som do vento nas folhas, o som de pássaros cantando, de água em um rio próximo, etc. Estes são sons estritamente ligados à paisagem material ao redor do personagem e servem para localizar o jogador naquela paisagem.

Objetos Sonoros de Interface são os sons emitidos durante a navegação do jogador pelos diversos menus do jogo. São sons não-diegéticos que servem

para dar um retorno às ações dos jogadores tomadas no contexto dos menus. Seria o som que o jogo emite quando se confirma uma tela, ou quando o jogador sai de certo menu, enfim, são sons relacionados à interface do jogo.

Objetos de Efeitos Sonoros, de acordo com Stockburger, são todos os sons conectados cognitivamente a Objetos Visuais ou a eventos dentro do universo do jogo. Eles são majoritariamente diegéticos, sendo atribuídos a situações ocorrentes no jogo, como o som de uma espada cortando o ar, os passos do personagem, abrir e fechar de portas, elevadores e toda sorte de objetos que emitem som no ambiente do jogo. Mas também tem sua contrapartida não-diegética, composta pelos sons que confirmam, durante a animação, o consumo de um item, por exemplo.

E, por fim, os Objetos Sonoros Musicais que, de acordo com Stockburger (2003), compõem a trilha sonora do jogo e são não-diegéticos. Porém, como início da simplificação que irei propor, discordo com a descrição do autor. Um jogo também pode contar com Objetos Sonoros Musicais diegéticos, como a música vinda de um rádio, por exemplo. O autor não deixa claro onde colocaria este caso, então, presumo que ele atribuiria esse objeto à categoria de Objetos de Efeitos Sonoros, tendo em vista que afirma que os Objetos Sonoros Musicais são não-diegéticos.

Com este simples exemplo, percebe-se que a categorização proposta por Stockburger pode gerar alguma confusão quanto à distribuição de alguns Objetos Sonoros. Ademais, acredito que a divisão em cinco categorias diferentes e que, de certa forma, acabam tendo intersecções, é extensa e, por isso, proponho outra forma de categorizar os objetos sonoros. Seriam elas: Objetos de Efeitos Sonoros, Objetos Sonoros de Discurso e Objetos Sonoros Musicais.

A categoria de Objetos de Efeitos Sonoros que proponho comportaria o que Stockburger distingue em Objetos Sonoros de Área, Objetos Sonoros de Interface e, obviamente, Objetos de Efeitos Sonoros. Os Objetos Sonoros de Discurso se manteriam os mesmos e os Objetos Sonoros Musicais comportariam qualquer Objeto Sonoro que partisse de uma estrutura musical, seja rítmica, melódica, harmônica, tímbrica ou qualquer combinação entre estes.

Mas, no fim, essa mesma categorização que proponho, poderia ser reduzida, em favor de uma perspectiva centrada na música, como Objetos Sonoros Musicais e Objetos Sonoros Não-Musicais. No entanto, essa discussão não é oportuna para este artigo.

Karen Collins (2008) propõe uma divisão do som do jogo que corrobora com a redução do modelo de Stockburger (2003) que proponho. Diz a autora:

Tomadas as decisões acerca da música e do Sound Design, pode-se montar uma lista de insumos de áudio com listas distintas para Sound Design (que inclui, por exemplo, sons de armas, personagens, sons de interface de usuário), Música (em formas/níveis), Diálogo e conteúdo de áudio adicional (para marketing, promoções, cenas cinematográficas, etc)” Karen Collins (2008, p. 94)

Fazendo, claramente, uma organização semelhante. Collins adiciona à sua classificação o “conteúdo de áudio adicional”, mas como ela mesma deixa claro, não é um conteúdo que se insere em outra categoria de áudio, mas se distingue dos anteriores por possuir uma finalidade diferente.

Em outro momento, quando a autora está escrevendo sobre o processo de implementação e organização do áudio “*in-game*”, ela cita um esquema de áudio e suas relações internas com a estrutura de programa do jogo (figura 1):

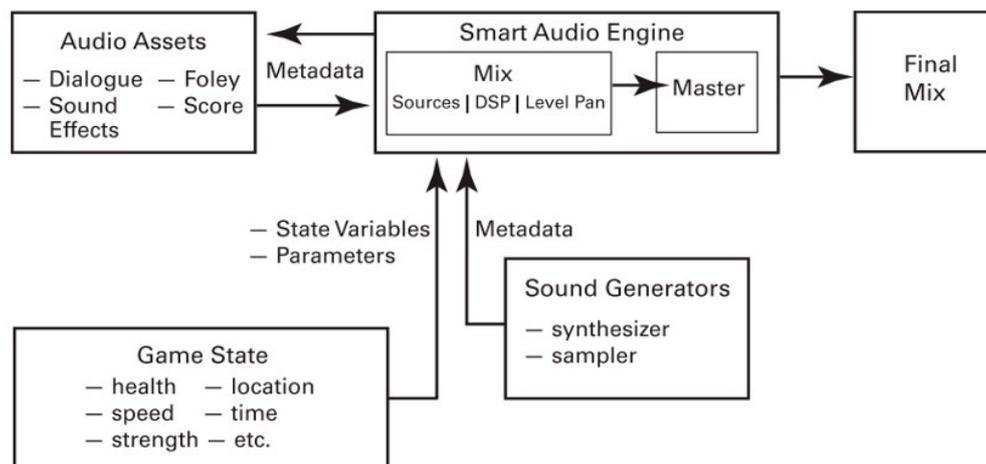


Figura 1: Bajakian et al. (2006) in Karen Collins (2008)

Este esquema, mesmo que não seja de autoria de Karen Collins, adiciona, entre os insumos de áudio, o *Foley*. Este tipo de insumo é trabalhado previamente no texto de Collins, sendo colocado sob o leque do Sound Design, representado no nosso esquema como Objeto de Efeito Sonoro.

## 2 Acústica, Acusmática e Espacialidade da Paisagem Sonora

Agora que já definimos quais são os elementos que compõem a Paisagem Sonora do Jogo, tanto de uma perspectiva auditiva (quais sons fazem parte) quanto da perspectiva técnica (quais *tipos de sons* fazem parte), podemos seguir rumo à aspectos acústicos da Paisagem Sonora. É importante ressaltar que tais aspectos são mediados por uma série de processos tecnológicos que implicam, necessariamente, no resultado final da Paisagem Sonora bem como a sua capacidade de simular um som realista, ou seja, a própria realidade em si.

Diferente do processo criativo e de produção de vídeos, nas suas variadas formas e destinações midiáticas, em que muito do som é captado *in loco*, a construção da Paisagem Sonora de um jogo tende a ser feita de forma completamente digital. No set de filmagem captam-se os diálogos, o som ambien-

te, alguns efeitos sonoros como passos, portas, enfim, uma boa parte da Paisagem Sonora da cena gravada já é construída nas gravações. Outra parte do áudio é produzida a partir de gravações de *Foley* e até feita em meio digital. O ponto é que essa construção é composta majoritariamente de sons captados de suas fontes sonoras originais e são aplicadas quase em seu estado natural, com poucas interferências digitais.

Por outro lado, o processo de criação do jogo ocorre majoritariamente no ambiente virtual – auditivamente e visualmente – o que impede que hajam sons legitimamente originais. Isso significa que, mesmo que o *Sound Designer* parta de sons que são usados para retratar o Objeto Visual de sua fonte sonora, como o som de passos, estes são passos genéricos. Não são os passos com o peso do personagem em tela, não são passos adequados àquela arquitetura, àquele terreno, àquele ambiente. Muitas vezes, são passos de uma pessoa que usava sapato, mas o personagem do jogo, está usando tênis, por exemplo.

E mesmo que seja um som de passos com tênis, na arquitetura correta, no terreno correto, no ambiente correto, com um som adequado à aparência do personagem, ainda assim, esse som muito provavelmente será retirado de uma biblioteca de sons. Biblioteca de sons que outras pessoas utilizam e utilizaram em seus produtos audiovisuais.

É claro que o profissional poderia muito bem captar esses sons em algum lugar, mas todo um tratamento acústico naquele som seria necessário para remover o ambiente de origem do som gravado, a fim de poder adequá-lo ao ambiente do jogo. Ou ele poderia gravar este som em um estúdio e criar o ambiente ao redor desse som a partir de um processo digital, tarefa que em outras peças audiovisuais é simplificada por já possuir um som ambiente construído e, a mérito de exemplo, os sons dos passos naquele ambiente seriam usados como som-base, sendo apenas reforçados no meio digital.

Tudo isso resume a complexidade e a especificidade que é criar a Paisagem Sonora para um jogo. São detalhes que precisam ser ressaltados porque são fundamentais para a experiência do jogador, tendo em vista que o som é o elemento que pode desconectar o jogador da realidade em tela, como afirma Aaron Marks (2009, p. 238): “um efeito [sonoro] que distrai o jogador durante a sua experiência por soar deslocado ou como se fosse de outro jogo quebra a magia [do jogo]”.

Embora essa colocação seja propositalmente exagerada, é compreensível que a experiência do jogador seja criticamente abalada por uma desconexão sonora. Imagine você jogar com um personagem que brada uma espada e, durante o movimento, o som emitido seja o de pneus friccionando o asfalto. Ou, então, poderia até soar como uma espada, mas dentro de um túnel, em vez do amplo campo em que o personagem se encontra. Certamente esses eventos podem ser cômicos, mas, por outro lado, podem afastar o jogador da proposta conceitual do jogo.

Os Objetos Sonoros Musicais também precisam passar por um processo de consideração durante a sua construção e implementação no jogo. A música

possui suas próprias regras e autonomia, é feita pensando no efeito emocional e ambiental do jogo, resolvendo essas questões por si.

Porém, quando é colocada entre os outros componentes da Paisagem Sonora, é preciso cuidado para que ela não sobreponha os demais Objetos Sonoros como também não seja ofuscada por eles. Para alcançar esse equilíbrio entra em cena a ideia de unidade na Paisagem Sonora ou “*blending*” como define Aaron Marks (2009). É importante dizer, então, que os pontos levantados acima são fundamentais para que se obtenha tal unidade, tendo em vista que a produção dos Objetos Sonoros de qualquer classe impactam na subsequente organização da Paisagem Sonora.

O processo para construir a unidade da Paisagem Sonora no mundo dos Jogos Digitais hoje conta com ferramentas tecnológicas que possibilitam a implementação de tratamentos digitais sobre os Objetos Sonoros adequando-os à realidade presente no jogo. Esse processo é chamado de *Real-time Mixing*, ou Mixagem em Tempo-Real, em que os sons são ajustados e processados em Tempo-Real conforme o jogador interage com o jogo (COLLINS, 2008).

Vejamos um exemplo: durante uma exploração do cenário de uma caverna, o jogador está ouvindo a Objetos Sonoros Musicais e Objetos de Efeitos Sonoros. Em determinado ponto, o jogador se depara com um inimigo diferente dos demais. Ele parece mais forte e desafiador que os outros naquela área.

Eis que o jogador ouve um Objeto Sonoro de Discurso, um diálogo em que um outro personagem comenta que aquele inimigo é forte demais para enfrentar naquele momento. E, quando este Objeto Sonoro de Discurso se apresenta, os outros Objetos Sonoros se adaptam, abaixando seus volumes, para dar espaço ao diálogo e permitir que a mensagem chegue ao jogador.

Este é um exemplo de Mixagem em Tempo-Real. Os volumes dos Objetos Sonoros já presentes foram ajustados e, possivelmente, re-equalizados no momento em que o diálogo apareceu com a finalidade de promover a inserção daquele novo Objeto Sonoro. Mas além da unidade da Paisagem Sonora, a Mixagem em Tempo-Real pode impor tratamentos acústicos como Reverb, Delay, Compressão, entre outros, que resultam na caracterização da Paisagem Sonora.

Voltemos ao nosso exemplo: suponhamos que durante a exploração mencionada acima, antes de se deparar com aquele inimigo, o jogador que se encontrava em um campo aberto e verdejante, adentrou a caverna citada acima. Neste momento, os passos que tinham um som abafado e curto sobre a grama, passa a soar duro e ecoante no novo ambiente. Os diálogos anteriores que soavam leves, agora reverberam nas paredes da caverna.

Neste exemplo os Objetos Sonoros sofrem alterações para se adequar à nova realidade visual do jogo e, caracterizando auditivamente aquela Paisagem Sonora. Ou seja, além daquela primeira mixagem em que os sons são organizados em termos de volume e equalização para que o jogo não soe uma completa bagunça, a adequação ambiental dos sons proporciona uma melhor experiência pro jogador adequando o que se vê ao que se ouve.

Stockburguer define, a partir de Andrea Truppin esta situação como Assinatura Ambiental (*Spatial Signature*):

“Assinatura Ambiental pode ser definida como a digital auditiva de um som que nunca é absoluta, mas é sujeitada à localização do som em um determinado ambiente físico. Entre os indicadores estão o nível de reverberação, volume, frequência e timbre que permitem aos ouvintes interpretar a identidade dos sons em termos de distância ou o tipo de espaço [físico] no qual eles foram produzidos e/ou são ouvidos.” Andre Truppin (1992, p. 241).

Ou seja, cada um dos ambientes do nosso exemplo possui a sua própria Assinatura Ambiental, representada pelos parâmetros de reverberação, volume e os outros citados pelo autor, mas também pelos níveis de ataque, decaimento e outras características que a onda sonora adquire a depender do ambiente físico. A importância e aplicação desse conceito se dá para que o usuário sinta-se verdadeiramente no ambiente mostrado em tela e possa transitar, sensorialmente, entre os mesmos.

Além disso, esses processos de mixagem, tradicionalmente, haveriam de ser feitos em cada Objeto Sonoro, um a um. As ferramentas de Mixagem em Tempo Real oferecem a possibilidade não só de reduzir a quantidade de trabalho e tempo para a produção do som do Jogo como também facilita a construção da unidade da Paisagem Sonora inclusive por meio da ambientação que falamos.

Existe, ainda, um outro aspecto que nos interessa neste artigo ao tentarmos explicar as nuances da Paisagem Sonora num Jogo Digital. Tornando a comparar com as mídias audiovisuais tradicionais, o som nessas mídias, assim como a imagem, é bidimensional. Com isso me refiro especificamente ao fato de que tudo que se ouve, se vê em tela. Mas, para adentrar nessa questão, é necessário trazermos o conceito de Acusmática, trabalhado por Stockburguer (2003).

De acordo com o autor, Acusmática é um termo pitagórico que considera a separação dos sons de sua fonte, que foi apropriado pelo autor Michel Chion para tratar das relações entre som e visão no cinema. E, de acordo com Chion, “Em um filme, uma situação acusmática pode se desenrolar de duas formas: ou o som é visualizado e, em seguida, acusmatizado, ou o som se inicia acusmatizado e é visualizado somente em seguida.” (CHION 1994, p. 72 apud STOCKBURGUER, 2003).

Portanto, no cinema, ou o espectador ouve o som e vê a fonte sonora do objeto simultaneamente e, depois, a fonte sonora não é mais vista; ou o espectador ouve o som e posteriormente conhece sua fonte sonora. Significa dizer que o som, nas mídias audiovisuais tradicionais, está definitivamente atrelado ao conteúdo visual em tela no momento.

Um jogo digital, por outro lado, possui espacialidade interna. No jogo, o personagem pode se mover, nas situações mais simples, para os lados, para cima e para baixo. Isso permite que o jogador se movimente nesse espaço, tendo o conteúdo que está em tela e o que não está.

Isso proporciona, a nível sonoro, a aplicação e realização de situações acusmáticas com mais profundidade, interagindo com o jogador em diversos níveis. Por exemplo: um item muito valioso pode ser colocado em um cenário ao qual o jogador não tem conhecimento. Porém, é possível ouvir um som vindo de certa direção e, conforme o jogador vai na direção correta, o som se amplifica e, caso se afaste, o som esmaece. Nesse caso, a fonte sonora pode nem chegar a ser vista, mas seu som está sendo percebido.

Uma outra possibilidade: o jogador está em busca de derrotar um inimigo conhecido específico mas não o vê em nenhuma direção, embora saiba que ele está naquela região. Em seguida, ele passa perto de outra seção do terreno ao qual não consegue enxergar por completo, escuta o som característico daquele inimigo e então o jogador pode ir até ele. Nessa situação, o jogo serviu de guia para o jogador, de forma que a fonte sonora estava oculta do seu campo de visão, mas o som do jogo permitiu que ele cumprisse seu objetivo.

Esses casos reforçam a potencialidade acusmática proporcionada pela espacialização do jogo, pois demonstram a profunda relação entre os Objetos Sonoros e a jogabilidade, podendo ser inclusive alicerce para mecânicas de jogo, indo muito além de uma relação passiva ou reativa dentro dos jogos. Além disso, essa noção de acusmática impacta diretamente na própria construção do som do jogo, tendo em vista que o *Sound Designer* e o Compositor têm mais elementos sonoros com que se preocupar e interagir no momento de criar, caracterizar e mixar a Paisagem Sonora de um jogo.

### 3 Funções dos Objetos Sonoros

Apesar de toda a parte técnica ser interessante, complexa e repleta de nuances, o som do jogo tem uma destinação, uma finalidade: dar som ao mundo criado pelos desenvolvedores. Mais do que isso, o som está ali para se comunicar com o jogador, para imergir e interagir com quem joga.

O som em sua totalidade, ou seja, dos Objetos Sonoros Musicais aos Objetos Sonoros de Discurso, possui, nos jogos, funções, assim como assumem funções os sons e a trilha de um filme. Cada um dos tipos de Objetos Sonoros tratados anteriormente têm tarefas que são esperadas de si e este é o assunto que abordaremos em seguida.

De acordo com Collins (2008), o som nos jogos não apenas mantém, em geral, as funções que sustentam nos filmes e outras mídias audiovisuais, como também assume funções próprias à mídia Jogos Digitais. Os próprios conceitos de Espacialização e Acusmática, na forma como foram tratados há pouco, já podem ser consideradas funções específicas do som dentro dos jogos (STOCKBURGUER, 2003). Porém, podemos ainda nos aprofundar em algumas funções específicas dos jogos para que possamos utilizar durante a análise.

Uma função do som no jogo que é facilmente percebida parte da interação entre o jogador e o jogo provocada pelo som. Isso se faz presente em casos mais simples, como em *New Supermario Bros.* (2006), em que os inimigos se movem no ritmo da música, como em casos mais complexos, como em jogos de dança, a exemplo de *Just Dance!* (2021), em que o jogador se movimenta no ritmo da música para fazer os passos de dança propostos pelo jogo.

Neste último caso, essa função do som do jogo não lida diretamente com a não-linearidade dos jogos, uma das principais características que torna o processo de construção de som, e principalmente de música para jogos, algo específico. Esse contexto não-linear impede que uma música feita para outras mídias seja ineficiente em desempenhar a função preparatória nos jogos e, como afirma Collins, “Antecipar as ações é parte fundamental em se obter sucesso em diversos jogos, especialmente nos jogos de aventura e ação” (2008, p. 130).

Essa função, assim como a anterior, sugere algum tipo de ação ao jogador. Mas neste caso, o som age muito mais como uma sugestão do que está para acontecer e pode provocar uma reação da parte do jogador, isto é, se o jogo tiver ensinado isso ao jogador e este, por sua vez, tenha aprendido.

Outra função importante e constante no decorrer de um jogo é o uso de símbolos sonoros que ajudarão o jogador a identificar objetos e objetivos e tornar sua atenção a eles. Essa função pode ser desempenhada tanto pelos Objetos Sonoros Musicais quanto pelos Objetos de Efeitos Sonoros.

No que se refere aos Objetos de Efeitos Sonoros, essa função pode indicar a localização de objetos secretos, conforme mencionado em um exemplo anterior, como também pode indicar a presença do inimigo. Outra possibilidade é a de um som de tiro, contextualizado na história do jogo, ser ouvido em uma direção e isso levar o jogador no sentido em que a história do jogo vai se desenrolar.

Já no caso dos Objetos Sonoros Musicais, trata-se do aproveitamento da técnica Leitmotiv, usada em diversas outras mídias e tempos. Nos jogos, seu impacto pode vir a ser mais intenso, tendo em vista que um jogo de RPG (*Role-Playing Game*), que normalmente são desenvolvidos sobre uma história, dura em média quarenta horas de jogo. Em outras palavras, diferente de um espectador de cinema, que assiste seu filme por algo entre uma e três horas em média, ou de um espectador de uma ópera, que fica no teatro em média duas horas, o jogador é exposto àqueles Leitmotifs e assinaturas musicais com muito mais intensidade.

Nos jogos, o uso dos Leitmotifs também é comumente aplicado a cenários, como forma de complementar a Assinatura Ambiental que comentamos, mas por meio da música. Não é raro os jogos possuírem um tema específico para determinada seção do jogo ou para determinado terreno. É corrente, também, a criação de músicas para batalhas em geral e músicas distintas para os inimigos mais fortes. Todos estes são exemplos de ampliação do uso dos Leitmotifs.

Outra função interessante que o áudio desempenha nos jogos é representada pela forma como se relaciona com o jogador para dar a ele direciona-

mentos e comentar as situações ao redor. Essa função é muito importante nos jogos mais complexos pois permite que o jogador torne sua atenção a pontos de interesse durante momentos críticos e/ou de muita ação na jogatina.

Os Objetos Sonoros de Discurso desempenham um papel relevante quanto a essa função. Nos jogos atuais, que em sua maioria são completamente dublados, é comum que durante uma batalha o jogador seja avisado do status de saúde de algum outro personagem, ou até do próprio personagem do jogador; ou então que um personagem diga ao jogador qual movimento irá tomar, para que o mesmo possa se adaptar (ou não) àquela ação; ou mesmo pode dar dicas de coisas por fazer ou se devem ou não enfrentar aquele inimigo.

Objetos de Efeitos Sonoros também podem promover esses constantes retornos para o jogador. A confirmação de que o golpe acertou, ou de que é o momento correto de se pressionar algum botão ou fazer alguma ação, todos podem (e constantemente são) reforçados pelo meio sonoro.

Um exemplo real dessa situação ocorre no jogo *Tales of Arise* (2021). O jogo se desenrola, em média, em quarenta horas de jogo. Para manter o jogador interessado e em constante progressão, os desenvolvedores precisam oferecer ao consumidor novidades constantemente, para além do desenrolar da narrativa. E, nesse jogo em específico, o combate é aprimorado, adicionando novas mecânicas por pelo menos metade da jornada. Chega-se a um momento em que o combate se torna tão dinâmico, complexo e fluido que o jogador passa a confiar muito mais nas “deixas” por meio de áudio do que no seu raciocínio ou no que vê em tela.

Um som específico de que um golpe especial está disponível, um Objeto Sonoro de Discurso quando um dos personagens entra em frenesi, os sons de pancadas, as reações dos personagens quando são atingidos, os nomes dos golpes, enfim. São todos exemplos da forma como o áudio organiza esse momento que, com o passar do jogo, se torna tão caótico que os desenvolvedores oferecem pontos de referência para o jogador que não necessariamente dependa da visão ou do raciocínio.

É importante notar que a maioria das funções específicas do áudio nos jogos digitais está muito mais relacionada a informar e orientar do que a mostrar. Acredito que essa característica se imponha pela natureza interativa e pela sua natureza não-linear. Levando-se em consideração que a narrativa dos jogos depende, necessariamente, da ação e interação do jogador, todo cuidado é necessário para que o usuário não se perca na sua liberdade.

Também é indispensável dizer que o som do jogo é completamente construído orientado à experiência do jogador. A evolução dos sons em busca de uma emulação da realidade demonstram a intenção de promover uma imersão pelo jogador. Os sons – sejam falas, efeitos sonoros ou música – guiam o usuário naquele universo para que, caso decida não seguir a história principal do jogo, o usuário não se sinta perdido. Os mesmos sons que confirmam que a ação do jogador foi executada por um estímulo da parte dele, as provoca-

ções emocionais por parte da música, suas caracterizações e símbolos. Todos esses elementos são, de maneira geral, construídos para que o jogador possa mergulhar no jogo e ter uma experiência fluida, complexa e enriquecedora.

## 4 O Impacto de se Conhecer o Som do Jogo

A experiência de jogar um jogo pode ser mágica. Se aventurar em um mundo completamente imaginado e construído para simular histórias, paisagens e personagens que extrapolam a nossa realidade pode ser uma oportunidade para se encantar. De certa forma, essa colocação poderia ser atribuída a qualquer outra forma de entretenimento ou desfrute cultural. No entanto, os jogos tendem a ir além de um livro ao concretizar, visual e auditivamente, aquele mundo – o que o cinema também faz. Mas, além disso, os jogos oferecem interação com este mundo, mesmo que mediada e limitada, e este é o ponto em que sua trajetória diverge do cinema.

Durante tal experiência, estamos imersos em estímulos sonoros e visuais que muitas vezes não dedicamos ou possuímos tempo para refletir sobre a qualidade e os efeitos desses estímulos. Por tratar-se de um conteúdo audiovisual, os pontos de atenção são tantos que tendemos a não nos deter especificamente sobre um deles. Disso nasce a questão: quando finalmente paramos e observamos os fenômenos do Som do Jogo, elaboramos suas funções e percebemos suas relações, qual o impacto que esse conhecimento têm sobre a experiência de jogar?

Certamente os efeitos individuais serão variados e subjetivos. Porém, alguns deles são certamente mais óbvios e comuns a mais pessoas. Por isso, esta seção do trabalho se dedicará a explorar esses efeitos de uma maneira mais ampla, partindo em específico de duas perspectivas dentre tantas: a do jogador e a do compositor. Essas duas se justificam pelo objeto deste trabalho e pelo sujeito proponente do mesmo (eu).

Um jogo é feito para ser fruído como obra cultural que é. Seu trabalhoso e longo desenvolvimento é feito pensando na experiência do jogador. As mecânicas e imagens são construídas visando a satisfação e permanência do usuário. Sendo assim, não faria sentido esta elaboração não contemplar o sujeito alvo dos jogos digitais. Ademais, posso contribuir com essa visão por ser um entre tantos jogadores.

Por outro lado, eu, como pesquisador, estudo este universo para conhecer e então participar dele, o que é um dos meus objetivos pessoais com a pesquisa sobre som e música nos jogos digitais. Além disso, como compositor, posso procurar transmitir os resultados das minhas reflexões a partir do material agrupado para este trabalho frente à minha experiência como músico atuante em outros contextos, especialmente como arranjador de música popular para grandes e pequenos grupos.

## 4.1 Da perspectiva de um jogador

O som, para o espectador médio de qualquer mídia audiovisual, tende a ser assimilado passivamente até que se desloque definitivamente para os holofotes ou tenha algo de errado. Este tipo de pensamento é tratado em alguns estudos que trabalham acerca da música para cinema, como é o caso do livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* de Claudia Gorbman (1987).

A autora afirma que a música para filmes é alvo de crítica nos momentos em que vêm ao primeiro plano de atenção “até que, algumas cenas ou compassos depois, nós [espectadores], deixamos de lado, tornamos a nos concentrar na história novamente” e “assim, a música volta a funcionar outra vez, mascarando sua teimosia e desaparecendo na escuridão do subconsciente” (GORBMAN, 1987, p. 1). Esta afirmação se refere a um estilo específico de narrativa e a uma visão da música do filme que inclusive já recebeu críticas importantes como as de Adorno e Eisler que justificam que tal percepção acerca da música para filmes se dá pela noção de que a música há de ser subordinada à imagem (ADORNO & EISLER, 1947).

Enfim, embora seja importante ressaltar essa discussão, ela é lateral ao impacto que conhecer o som têm sobre o jogador. Pois, independente da música ser construída com uma ou outra filosofia em mente, é comum que o espectador tenha essa relação passiva com o som. Haja visto que, raramente, estamos completamente conscientes de todos os sons que ouvimos.

Dito isto, conhecer as estruturas sonoras do jogo podem, em primeiríssima instância, amplificar a fluidez da jogabilidade. *Saber* que os sons têm funções comunicacionais consigo, faz com que o jogador passe a observar o som como forma de se preparar para as diversas situações do jogo. Neste primeiro ponto, o jogador pode começar a procurar os sons que caracterizam ou que dão ritmo àquela passagem ou atividade.

Isso também pode se estender à memorização de ambientes, objetos e ações. As constantes interações sonoras se tornam códigos que o jogador, condicionado, passa a reagir. Conhecer essa proposta do som pode diminuir a curva de aprendizado do mesmo. Bem como é possível melhorar a capacidade do jogador de lembrar em que ambiente tal item se encontrava ou uma ação aconteceu.

Outra possibilidade que compreender essas relações sonoras pode oferecer é a de, mais que perceber, prever situações de jogo e reagir melhor a elas. Por exemplo, ao perceber que a música muda ao passar de certo ponto, o jogador que se encontra com baixo nível de vida, pode escolher recuar e se preparar para seguir aquele caminho. Conhecer essas interações podem ser uma experiência à parte pro usuário, que está mais consciente do que o cerca.

Porém, mais do que melhorar a sua interação com o jogo, conhecer o som do jogo pode ampliar a qualidade geral da sua experiência. Perceber a construção das Paisagens Sonoras, as interações entre os diversos Objetos Sonoros,

as diferenças acústicas entre a execução de um Objeto Sonoro em um ou outro lugar, enfim, perceber as complexidades sonoras que permeiam o jogo.

Isso inclui dedicar atenção para a narrativa proposta pela música, como ela procura identificar personagens e ambientes, como está se materializando a Assinatura Ambiental sobre os sons de animais e insetos que compõem a paisagem sonora e a sua relação com a mesma música. Enfim, compreender este lado do jogo, indo além do narrativo e do visual, pode enriquecer a compreensão e a fruição do jogo, permitindo maior profundidade ao jogador.

## 4.2 Da perspectiva de um compositor

Por outro lado, é possível constatar, ainda, a forma como um compositor recebe e interpreta as informações trabalhadas neste artigo e como isso pode afetar a sua maneira de construir trilhas sonoras para jogos.

E a primeira percepção que emerge, antes de compreendermos o som do jogo, é a falta de controle sobre o tempo. É um ponto que já foi levantado, mas que não deixa de se tornar importante para a percepção do compositor musical: a experiência do jogo não é linear. Mesmo que o jogo se desenrole lateralmente, unidirecionalmente, o tempo que o usuário pode demorar entre o ponto A e B é indefinido.

Sendo assim, a música tem que ser um ciclo fechado em si, para que possa ser repetida. Mas não pode ser repetitiva demais, do contrário, afetaria negativamente a experiência do jogador, logo, deve comportar variações. Mas estas variações não podem se manter dentro do mesmo caráter, porque o jogo pode ir de um passeio por uma bela paisagem a um cenário de guerra em segundos. E esta é a primeira realidade com a qual o compositor se depara.

Além disso, passando a conhecer os diversos Objetos Sonoros que compõem a Paisagem Sonora do jogo, assim como a função de cada um deles em suas variadas atuações, o compositor deve estar atento para construir uma música que adicione ao contexto sem se confundir com os outros tipos de Objetos Sonoros. E isso é relevante não só para a saúde do jogo ou para que a música “fique em seu devido lugar” como vimos, mas para que ela saiba se encaixar no seu papel para enfim poder se tornar, também, uma protagonista na experiência do jogador.

Conhecer as interações que certa faixa terá em termos de Objetos de Efeitos Sonoros, sejam dos personagens ou da paisagem, permite que o compositor interaja com esses constituintes para compor algo que tenha um significado ainda maior naquele meio. Por exemplo: saber que uma composição irá soar sob o som constante de chuva pode ajudar o compositor a alcançar um nível de emoção que, do contrário, poderia neutralizar aquele ambiente ou, pior ainda, confundir indesejavelmente as sensações do jogador, diminuindo a qualidade de sua experiência. Esta situação pode influenciar não apenas o

caráter da composição, como também a própria orquestração e instrumentação das músicas, para que os objetivos sensoriais sejam alcançados nessa Paisagem Sonora.

Conhecer o som do jogo pode influenciar o compositor também no que diz respeito a aspectos mais técnicos do som e da sua composição. Sabendo que a faixa de médios do espectro sonoro está sendo constantemente usada durante uma passagem do jogo por ter muitas interações de Objetos Sonoros de Discurso ou alguns Objetos de Efeitos Sonoros que compõem o ambiente sonoro, pode permitir que o compositor decida explorar outras faixas do espectro sonoro para que sua composição tenha mais destaque sem perturbar as funções dos outros Objetos Sonoros.

Enfim, conhecer o som do jogo, da perspectiva do compositor, possibilita que ele possa influenciar de maneira mais profunda a construção da Paisagem Sonora. Permite que suas escolhas possam ser mais acertadas com a direção proposta para o jogo e também possibilita que ele possa ter uma relação mais forte e próxima com o ouvinte, podendo construir conexões musicais que, mesmo após finalizada a história, a música permaneça nos ouvidos e no repertório do jogador.

Levando as colocações anteriores – desde as conceitualizações até as últimas considerações – em consideração, procederemos à análise. O jogo analisado chama-se Final Fantasy VII Remake, da Square Enix, publicado em 2020. Trata-se da renovação de um jogo antigo, modernizando sua jogabilidade, visual e, é claro, sua Paisagem Sonora.

## 5 Análise de Final Fantasy VII Remake

O jogo tem algo em torno de quarenta horas de conteúdo de história principal. Sendo assim, torna-se inviável que seja analisado como um todo para este artigo. No entanto, a obra possui segmentações bastante claras e iremos nos debruçar sobre a primeira delas. Após as cenas iniciais e apresentação do título do jogo – cada um com sua trilha sonora – somos levados ao primeiro momento de jogabilidade.

O jogo começa numa estação de trem com baixa iluminação e cor esverdeada. É perceptível a névoa no ambiente, denotando baixa temperatura e, talvez, poluição (FIGURA 2). A iluminação com cores fortes nos inspira uma branda sensação futurista. O som, neste momento, é composto de uma nota longa nas cordas e o som do trem soltando fumaça no ambiente. Esta nota longa é a finalização da música anterior *Midgar, City of Mako* (SQUARE ENIX MUSIC, 2020), que soou durante a abertura do jogo. A nota cessa e ficamos apenas com o barulho do maquinário ao redor e das movimentações dos personagens da cena mostrados na Figura 2.



**Figura 2:** Final Fantasy VII Remake, 2020.

Neste momento o jogador ainda está apenas acompanhando uma cena. Os personagens da figura são abatidos e, durante esse processo, a música tema deste primeiro trecho entra em cena, em fade-in. A faixa *Bombing Mission* (SQUARE ENIX MUSIC, 2020) procura estabelecer a ação como tom do ambiente. É composta por um ostinato na caixa de bateria, complementado por ataques do tímpano. Seu tema principal é feito sobre tercinas de colcheias no piano dobradas pelos violinos. Madeiras e metais complementam com ataques a lá Stravinsky aumentando a tensão na música.

Muitos Objetos de Efeitos Sonoros e de Discurso acontecem nessa cena. Os passos, os grunhidos ao golpear, ao cair. Tudo isso demonstra a intenção narrativa de mostrar que o grupo procura se mover silenciosamente. Os passos neste cenário tem um som opaco e úmido, em reação ao solo que a Figura 2 indica. As vozes estão bastante secas, como se as ouvíssemos próximas a nosso ouvido. A música entra em uma seção seguinte, mais densa em termos de orquestração assim que o personagem jogável é apresentado.

O percurso emocional construído desde o fim da última cena, a de abertura, e este momento em que o jogador está prestes a assumir o controle parece querer induzir o jogador a um espírito de atenção e combate. Os Objetos Sonoros Musicais se desenrolaram de maneira crescente em sua estrutura: a orquestração aos poucos foi se tornando densa, chegando a um novo patamar exatamente neste instante em que o jogador irá assumir o controle.

Assim que o personagem se torna jogável, aparece uma tela de tutorial (figura 3), anunciada por um Objeto de Efeito Sonoro. O interessante deste momento é que a música é afastada do primeiro plano para que o jogador entenda que ele pode ler com calma e assimilar o comando.



Figura 3: Final Fantasy VII Remake, 2020.

Seguida a esta tela, ocorre a primeira batalha do jogador. Os Objetos de Efeitos Sonoros têm bastante volume, mas não o suficiente para ofuscar a música. Objetos Sonoros de Discurso são emitidos entre o personagem e seus inimigos de forma que estabelece seu conflito bem como ajuda a construir a personalidade do personagem do jogador. Seu tom de voz e ritmo de fala demonstram sua calma naquela situação, o que pode ser apreendido como experiência em combate. Há, também, Objetos de Efeitos Sonoros indicando que o personagem subiu de nível, e derrotou o inimigo. São todos mecanismos de auxílio não-visual ao jogador.

Um ponto a se adicionar ao som dos passos é a aleatorização dos volumes de cada passo. Uma forma de propor realismo ao Objeto de Efeito Sonoro dos passos foi o uso através dessa aleatorização, tendo em vista que nós não pisamos com a mesma força/peso em cada passada que damos. Isso se acentua pelo fato de o personagem se movimentar correndo praticamente sempre, ou seja, o peso dos passos é ainda mais variável. Essa técnica é prevista por Aaron Marks (2009).

Um pouco mais adiante no desenrolar do jogo, uma cena de diálogo nos espera. É interessante perceber como o jogo usa esse momento como uma pausa na ação e pressão que vem despejando sobre o jogador desde o primeiro momento de jogabilidade.

Essa dinamicidade que o jogo impõe ao jogador logo de pronto é algo que se justifica pela história do jogo. Mas além disso, é uma escolha estética de propor o jogo como intenso desde seu primeiro momento. E é sábia a escolha de dar um respiro para o jogador e, mais que isso, dar um pouco mais de espaço para o desenvolvimento dos personagens.

Ao se aproximar de um personagem não jogável, o Objeto Sonoro Musical *Bombing Mission* é acionado em uma seção específica, em que o ostinato melódico é silenciado e apenas a percussão eletrônica se mantém. Comparado ao momento anterior que já contava com a orquestra completa se movimentando, esse novo momento propõe um arrefecimento. A ação e a disposição para a ação ainda se faz presente na percussão, que não muda seu ritmo, mas a simples mudança de orquestração e mixagem já servem a essa função.

Outra utilidade dessa mudança é o espaço que a música abre para o diálogo. Se, por um lado, durante a jogabilidade, o diálogo era secundário frente à música, servindo para construção de personagem e retornos quanto à própria jogabilidade, agora a música deu espaço para que diálogos importantes se desenvolvessem. Durante este momento, a música torna a se desenvolver, mas se mantém dentro do padrão de atuação suave.

Ao fim desta passagem o Objeto Sonoro Musical é outra vez modificado para outra seção de *Bombing Mission*, retomando a ação que havia deixado por um instante. A razão é clara: mais batalhas ocorrerão.

O jogo apresenta a possibilidade de navegar por menus durante a batalha. Nesses momentos um Objeto de Efeito Sonoro indica que o tempo é desacelerado e que o jogador tem tempo para calcular sua próxima ação. Junto ao indicativo visual, a sensação de que há tempo para se decidir com calma se estabelece com clareza.

É interessante notar como os sons estabelecem bem a posição dos inimigos ao redor do jogador. Enquanto o usuário se foca em um deles, os demais continuam atacando e seus Objetos Sonoros de Discurso com gritos e grunhidos, juntos ao som de disparos de armas, de forma Acusmatizada, provém a espacialidade adequada para que o jogador saiba para onde se mover e, talvez, para onde esquivar.

Na sala seguinte, o jogador encontra os outros personagens correndo no outro oposto da sala, de frente com uma saída (figura 4). Um dos personagens que se distancia para e indica ao jogador que há um elevador que ele deve operar para seguir adiante naquele ambiente. Este é um claro uso do Objeto Sonoro de Discurso para auxiliar o jogador que pode, ou não, seguir aquele caminho naquele momento.



Figura 4: Final Fantasy VII Remake, 2020.

E neste momento temos uma clara exemplificação da mudança de Assinatura Ambiental do Objeto de Efeito Sonoro dos passos. Ao subir no elevador o som dos passos se transforma, tornando-se mais metálico e aumentando a sua reverberação. Isso é um detalhe que traz mais vida ao jogo e, mais que isso, ajuda a compor o cenário que o jogador está se aproximando.

O som de passos em uma superfície dura como o concreto se mantinha o mesmo até então. Porém, o jogo está se conduzindo para um reator, um lugar repleto de elementos metálicos e com uma ambiência mais fria. Este aspecto sensorial está começando a ser transmitido desde então, a partir, neste caso, do som dos passos.

Um outro detalhe, um pouco menos relevante para a mudança de ambiente, é a própria funcionalidade dos Objetos de Efeitos Sonoros do elevador: o de abrir a porta, o de fechar a porta e o som do deslocamento. Esses sons indicam quando o jogador perde e retoma o controle do personagem. Eles agem como regentes da ação do jogador durante um curto período de tempo.

Na sala seguinte, a porta está sendo aberta com o uso de um maçarico. O som do objeto fica claro e a ação se desenrola em alguns segundos. O que há de diferente neste momento é, outra vez, o jogador sendo chamado pelos outros personagens: "Por aqui!". Entretanto, quando o usuário se aproxima da direção correta, ele é avisado que ele deve lidar com os inimigos se aproximando antes de seguir. Esta situação se estabelece como se fosse um imprevisto, o que dá dinamicidade para a trama e para a jogabilidade.

Na batalha seguinte mais uma mudança de Assinatura Ambiental se apresenta. Os Objetos Sonoros de Discurso dos inimigos sendo atingidos e derrotados também obtiveram um aumento de reverberação na sua mixagem, novamente ilustrando a mudança de ambiente que vem se sucedendo.

A sala posterior é a última da parte exterior ao reator. E, nesse momento, a Assinatura Ambiental do som dos passos se modifica novamente, para a sonoridade do impacto contra um metal um pouco mais denso, porém, em uma circunferência menor, como uma barra de ferro fina mas de alta densidade.

A música cessa assim que o jogador adentra o reator. Acredito que isso funcione em duas principais linhas: a primeira seria a de oferecer um descanso para os ouvidos do jogador que estavam sob pressão desde o primeiro momento do jogo. A segunda função é para dar, novamente, espaço para que os diálogos se desenvolvam e o jogador possa acompanhar com clareza os Objetos Sonoros de Discurso, bem como o desenvolvimento da trama.

A transição para o interior do reator prossegue e, neste momento, as vozes e outros Objetos Sonoros estão sob um efeito de reverberação mais intenso do que antes. A Paisagem Sonora deste trecho do jogo é composto sem Objetos Sonoros Musicais. Há o som de teclas sendo pressionadas pela ação de outro personagem, o som de um duto de ventilação, os passos quando o jogador se move, mas a música se ausenta neste instante.

A ideia de que a música funciona como um indicador da ação e da batalha se confirma nos instantes seguintes. Quando a porta se abre e, lá dentro, há inimigos a espera, a música retorna com nível médio de intensidade, enquanto uma cena se desenrola, em uma longa “reintrodução” da música, até que, ao fim da cena, o jogador retoma o controle para batalhar e a música retorna ao seu ostinato rítmico e melódico na percussão, piano e cordas, constantemente respondidos por madeiras e metais.

Esta mesma música cessa outra vez assim que a luta acaba e a trupe que ficara presa na outra sala consegue retornar com um Objeto Sonoro de Discurso os anunciando: “Voltamos!”. Mais uma pequena série de acontecimentos se desenrola, abrindo uma nova porta e, enfim, o jogador se direciona para o núcleo do reator por meio de um elevador.

Por razões de extensão, nossa análise finda aqui. Porém, seria interessante concluir o pensamento acerca da mudança de ambiente sensorial e material que ocorre logo em seguida.

Assim que o jogador entra no elevador, é vista uma cena de personagens que até então não tinham sido apresentados. Nesta cena, começa a tocar o Objeto Sonoro Musical *Mako Reactor 1* (SQUARE ENIX MUSIC, 2020). Esta faixa é o tema principal da próxima seção do jogo, que se passa dentro do núcleo do reator.

Este local é repleto de tubulações e instalações de metal. Este cenário vai se intensificando conforme o jogo conduz o jogador até o núcleo do reator. A fotografia vai se intensificando em tons de verde, também, aumentando a frieza visual da imagem. O som acompanha esse movimento, tendo em vista que a música que sucedeu *Bombing Mission* é quase uma antítese.

Trata-se de uma música com a linha melódica diluída no tempo, em oposição ao dinamismo do ostinato da música anterior. A orquestração também

sofre uma grande refrigeração, reduzindo drasticamente o uso de madeiras, focando sua atenção nas cordas, metais e percussão.

Entretanto, além de retratar essa frieza dos novos arredores, a música conta com movimentação da percussão eletrônica, mixada com muito pouco volume, mas que provoca a audição do jogador. É como uma perturbação no fundo da mente do usuário, um desconforto. Outro destaque que faço é quanto o uso do Glockenspiel, que é solista de uma seção da música. Este instrumento tem uma característica tímbrica muito metálica, o que acaba por completar o pacote de sonoridade unindo o visual ao auditivo em termos de Paisagem Sonora.

A reverberação que vinha se colocando desde o fim do trecho anterior do jogo, agora se faz presente em um nível elevado, fazendo com que todos os Objetos Sonoros executados neste novo cenário ecoem por toda parte. Os sons metálicos se multiplicam e o ambiente todo soa como um grande galpão de zinco, possuindo uma Assinatura Ambiental muito clara e bem definida, que dialoga diretamente com o ambiente e sensações que a história está tentando passar.

## Conclusão

Este trabalho procurou estabelecer conceitos que pudessem, em suas relações, ser capazes de descrever e observar a estrutura sonora de um jogo digital. Esta é uma mídia ainda jovem e que ainda não viu sua maturidade completa e, por isso, ainda está formando seu campo de estudos. Por isso, foi necessário trabalhar conceitos de áreas afins, mas sem a necessidade de reduzir a experiência de jogar a outra apenas para conseguir acomodar uma teoria ou conceito importado.

Falamos sobre o conceito de Paisagem Sonora de Murray Schafer, que nos ajudou a condensar num conceito a estrutura sonora dos jogos digitais. Utilizamos dos conceitos de Stockburguer (2003), para designar os tipos de sons que compõem a Paisagem Sonora que começamos a perceber e, sobre estas categorias do autor, propusemos uma redução que simplificasse o processo analítico e de catalogação.

Esta redução foi feita amparada em Karen Collins (2008) que, além disso, nos apresentou diversas funções que o Som do Jogo pode desempenhar. Aaron Marks (2009) e Stockburguer contribuíram com esta seção, o último especialmente no que diz respeito à Acusmática, Espacialização do Áudio e Assinatura Ambiental dos sons. Collins foi fundamental, também, quando tratamos da Mixagem em Tempo-Real, técnica que permite ao *Sound Designer* programar e reprogramar no decorrer do jogo a hierarquia entre Objetos Sonoros e efeitos que serão aplicados sobre eles.

Para desenvolvermos estes conceitos, foi necessário trazer discussões laterais que complementassem, fundamentassem e justificassem os pontos que procurei trabalhar neste artigo. E todos os pontos tratados desembocaram em uma percepção do impacto que conhecer o jogo pode gerar no indivíduo como

jogador e como compositor, como também desaguou na análise do primeiro trecho do jogo Final Fantasy VII Remake (2020).

Esta análise se aproveitou de tudo que abordamos e aplicou a maior parte dos conceitos apresentados de forma direta no seu decorrer. Mas o aspecto mais importante da fundamentação prévia à análise foi a “abertura de ouvidos” que me ocorreu, permitindo que conseguisse perceber mais sons e suas relações, bem como a maneira que a Paisagem Sonora é utilizada para construir o cenário digital ao lado do aspecto visual.

Por fim, percebendo que a parte sonora seria extensa o bastante para tomar todo o escopo deste trabalho, ficou pendente uma análise mais profunda das relações entre o som, a narrativa e a imagem. Embora tenha demonstrado indícios destes pontos, não pude me aprofundar nestas questões e é neste momento da discussão que vejo espaço para outros trabalhos: explorar essas relações e perceber como elas se unem para desenrolar a experiência do jogo.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, T.; EISLER, H. *Composing for the Films*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1947.

ALVES, Bernardo M. OS ESTUDOS DO SOM NO CINEMA: *Evolução Quantitativa, Tendências Temáticas e o Perfil da Pesquisa Brasileira Contemporânea sobre o Som Cinematográfico*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

COLLINS, Karen. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Londres: The MIT Press, 2008.

CHION, Michel. *Audio-Vision*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

GAIO, Rui M. R. *Migrações do som no Cinema para os Videojogos: Associações promovidas pelas combinações audiovisuais em sessões de jogo*. INTERSEMIOSE, Ano II, nº. 04, p. 185-194. 2013.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

MARKS, Aaron. *The Complete Guide to Game Audio: For Composers, Musicians, Sound Designers, and Game Developers*. Burlington: Focal Press, 2009.

INDÚSTRIA de jogos é mais rentável do que as de cinema e música juntas; veja comparação. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de Junho de 2020. Seção Nerdices.

Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/nerdices/2020/06/industria-de-jogos-e-mais-rentavel-do-que-as-de-cinema-e-musica-juntas-veja-comparacao.shtml>>. Acesso em: 16 de Novembro de 2021.

SIMÕES, A. Sofia A. *Som para Videojogos: Interatividade, Adaptabilidade e Imersão*. Dissertação (Som e Imagem). Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2012.

ROVERAN, L. F. V. *Recursos composicionais aplicados à trilha musical de videogames como elementos narrativos e de gameplay: O exemplo de yasunori mitsuda e sua composição para chrono cross*. Revista GEMInS, Ano 5, nº. 1, vol. 2, p. 185-203, 2013.

SCHAFER, Murray. *Soundscape*. Rochester: Destiny Books, 1994.

SQUARE ENIX MUSIC. *Final Fantasy VII Remake Original Soundtrack*. Japão: Square Enix, 2020.

STOCKBURGUER, Alex. *The game environment from an auditive perspective*. AudioGames, 2003. Disponível em <<https://www.audiogames.net/pics/upload/gameenvironment.htm>>. Acesso em 17/11/2021.

TRUPPIN, Andrea. *And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky in: ALTMAN, Rick. Sound Theory Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992.

WHITMORE, Guy. *Design With Music In Mind: A Guide to Adaptive Audio for Game Designers*, 2003. Disponível em: <<https://www.gamedeveloper.com/audio/design-with-music-in-mind-a-guide-to-adaptive-audio-for-game-designers>> Acesso em 17/11/2021.

## Jogos

FINAL FANTASY VII REMAKE. Square Enix. 2020.

JUST DANCE!. Ubisoft, 2021.

NEW SUPERMARIO BROS. Nintendo, 2006.

TALES OF ARISE. Bandai Namco, 2021.

## Seminários: Sons em Performance

---

A voz poética do palhaço cantor  
Eduardo das Neves

*The poetic voice of the singer  
clown Eduardo das Neves*

**Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães**

Atriz, palhaça, e doutorando em Artes Cênicas (UnB),  
Mestre em Processos Compositivos para cena na UnB  
PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral pela  
Universidade de Brasília (2005). Dedicou-se à atuação  
e à palhaçaria em ações artísticas, teóricas, formativas  
e de pesquisa na área de Artes Cênicas.

## Resumo

O presente estudo teve por objetivo investigar a vocalidade do palhaço cantor Eduardo das Neves em gravações realizadas pelo mesmo na Casa Edison no período 1908-1919. Em um processo de sedimentação da indústria fonográfica no Brasil, Eduardo das Neves era considerado o “Rei do Lundu”, sendo o primeiro artista negro a gravar discos em 1900. Investigo como as gravações do palhaço cantor Eduardo das Neves se tornaram um espaço para articulação de temas estruturantes e cotidianos em fins do século XIX e início do século XX. Para tanto, utilizo a noção de vocalidade de Zumthor (1993) para guiar a escuta e análise dos fonogramas do artista que estão disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles – IMS (2022). Aponto quais máscaras ele assumiu com os recursos de sua voz poética e quais foram as tensões sociais representadas em suas canções. O artigo é parte da minha pesquisa de doutorado sobre comicidade musical no qual analiso a *performance* e a obra de palhaços cantores e excêntricos musicais brasileiros da virada do século.

Palavras-chave: Eduardo das Neves, Vocalidade, Palhaço cantor, Musicalidade, Fonograma.

## Abstract

*The present study aimed to investigate the vocality of the singing clown Eduardo das Neves in recordings made by him at Casa Edison in the period 1908-1919. In a process of sedimentation of the phonographic industry in Brazil, Eduardo das Neves was considered the “King of Lundu”, being the first black artist to record records in 1900. I investigate how the recordings of the singing clown Eduardo das Neves became a space for articulation of structuring and everyday themes in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. To this end, I use Zumthor’s notion of vocality (1993) to guide the listening and analysis of the artist’s phonograms that are available in the collection of the Instituto Moreira Salles – IMS (2022). I point out which masks he assumed with the social tensions represented in his songs. The article is part of my doctoral research on musical comedy in which I analyze the performance and work of Brazilian singing clowns and musical eccentrics at the turn of the century.*

Keywords: Eduardo das Neves, Vocality, Clown singer, Musicality, Phonogram.

**Quadro 1:** Canção autobiográfica O Crioulo, de Eduardo das Neves.

1	2
<p>Quando eu era molecote, que jogava meu pião,            Já tinha certo jeitinho para tocar violão.            Quando eu ouvia, com harmonia,            A melodia de uma canção,            Sentia gatos, que me arranhavam,            Que me pulavam, no coração.</p> <p>Fui crescendo, fui aprendendo,            Fui me metendo na malandragem            Hoje sou cabra escovado,            Deixo os mestres na bagagem...</p> <p>Quando quero dar mão a lira,            Ela suspira, põe-se a chorar.            As moreninhas ficam gostando            De ver o crioulo preludiar.</p> <p>Entrei na estrada de ferro            Fui guarda-freio destemido...            Veio aquela grande greve,            Por isso fui demitido.</p> <p>Era um tal chefe que ali havia            Que me trazia sempre na pista;            Ah! Não gostava de minha ginga;            Foi, apontou-me como grevista!            Como é o filho de meu pai            Do grupo dos estradeiros,            Fui para quarta companhia            La no corpo de Bombeiros.            Na Companhia estava alojado,</p>	<p>Todo equipado de prontidão</p> <p>Enquanto esperava o brado do fogo            Preludiava no violão.</p> <p>Fui morar em São Cristóvão            Onde morava meu mestre...            Depois de dar minha baixa            Fui para a companhia equestre.            Sempre na ponta de fazer sucesso,            Desde o começo da nova vida;            Rindo e brincando, nunca chorando            Tornei-me firma bem reconhecida.</p> <p>Não me gasto em ser crioulo;            Não tenho mal resultado.            Crioulo sendo dengoso,            Traz as mulatas de canto chorado.</p> <p>Meus sapatinhos de entrada baixa,            Calça bombacha, para machucar;            As mulatinhas ficam gostando            E se babando com o meu pisar.</p> <p>Fui a certo casamento...            Puxei ciência no violão,            Diz a noiva para a madrinha:            - Este crioulo é a minha perdição.            Estou encantada, admirada,            Como ele tem os dedos leves...            Diga ao menos como se chama?            - Sou o crioulo Dudu das Neves</p>

Fonte: (NEVES, 1926).

O poema autobiográfico de Eduardo das Neves transcrito no Quadro 1 – que não foi gravado em disco – é uma das composições presentes em sua obra intitulada *Trovador da Malandragem*. Ali, ele se autointitula o “crioulo Dudu das Neves”, atentando que antes de ser artista, pertenceu às Forças Armadas, mas “deu baixa” para se dedicar à arte. Segundos seus versos, ele atingiu a glória de um artista popular e era orgulhoso disso.

Mesmo em uma configuração social desprivilegiada, Eduardo das Neves, com sua *performance*, galgou algum reconhecimento social e financeiro – o que leva a crer que, no período em questão, a mobilidade social de indivíduos negros era de alguma maneira possível e que a profissão de músico ou artista popular podia oferecer prestígio aos grupos mais pobres.

Também é curioso notar que até o seu sucesso entre as mulheres é cantado como uma espécie de compensação logrado pelo seu talento musical de artista popular. O orgulho que esse artista tinha de suas composições e de sua voz fazia parte de um contexto, ou seja, das condições de produção da “música popular” em fins do século XIX e início do século XX<sup>1</sup>.

Nesse período, a “arte popular” não era valorizada no sentido amplo de uma obra de arte legitimada por instituições sociais e por parte da elite intelectual, mas era reconhecida pelo seu valor comercial e pelo lugar que seus artistas ocupavam no novo mercado da música urbana.

Sobre a questão, Sampaio (2011, p. 14) afirma que, “se por um lado a música popular era uma atividade desprezada, por outro lado, ela oferecia muitas recompensas sociais aos seus músicos”. Sem dúvida, o valor da “música popular” era ambíguo, pois, esta ocupava um lugar de desprestígio, mas ofertava a possibilidade de afirmação e construção de uma identidade social que a nova República buscava.

A ambivalência nesse processo de engendramento da “música popular urbana” é bem notável na musicalidade e, sobretudo, na versatilidade vocal de Eduardo das Neves. Ele parecia muito atento às tensões culturais de então, uma vez que os fonogramas apontavam para uma busca de equilíbrio próprio. “Dudu da Neves” negociava um repertório amplo, com temáticas diversas, trazendo vocalmente uma multivalência necessária para dar conta da popularidade que desejava alcançar.

---

1 Apesar de atualmente o conceito “música popular” ser controverso, para quem se dedica a investigar o período século XIX-século XX, ainda é um conceito útil, pois, ali, as expressões “cultura popular” ou “música popular” eram difundidas pelos folcloristas para a construção de uma “identidade cultural brasileira” como sendo sinônimo de nacional. Assim, o presente estudo faz uso do conceito “música popular” sem buscar uma perspectiva simplificada, ou seja, referindo-se à música que não era a de concerto, que não era ligada à elite intelectual e que, portanto, seguia os padrões da arte europeia. Aqui, a “música popular” é a música feita para dançar, para cantar, que estava no circuito de música de divertimento de entretenimento.

Ele registrou na Casa Edison um amplo repertório de 219 fonogramas: monólogos, diálogos cômicos, lundus<sup>2</sup>, modinhas, canções românticas, cômicas, pandegas e maxixes – acevo disponível no Instituto Moreira Salles – IMS (2022), sendo possível ouvir composições próprias, canções populares de domínio público, algumas parceiras e canções de outros compositores, tais como: João da Bahia, João Pernambuco, Otávio Dutra, Sinhô, João da Bahia, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga.

Vale destacar que no período a sedimentação das mídias sonoras e a crescente indústria fonográfica afetou a percepção do som de forma avassaladora, ao passo que Eduardo das Neves, na busca de perpetuar e ampliar o alcance de sua voz, percebeu estrategicamente que os aparelhos de reprodução musical alteravam sua *performance*, o modo de interação de sua voz e como o público o percebia.

A tal “máquina falante”, inaugurada pela Casa Edison, possibilitou a liberação do som no tempo e no espaço. Sobre a questão, Schafer (1997, p. 133) recorda que a invenção do equipamento eletroacústico alterou a transmissão do som e a estocagem do som separou o som de seu produtor, pois “no princípio, todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar... A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar”. Com as gravações e a entrada dos fonogramas no cotidiano das famílias, a música não dependia de um músico ou musicista para ser ouvida.

“Dudu das Neves” soube aproveitar a expansão da indústria fonográfica e criou, com sua arte, uma percepção coletiva, identitária, além da sedimentação de laços simbólicos junto aos seus apreciadores. O sucesso de suas gravações na Casa Edison, a venda das partituras e de seus livros possibilitaram o consumo de sua arte em larga escala e por vários segmentos sociais.

Mesmo vivendo em um quadro de grandes transformações tecnológicas na produção do som, a qualidade natural da voz humana era um veículo fundamental na comunicação, com papel importante na condição da cultura daquele período. Tecnicamente, a indústria fonográfica somente lograva gravar vozes conhecidas por serem especiais, poderosas e de grande projeção. Possivelmente, “Dudu das Neves” foi contratado pela Casa Edison por seus atributos vocais de sucesso e pela sua forte adesão ao público via *performance* cômica vocal nos circos e café cantantes.

Zumthor (1993) traz uma noção de vocalidade interessante, sendo um guia na escuta e análise dos fonogramas do artista em questão. Zumthor observa que a vocalidade é a capacidade de um *performer* criar um senso de comunidade social fazendo uso de sua voz poética. Tal habilidade foi possível com Eduardo das Neves pelo controle que exercia na sua *performance* vocal. Seus fonogramas registram a busca de um artista que investigava variações vocais

---

2 O lundu é um gênero cômico, satírico, formado com versos engraçados, com trocadilhos, como se fossem pequenos provérbios.

de tom, timbre, volume e melodia, intenção. Assim, sua musicalidade logrou mobilizar alguns temas, tais como: a diáspora africana, sua identidade de artista negro, as relações sociais da época, o processo de urbanização, o nacionalismo pungente, além das questões políticas ali vigentes.

Observar as habilidades e a versatilidade vocal do palhaço cantor Eduardo das Neves é importante para entender o alcance de sua obra. Ele tinha a fama de ter uma voz muito poderosa. Por isso, fazia-se sempre presente (SILVA; MELO FILHO, 2014). Ele conquistava os ouvintes, fazendo-os repensar as memórias próprias e a identidade popular urbana.

“Dudu das Neves” também parecia estar atento aos novos circuitos culturais e aos novos espaços destinados à diversão e ao lazer. Os periódicos entre os anos 1900 e 1920 exibem verbetes onde ele é anunciado como uma grande atração, o “cantor oficial da Casa Edison”, que percorre o Brasil inteiro em circos, teatros, casas de *show*, cantando um repertório bem diversificado.

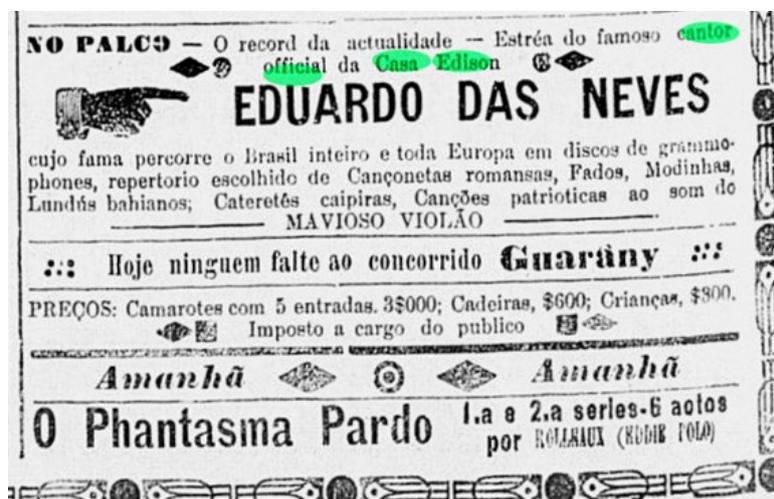


Figura 1: Anúncio dos livros pela Livraria Quaresma.  
Fonte: Correio Paulistano (1918, p. 10).

A partir da análise de sua canção de autoapresentação intitulada *O Crioulo* e dos anúncios de jornais, curiosamente, é de se pensar sob quais condições os artistas populares trabalhavam naquele período, valendo o seguinte questionamento: quais eram os circuitos culturais que os palhaços cantores – como Eduardo das Neves – percorriam?

Os periódicos apontam que Eduardo das Neves foi um palhaço cantor que conquistou um público diversificado. Ele era anunciado não somente para as classes mais baixas, para a “nata da ralé carioca” ou o “povo da lira”, com se dizia, mas também agradava muitas casas de família e salões aristocráticos.

O recorte de jornal a seguir divulga, um dia após a sua morte, a venda de três livros de “Dudu das Neves” com as letras de suas canções de sucesso. Tal anúncio, mais uma vez, menciona o seu amplo repertório e mostra sua popu-

laridade como “ilustre cantor brasileiro” e “gênio da poesia popular” (A NOITE, 1919, p. 5).

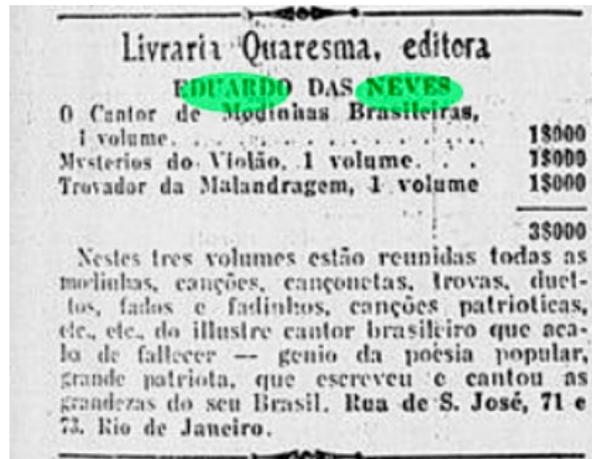


Figura 2: Anúncio dos livros pela Livraria Quaresma.  
Fonte: A Noite (1919, p. 5).

Além de seus trabalhos solos de voz e violão, Eduardo das Neves registrou algumas parceiras com Catulo de Paixão Cearense, com temas regionais e românticos, tais como: *Dois Caboclos Paulistas*, *Manhã na Roça* e *Luar do Sertão*. Na virada do século, ele foi no embalo da construção e da valorização da figura do “poeta-trovador-popular”, iniciada por Catulo da Paixão<sup>3</sup>.

Por isso, ele também cantava um repertório com canções de natureza sentimental ou “de amor” – as modinhas e outros gêneros da época. São canções como, por exemplo, *Amor Avacalhado/Favorito*, *Amor no Sertão*, *Confessa Meu Bem* e *Ela Partiu*, que revelam: “Eu adoro esse sofrer”, e diz que “chora até morrer” (IMS, 2022).

As músicas com temas de amor gravadas por Eduardo das Neves, em geral, descrevem uma perda amorosa, uma fossa, a nostalgia de um amor perdido. Mas, o palhaço cantor não seguia o estilo romântico e seriamente lamurioso de cantar e tocar como era de costume. Tais canções se davam em um tom exageradamente trágico, que trabalhavam com o excesso, a fim de produzir comichidade. Ele explorava os limites da tragédia e da comédia com os recursos de sua voz, carregadas de ironia. Assim, as canções românticas compunham um universo cômico melodramático de seu repertório.

A habilidade e o recurso cômico se devem porque “Dudu da Neves” fez parte de um contexto – fins do século XIX e início do século XX – onde os espetã-

3 Catulo da Paixão Cearense era um músico e poeta de muita influência em vários circuitos artísticos. Ele transitava na “música popular” e na “música de concerto”. Sendo próximo de Eduardo das Neves, escreveu o prefácio de uma das obras de Neves (1926), intitulada *Trovador da Malandragem*.

culos circenses sul-americanos, em especial, os brasileiros, começaram a desenvolver características diferentes das produções circenses europeias.

Sobre a questão, Melo Filho (2012) atenta que ter canções românticas no repertório dos palhaços musicais era uma singularidade dos palhaços da América Latina, uma vez que os *clowns* europeus trabalhavam exclusivamente com canções cômicas e com as paródias.

De fato, era crescente a presença de brasileiros entre os circenses. Outros artistas cantores de circo – Benjamim de Oliveira, Baiano, Polydoro, Antônio Correa e Mario Pinheiro, por exemplo – não restringiram suas *performances* apenas aos espaços dos circos, sendo contratados pela Casa Edison para gravarem canções predominantemente amorosas, cômicas, picantes e dramatizadas. Os palhaços brasileiros agradavam um público amplo por cantarem em português e por trazerem essa boa dose de ironia nas canções amorosas de sucesso.

No acervo de Eduardo das Neves tem-se ainda alguma versatilidade em relação à sua formação musical, ou seja, fonogramas onde é acompanhado por piano, cavaquinho e violão, coro, pelo grupo da Casa Edison e pelo grupo Regionais de Choro. Mas, a grande parte de suas canções é executada apenas com sua voz e seu violão. E antes mesmo de gravar na Casa Edison, tem-se aí seu *modus operandi* de conhecimento de todos – ele se apresentava nos circos em todo Brasil unicamente com sua voz e seu violão.

Lopes e Silva (2015) comentam que, a partir de 1877 até o início do século XX, tinha-se uma enorme riqueza circense no Brasil, ao passo que os circos detinham algum protagonismo na produção cultural brasileira. Os circenses promoviam apresentações que uniam diversas linguagens cênicas e desenvolviam uma espécie de mostra cultural com as várias tendências no campo da arte.

A fusão ou a mistura de linguagens era um pensamento artístico dominante, sendo os espetáculos circenses a expressão artística que mais mobilizava o público durante o século XIX e meados do século XX. Nesse contexto, Eduardo das Neves fazia parte desse circuito de artistas polissêmicos. Os cômicos musicais eram os protagonistas principais das farsas que uniam sátiras, paródias, cantos e solos.

No período 1890-1910, Eduardo das Neves foi um dos artistas mais populares do Brasil, sendo que no período 1899-1902, ele esteve circulando mais intensamente com os circos por várias regiões do Brasil (SILVA; MELO FILHO, 2014)<sup>4</sup>

Nos periódicos do período 1900-1920, é possível observar os anúncios das apresentações daquele artista em circos nas cidades de Ouro Preto (Minas Gerais), Recife (Pernambuco) e Rio de Janeiro (então capital da República). Na Figura 3, por exemplo, o anúncio do Circo Spinelli, de 1915, situa-se ao lado das atrações no Teatro Municipal e no Teatro do Recreio.

---

4 Sobre sua atuação no circo, “Dudu das Neves” também trabalhou no Circo François, no Circo Pavilhão Internacional e no Circo Brasil – onde era também empresário. Ele morreu depois de fazer ali sua última apresentação no dia 11 de novembro de 1919.

Ainda sobre a questão, nos anúncios da apresentação de Eduardo das Neves apontados nas Figuras 3, 4 e 5, a seguir, ele é marcado como um célebre artista, como o “primeiro palhaço brasileiro”.

**THEATRO MUNICIPAL**  
 Concessionário: Walter Maciel Temporada oficial de 1915, sob a fiscalização da Prefeitura do Distrito Federal  
 Companhia Dramática Francesa  
**Mr. Felix Buguenet**  
**HOJE** Sexta-feira, 9 de Julho as 8 1/2 **HOJE**  
**MA TANTE D'HONFLEUR**  
 Comédia em 3 actos de Mr. Paul Gavault.  
 Mr. FELIX BUGUENET joga o rôle de Charles Berthier.  
 Mme. MADELEINE CARLIER joga o rôle de Mme. Raymond (a tante d'Honfleur).  
 DISTRIBUICAO—Baranga, Mr. GILDES, Adolphe Derlange, Mr. Victor Lantier; Caramo, Mr. Bistrac; Le Docteur Doune, Mr. FROMENT; Justin, Mr. BARRAZ; Albertine, Mme. VASSOR; Mme. Baranga, Mme. Aline Leblanc; Lucette, Mme. Cezanne; Gabriel, Mme. Nairrau.  
**SABADO, 16 de Julho**—Festa artistica de Mme. MADELEINE CARLIER  
**JALOUSE**  
 Curioso hilaridade. E' pedante para familia. Os Srs. assignantes terao preferencia ás suas localidades até hoje ás 5 horas da tarde.  
**Domingo. Ultima matinee**  
**L'HOMME QUI ASSASSINA**  
 Os bilhetes acham-se a venda na casa Arthur Napoleão, Avenida Rio Branco 122, das 10 ás 17 horas. Preços do costume.  
 Os mobiliarios para esta peça são fornecidos pela acreditada casa Red Star, Gonçalves Dias 71 e Uruguaiana 21. Red Star, B. 2.437

**THEATRO RECREIO** EMPRESA JOSÉ LOUREIRO  
**HOJE** A revista de assombroso sucesso **HOJE**  
 A's 7 3/4 a maior das maravilhas theatraes A's 9 1/2  
**COLOSSAES ENCHENTES**  
**TODAS AS NOITES**  
**O RAPADURA**  
 Poema de Bastos Tigro e Rego Barros  
 Musica de Felipe Duarte e P. Sacramento  
 O maior apparatus de «mize-en scene».  
 O «recorde» do luxo e da riqueza! — Brilhantissimo despenho  
 Amanha e sempre: **O RAPADURA**  
 Domingo — Matinee ás 2 1/2 — Distribuição de boletins ás cruzadas  
**Quinta-feira 15, recita dos autores.** Grandes Circulações, Bilhetes a venda. A's 7 3/4 — 2 sessões — (A 2.615)

**Circo Spinelli**  
 Propriedade do Cav. Afonso Spinelli  
**Incomparavel programma**  
**HOJE** 9 de Julho de 1915 **HOJE**  
 Espectaculo em beneficio das obras da capella de S. João Baptista (Erecto á rua Serpico, proximo á Praça da Bandeira)  
**Grande successo dos celebres artistas Eduardo das Neves, Os Perys, Ozons e Anselmo, Nanola e Lalauza, Mendes, Marin Ruiz, Gaudinho, Parafuso e de outros artistas**  
 Finalizará o espectáculo com a peça de grande successo  
**Creado a patrão**  
 do laureado artista Adolpho Corrêa que tambem tomara parte  
 N. B. — O resto dos bilhetes acha-se a venda na bilheteria.  
**Preços do costume** (B 28-47)

Figura 3: Circo Spinelli. Fonte: Jornal do Brasil (1915, n. p.).

**CIRCO PERY**  
**PRAÇA DA REPUBLICA**  
**GRANDE COMPANHIA**  
 Equestre Brasileira, da Capital Federal, em excursão pelos Estados do Brasil  
 dos  
**Irmãos Pery**  
 Direcção de ANCHISES PERY  
**HOJE** descânço  
 Amanha 26  
**ESPLENDIDA FUNCCAO**  
**NOITE DE NOVIDADES E ATTRACTIVOS**  
**MONUMENTAL ESPECTACULO!**  
 Depois que a esplanada fôr de marmo de St. Petros, com arotado uma bella ornamentação de arte e arquitetura, se fôr achado pelo primeiro vez nesta época  
**OS GRANDES VOOS**  
 Trepanos de Leothard  
 executado pelas melhores artizes  
**HOMEM DE FORÇA**  
**PANTOJO**  
 que tem a grandeza de maiores esplanadas, herencia de arte e trabalho pelo primeiro  
**SALTO DE VIDA**  
 que tem a grandeza de maiores esplanadas, herencia de arte e trabalho pelo primeiro  
 Nova esplanada de marmo e esplanada pela primeira vez  
**ANCHISES PERY E POLYDIO PERY**  
 Pelo primeiro  
**Nascimento**  
 executado pelas melhores artizes  
 Compostos e cantos, pelo popular  
**Eduardo das Neves**  
**PREÇOS**  
 Cadeira reservada . . . . .  
 Cadeira geral . . . . .  
 G. Ferreira Barbosa  
 THEO JUST  
 Agencias e commissões  
 48 RUA DO SOE JESUS 48

Figura 4: Circo Pery. Fonte: Jornal Pequeno (1901, n. p.).

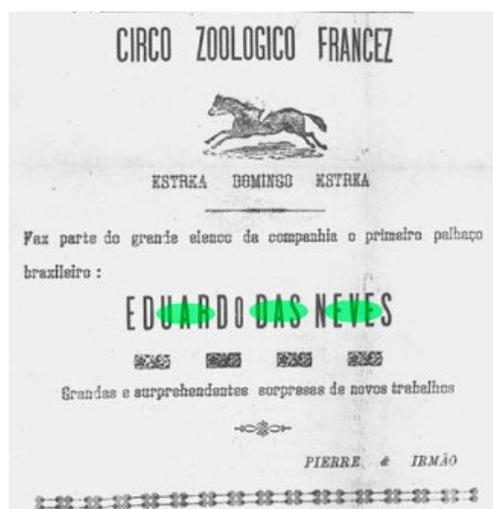


Figura 5: Circo Francez. Fonte: Ouro Preto (1900, n. p.).

Somente em 1902, depois de construir sua carreira nos circos, “Dudu das Neves” começou a gravar na Casa Edison, uma vez que o conceito de venda dos fonogramas era a contratação de vozes já conhecidas nos circuitos culturais. As gravações na Casa Edison se davam como uma aprovação da fama, consagrando uma popularidade que já tinha sido trilhada.

Aquele artista também empreendeu gravações de duplas cômicas com mulheres atrizes e cantoras, tais como: Julia Martins, Risoletta e Isaura Lopes. Em 1909, sua parceria na Casa Edison com Isaura Lopes, popularmente conhecida como Jupyra, registrava os sucessos da dupla nos circos no período 1908-1909<sup>5</sup>.

Têm-se ainda os registros de cenas em trios e duplas com outros palhaços, tais como: Bahiano, Nozinho e Mario Pinheiro, cujas gravações mesclam música e cenas cômicas satirizando situações cotidianas em meio ao diálogo de dois bêbados e a entrada disfarçada do trio de palhaços em uma festa.

Também vale destacar as cenas em que eles convocam a população para uma revolução com a seguinte repressão da polícia, a tentativa de uma serenata escondida do guarda noturno e o cantador de calçada que acaba com um banho de pinico.

Nessas essas áudio cenas é interessante notar que os fonogramas de Eduardo das Neves e sua *performance* vocal era o registro de um palhaço que levou sua comicidade musical para além do circo. Logo, ele trazia para as gravações da Casa Edison os recursos cômicos do picadeiro.

No fonograma *Serenata Interrompida*, por exemplo, tem-se uma cena que é estruturalmente muito semelhante à entrada clássica de circo *Aqui não Pode Tocar*, onde os palhaços tentam tocar uma música, mas são repreendidos por guardas policiais.

---

5 No periódico *O Fluminense* (1908) têm-se os registros de muitas apresentações da dupla. Nas chamadas ali veiculadas, as apresentações de ambos são anunciadas como “a verdadeira fábrica da gargalhada”.

Os palhaços cantores também faziam da Casa Edison uma extensão de carnaval de rua. O trio de palhaços Bahiano, Nozinho e Mario Pinheiro fez o primeiro registro de *Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, com o nome *Cordão Carnavalesco: flor do enxofre vermelho*, seguindo os moldes dos cortejos carnavalescos.

E ainda, é preciso atentar-se para a grande quantidade de canções com temas sociais e urbanos. “Dudu das Neves” assume o lugar de um poeta urbano, do cotidiano, da cidade, do processo de urbanização e nacionalização do país; contribuiu para tais transformações na busca da construção de uma identidade “popular urbana”.

Muitas composições de “Dudu das Neves” era uma espécie de crônica do cotidiano, fazendo uso de acontecimentos políticos, casos e eventos divulgados pela imprensa, como, por exemplo, nas músicas *Bombachata de Automóvel*, *Deixe desse Costume* e *O Bombeiro*.

Eduardo das Neves afirmava que suas composições e gravações obedeciam às circunstâncias do momento. Com bastante ironia, ele comentava sobre a modernidade urbana, o aumento das passagens, a quermesse, o bonde, o clube de regatas, a vacina obrigatória, os ratos, as eleições e os problemas da cidade.

Na obra intitulada *Trovador da Malandragem*, ele comenta sobre o sucesso de suas composições e sobre a sua preferência em tratar de temas da atualidade:

O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso fazem) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público). É o que se chama bater o malho, enquanto o ferro está quente... (NEVES, 1926, p. 4).

“Bater no malho, enquanto o ferro está quente” foi, de fato, uma excelente estratégia para garantir que sua música estivesse na boca do povo. Talvez por conta desse sucesso, sua *performance* era constantemente comentada por alguns críticos literários e intelectuais da época (SAMPAIO, 2011).

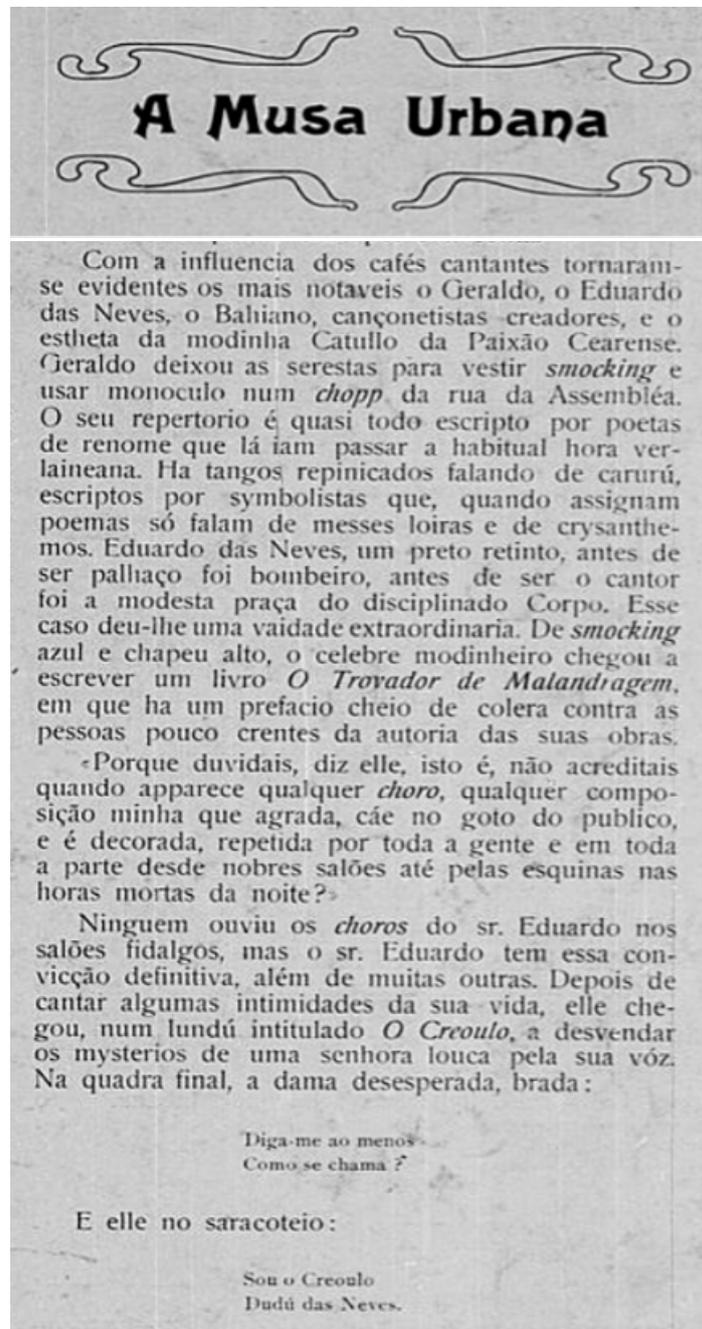
O caso do intelectual João do Rio, por exemplo, foi bem polêmico. Em 1905, este publicou, no periódico *Kosmos*, um artigo intitulado *A Musa Urbana*, onde criticava o novo mercado editorial – que era bem representado pela editora Quaresma<sup>6</sup>. Ele era um jovem escritor, afinado com as tendências europeias e que foi consagrado com um dos principais escritores do período pela Academia Brasileira de Letras – ABL (SAMPAIO, 2011).

João do Rio criticava a preferência do povo pelos “poetas das calçadas”, que produziam versos para “toda gente” em detrimento do “grandes poetas” e “poetas impecáveis”. Aquele intelectual atribuiu o sucesso de Eduardo das Neves à “vitória da calçada”, “do zê povinho”, e não ao talento e aos esforços específicos do artista.

---

6 A editora Quaresma publicou parte da obra literária de Eduardo das Neves. Ela publicava livros de caráter popular, de fácil leitura, em formato reduzido, com preço acessível. Era conhecida como uma editora de coisas pitoresca e folclóricas, que fomentava o circuito dos artistas de rua, de menos prestígio.

De fato, nota-se que o intelectual João do Rio não reconhecia os méritos próprios de “Dudu das Neves”: um artista popular sensível às questões de seu tempo, que soube dinamizar, de maneira habilidosa, as tensões racistas e as oportunidades de trabalho que surgiam nos novos circuitos artísticos. Na crítica exposta na Figura 6, a seguir, João do Rio trata da “ vaidade extraordinária” – referindo-se claramente à canção autobiográfica *O Crioulo* (vide Quadro 1).



**Figura 6:** Crítica do intelectual João do Rio à canção autobiográfica *O Crioulo*, de Eduardo das Neves. Fonte: Kosmos (1905, n. p.).

É sabido que Eduardo das Neves buscava o reconhecimento de suas composições, de sua performance, de sua musicalidade e de sua identidade de artista negro popular. No prefácio de sua obra intitulada *Trovador da Malandragem*, tem-se assim o comentário de seus sucessos, com a lamentação de que muitos não lhe davam os devidos créditos:

E, no entanto, apesar das minhas pobres composições nada prestarem, há por aí uns tipos ainda mais ignorantes do que eu, que se intitulam pais de meus filhos, autores de minhas obras, como se dá como o “Aumento das passagens”, “O 5 de novembro”, “A gargalhada do Biela”. Como, porém, não entendem do riscado, estropiam tudo horrorosamente. Faço essa declaração... para evitar dúvidas... O seu, ao seu dono. Sinto muito ter que passar-vos esse sabonete, mas... chorar não posso. Não quero que se diga por aí que sou um idiota, um trovador que escreve e canto coisas sem sentido, modinhas sem pé nem cabeça (NEVES, 1926, p. 4).

Em uma época em que as políticas de direitos autorais eram flutuantes, “Dudu das Neves” reivindica sua autoria, ou seja, o reconhecimento de sua vocação artística, sua identidade. Para ele, não bastava atribuir o sucesso de suas canções ao mérito da “musa urbana” – conforme predisposto na crítica do intelectual João do Rio –, como se ele fosse um poeta anônimo, ou um oportunista.

Tal clima de disputa evidencia uma discrepância social entre os distintos circuitos artísticos. Mas, João do Rio, como um jovem intelectual aos moldes europeus, não era o único artista da elite que comentava com desdém sobre a *performance* dos artistas populares.

Do mesmo modo, Arthur de Azevedo se posicionava em relação ao circo-teatro, ao circo. Em sua coluna do jornal, esse crítico indignado escreveu sobre a preferência do “zé povinho” pelas “pelotices” dos espetáculos circenses em detrimento do teatro considerado sério – os espetáculos circenses disputavam o mesmo público que ia ao teatro (teatro ligeiro – gênero de preferência de escrita de Arthur de Azevedo) e que frequentava o “teatro sério” (SILVA, 2003).

No período em questão, a tensão entre o erudito e o popular era tão marcante que Eduardo das Neves não deixou de satirizar tal panorama nos seus fonogramas. Na cena cômica musical *Em um Café Concerto*, Isaura Lopes, Mário Pinheiro, Nozinho e ele simulam a apresentação de dois barítonos e uma prima dona em um Café Concerto<sup>7</sup>. Ali, os palhaços representam comicamente artistas estrangeiros eruditos e, no decorrer da *performance*, são criticados e vaiados pelos palhaços que também representam a plateia. Eles encenam as

---

7 Há outras músicas gravadas com esse trio, como: *Uma Quermesse*, *Uma cena de Três Gagos*, *Um Metting*, *Uma Serenata Interrompida*, *Ai Joaninha*, *Casa de Pasto*, *Chegadinho* – todas de 1909, com exceção de *Balancê*, de 1908; *Cabocla de Caxangá*, de 1913; e, *Em uma Escola* (um professor de Araraquara), de 1910.

tensões entre os artistas estrangeiros ligados à arte nobre aprovada pela elite intelectual e os artistas brasileiros da cultura popular ao qual pertenciam.

Isaura Lopes, Mario Pinheiro e Nozinhos se reconheciam como os “cantores da calçada” ou o “povo da lira”. Na cena, os dois diferentes segmentos de artistas disputavam espaço nos circuitos artísticos e nas novas casa de *shows*, nos café-berrantes, nas casas de Chopps e Café Cantantes que emergiam.

A oposição entre a “música popular” e a “música de concerto” também foi um quadro de disputas pintado no conto intitulado *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis. Ali, o dilema do personagem Pestana evidencia que a “música popular” podia despertar a simpatia de muitos, mas não satisfazia o sonho de um músico com pretensões profissionais para a viver a “música de concerto” e que desejava ser reconhecido por sua “verdadeira obra de arte” (ASSIS, 1883, n. p.).

O conto de Machado de Assis e a cena cômica musical *Em um Café Concerto*, bem retratam a configuração social onde Eduardo das Neves performava. A disputa parecia ainda mais acirrada quando, no início do século XX, em contraponto à elite intelectual mais conservadora, crescia entre os folcloristas e alguns intelectuais, o anseio por consolidar uma arte nacional equiparada à arte europeia. A “cultura popular nacional” era a tentativa de valorizar simbolicamente o brasileiro nas constantes interações com os estrangeiros (SAMPAIO, 2011).

Eduardo das Neves percebendo esse movimento nacional e com base no “bater no malho, enquanto o ferro está quente”, as suas composições patrióticas foram aquelas que lhe renderam mais popularidade, consagrando-o como artista popular – o “primeiro palhaço brasileiro”. No hino em homenagem a Santos Dumont, por exemplo, “Dudu das Neves” asseverou: “A Europa curva-se a Brasil” – frase forte, que foi impactante em 1903, apontando o sentido e as dimensões de seu patriotismo artístico.

Em suas composições patrióticas, Eduardo das Neves claramente empreendia uma campanha republicana, exaltando os líderes militares e seus grandes feitos. Ele gravou músicas para o Marechal Floriano Peixoto – o Marechal de Ferro –, para os heróis da Guerra do Paraguai, para o Marques de Herval, para o Barão do Rio Branco e até para Rui Barbosa. Ele narrou a Guerra do Paraguai, pintando o momento como um grande palco de heróis da nação. Ele cantava e referenciava tal embate com sentimentos patrióticos e esboçando uma identidade nacional.

De fato, as canções patrióticas fizeram bastante sucesso e venderam nos modais livro, disco e partitura. Tinha-se aí um repertório que agradava a ala de heróis e exaltados e também os jovens soldados, os marinheiros e os mocinhos patriotas<sup>8</sup>.

---

8 O hino em homenagem a Santos Dumont foi editado em partitura para piano pela Quaresma, em 1902. Vendeu bastante, apesar de ali sobressair um patriotismo visto, por vezes, com desdém pela elite intelectual, segundo João no Rio em sua crítica no periódico Kosmos (1905).

Em 1910, “Dudu das Neves” também gravou sobre a Revolta da Chibata (em *O Reclamante*) quando protestou contra os castigos corporais feitos aos marinheiros. Ele também se envolvia em debates políticos e sobre a questão, Abreu (2021) aponta que “Dudu das Neves” se apresentava para trabalhadores de movimentos sociais, em greves e comícios.

Há também registros da presença constante de Eduardo da Neves nos numerosos clubes dançantes dos primeiros anos do século XX. Eram sociedades recreativas onde vários grupos negros se reuniam para promover bailes animados pelas novas danças que começavam a se afirmar como o maxixe. E, também espaços de diversão e articulação política para os grupos negros da cidade do Rio de Janeiro, onde eles articulavam laços de solidariedade e marcavam suas diferenças. (PEREIRA, 2020, p.282)

Parece que suas interações de base nas ruas foram importantes para consolidar e desenvolver o seu perfil de músico e compositor popular. Foi de conhecimento a notável versatilidade de Eduardo das Neves, uma vez que mesmo referenciando toda a ala de chefes oficiais, era assim conhecido nos jornais que divulgavam suas *performances*: “músico negro das ruas”, “músico popular nacional” e “homem da lira”. Tem-se aí um circuito comercial do mercado editorial fortalecido por Neves e que fez parte do lançamento dos primeiros artistas “nacionais”.

“Dudu das Neves” também esteve antenado aos movimentos abolicionistas. Em seu repertório existem canções de protesto sobre a escravidão e as condições dos negros. Sobre a questão, tem-se notícia dele na programação de maio de 1909, em comemoração à abolição da escravidão, juntamente como jurista negro Monteiro Lopes (ABREU, 2021).

A partir de 1870 até meados do século XX, vivia-se um período marcado por lutas e disputas em torno da abolição da escravidão. Paradoxalmente, as canções e danças afro-brasileiras eram bem presentes no mercado cultural – teatro, partitura e indústria fonográfica. As músicas dos negros escravizados eram um bom negócio para a crescente indústria fonográfica em todo o mundo.

Abreu (2021), por exemplo, observa que o cakewalks dos Estados Unidos da América – EUA, os lundus, os maxixes do Brasil e os tangos na Argentina lograram sucesso internacional em Paris, New York, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Tal fenômeno emergiu das profundas relações desiguais entre brancos e negros, pois, a aceitação de vários segmentos sociais pela arte dos pretos foi gerada, em parte, por uma espécie de fascinação racista pelo exótico.

Sem deixar de reconhecer a luta de artistas negros – Eduardo das Neves, por exemplo – que investiram pelo acesso à cidadania, a busca pelo exotismo acendeu a arte dos negros escravizados. O humor, o risível, o grotesco, o caricatural, já tinham relação junto aos artistas negros – caminho trilhado para legitimar a pretensa superioridade branca e a ridicularização dos negros.

O fenômeno em questão ajuda na compreensão de como a “música popular”, que era tida como coisa de pobre e preto e que foi, por algum tempo, des-

prezada pela elite cultural, alcançou rapidamente um lugar de *status* social e símbolo de brasilidade.

Frequentemente, a arte produzida pelos descendentes africanos era levada para o palco pelos brancos como uma cultura atraente, cômica, primitiva, infantil e demasiadamente sensual. Tal prática inferiorizava a população negra e divulgava estereótipos sobre seus corpos e comportamentos. A caricatura dos *blackfases* nos EUA, por exemplo, era uma prática estereotipada, que reforçava características biológicas e culturais com cunhos racistas (ABREU, 2021).

Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira estavam plenamente conectados ao contrafluxo do exotismo taxado aos artistas negros e seus bens culturais. Ambos pintavam o rosto de branco para representar certos personagens (ABREU; DANTAS, 2020). Eles encenavam peças sobre a escravidão com a participação de artistas negros no centro do picadeiro. Pintavam o rosto de branco fazendo referências aos *blackfaces* estadunidenses de modo invertido e ironizando, manipulando as máscaras e estruturas de poder.

Criavam paródias subvertendo as desigualdades raciais, pois, se os brancos ridicularizaram os negros, os negros também assumiam ironicamente as posições dos brancos. Eles claramente tiraram o lugar da caricatura dos *blackfaces* e conferiram outros significados às representações das populações negras. Deram um novo sentido à arte dos menestréis negros, ocupando seus espaços e invertendo os estereótipos que lhes eram atribuídos.

“Dudu das Neves” dialogava frequentemente com os estereótipos atribuídos aos negros. Fez isso não somente no circo e no teatro, mas também nos fonogramas. Gravou lundus cômicos com a figura emblemática do pai João e do pai Francisco. As músicas *Pé de Ganso*, *O Negro Mina*, *Negro Forro*, *Preto Forro Alegre* e *Pai Sebastião/Negros Velhos*, por exemplo, são canções que descrevem as memórias dos cativeiros e como a população negra escravizada lograva subverter a dominação social rindo dos senhores, conquistando as sinhas e festejando as conquistas de liberdade.

A música *Canoa Virada*, de 1907, se tornou um verdadeiro hino popular da abolição, exaltando a conquista da liberdade, mesmo que ainda sem a igualdade de direitos (ABREU; DANTAS, 2020). Ela apontava como era a vida dos negros antes e depois do fim da escravidão: “As crioulas que só comiam o puro angu com feijão, agora comem tainha. Apertam o nariz então” (IMS, 2022, n. p.).

Ali se tinha a nitidez da busca pela igualdade social por Eduardo das Neves, que o fazia através de sua musicalidade e comicidade. Ainda na época da escravidão, sua música permitiu conhecer quais eram os vocabulários, as expressões das ruas – a “língua de preto”. As canções de protesto abolicionistas recriavam os caminhos de revalorização dos gêneros musicais, dos artistas negros e de seus talentos.

Comparando a *performance* vocal de “Dudu das Neves” nas canções de abolicionistas de protestos com as canções patrióticas, sua trajetória marca uma transição no modo de cantar. Conforme o tema ou o repertório cantado, têm-se

muitas diferenças. As canções de protesto detêm um modo mais sincopado de cantar, mais próximo da fala, com mais liberdade rítmica para interpretar as melodias, deixando de prolongar a última sílaba dos versos, evidenciando as ironias – o que distingue completamente do modo mais impostado, mais formal, com a intenção de evidenciar sua voz potente, como, por exemplo, nas canções políticas nacionais, cantando solenemente, onde fazia uso de um tom mais formal.

Parece que ao mesmo tempo em que “Dudu das Neves” buscava uma legitimidade social, a ironia e a comicidade foram vias encontradas para criticar as desigualdades sociais. A música *Preto Forro Alegre*, de 1912/1913, por exemplo, é uma situação interessante onde tal ambiguidade parece marcante. Tem-se aí uma canção de protesto sobre a situação e a escravidão dos negros, onde Eduardo das Neves canta explorando os recursos vocais para assumir diferentes máscaras e funções.

Nos momentos em que a voz é dos negros, ele apresenta um modo de cantar mais livre, com mais aproximação do improviso, mais sincopada – o que provavelmente marcava sua *performance* no picadeiro. E já nos momentos em que ele assume a voz sinhô, ele canta solenemente. Ele brinca com esse recurso explorando a comicidade musical, conforme observado na canção descrita no Quadro 2, a seguir.

**Quadro 2:** Canção *Preto Forro Alegre* de Eduardo das Neves.

1	2
<p><i>Ironicamente solene.</i> Quando minha sinhô mim disse, – Pai Francisco venha cá! Vai buscar papel e tinta, Que você vai se forrar!</p>	<p><i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x</p>
<p><i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x</p>	<p><i>Fala e Ri:</i> Nega! Olha a negra como tá pra assoviando pra mim, meu Deus!</p>
<p>Uiaúia, uiaúia, uiaúá! Minha crioula venha, venha, venha cá!</p>	<p><i>Ironicamente solene.</i> Brango disse que negro fruta Negro fruta com rezão Mas o brango também fruta Com unha de gavião</p>
<p><i>Fala e Ri:</i> “Negra! Nossa senhora, olha a crioula como tá assanhada!”</p>	<p><i>Refrão (Lundu)</i> Quando iô vim da minha terra ô comia bom peru Chega na terra de branco</p>
<p><i>Ironicamente solene.</i> Quando minha sinhô me disse,</p>	

<p>– Pai Francisco venha cá! Vai buscar tua roupa branca Que você vai se casar! <i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x</p> <p><i>Piano</i> <i>Refrão (Lundu)</i> Quando iô vim da minha terra Iô comia bom peru Chega na terra de branco Carne seca com angu! Carne seca com angu!</p> <p><i>Refrão (Lundu)</i> Uiaúia, uiaúia, uiauá Minha crioula, crioula vem cá! 2x <i>Ironicamente solene.</i> Branco risse que não bebe Nem vinho, nem bebe cana;</p>	<p><i>Refrão (Lundu)</i> Quando iô vim da minha terra Iô comia bom peru Chega na terra de branco Carne seca com angu!</p> <p><i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x Uiaúia, uiaúia, uiauá! Minha crioula venha, venha, venha cá! 2x</p> <p><i>Refrão (Lundu)</i> Uiaúia, uiaúia, uiauá Minha crioula, crioula vem cá! 2x</p> <p><i>Fala e Ri:</i> “A crioula sem vregonha tá olhando pra mim, hein? Tá com o olho fiaco-fiaco, iararaco ...jararaco... hein, negra?”</p>
--	---

Fonte: Transcrição da gravação da música “Preto forro alegre” disponível no acervo do Instituto Moreira Salles – IMS (2022).

## Conclusão

A intensa *performance* polifônica do palhaço cantor Eduardo das Neves foi uma habilidade desenvolvido por ele para subverter as funções e viabilizar a sua subsistência e garantir sua identidade de artista negro. Sobre a questão, Abreu (2010, p. 150) comenta: “O repertório e composições de Eduardo das Neves pertencem a marcos estéticos e políticos compartilhados pelas populações urbanas e pelos produtores do campo musical do final do século XIX e início do XX”.

É que a ambivalência e a versatilidade presentes na vocalidade de Eduardo das Neves traduz bem a cultura brasileira naquele período. Ele era um artista popular que buscava uma afirmação nacional com sua negritude, que necessitava dialogar com os padrões e as referências vigentes. Tinha-se nele uma *performance* polissêmica. Ele pôs em cena diferentes papéis. Fez do seu palco um canal de vivência política, de busca de direitos, liberdade e identidade.

## Referências

A MUSA Urbana. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ed. 00008, 1905. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=146420&pagfis=1062>. Acesso em: 20 nov. 2021.

A NOITE, Rio de Janeiro, ed. 02845, p. 5, 12 nov. 1919. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970\\_01&pagfis=16015](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_01&pagfis=16015). Acesso em: 20 nov. 2021.

ABREU, M. *O crioulo Dudu: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor, 1890-1920*. Rio de Janeiro, Ed.Topoi, 2010.

\_\_\_\_\_, M. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2017.

\_\_\_\_\_; DANTAS, C. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república*. Niterói, RJ: EdUFF, 2020.

ASSIS, J. M. M. *Um homem célebre*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1883.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ed 19643, p. 10, 15 mar. 1918. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972\\_06&pagfis=45893](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pagfis=45893). Acesso em: 20 nov. 2021.

INSTITUTO MOREIRA SALES – IMS. *Discografia brasileira: Eduardo das Neves*. 2022. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-sones>. Acesso em: 07 mar. 2022.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, ed. 00190, 9 jul. 1915. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03&pagfis=30515](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pagfis=30515). Acesso em: 20 nov. 2021.

JORNAL PEQUENO, Pernambuco, ed. 00217, 1901. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=800643&pagfis=3815>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MARQUES; SILVA. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina.2015

MELO FILHO, C. A. *A musicalidade na arte de palhaços: considerações históricas acerca dos Clowns Musicais e sua poética na obra de três grupos da atualidade*. In: VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias

e mutações, Porto Alegre, out. 2012. *Anais...* Porto Alegre, out. 2012. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Celsoamancio\\_musicalidade-de-palhacos.pdf](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Celsoamancio_musicalidade-de-palhacos.pdf). Acesso em: 07 mar. 2022.

NEVES, E. *Trovador da malandragem*. Rio de Janeiro: Bibliotheca da Livraria Quaresma, 1926.

O FLUMINENSE, Nictheroy, RJ, a. 31<sup>o</sup>, n. 7159, 20 out. 1908. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100439\\_04&pagfis=11479](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100439_04&pagfis=11479). Acesso em: 20 nov. 2021.

OURO PRETO, Ouro Preto, MG, ed. 00019, n. 19, supl., 1990. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=767107&pagfis=65>. Acesso em: 20 nov. 2021.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros do Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas – SP: Editora da Unicamp: Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020.

SAMPAIO, L. A. *Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15122011-112705/publico/2011\\_LilianAlvesSampaio.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15122011-112705/publico/2011_LilianAlvesSampaio.pdf). Acesso em: 07 mar. 2022.

SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

SILVA, E. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. Tese (Doutorado e História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

\_\_\_\_\_; MELO FILHO, C. A. *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## Seminários: Sons em Performance

---

Cantigas para entoar risos ou a  
dramaturgia sonora em “Canções,  
Cançonetas e Caçarolas”

### Francisco Alexsandro da Silva

Professor de circo e teatro, encenador, dramaturgo e Palhaço. Integrante-fundador da Cia. 2 em Cena, coletivo circense sediado em Recife-PE. Mestre em Artes Cênicas / UFRN, Licenciado em Teatro / UNITALO, Especialista em Literatura Brasileira e Licenciado em LETRAS (Português/ Espanhol) pela Faculdade Frassinetti do Recife.

## Resumo

O presente artigo toma como estudo o espetáculo “Canções, Cançonetas e Caçarolas” da Cia. 2 em Cena, coletivo sediado em Recife-PE. Classificado como *pocket-show*, a obra em questão, apresenta uma estrutura dramática alicerçada na musicalidade dos Palhaços circenses brasileiros. Assim como o próprio título sugere o espetáculo revisita canções, cançonetas, chulas, paródias, músicas que integraram e integram o repertório musical palhacesco. Buscar-se, neste estudo, analisar os elementos dramáticos e como os mesmos se articulam na extrema relação com a música. Para tal, utilizamos como material de estudo a reprodução audiovisual do espetáculo num processo de análise através do método de *work print*. Espera-se, através destes escritos, contribuir, de alguma forma, para as pesquisas acerca da música e sua relação com o universo do circo e da comicidade, ampliando assim os estudos sobre a performance sonora na cena circense e palhacesca.

Palavras-chave: Dramaturgia Sonora, Musicalidade Clownesca, Palhaçaria.

## Resumen

*Este artículo toma como estudio el espectáculo de circo “Canções, Cançonetas e Caçarolas” de la Cia. 2 em Cena, colectivo con sede en Recife-PE. Clasificada como un espectáculo de bolsillo, la obra en cuestión presenta una estructura dramática basada en la musicalidad de los payasos del circo brasileño. Como sugiere el propio título, el espectáculo retoma canciones, cançonetas, chulas, parodias, canciones que integraron e integran el repertorio musical de los clowns. En este estudio buscamos analizar los elementos dramáticos y cómo se articulan en la relación extrema con la música. Para ello, utilizamos como material de estudio la reproducción audiovisual de lo espectáculo en un proceso de análisis a través del método de impresión de obra. Se espera, a través de estos escritos, contribuir, de alguna manera, a la investigación sobre la música y su relación con el universo circense y cómico, ampliando así los estudios sobre la interpretación sonora en la escena circense y de los clowns.*

Palavras-claves: Dramaturgia Sonora, Musicalidad Clownesca, Payasos.

## 1 Pedindo Licença Para Introduzir (sem duplo sentido)

Vai, vai, vai começar a brincadeira  
tem charanga tocando a noite inteira  
vem, vem, vem ver o circo de verdade,  
tem, tem, tem brincadeira e qualidade (MILLER, 1967).

Assim como o teatro, o circo, desde sua origem, incluiu na composição do seu espetáculo uma variada gama de artes que tornaram a sua apreciação uma experiência cênica singular. Das artes acrobáticas à dança, da teatralidade do Palhaço ao equilíbrio, do exibicionismo aos mais peculiares ritmos que compunham o repertório musical dos picadeiros. O circo é uma arte musical por excelência, assim como os clowns tornaram-se os astros desta circunferência de lona colorida, a música ocupou e ocupa, no picadeiro, um papel de grande relevância. Tal é sua importância que além de um gênero chamado de música circense, podemos também elencar as performances sonoras dos Palhaços-instrumentistas-cantores ou excêntricos-musicais como também são conhecidos. Para Melo Filho (2012)...

Dentre as contribuições das artes circenses, a integração de linguagens artísticas distintas, talvez seja um de seus fenômenos mais significativos. Articular malabarismo, acrobacia, interpretação cômica e música, em uma única encenação, sempre fez parte do ofício dos circenses, assim como um constante intercâmbio cultural entre artistas de origens diversas. A música é parte essencial desta bagagem, adquirindo ainda uma expressividade peculiar ao ser incorporada à arte dos *clowns*, ou palhaços (MELO FILHO, 2012).

É a esta especificidade da música circense a que nos propomos investigar: a música de Palhaços. Para tal tomamos como estudo o espetáculo “Canções, Cançonetas e Caçarola” do coletivo circense Cia. 2 em Cena. Sediado em Recife – PE, a companhia, fundada em 2007, pelos os artistas e produtores culturais Alexsandro Silva e Arnaldo Rodrigues, dedica-se, desde sua origem, a investigação da Palhaçaria tradicional circense. Durante dez anos, o coletivo dedicou-se a estudar a performance do Palhaço de circo, buscando entender suas formas de atuação, suas dramaturgias, processos de formação e a relação en-

tre a manutenção da tradicionalidade desta figura e a incorporação de elementos da contemporaneidade.

Nesta imersão na arte do Palhaço de picadeiro ficou latente a presença da música, que mais que um elemento cênico, apresentava-se como uma via de trabalho, dentre as tantas que podíamos elencar dentro dessa estética de palhacear. A música que sempre foi um elemento integrante da nossa escrita dramática, foi ganhando cada vez mais corpo na nossa cena palhacesca, tanto que um dia resolvemos assumir essa musicalidade quando decidimos reunir em um espetáculo uma seleção de músicas do repertório clownesco, dentre as tantas que tivemos contato em nossas pesquisas. Nascia assim o “Canções, Cançonetas e Caçarola” um *pocket-show* que reúne músicas do repertório circense, levadas à cena por uma banda formada por palhaços.

O espetáculo nasceu de números de improvisos realizados em variétés que organizávamos ou que éramos convidados. Uma chula aqui, uma cançoneta acolá, uma cantiga cá, uma paródia lá. Um dia resolvemos juntar o que já tínhamos e organizar aquele repertório para um pequeno espetáculo musical, um *pocket-show*. A tradução da palavra *pocket* do inglês para o português já define de alguma forma o tipo de espetáculo em análise. *Pocket* quer dizer “bolso”, já o termo *pocket-show* é utilizado para designar um show de curta duração destinado a um público pequeno.

Em cena estão os Palhaços-cantores Risadinha (Alexsandro Silva), Joe (Arnaldo Rodrigues) e os palhaços-instrumentistas-cantores Sem Nome (Flávio Santana) e Dunga (Davison Wesclley).

A pesquisa, aqui empreendida, mergulha nessa obra, na busca de analisar os elementos dramáticos e sua extrema relação com a musicalidade do espetáculo. Toma-se como estudo a música como aporte dramático, analisando a performance sonora, o texto-música, o texto-som. Para tal utilizamos o registro audiovisual do espetáculo num processo de análise através do método de *work print*. Foram analisados assim: 1. O roteiro do espetáculo e suas divisões; 2. A divisão temática de cada bloco musical e como os diferentes gêneros musicais circenses ou não aparecem no espetáculo; 3. A relação da musicalidade e da comicidade na arte do Palhaço e como ela se constrói no espetáculo.

Espera-se com esse estudo contribuir, de alguma forma, com as pesquisas acerca da performance sonora no circo, ampliando os escritos que versam sobre palhaçaria e musicalidade. No entanto, almejar-se em primeiro lugar, que essa pesquisa fomente e inspire que outros coletivos escrevam sobre suas práticas artísticas no intuito de refletir sobre as mesmas, mas também de difundir e registrar os seus processos criativos. Afinal, infelizmente, o que fica na vã memória humana é aquilo que está escrito.

## 2 Cantigas para entoar risos ou a dramaturgia sonora em “canções, cançonetas e caçarola”.

O espetáculo tem início com a gag do cumprimento. Entram em cena os Palhaços Dunga e Sem Nome. O segundo Palhaço faz uma venha cumprimentando a plateia. O primeiro, Dunga, repete o mesmo gesto que o segundo, mas de costas para o público. Sem Nome avisa ao parceiro de cena que é preciso vira-se, Dunga se vira, ficando de lado para a plateia e cumprimenta os espectadores. Sem Nome avisa novamente até que juntos eles cumprimentam o público.

A gag é o menor elemento dramático do Palhaço, podemos conceituá-la como uma piada em que se prevalece o gesto. Oriunda do idioma inglês a palavra gags quer dizer “piadas”. Sua estrutura é constituída, geralmente, de uma ação que o palhaço é incapaz de realizar e acabar por fazê-la de uma forma inusitada. Em seguida os Palhaços entoam a canção “O Circo” de Sidney Miller que abre o espetáculo. Este primeiro bloco tem como tema o universo circense e é composto por três canções: “O Circo” de Sidney Miller, “Muito bem (Como vai)” dos Palhaços Atchim e Espirro, canção que ficou imortalizada na irreverente voz do Palhaço Arrelia e “A Velha” chula de Palhaços que integra o repertório do circo tradicional.

A primeira canção convida o público a ver o espetáculo circense, desvela a magia e a humanidade desse universo. Mostra o homem por trás da pintura da máscara do Palhaço, a vida do domador além do picadeiro “Seu amor indiferente, sua vida e sua fome”, a dança da bailarina que com “seu corpo de senhora e rosto de menina” desafia o tempo num paralelo que mostra os super-humanos que dão vida a magia do picadeiro e sua vida atrás da lona.

O CIRCO

Refrão:

Vai, vai, vai começar a brincadeira  
Tem charanga tocando a noite inteira  
Vem, vem, vem ver o circo de verdade  
Tem, tem, tem picadeiro e qualidade

Corre, corre, minha gente que é preciso ser esperto  
Quem quiser que vá na frente, vê melhor quem vê de perto  
Mas no meio da folia, noite alta, céu aberto  
Sopra o vento que protesta, cai no teto, rompe a lona  
Pra que a lua de carona também possa ver a festa

Refrão

Bem me lembro o trapezista que mortal era seu salto  
Balançando lá no alto parecia de brinquedo

Mas fazia tanto medo que o Zezinho do Trombone  
De renome consagrado esquecia o próprio nome  
E abraçava o microfone pra tocar o seu dobrado.

Refrão

Faço versos pro palhaço que na vida já foi tudo  
Foi soldado, carpinteiro, seresteiro e vagabundo  
Sem juízo e sem juízo fez feliz a todo mundo  
Mas no fundo não sabia que em seu rosto coloria  
Todo encanto do sorriso que seu povo não sorria.

Refrão

De chicote e cara feia domador fica mais forte  
Meia volta, volta e meia, meia vida, meia morte  
Terminando seu batente de repente a fera some  
Domador que era valente noutras feras se consome  
Seu amor indiferente, sua vida e sua fome.

Refrão

Fala o fole da sanfona, fala a flauta pequenina  
Que o melhor vai vir agora que desponta a bailarina  
Que o seu corpo é de senhora, que seu rosto é de menina  
Quem chorava já não chora, quem cantava desafina  
Porque a dança só termina quando a noite for embora.

Vai, vai, vai terminar a brincadeira  
Que a charanga tocou a noite inteira  
Morre o circo, renasce na lembrança  
Foi-se embora e eu ainda era criança (MILLER, 1967).

A canção que abre o espetáculo traz uma narrativa que desvela o circo e suas humanidades, apresentando seus artistas, mas também sua vida fora das luzes do picadeiro. Na sequência os Palhaços se apresentam e para tal também é utilizado uma gag.

Sem Nome – Boa noite, senhoras e senhores! Eu sou o Palhaço Sem Nome!

Dunga – Boa noite, senhores e senhoras! Eu sou o Dunga!

Joe – Boa noite, senhoras e senhores, eu sou o Joe!

(Risadinha não cumprimenta a plateia).

Sem Nome – Risadinha!

Risadinha – Oi.

Sem Nome – Você não vai dar os seus cumprimentos para a plateia, não?  
Risadinha – Eu tenho que dá os meus cumprimentos para a plateia é?  
Sem Nome – Mas é lógico!  
Risadinha – Gente desculpa eu errei! Bem pessoal eu tenho 1,62 de altura, eu tenho 162 de bucho, eu...  
Sem Nome – Não Risadinha, não é isso não!  
Risadinha – Não?  
Sem Nome – É para falar palavras doces para a plateia.  
Risadinha – Palavras doces?  
Sem Nome – É.  
Risadinha – Jujuba, marmelada, goiabada, chicle...  
Sem Nome – Risadinha não é isso, não! São palavras lá de dentro, lá do fundo.  
Risadinha – Mas são crianças.  
Sem Nome – Fala logo!  
Risadinha – Coração, fígado, intestino...  
Sem Nome – Risadinha diz só o teu nome e apresenta a banda, só isso.  
Risadinha – Só pra dizer o nome, né?  
Sem Nome – Certo!  
Risadinha – Música maestro! (Dunga toca seu violão). Atenção senhoras e senhores, eu sou o Palhaço Risadinha e nós somos a banda... Ô gente, mas perai! A banda não tem nome! Como é que eu vou apresentar a banda se a banda não tem nome?  
Sem Nome – Reunião urgente!  
Joe – Reunião!  
Dunga – Reunião!  
Sem Nome – Ó, a banda precisa de um nome, sugestão?  
Dunga – Eu já sei! Podia ser...Dunga é aqueles meninos que vinham descendo a ladeira com ele.  
Sem Nome – Muito grande, esse não!  
Joe – Eu já sei! Pode se chamar, Joe e os palhacinhos!  
Sem Nome – Não, não, não...  
Risadinha – Eu acho que devia chama-se: Risadinha e os seu blues crepes.  
Dunga, Sem Nome e Joe – É Blue Caps, Risadinha!  
Sem Nome – Pronto! Já sei a solução! Já que o nome da banda não pode ter o nome de nenhum dos Palhaços...  
Dunga, Joe e Risadinha – Não!  
Sem Nome – Ela vai se chamar Banda Sem Nome.  
Dunga, Joe e Risadinha – Poxa, que ideia legal, Sem Nome!  
Sem Nome – Vai Risadinha apresenta a banda!  
Risadinha – Senhoras e senhores, eu sou o Palhaço Risadinha e nós somos a banda...  
Todos – Sem Nome! (SILVA, 2020).

De uma gag física a uma gag verbal, o elemento textual verbalizado chega ao espetáculo em tom jocoso, bem à modo dos Palhaços. Nesta cena composta de duas gags, a primeira dos cumprimentos e a segunda do nome da banda, trazemos uma dramaturgia clownesca clássica à cena. A gag do cumprimento é um clássico dos Palhaços circenses, versa sobre um jogo de incompreensão entre o Palhaço que solicita ao outro a sua apresentação à plateia e o não entendimento deste. Algo bem usual no universo cômico circense.

Na segunda gag a tentativa de juntos encontrarem um nome para a banda, nome este que não contenha nem um dos nomes dos Palhaços envolvidos. A solução inesperada e absurda é a ideia dada pelo Palhaço Sem Nome, que sugere que a banda se chame “Banda Sem Nome”. Por fim todos concordam, esquecendo que um dos Palhaços se chama Sem Nome.

Esta segunda gag dialoga com a lógica sobre a dramaturgia clownesca de Jacques Lecoq. Em suas experimentações com a máscara do Palhaço não são usadas as referências do cômico circense, buscar-se no jogo clownesco, empreendido por Lecoq o encontro com o clown pessoal, desenvolvido a partir de elementos individuais que dimensionados fazem surgir a persona-clown de cada indivíduo.

Segundo Lecoq (2010) o trabalho dramático clownesco repousa sobre três direções: os burlescos, os absurdos e as variedades cômicas...

As variedades cômicas são prolongamentos do trabalho do clown, marcados por características particulares. O *burlesco* repousa na gag, fenômeno mais difícil de realizar no teatro que no cinema, pois sempre inverte os dados da realidade, nos aproximando do desenho animado: um lenhador corta uma árvore que, em vez de cair...voar!... O *absurdo* chama a atenção para duas lógicas. Pergunto meu caminho a alguém, que me indica uma rua à direita...vou para esquerda! Na verdade, vou buscar minha mala, o que justifica meu movimento, mas o outro (assim como o público) não sabe. Como não compreende a situação lhe parece absurda. O *excêntrico* faz as coisas diferentes dos outros. Põe o centro das coisas em outro lugar. Ele vai pentear os cabelos...com um anzinho. Um outro, excêntrico virtuoso, tocará piano... com os pés (LECOQ, 2010, p.223-224).

Neste caso podemos relacionar a lógica da gag do nome da banda a direção clownesca do *absurdo* defendida pelo teórico. Busca-se neste número um título para banda que não deverá ser o nome de nenhum dos Palhaços. Um deles sugere que já que a banda não pode ter o nome de um dos integrantes que ela seja intitulada de “Banda Sem Nome”. No entanto Sem Nome é o nome de um dos Palhaços.

Na sequência a banda traz à cena a canção “Muito bem (Como vai)” do Palhaço Arrelia. Quem anuncia a música é o Palhaço Risadinha...

Risadinha – O circo brasileiro é repleto de canções e os nossos Palhaços são Palhaços-cantores. Houve, na história do Circo brasi-

leiro, um Palhaço chamado Arrelia. Ele tinha uma maneira bem interessante de cumprimentar as pessoas, que era mais ou menos assim... (SILVA, 2020).

Interpretada pelo Palhaço Arrelia, Waldemar Seyssel, a marchinha “Muito bem (Como vai)”, que utilizava o famoso bordão do cômico “Como vai? Como vai? Como vai? Muito bem, muito bem, muito bem” composta pelo próprio Arrelia em parceria com Manoel Ferreira e Antônio Mojica, invadiu os salões e ruas dos carnavais carioca no ano de 1957. A canção foi lançada pela Gravadora Copacabana em seu selo de carnaval, com o número de 051-A, matriz M-1831. A versão criada pelo o Palhaço, ator e diretor musical Davison Wescley mantém o gênero original da música e nos leva aos carnavais de antigamente.

Este primeiro bloco é encerrado com a chula “A Velha”, canção que integra o repertório tradicional circense e que traz a seguinte letra: “Vai começar a brincadeira/ do Seu Raimundo e a Dona Velha/ Era uma vez / A Dona Velha / Velha caiu / Todo mundo viu / calcinha dela / verde e amarela / cor do Brasil / Vai ser a velha... Quem está de pé”.

Chula é uma palavra que significa coisa reles ou sem valor, mas também designa qualquer verso cantado e é o nome de um ritmo e de uma dança bastante animada, marcada por instrumentos como zabumba, chocalho e triângulo, com harmonia e melodia tocadas com viola (antecessora de nossa viola caipira), sanfona e rabeca.

A marcação da chula tem a mesma gênese de quase todos os ritmos originados no Nordeste, mas este adequou-se ao Sul do Brasil, especialmente Rio Grande do Sul e Santa Catarina, fundindo-se ao lundu, ritmo ancestral do samba. Esta fusão foi entusiasticamente adotada pelo circo brasileiro, surgindo as chamadas chulas-de-palhaço – a mais famosa é a muito cantada, citada e plagiada é a chula “Ó raia o sol” que tem como letra “Ó, raia o sol, suspende a lua. Olha o Palhaço no meio da rua”.

O segundo bloco tem início com um alerta do Palhaço Sem Nome aos outros Palhaços: - É a hora do musical! Segue –se uma sequência de falas que versam sobre a distribuição dos personagens. Risadinha diz que não vai fazer a Rosa, Dunga diz que topa fazer a personagem, Sem Nome ressalta a importância da personagem para história, abordando a função de protagonista, Risadinha reassumir o papel. Sem Nome, que assumi no *pocket-show* o papel do Palhaço Branco, distribui o restante dos personagens:

Sem Nome - Então Risadinha faz a Rosa, Joe faz a Bruxa e eu faço o Rei.

Dunga – E eu? Vou fazer o quê?

Sem Nome – Você vai fazer dois personagens...

Dunga – Olha aí, eu vou fazer dois personagens!

Sem Nome – Isso mesmo! O Mato e o Tempo! (Silva, 2020).

A dramaturgia explora nesse número o gênero cênico musical, o texto é a cantiga de roda “A Bela Rosa”, cada Palhaço canta o fragmento da música que nar-

ra os fatos referentes ao seu personagem. A comicidade é construída através de um jogo de interpretação onde tudo é sugestivo. Para compor a personagem da Rosa, Risadinha usa um adereço de cabeça florido, Joe usa um chapéu de bruxa, Dunga representa o tempo com um relógio de parede, e usa folhas artificiais para demonstrar o mato. Uma coroa de Rei, utilizada por Sem Nome, sugere que o mesmo assumiu a personagem. Sem qualquer compromisso de veracidade, tudo vira uma simples e deliciosa brincadeira de teatro, como brincam as crianças. O clímax do número dar-se com a entrada de Sem Nome ao cantar “um dia veio um belo rei, belo rei”. Ao entoar esse verso da canção os demais Palhaços caem na risada, atrapalhando a cena de Sem Nome, que furioso pergunta:

Sem Nome - O que foi?

Dunga – É que a música diz um BELO rei, Sem Nome.

Sem Nome – Mas é teatro, faz de conta.

Dunga – Mas nem no faz de conta, Sem Nome (Silva, 2020).

Sem Nome chama a atenção dos Palhaços e a cena é concluída com o casamento da Rosa e do Rei. Joe, que entra em cena para celebrar o casório, narra “Eles se casaram, mas não foram felizes para sempre”. Os Palhaços perguntam por que e Joe diz que eles viviam brigando, motivo que leva Risadinha a dizer que sabe uma música de briga de casal. Juntos os Palhaços cantam a cantiga de roda “O Cravo e a Rosa”. Na primeira parte a canção é apresentada como na versão original, no entanto uma deixa de Risadinha convida o público a apreciar uma versão contemporânea da cantiga.

Risadinha – Ô, gente! Vocês já imaginaram como seria a versão atual dessa música?

Sem Nome – Não só imaginamos, como já compomos Risadinha. É assim...

(Os Palhaços cantam)

O Cravo brigou com a Rosa,  
debaixo da padaria.

A Rosa ficou raivosa  
e foi para delegacia.

O Cravo quebrou o braço,  
a rosa quebrou a espinha.

Manchete assustadora,  
saiu no jornal do dia (Silva, 2020).

A versão além de tratar de um tema contemporâneo como é o caso da violência doméstica, utiliza o tecnobrega trazendo a música para as sonoridades atuais. Fechando este bloco, Sem Nome e Dunga fazem um dueto na canção “Se essa rua fosse minha”. No início tudo parece uma linda apresentação, até que Dunga começa a desafinar, saindo completamente do tom e ritmo da música.

Sem Nome tenta avisá-lo que ele está desafinando sem parar de cantar, sem ver outra alternativa acaba por calar a boca do parceiro com uma baqueta. A canção segue harmoniosa até que nos segundos finais Dunga retira a baqueta da boca e finaliza a música em grande estilo, ao modo do Palhaço é claro.

No terceiro e último bloco trazemos à cena paródias, algumas de autoria própria como “enrolação” versão parodiada de “Anunciação” de Alceu Valença, composta e interpretada pelo Palhaço Dunga, “Sanduba” versão recriada de “Twist and shout” dos Beatles e “Academia” versão de “Vem quente que eu estou fervendo” de Erasmo Carlos, ambas compostas pelo Palhaço Sem Nome. E outras paródias como “O bode e a Cabra” gravada originalmente por Renato e seus blues caps e posteriormente por Rita Lee, versão da música “I want hold your hand” dos Beatles.

A paródia é o produto da desconstrução da realidade para a sua futura, ou imediata, reconstrução. E como um efeito de linguagem, que nasce da relação com outro texto/obra, amplia o olhar do leitor para outras possibilidades de leitura do texto parodiado, bem como do contexto no qual o mesmo está inserido. Segundo Rodrigues (2008)...

Etimologicamente, a palavra paródia vem do grego, que significa: para = contra ou ao longo de e *odos* = canto. A partir daí, surgem pontos de divergência entre os teóricos, pois, ao levar em conta a tradução de para como “contra”, tem-se a oposição entre textos que a paródia tem por objetivo resgatar, em que a intenção é o confronto e a zombaria em relação ao texto parodiado. Já a segunda concepção, na qual se traduz o mesmo termo por “ao longo de”, amplia-se essa perspectiva, o que sugere pontos de ligação entre os textos, numa espécie de “repetição com diferença” (Rodrigues, 2008, p.78).

A paródia é utilizada como um recurso cômico, mas sua dimensão estende-se ao universo dramático. Podemos utilizar como exemplo o texto teatral “Gota d’Água” transposição da tragédia grega Medeia, de Eurípedes, para a realidade de um conjunto habitacional do subúrbio carioca. Com um arrojado texto em versos de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes.

Na música a paródia serve tanto ao universo cômico como ao universo dramático recriando releituras de clássicos e ampliando o sentido da obra parodiada para os mais diversos públicos e contextos sociais. Na arte do Palhaço a paródia é majoritariamente cômica, visto que a própria arte clownesca repousa no riso o seu cerne. Assim a musicalidade palhacesca utiliza a paródia como elemento risível, como elemento de subversão a obra recriada, satirizando-a e promovendo um olhar, que muitas vezes, vai de contraponto a mensagem apresentada na letra original. No Brasil diversos cômicos circenses utilizaram-se e utilizam-se da paródia como elemento de construção da sua comicidade é o caso do Palhaço Caçarola que fez grande sucesso nos anos 90 e do Humorista e Palhaço Tirulipa que agrega o gênero musical a sua performance cômica na atualidade.

### 3 Saideira

Canções, Cançonetas e Caçarola possibilita ao público o reencontro com a musicalidade do circo e seus diferentes ritmos, estilos. Revisita o passado, que torna-se presente na cena, nas canções entoadas pela uma banda de Palhaços. Riso, poesia, música, teatro, circo invadem a cena numa brincadeira que abre o báu musical dos palhaços-cantores. Quase sem a presença da fala, a dramaturgia constrói-se a partir da música, mote para criação e alicerce dos números que compõem o espetáculo. O estudo, aqui apresentando, propôs-se a analisar como a dramaturgia sonora é o cerne dessa obra, entendendo como a performance dos Palhaços criam e recriam a comicidade através do elemento sonoro. Para tal, buscou-se compreender a lógica da dramaturgia clownesca e mergulhar no estudo da música palhacesca e seus gêneros. Canções, Cançonetas e Caçarola é um espetáculo para se ouvir com ouvidos de criança, deixando-se embalar o coração e ninar a alma.

### Referências

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**, 2008, 120f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Araraquara, 2008.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. Com colaboração de Jean- Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC SP, 2010.

MELO FILHO, Celso Amâncio de. **A música como recurso cênico de palhaços: Cia Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo**. São Paulo: UNESP, Dissertação de mestrado, 2013.

MILLER, Sidney. O Circo. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/nara-leao/128273/>. Acesso no dia 21 de novembro de 2021, às 17:00 h.

RODRIGUES, Sergio Manoel. **Carnavalização e paródia em Álbum de Família, de Nelson Rodrigues**, 2008, 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). PUC-SP, São Paulo, 2008.

SILVA, Erminia, MELO FILHO, Celso Amâncio. **Palhaços excêntricos musicais**. Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro: Grupo Off-sina, 2014.

SILVA, Francisco Alexsandro da. **Canções, Cançonetas e Caçarola**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_sfQSw-mAQ](https://www.youtube.com/watch?v=t_sfQSw-mAQ). Acesso no dia 20 de novembro de 2021, às 14:00 h.

## Seminários: Sons em Performance

---

Rádio, voz e máquina de escrever, na obra dramaturgical de Jean Cocteau<sup>1</sup>

*Voice, radio and typewriter, in Jean Cocteau's dramaturgical work.*

Raíssa Palma de Souza Silva  
Doutoranda do PPG-CEN / UNB  
E-mail: raissapalma.fle@gmail.com

## Resumo

Este artigo busca promover uma reflexão sobre a metáfora do mecanismo e do mecanicismo no teatro de Cocteau, analisando a influência, em sua obra, do advento de tecnologias como, por exemplo, o rádio, a máquina de escrever e o telefone. Vamos sobrevoar a dramaturgia coctaliana, através das obras *Antigone* (1922), *La voix humaine* (1927), *La Machine Infernale* (1932) e *La Machine à écrire* (1940), buscando perceber algumas das manobras operadas pelo dramaturgo para inserir o elemento maquinal em sua obra e, ao mesmo tempo valorizar conscientemente o elemento humano em detrimento do maquinal.

Palavras-chave: Jean Cocteau, Dramaturgia, Voz, Mecanismo.

## Abstract

*This article seeks to promote a reflection on the metaphor of mechanism in Cocteau's theater, analyzing the influence, in his work, of the advent of technologies such as, for example, the radio, the typewriter and the telephone. We will fly over the coctalian dramaturgy, through the works Antigone (1922), La voix humaine (1927), La Machine Infernale (1932) and La Machine à écrire (1940), seeking to understand some of the maneuvers operated by the playwright to insert the mechanical element in his work and, at the same time, consciously value the human element to the detriment of the mechanical.*

Keywords: Jean Cocteau, Dramaturgy, Voice, Mechanism.

---

1 Este título encontra inspiração na obra de Friedrich A. Kittler: *Gramofone, filme, typewriter*, sendo que, aqui optamos por traduzir a palavra *typewriter*. O título original da obra de Kittler, que escreve em alemão, já vinha grafado de forma híbrida, mantendo conscientemente a palavra *typewriter* em inglês, já que visava representar não apenas a máquina de escrever, mas igualmente a pessoa que tinha como profissão, escrever à máquina, em especial, mulheres do início do século XX. No âmbito deste artigo, buscaremos justamente refletir sobre aquilo que distingue o maquinal e o humano, razão pela qual, preferimos deixar claro a qual *typewriter* nos referíamos desde o título.

**D**urante uma aula virtual, um aluno deixa inadvertidamente o microfone aberto e o som ambiente de sua casa invade nosso espaço de aula. Eu ouço algo que corresponde ao som produzido por uma pessoa que escreve à máquina e, de maneira involuntária, sou transportada para minha infância, a tal ponto que, por alguns segundos, me distraio da aula, imersa numa profusão de lembranças e sensações. Lembro-me de algumas vezes ter despertado sob o som da máquina de escrever da minha mãe, que adentrava muitas noites escrevendo. Esse episódio de memória involuntária<sup>2</sup> ativada pelo sentido da audição, longe de querer induzir a um relato memorialístico, me faz refletir sobre a amplitude<sup>3</sup> da escuta, enquanto sentido involuntário, ilimitado e onipresente.

Se, por um lado, o sentido da visão é ativado apenas quando abrimos os olhos ao acordar, antes disso, já estamos escutando, na mesma medida em que, quando dormimos, a audição é o último sentido a ser *desligado*. Conseguimos escutar o som que se produz atrás de nós, aquele produzido a uma grande distância e também através de uma parede ou barreira visual. A escuta ocupa 360 graus no nosso entorno e contribui para nossa percepção de mundo, incluindo nossa capacidade de nos manter seguros, quando atravessamos uma avenida muito movimentada, por exemplo<sup>4</sup>.

Entrementes, existem tantas metáforas epistemológicas associadas ao sentido da visão, tais como “compreender claramente” ou “assumir um ponto de vista”, que até mesmo o campo lexical utilizado para descrever sensações do cotidiano fica bastante limitado. Expressões tais como: “você viu que *cheiro* estranho tem esse queijo?” ou ainda “*olha esse barulho* que o micro-ondas está fazendo”, não nos surpreendem e compreendemos perfeitamente as demandas de nosso interlocutor. E se, durante os festivais dionisíacos na Grécia Antiga, o público vivenciava grande comoção por ocasião das representações de tragédias, seria mais correto afirmar que o sentimento era despertado tan-

---

2 Como interpretado após Marcel Proust, em: *Em busca do tempo perdido*.

3 Amplitude – definição e utilização figurativa

4 Boa parte da reflexão formulada neste artigo, e neste parágrafo em especial, partiu das explanações do Professor Marcus Mota e das leituras sugeridas por ele na disciplina “Sons e Performance” (PPG-CEN / Universidade de Brasília), em 2021.

to mais pela audição, que pela visão, devido à grande distância, que muitas vezes separava o público da cena teatral. Não obstante, a palavra *teatro* parte da mesma origem etimológica grega que os verbos *ver* e *observar*: *θεορειν*.

Para Rainer Maria Rilke, em um ensaio intitulado *O som primordial*, de 1919, os árabes partiam de uma contribuição simultânea dos cinco sentidos para criar suas poesias, enquanto, entre os europeus, a poesia era dominada pela visão, “sobrecarregada de mundo, com uma ínfima contribuição da audição e total ausência dos outros sentidos”. (RILKE, in KITTNER, 2019, p.72). A constatação de Rilke converge com a visão eurocentrista das letras, descrito por Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*, onde a Europa ocupa o centro do mapa-múndi literário, tornando-se referência para a literatura ocidental.

Não se trata aqui de estimular uma disputa entre os sentidos em sua gênese, mas sim de buscar compreender, no âmbito do teatro, do texto teatral e, mais especificamente da tradução para o português do texto teatral estrangeiro, de que forma esses sentidos se confundem a tal ponto que tradutores distintos utilizam ora um, ora outro, como tradução para uma mesma palavra contida no texto de partida. Para isso, vamos considerar as diferenças existentes entre a palavra lida, a palavra pronunciada e a palavra escutada, no que concerne a quatro peças teatrais do repertório de Jean Cocteau, um grande artista multimídia francês da primeira metade do século XX.

Pretendemos também, através deste artigo, promover uma reflexão sobre a metáfora do mecanismo e do mecanicismo no teatro de Cocteau, analisando a influência, em sua obra, do advento de tecnologias como, por exemplo, o rádio, a máquina de escrever e o telefone. Vamos sobrevoar a dramaturgia cocotiana, através das obras *Antigone* (1922), *La voix humaine* (1927), *La Machine Infernale* (1932) e *La Machine à écrire* (1940), buscando perceber algumas das manobras operadas pelo dramaturgo para inserir o elemento maquinal em sua obra e, ao mesmo tempo valorizar conscientemente o elemento humano em detrimento do maquinal. Desta forma, eu lhes apresento a seguir...

## Jean Cocteau.

Jean Cocteau foi um artista francês, nascido em 1889, terceiro filho de uma família abastada e amante das artes, que habitava próximo a Paris. Muito jovem, sua vida é afetada por uma tragédia, quando seu pai, com quem Cocteau se iniciara nas artes visuais, comete suicídio com arma de fogo, sem razão conhecida. Antes de completar 20 anos, o jovem artista começa a se inserir no universo artístico parisiense, através de sua poesia, sob influência do escritor Max Jacob, também conhecido como De Max. Segundo Georgette Wachtell, Cocteau teria sido o primeiro dramaturgo francês a reescrever obras da antiguidade grega no século XX, com a estreia de *Antigone d'après Sophocle*, em 1922. Com isso, ele se coloca na vanguarda de um grande movimento de retomada do te-

atro grego pelos franceses, dentre os quais seria possível citar, sem grande esforço de memória, algumas obras de Jean Giraudoux, Jean Anouilh e Jean-Paul Sartre, dentre outros.

Sua obra alcançou grande êxito na primeira metade do século XX, tornando-se desde então, cada dia mais conhecido na França e em outros países, como, por exemplo, no Brasil. Segundo Wellington Costa, estudioso da vida e da obra de Cocteau, ele foi:

“poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, pintor, escultor, desenhista, ilustrador, designer, fotógrafo, ator, roteirista e diretor de cinema, além de ter escrito canções e argumentos para dança, tendo também participado direta ou indiretamente de várias correntes e manifestações artísticas de vanguarda, como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo”<sup>5</sup> (COSTA, 2013, p. 11).

Atuando em tantas frentes, é natural que Cocteau tenha sido algumas vezes acusado de ser um touche-à-tout, porém antes de tudo, ele foi um artista da experimentação, misturando tradição e modernidade em busca daquilo que considerava a poesia essencial. Em muitas de suas peças, Cocteau também desempenhou as tarefas de encenador e ator. Nas fichas técnicas de *Antigone* e de *La machine infernale*, seu nome figura como portador da “voz” ou “La Voix”, que representa a fusão entre o coro e Corifeu, em uma reconfiguração do coro antigo bastante comum entre os dramaturgos modernos, mas que também pode ser compreendida como a presença do encenador na cena teatral.

No entanto, a figura humana a quem pertence essa voz é eclipsada do palco, e substituída pela gravação, armazenamento e posterior projeção da voz de uma pessoa. Ele lança mão de um recurso tecnológico, até aquele momento, ainda pouco explorado e que se inspira no...

## rádio.

A rubrica que precede a ação dramática da peça *Antigone d'après Sophocle* (1922) diz assim: “Le chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. Cette voix sort d'un trou, au centre du décor.”<sup>6</sup>

Ainda que ele não faça referência explícita ao rádio, não é difícil supor que se refere a esse mecanismo quando sugere que aquela voz destituída de corpo deve falar alto e rápido, como se estivesse lendo um artigo de jornal. O rádio, na primeira metade do século XX, representava uma grande evolução tecnológica,

---

5 Dissertação de Well

6 Coro e corifeu se resumem a uma voz que fala muito alto e muito rápido, como se estivesse lendo um artigo de jornal. Esta voz sai de um buraco no centro da cena.

adentrando e preenchendo os lares, reunindo famílias no seu entorno para momentos de informação e lazer e, por que não dizer, consolidando a formação de um imaginário coletivo em relação a questões contemporâneas à época.

Segundo Friedrich Kittler, a gênese do rádio não difere daquela de outras mídias e outras invenções tecnológicas que continuam surgindo até hoje: elas têm origem militar, sendo as guerras as maiores responsáveis por sua criação. A indústria do entretenimento, segundo ele, seria, em todos os sentidos, abuso de equipamentos do exército. (KITTLER, 2019. p. 148). Ainda de acordo com o autor, “o rádio civil surgiu para a transmissão massificada das gravações de áudio, em 1921 nos EUA, em 1922 na Grã-Bretanha e em 1923 no Império Alemão.” (KITTLER, 2019, p. 146). O rádio civil a que ele se refere, seria a transmissão do resultado de uma junção entre gramofone e rádio, para uso de entretenimento da população civil, movimento inicialmente condenado pelos altos comandos dos militares, que já usavam o rádio com objetivos militares desde 1911.

Em 1923, o governo alemão percebeu a necessidade de impedir que a população civil criasse uma indústria não governamental de entretenimento, e criou três princípios que deveriam reger a concessão de estações de rádio. Apenas obtinham a concessão, os cidadãos que tivessem permissão legal para tal e que se comprometessem a só usarem o equipamento em questão para seguir as seguintes prerrogativas:

1. Ela (a estação de rádio) deve prover bom entretenimento e educação para a população em geral por meio de música, palestras e similares em transmissão sem fio.
2. Ela deve ser uma nova e importante fonte de renda para o Império.
3. A sua instalação deve dar ao Império e aos países a possibilidade de transmitir, se houver necessidade, notícias oficiais para o grande público de maneira conveniente. (KITTLER, 2019. p. 150).

Com estas orientações, o governo alemão demonstra que conhece bem o poder que a mídia representa e se utiliza dele para incutir suas ideias, que seriam absorvidas pela maior parte da população alemã naquele momento. Ou seja, a *vox populi* passa então a reproduzir um discurso único, e o discurso dissonante fica mais rarefeito, em detrimento de um imaginário coletivo comum.

Voltemos nossa reflexão para a Grécia de dois mil e quinhentos anos atrás, nos festivais dionisíacos, dando um foco especial na figura do coro das tragédias. Ora, o coro ático era a representação de um coletivo de 12 a 24 vozes, do qual se destacava um corifeu, e que poderia inclusive divergir entre si.

Quando, no século XX, Jean Cocteau, seguido de perto por Jean Anouilh, substitui o coletivo do coro antigo pela unicidade de uma única voz em suas reescritas dos mitos gregos, concentrando nessa única “voz”, a multiplicidade de vozes do coro, o que fazem é, para se dizer no mínimo, oferecer uma perspectiva tirânica do coro. E, mais do que isso, a Cocteau não basta que seja apenas uma voz, sem corpo, é a sua própria voz que ele coloca em cena, com a

exigência, para as futuras montagens, de que a informação passada por essa personagem – le Choeur, em *Antigone*, e la Voix, em *La Machine Infernale* – seja uma voz dando seu texto bem articulado, em volume forte e em tom veloz ou, no jargão popular, rápido, alto e claro!

O elemento “voz do autor” se faz presente desde o famoso ballet *Parade* (1917) com argumento de Jean Cocteau, música de Erick Satie e figurinos de Pablo Picasso para o Ballet Russo, dirigido por Sergei Diaghilev. A respeito de *Parade*, segundo Moacyr Laterza, pianista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, por ocasião de uma apresentação da parte orquestral de Satie em 2017, “o próprio Satie, com ironia e falsa modéstia, a declarou ‘um fundo com certos barulhos que Cocteau julga indispensáveis’” (LATERZA, cf. site da Filarmônica de Minas). Satie certamente se referia à presença de máquina de escrever, sons de tiros de arma de fogo, apito do trem feito com uma concha do mar, e a própria voz do autor, amplificada por um megafone, ao afirmar que a música nada mais era senão um fundo para esses barulhos *indispensáveis para Cocteau*. A ironia demonstrada por Satie em tal afirmação denota, sob um certo aspecto, a exigência e a certeza de Cocteau de que deveria inserir esses elementos de vanguarda no espetáculo. Após a estreia, na Ópera Chatelet, *Parade* foi duramente criticado pelo público e pela crítica especializada da época sendo, no entanto, lembrado até nossos dias, como uma das grandes obras vanguardistas do século XX.

No que concerne à peça *La machine infernale*, a Voz (de Cocteau, segundo a ficha técnica) está presente no início de cada um dos quatro atos. Em sua primeira performance, ela faz uma narrativa a galope de toda a tragédia Édipo-Rei, do início ao fim. As formulações presentes nesse monólogo sobre o mecanismo operado pelos deuses no contexto das tragédias são filosoficamente simples e diretas, além de expressar a motivação do autor para o título da obra. Ele afirma que “le ressort se déroule avec lenteur tout le long d’une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l’anéantissement mathématique d’un mortel.” (COCTEAU, 1972, p. 13)

Essa combinação entre máquina e tragédia nos leva, mais uma vez, a refletir sobre a chegada tecnológica do rádio, enquanto “máquina”, e porque não, máquina infernal, sob um certo ponto de vista. Jean Anouilh, posteriormente, retoma a comparação entre máquina e tragédia, em sua versão de *Antigone*, de 1944, em uma das falas do coro, também representado por um único personagem. Ele afirma que “Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n’a plus qu’à se dérouler tout seul.” (ANOUILH, 2008, p. 53). Aliás, o próprio Cocteau, desde sua *Antigone, d’après Sophocle* (1922) já introduzira a ideia de máquina dos deuses, que ele chama de “deuses infernais”, em uma fala

---

7 (...) a engenhoca se movimenta com lentidão durante toda uma vida humana, constituindo em si uma das mais perfeitas máquinas construídas pelos deuses infernais para o aniquilamento matemático de um mortal.

8 E voilà. A mola já está retesada. Agora é só esperar para ver.

do coro: “Príncipe, eu me pergunto se isso não seria uma máquina dos deuses.” (COCTEAU, 2009, p. 21).

Em relação àquela rubrica supra-citada de *Antigone*, de Cocteau, que diz que o “coro e o corifeu se resumem a uma única voz e que essa voz fala muito alto e muito rápido, como se ela lesse um artigo de jornal”, acrescentaremos a informação que a precede, de outra indicação cênica dirigida a todos os atores, que diz o seguinte: “L’extrême vitesse de l’action n’empêche pas les acteurs d’articuler beaucoup et de remuer peu. (...) Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles, l’une contre l’autre”<sup>9</sup> (COCTEAU, 2009, p. 12)”.

Com essa rubrica, Cocteau recupera um conceito expresso na *Poética de Aristóteles*, mas muitas vezes pouco desenvolvido, segundo a professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que afirma que “para Aristóteles, a tragédia é ‘spoudaios’, que sempre foi traduzido como ‘grave’, ‘sério’, sendo que outra tradução possível, porém, é ‘rápido’. A tragédia é rápida, os diálogos são como uma competição ou uma batalha, dá-se e recebe-se rapidamente.” (BARBOSA, 2017).

Em suas reescritas, Cocteau retira da obra sua matéria morta, gasta pelo tempo, a fim de lapidar a joia que existe ali e fornecer ao público de sua época o mesmo frescor observado em Sófocles, quando das apresentações na Antiguidade. Esse elemento “novo” contribui, a meu ver, para a afirmação de que Cocteau conseguiu, como seu antecessor, captar a urgência da encenação, necessária à sua época e a seu lugar. O que se percebe, em geral, em relação às encenações modernas de tragédias antigas, é que as encenações são comumente arrastadas, lentas, tediosas e extremamente sérias. Na obra coctaliana, o texto ganha nova vida, nova utilidade pública e nova função social.

Em *Antigone*, Cocteau havia descrito o papel dedicado ao coro/corifeu, como: Le chœur e, em *La Machine Infernale*, ele isola esse mesmo coro/corifeu, atribuindo-lhe a tarefa de ocupar os “entr’actes” ou intervalos entre os atos, e o denomina, desde a ficha técnica de: *La Voix*. Entre as duas peças, existe uma outra, *La Voix Humaine*, de 1930, que contribuiu possivelmente para uma reflexão do autor, no sentido de assumir o elemento Voz enquanto concretude cênica. Logo, buscando compreender a voz (ou as vozes) de Cocteau, já que houve um forte destaque para a voz humana, em 1930, e uma decisão consciente de colocar em cena a “personagem” voz, em 1934, poderíamos dizer que a segunda, explorada em *La Machine Infernale*, nada mais é, em oposição à primeira, senão *La Voix Machinale*, ou a voz maquinal. Seja como for, é impossível negar que existe um lugar importante, na obra de Cocteau, atribuído à...

---

9 A extrema rapidez da ação não impede que os atores articulem muito e se movimentem pouco. (...) A cortina se abre e vemos Antígona e Ismênia imóveis, uma de frente para a outra.

## VOZ.

Muito pode ser dito sobre a presença cênica dessa voz, ou melhor, dessas vozes, em Cocteau. A noção de voz, por si só, já é polissêmica, no teatro. Ela é comumente usada enquanto metáfora para ilustrar diferentes tipos de vozes: a voz do autor, do diretor, do tradutor, dos atores, das personagens, e até mesmo as vozes dos pesquisadores. Tudo isso, sem considerar o aspecto físico, da emissão de ondas sonoras, que provoca um deslocamento de partículas no ar, produzindo uma quantidade tão grande de sons peculiares quanto existem habitantes no planeta Terra. A concepção de Deus, nas culturas ocidentais e orientais, é a de uma voz sem corpo: Deus é representado pelo som de uma voz.

Por isso mesmo, a voz é plena de subjetividade e definidora da personalidade. Ela está na gênese da comunicação, sendo possível considerar a voz materna como a “primeira forma de mediação (a primeira mídia) da criança com o mundo” (MÜLLER e FELINTO, *in* KITTLER, 2009, p. 16). Além disso, é através da língua materna que cada indivíduo se expressa e primeiro define a forma pela qual deseja interagir com esse mundo. Poderíamos considerar a voz como a primeira extensão do corpo humano, amplificando-o no espaço.

Se na visão de McLuhan, as mídias seriam extensões do corpo humano, para Kittler, nossos corpos é que se tornaram extensões das mídias, e ele exemplifica sua reflexão através da ideia de uma viagem de avião, em que, para ocultar o medo de um exterior real e insuportável de ruído, noite e frio, somos envelopados pelo que ele chama de *saco amniótico multimídia de entretenimento*, e preenchidos por sons e luzes, ou áudios e vídeos, além é claro, da indústria de alimentos, propriamente dita. Quanto aos livros, Kittler considera que seriam mídias milenares com ausência de luz. (KITTLER, 2019, P. 22).

Em 1930, Jean Cocteau já demonstrava bastante domínio sobre a influência midiática na cena teatral de sua época. Ele já havia explorado praticamente todos os recursos de luzes e sons que existiam até então, em seus argumentos para ballets, espetáculos de dança e peças teatrais inovadoras, fossem elas originais ou reescrituras. É nesse momento de sua carreira que ele parece viver uma necessidade de reassumir o elemento humano em suas peças e abandonar aquilo que era externo ao ator e à arte da atuação.

Assim, com um cenário e figurino simples e quotidianos, com apenas uma atriz em cena, sem orquestra, sem trilha sonora e, notem bem, com ausência de vozes mediadas por qualquer aparelho que fosse, além do aparelho fonador humano, Cocteau estreia, em 1930, *La Voix Humaine*, ou *A Voz Humana*, que ele havia escrito em 1927.

A nudez do monólogo, em *La Voix Humaine*, contrasta com o restante da obra de Cocteau, e constitui uma obra-prima do teatro francês do século XX. Não nos surpreende que tenha sido e seja, até hoje em dia, uma das peças mais continuamente representadas do autor, ocupando um lugar de destaque, inclusive no âmbito da sétima arte. Em 2020, o renomado diretor espanhol

Pedro Almodóvar realiza uma adaptação desta obra para o cinema: um magnífico média-metragem de 30 minutos, intitulado *The Human Voice*, com representação icônica da atriz britânica Tilda Swinton.

A relação do cineasta Pedro Almodóvar com a peça é antiga. Ele fez referência a ela no filme *A lei do Desejo* (1987) e a história de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) também manteria ligação com o enredo da peça. Cocteau é igualmente citado em *Dor e Glória* (2019), o longa-metragem mais recente do cineasta, dentre outros de seus filmes. Outro cineasta famoso que cita Jean Cocteau em, pelo menos, um de seus filmes é Woody Allen. Em *Meia Noite em Paris* (2011), o protagonista volta no tempo e, na Paris dos anos 20, aporta em uma festa em homenagem a Jean Cocteau, onde conversa com Scott e Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, T.S. Eliot, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel e Gertrude Stein, entre tantos outros, numa demonstração de que a cidade de Paris representava o centro do mundo cultural naquela época.

A tentação de cair na crítica cinematográfica é grande, porém, como não é o foco deste artigo, vamos apenas sublinhar três curiosidades que se ligam aos estudos da voz, aqui desenvolvidos. Inicialmente, *The Human Voice* é o primeiro trabalho de Almodóvar inteiramente realizado em uma língua que não é o espanhol, sua língua materna, partindo de um original em francês. Em segundo lugar, e a língua inglesa se presta especialmente a esta questão, no texto adaptado não é possível identificar o gênero do/da interlocutor/interlocutora do outro lado da linha<sup>10</sup>. Para concluir, a lucidez do texto teatral encontra eco no cenário brechtiano, trazendo ainda mais empoderamento à encenação de Tilda Swinton.

Nesta peça, a figura do telefone, enquanto objeto de cena, é emblemática e fundamental em relação à evolução tecnológica que ela representa, mas não passa de um simples objeto de cena. Não existe diferença para a ação dramática da peça se o telefone tem gancho ou não, se é discado, se é teclado, se é um aparelho sem fio ou um *smartphone* com *touchscreen*. Poderia até mesmo ser um brinquedo de plástico ou um bastão de madeira, que representasse um telefone. O que está em questão ali é até onde a tecnologia super inovadora da época conseguiu chegar, para que fosse verossímil que aquela mulher estivesse realmente dialogando com alguém, quando na realidade, ela realizava um belíssimo monólogo. O que estava em jogo (literalmente, no jogo dramático) era o telefone enquanto símbolo da modernidade, ou o que esse aparelho era capaz de fazer enquanto objeto de cena, e não o que ele realmente fazia, durante a cena.

---

10 Em 1927, ano da escrita da peça, Cocteau estava vivendo um relacionamento amoroso com Jean Desbordes, e é possível que o autor tenha encontrado inspiração para escrever a peça a partir de uma situação parecida que ele próprio teria vivido. Isto explicaria o escândalo na pré-estreia da peça, em 15 de fevereiro de 1930, na Comédie Française, em Paris, quando Paul Éluard interrompeu a atriz Berthe Bovy e gritou: “C’est obscène... c’est à Jean Desborde que vous dites cela.” (É obsceno... é a Jean Desbordes que você se dirige!).

Segundo o dicionário Houaiss, o telefone é um aparelho destinado a transmitir e a receber o som da “fala humana”, por meio de correntes eletromagnéticas. Ele permite que a voz, que já é um objeto parcial destacado do corpo, bem como o olhar, (LACAN, in KITTLER, 2009, p. 93), seja agora transmitida.

Para Kittler, o telefonema ocuparia um espaço intermediário entre o encontro e a carta de amor. Segundo ele, Franz Kafka teria feito essa constatação, quando, em uma de suas cartas endereçadas a sua noiva, ele sugeriu que as cartas de amor seriam antiquadas e que estariam fadadas a serem substituídas, no futuro, por conexões técnicas entre telefones e parlógrafos, pelo que, não podemos afirmar que estivesse errado... E a dicotomia entre cartas de amor e telefonema trazida à tona na peça de Cocteau torna-se ainda mais significativa quando os amantes resolvem, por telefone, que vão queimar as cartas de amor trocadas anteriormente. O amor seria representado pelas cartas, enquanto o rompimento, naquele contexto, é dado pelo telefonema. Kittler é quem nos leva a esta reflexão:

Na *Voz Humana*, peça em um ato de Cocteau, de 1930, a mulher e o homem em ambos os lados da linha decidem queimar suas antigas cartas de amor. O novo erotismo é como aquele do gramofone, que não dá mesmo para compreender, segundo a mesma carta de Kafka. (KITTLER, 2009, p. 92).

Outra questão suscitada por Kittler é o caráter sensual e erótico da voz, que não pode ser captado em nenhuma partitura. Ou seja, é apenas a partir do momento em que o registro, o armazenamento e a reprodução da voz se tornaram uma realidade é que foi possível imaginar essa nova música, que não é música, e sim a voz sendo transmitida e mediada por um aparelho.

O fonógrafo e os aparelhos existentes a partir dele, trazem a voz isolada do corpo para uma esfera íntima de reprodução, e a escuta dessa voz, consequentemente, se torna uma escuta íntima, provocando, sob um certo ponto de vista, esse caráter erótico para a escuta, até então inimaginável. Antes disso, a voz era sempre projetada, uma voz teatral, sempre alta, forte, clara e articulada, enfim, uma voz espetacular, no sentido de estar associada a algum espetáculo, como a voz das cantoras e cantores de ópera, por exemplo.

Não seria incorreto supor que Debussy e outros compositores depois dele começassem a imaginar o que seria a voz sussurrada na música. Uma música sem voz, instrumental, mas representando o sussurro, essa voz melodiosa, ou o canto da sereia, ainda segundo Kittler.

O título da peça de Cocteau, aliás, não é de todo original, e já havia sido usado pelo compositor Marin Marais, em 1701, em uma partitura composta para Viola de Gamba, à qual ele atribuiu o título de *Les voix humaines*. Enquanto a escolha de número feita por Marin Marais vai de encontro à pluralidade de vozes humanas que existem no mundo, abrangendo todas as singularidades imagináveis, Cocteau opta por colocar em evidência uma única voz: “A voz humana”,

que singularizada e precedida pelo artigo definido “a”, pressupõe uma voz única e específica. Cocteau tentou gravar a peça em disco sendo ele próprio o portador da “voz”, mas, decepcionado com o resultado, se convenceu que o texto deveria ser interpretado por uma voz feminina. E assim nasceu a obra *A voz humana* tal como a concebemos hoje.

## Considerações finais

A análise da voz em Cocteau realizada neste artigo, descortina um trabalho longo e árduo de vanguarda deste artista incomparável, no sentido da amplitude do alcance de suas habilidades artísticas, mas também da grande capacidade que ele tinha em se fazer conhecido e em dar voz a sua obra.

Em seu universo dramático, Cocteau aborda desde a máxima intervenção tecnicista até a máxima ausência dela. Ele trabalha com a importância e significação da voz amplificada, da voz registrada, do rádio, mas também da ausência do elemento maquinal, atribuindo uma importância inominável à voz em cena pura e simplesmente. Som e silêncio, visível e invisível, estas são algumas das lacunas voluntariamente criadas por Cocteau a serem preenchidas mentalmente pelo espectador.

Jean Cocteau é este autor generoso, que recheia sua vida artística de paratextos, entrevistas, autoanálises, desenhos, interpretações distanciadas sobre si mesmo, e também uma das grandes vozes da poesia no teatro.

## Referências

BARBOSA, T. V. R. (2018). Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia. *Archai*, n.º 22, Jan.-Apr., p. 299-318. DOI: [https://doi.org/10.14195/1984-249X\\_22\\_12](https://doi.org/10.14195/1984-249X_22_12)

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; SILVA, Maria de Fátima Souza, organizadoras: *Tradução e Recriação*. Vários autores. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria, organizadoras. *Teatro e tradução de teatro.: estudos V*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

COCTEAU, J. *Antigone suivie de Les mariés de la Tour Eiffel*. Barcelone, Editions Folio, 2009. Ré-impression de: Éditions Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. *La machine infernale*. Livre de Poche. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1934.

\_\_\_\_\_. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COSTA, Wellington Júnio. *Je(an) Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*. 2014. 114 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

COSTA, Wellington Júnio. *Le poète sur le toit ou la présente de Jean Cocteau dans la fiction brésilienne*. In : Cahiers JC n. 19 : Cocteau en fiction(s), [en ligne], 2021, 10p, consultado em 09/11/2021, URL: <https://cahiersjeancocteau.com/articles/le-poete-sur-le-toit-ou-la-presence-de-jean-cocteau-dans-la-fiction-bresilienne>

KITTLER, Friedrich A., *Gramofone, filme, typewriter*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rido de Janeiro: EduERJ, 2019.

MOTTA, G. *A tragédia grega na cena brasileira contemporânea*. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 105 a 119. 2006. URL: <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/799/754> – consultado em 19 de fevereiro de 2019

PASCOLATI, S. A. V. *Faces de Antígona no teatro moderno*. In: Estudos Linguísticos XXXV, p. 1861-1866. 2006. URL: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudos-linguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf> – consultado em 19/02/2019

PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Livro Digital consultado em 23 de outubro de 2019, às 05:12. URI: <<http://hdl.handle.net/10316.2/43423>> DOI: <<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1295-9>>.

## Sites consultados

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,peca-de-jean-cocteau-inspirou-curta-de-pedro-almodovar-em-cartaz-na-mostra,70003875891>

<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/parade-bale-realista-sobre-um-tema-de-jean-cocteau/>

<http://.gallica.bnf.fr> – Site da Biblioteca Nacional Francesa



Textos e versões

---

## Textos e versões

---

A Travessia de Gilgamesh.  
Drama.

Ordep Serra  
Universidade Federal da Bahia

## Resumo

Versão teatral das narrativas em torno do herói mesopotâmico Gilgamesh, registradas em tabuletas de barro em escrita cuneiforme. Homens e deuses envolvidos em dramas originários.

Palavras-chave: Gilgamesh, Mito, Teatro.

## Abstract

*Theatrical adaptation of the narratives around the Mesopotamian hero Gilgamesh, recorded on clay tablets in cuneiform script. Men and gods involved in a mythological drama.*

*Keywords: Gilgamesh, Myth, Theatre.*

## A Travessia de Gilgamesh. Drama.

### Personagens principais

**SIN-LEQUÉ-UNNINI** – Poeta a quem se atribui a autoria da versão assíria da Epopeia de Gilgamesh. No texto ele é, a princípio, identificado pelo seu nome, mas em seguida suas falas são indicadas com a letra P, correspondente a “Poeta”.

**GILGAMESH** – Rei de Uruk, filho da deusa Ninsun e do herói Lugalbanda, também celebrado como Senhor de Kulab. Protagonista.

**ANU** – Deus Céu. Teônimo correspondente ao sumério An. Divindade suprema, Pai dos Deuses do panteon súmero-acadiano. Primeira pessoa da trindade mesopotâmica.

**ENLIL** – Filho e vizir de Anu, segunda pessoa da trindade suprema dos mesopotâmios, Senhor da Terra.

**EA** – Senhor do Apsu, ou seja, do abismo aquático que subjaz ao mundo, fonte de todos os cursos d’água. Terceira pessoa da Trindade súmero-acadiana. Corresponde ao sumério Enki. O divino Ea também chamado de Niningiku Ea, é o deus sábio por excelência.

**SIN** – Deus Lua, pai do Deus Sol, Shamash, e também da deusa Ishtar.

**SHAMASH** – Deus Sol.

**NINURTA** – Deus guerreiro, filho de Enlil.

**NINMAH** – Deusa suprema, esposa de Anu. A Grande Mãe, detentora dos títulos de Rainha do Céu e Mãe dos Deuses.

**NINLIL** – Grande deusa, esposa do deus Enlil.

**NISSABA** – Divina senhora dos campos de trigo e cevada, uma Ceres mesopotâmia.

**ARURU** – Grande mãe criadora dos animais e dos humanos. É grande a semelhança entre ela e Ninmah, com quem por vezes se identifica.

**NINSUN** – Deusa rica em sabedoria, mãe de Gilgamesh, distinguida como o título sacro de Vaca Celeste, Vaca do Céu.

**ISHTAR** – Deusa mesopotâmia cujo nome acadiano também significa Senhora, Grande Senhora. Corresponde à deusa Inana dos sumérios. Divindade guerreira e lasciva, patrona do amor e da batalha.

**SHAMTAR** – Dama dedicada ao culto de Ishtar. Prostituta sagrada.

**ENKIDU** – Rival, depois companheiro e amigo de Gilgamesh. Homem selvagem criado para bater-se com Gilgamesh.

**HUMBABA** – Monstro, guardião da Floresta dos Cedros.

**HOMEM ESCORPIÃO** – Príncipe dos homens-escorpião que guardam a cordilheira geminada de Mashu, passagem do Sol.

**MULHER ESCORPIÃO** – Esposa do soberano dos homens-escorpião.

**SIDURI** – Senhora de uma taberna no extremo do mundo, hábil na preparação de bebidas espirituosas, com algo de feiticeira.

**URSHANABE** – Barqueiro de Utanapístim, único a navegar as Águas de Morte.

**UTNAPÍSTHIM** – Também chamado de Atrahâsis, ou seja, o sábio supremo, sobrevivente do dilúvio.

**MATRIARCA** – Esposa de Utanapístim, hospedeira de Gilgamesh.

## Grupos

**GRUPO DOS ASSIRIÓLOGOS** – figurantes no Prólogo.

**GRUPO DOS POETAS** – figurantes no Prólogo.

**CORO DOS GUERREIROS** – ativo no Prólogo.

**GRUPO DOS GUARDAS** – ativo no Ato II, cena 4.

**CORO DE CIDADÃOS DE URUK** – homens e mulheres – Ato I, Cena 1; Ato II, Cena 1; Ato II, Cena 4; Ato III, Cena 5)

**GRUPO DOS ANIMAIS** – dançarinos ativos no Ato I, Cena 2.

**GRUPO DE MÚSICOS** – tocadores de lira, pandeiro e alaúde, ativos no Ato II, Cena 1.

**CORO DAS CORTESÃS** – ativo no Ato II, Cena 1

**CORO DO CORTEJO NUPCIAL** – ativo no Ato II, Cena 4.

**CORO DOS ANCIÃOS DO CONSELHO** – ativo no Ato III, Cena 1.

**CORO DAS CARPIDEIRAS** – ativo no Ato IV, Cena 4.

**CORO DOS HOMENS-ESCORPIÃO** – ativo no Ato V, Cena 1.

**CORO DE NOBRES** – ativo no Epílogo.

## Personagens secundários

**JOVEM CAÇADOR**

**VELHO CAÇADOR**

**PASTOR**

**SERVO DO PALÁCIO**

**ANCIÃO I e ANCIÃO II** – Ato II, Cena 1.

**CEGO E FILHO DO CEGO** – Ato II, Cena 3.

**MINISTRO**

**SENTINELA**

**CIDADÃOS DE URUK: HOMEM 1, HOMEM 2, HOMEM 3, HOMEM 4** – Ato III, Cena 5.

**SACERDOTE 1, SACERDOTE 2, SACERDOTE 3** – Ato III, Cena 5.

**AIA 1, AIA 2** – Ato IV, Cena 3.

**CURADOR** – Ato IV, Cena 3.

**ALTO SACERDOTE** – Ato IV, Cena 4.

**HOMEM-ESCORPIÃO**

**MULHER-ESCORPIÃO**

**SERPENTE** – dançarino ativo no Ato V, Cena 5.

**PROFETA** – Epílogo. Pode ser o mesmo Poeta.

**CRIANÇA** – Epílogo.

**JOVEM MÃE** – Epílogo.

**RAPAZINHO** – Epílogo.

**CIDADÃO, HOMEM MADURO** – Epílogo.

## Prólogo

Quando se abre a cortina vê-se um homem envolto numa túnica que lhe cobre o corpo todo. Tem a cabeça velada também, de modo que apenas se enxergam vagamente seu rosto, suas mãos e seus pés. Ele está sentado sobre um banco rústico. Diante de si tem um grande tijolo de barro que risca com um estilete de bambu. Vêm-se utros “tijolos” semelhantes em diferentes lugares do pros-cênio. (Devem ser objetos leves que imitem os livros de barro mesopotâmicos. Por conveniência teatral, têm de ser portáteis). O personagem que primeiro aparece em cena, o Poeta, ergue-se lentamente mas permanece imóvel e até cerra os olhos. Homens com trajes modernos, que aparentam não o enxergar, entram no palco e fotografam as tábulas, isto é, os livros de barro com signos

cuneiformes. São os assiriólogos. Têm ar de sábios, de eruditos: tomam notas, sussurram, fazem mímica de quem discute amigavelmente em torno dessas peças, que por fim carregam, cheios de entusiasmo. Levam consigo até o banco onde se assentava o Poeta e o “livro” que ele estava a escrever. O cenário pintado, ao fundo, imita ruínas de uma cidade mesopotâmia. Quando os pesquisadores se retiram, este pano de fundo é substituído por outro telão (ou outra projeção) com imagens de uma Babilônia ou uma Nínive reconstruída, fotografias dos belos relevos babilônios e assírios, de estátuas dos reis e deuses mesopotâmicos. O Poeta fica sozinho no palco. Uma voz ressoa:

**V. SIN LEQUÉ UNNÍNI!**

Silêncio.

Pausa curta.

A voz torna a soar:

**V. SIN LEQUE UNNÍNI!**

Nova Pausa. O personagem no centro do palco abre os olhos, mas permanece em silêncio. A voz ecoa de novo:

**V. VENHAM, ESCRIBAS DE ENTRE-RIOS! CANTORES DE GILGAMESH, APAREÇAM!**

Entram em cena homens com trajés típicos dos povos antigos da Mesopotâmia (assírios, babilônios, acádios, sumérios). Esses homens rodeiam o personagem que os antecedeu no palco, envolvendo-o numa dança que o esconde por momentos. Deixam o palco em seguida. Quando se afastam, vê-se que o poeta está nu (ou seminú) e tem o corpo tatuado com signos cuneiformes. Ele continua imóvel e tem de novo as pálpebras cerradas. A voz torna a soar:

**V. POEMA, ABRE OS OLHOS! BARRO COZIDO, ABRE TUA BOCA!**

O personagem se move lentamente, aponta para longe e começa a falar. Sua atitude sugere que ele que vê à distância a pessoa de quem fala. Exprime-se de modo solene:

P. *Longe, bem longe, seus passos o levaram  
numa grande viagem.  
Ele tudo viu, tudo contemplou.  
Gilgamesh, sim, tudo conheceu  
na terra dos homens  
e também no ermo:  
na estepe selvagem,*

*no imenso deserto,  
mais além dos rios.  
Sim, ele viu  
as raízes dos rios soberbos  
e enxergou o abismo.  
Errante, conheceu  
o mar tenebroso.  
Atravessou o vale, o planalto,  
as veias escuras da montanha.  
Descobriu o oculto,  
as sendas do extremo.  
O Rei Gilgamesh, o filho de Ninsun,  
Touro bravo de Lugalbanda,  
descerrou o encoberto  
e trouxe a história de muito longe:  
do mundo que havia  
antes do dilúvio.*

Pausa. Som de trompa. Aparecem homens armados em dois grupos de seis: um bando que entra pela direita e outro que vem pela esquerda. No grupo da direita um guerreiro traz um estandarte em que está figurado Gilgamesh. Os seus companheiros o ladeiam e ambas as alas se dispõem formando um discreto semicírculo com o poeta no centro. No grupo que se alinha simetricamente do lado oposto, outro porta-estandarte exhibe uma figuração da cidade de Uruk, com o templo de Anu (o Eana) em destaque. Integram também este segundo grupo dois homens com uma arca que depositam no chão do palco. À medida que transcorre a récita descrevendo cidade e templo, os coreutas que flanqueiam o poeta acompanham suas palavras com gestos lentos, mas expressivos. O porta-estandarte que leva a imagem de Uruk se adianta para exibi-la ao público logo que o poeta a menciona.

- P. *O filho de Ninsun,  
o touro bravo de Lugalbanda  
vagueou pela terra  
por um longo tempo.  
Grande fadiga padeceu  
nosso rei, nosso vagabundo.  
De volta, quando serenou,  
ele fez gravar numa estela  
suas façanhas, suas ótimas obras.*
- C. *Ele ergueu a muralha de Uruk,  
o redil dos cabeças-negras.  
Ergueu o Eana, o templo santo  
onde tudo é puro.*

- P. *Quem me ouve, que mire e veja;  
quem me assiste contemple, agora,  
estes muros enormes,  
esta perfeita construção:  
sua base bem firme,  
seus altos parapeitos,  
a escadaria que vem de longe,  
do grande princípio.  
Vejam o Eana, morada de Ishtar,  
construção que nenhum rei futuro,  
homem algum igualará.  
Considerem seu fundamento,  
seus adobes, sua alvenaria.  
Examinem seus alicerces:  
os Sete Sábios os implantaram.*
- C. *Sim, com certeza,  
os Sete Sábios os implantaram.*
- P. *Ampla é a cidade, amplo o pomar.  
Assim é Uruk, a magnífica.*
- P/C. *Admirem a obra perfeita,  
o reino excelente de Gilgamesh.*

O homem que porta o estandarte com a imagem de Uruk volta ao lugar depois de exibi-lo ao público. O poeta aponta para um dos guerreiros que trouxeram a arca e ordena:

- P. *Abre o cofre de cedro,  
descerra o ferrolho,  
exibe a memória de Gilgamesh.*

O homem obedece: mostra uma placa em forma de disco com inscrições em cuneiforme. Soa a trompa, rufa um tambor. O guerreiro que leva o disco e o que empunha o estandarte com a figura de Gilgamesh se aproximam do público a fim de exibir essas imagens. Em seguida ambos recuam e a estela é guardada de novo na arca. Depois de uma clarinada, o poeta prossegue sua récita. Os homens que o ladeiam atuam, então, como um coro dividido em metades (C/1, C/2). Só no final os coreutas dos dois grupos recitam em uníssono, juntando suas vozes à do poeta. Os versos são ditos com entusiasmo, com um acento de celebração:

- P. *Vejam a estampa do grande herói,  
broto de Uruk,  
nosso touro bravo.*

- C/1. *Sim, Gilgamesh é um touro bravo  
que rasga caminho,  
defende sua tropa.*
- C/2. *Rompante feito correnteza,  
ele destroça os blocos de pedra,  
a muralha dos inimigos.*
- P. *É o filho amado de Lugalbanda,  
perfeito em força.*
- C/1. *Cria da vaca do céu,  
novilho da santa Ninsun.*
- C/2. *Seu ânimo não se quebranta:  
Nas montanhas, abriu passagem.  
Nos vales, abriu cisternas.*
- C/1. *Contemplem sua beleza,  
nobre desenho dos deuses.  
Reparem em suas feições,  
em sua estatura imponente.*
- C/2. *Vejam seus cachos, a flor da seara.  
Em seu rosto a barba floresce  
alegre como a cevada,  
como as espigas de Nisaba.*
- C/1. *Gilgamesh é rico de arrojo,  
seu ânimo não se quebranta:  
nas montanhas, abriu passagem.  
Nos vales, na terra inculta,  
abriu a boca das cisternas.*
- C/2. *O grande mar, ele atravessou,  
o vasto Oceano,  
até onde nasce o deus Shamash,  
que ilumina os cabeças negras.*
- P. *Sim, nosso rei palmilhou  
os quatro cantos do mundo  
e chegou ao extremo da Terra,  
onde vive Atrahâsis,  
o herói que escapou do dilúvio.*
- C/1. *Gilgamesh, o Senhor de Kulab,  
não tem rival na terra inteira.  
é filho de mãe divina.*
- P/C. *Dois terços ele tem de deus  
e um terço apenas de humano.*

Após estes últimos versos ressoa a trombeta, com um som plangente. O porta-estandarte entrega a insígnia ao Poeta, que a planta a seu lado, no centro

do palco. O coro se retira. O palco escurece. Quando a luz o ilumina de novo, o Poeta já não se acha em cena. Enxerga-se uma cortina atrás do espaço em que ele e o coro se encontravam. Ao descerrar-se essa cortina, aparece, em segundo plano, numa plataforma mais elevada, a nave de um templo. No ponto mais alto se veem estátuas de três grandes deuses, a trindade acadiana: ANU, ENLIL e EA. Ea e Enlil ladeiam Anu. Mais abaixo, outros deuses e deusas. Destacam-se entre as deusas: NINMAH e NINLIL (ao lado, respectivamente, de Anu e Enlil, seus esposos); ISHTAR, seminua, com uma grande coroa na cabeça e uma espada na mão; NISSABA, com feixe de espigas de cevada; ARURU com um monte de barro a sua frente, estatuetas de animais a seu redor. Aruru está sentada numa pedra, tem os seios quase desnudos, um monte de barro e estatuetas de bichos a seus pés. Entre a Trindade Suprema e as outras divindades se vê o deus sol, SHAMASH, com um capacete resplandecente, um cocar que sugere os raios do astro. NINURTA, trajado como um guerreiro, fica perto de ENLIL, seu pai, mas um pouco abaixo. Perto de Shamash se vê o pai dele, SIN, o deus Lua. As “estátuas” são atores que se mantêm por longo tempo imóveis, a ponto de ser confundidos com ídolos. No plano mais baixo permanece o estandarte com a imagem pintada de Gilgamesh. Principia assim o primeiro ato.

## Ato I, Cena 1

Irrompem no palco personagens com túnicas de diferentes cores: homens maduros, velhos, senhoras, moças que se desgrenham, todos com expressão aflita. Representam o Povo de Uruk. Eles circulam pelo palco, numa coreografia dolorosa. Rodeiam o estandarte com a figura de Gilgamesh que de vez em quando apontam. Falam uns com os outros e de vez em quando se dirigem ao público. Suas frases ora se completam, ora se destacam. São ditas com ironia, por vezes com admiração, mas em geral em tom de queixa. As falas em negrito devem ser pronunciadas por muitas vozes. As falas “complementares” de outras são indicadas com o avanço do parágrafo. Sugere-se que sejam ditas por duas pessoas ao mesmo tempo.

- *Em verdade, este é nosso rei.*
- *Gilgamesh, o touro selvagem.*
- *O soberano.*
- *O soberbo.*
- *O rei que ronda dia e noite*  
*pelas ruas de Uruk*  
*pelos campos de Uruk.*
- **O Touro bravo de Lugalbanda.**
- *O indômito.*
- *O inquieto.*

- O poderoso.
- **O Touro bravo de Lugalbanda.**
- Rei sem rival.
- Rei sem rumo.
- Ele não deixa o filho a seu pai.
- Aos moços não dá sossego.
- **O rei rude.**
- **O rei que provoca.**
- **O touro bravo nos pastoreia.**
- O jogo.
- A justa.
- O tambor.
- O taco, o bastão.
- O lance.
- **O desafio que nunca termina.**
- Gilgamesh não nos deixa em paz.
- A filha, ele toma da mãe.
- A noiva, ele toma do noivo.
- É o primeiro que desfruta a virgem.
- Só depois o marido.
- A filha do guerreiro, ele toma.
- A esposa do nobre.
- **O rei que semeia raiva,**
- **O touro bravo nos pastoreia.**
- É belo, é soberbo.
- Deflorador de todas as moças.
- O touro selvagem.
- O bom soberano.
- O juiz.
- O máximo.
- Vigoroso como um leão.
- Arrogante como um leão.
- **Nosso herói, Gilgamesh**
- **O rei que semeia lamentos.**

Rompem gritos. Os homens cobrem a cabeça e o choro das mulheres se eleva. Os deuses pouco a pouco se inclinam, movendo-se devagar. Ea é o primeiro que fala, voltando-se para Anu. Enlil o secunda. Falam ambos com voz grave, em tom de reprovação e com marcada ironia.

EA	<i>Aí está o sábio de Uruk.</i>
ENLIL	<i>O guardião da justiça.</i>
EA	<i>O filho da Vaca do Céu.</i>

ENLIL *O pastor dos cabeças-negras.*  
EA *Dois terços divino.*  
ENLIL *Só um terço de humano.*  
EA *Assim é o rei que nós sagramos.*  
ENLIL *O forte, sem rival na Terra.*  
EA *O homem perfeito.*  
ENLIL O *O intolerável.*

O deus Anu meneia a cabeça lentamente e se volta para Aruru:

ANU *Aruru, tu criastes o homem. Cria-lhe agora um semelhante.*  
EA *Sim, que ele veja um semelhante.*  
ENLIL *Que ele tenha um rival.*  
EA *Um bravo. Um homem tremendo.*  
ENLIL *De coração tempestuoso.*

Aruru, com um sorriso nos lábios, toca o monte de barro, destrói com suas mãos as estatuetas de animais próximas de seu assento e as mistura no barro. As luzes se tornam cada vez mais fracas. A cortina que cobre o templo é cerrada. Por fim, o palco escurece de vez.

## Ato I, Cena 2

O cenário agora representa um trecho de estepe: grande pradaria com poucas árvores, um rio ao longe. Um tapete pode sugerir um relvado onde transcorre a cena. O relvado se interrompe à beira de um poço, ou fonte, em cuja orla se sugere haver um barreiro. Acha-se aí um montículo de barro de forma cônica, de um metro e meio de altura, mais ou menos; perto desse montículo veem-se algumas espigas de trigo ou cevada caídas no chão. A iluminação deve crescer gradativamente. Quando o palco se torna claro, vê-se estendido no chão um homem nu, de grande estatura, e a deusa Aruru inclinada sobre ele, percorrendo seu corpo com as mãos, como se o moldasse. Ela usa um vestido longo, uma túnica que deixa quase a descoberto seus seios generosos. Muito atenta, ela faz que ajeita com pequenas camadas de barro as feições do homem jacente, examina seu peito, seu ventre, seus membros, à maneira de um escultor cuidadoso, dando retoques aqui e ali. Enquanto ela se empenha nesse trabalho entram em cena animais que assistem ao desempenho da deusa, alguns com atenção, outros com relativa indiferença. Por fim a deusa se inclina e toca com seus lábios os lábios da criatura que acabou de compor: como quem faz respiração boca a boca, ela lhe transmite seu sopro. Os animais se aproximam, farejam o recém criado, que lentamente abre os olhos. Ele começa a erguer-se: primeiro fica sentado, com expressão de sonâmbulo, e estende

um braço na direção da criadora; depois ele se põe de joelhos, bem devagar, com o corpo levemente projetado para trás. A deusa se aproxima e lhe afaga os cabelos com um gesto rápido, dá mais um retoque carinhoso no seu rosto, mas logo volta sua atenção para os bichos próximos, que faz saltar estalando os dedos. Toda a cena deve ser coreografada com capricho. Os animais são representados por atores mascarados, alguns com chifres de gazela, ou de cabra selvagem, outros com orelhas e focinhos de onagro, um pouco ao jeito de sátiros e silenos. Todos têm caudas e cascos (alguma coisa como tamancos que eles fazem soar quando pisam forte). No que a deusa se afasta da nova criatura, alguns animais vão lambe-lhe os pés. Dois ou três a acompanham quando ela se afasta majestosamente, deixando o palco. Aruru deixa cair ao chão algumas espigas, que dois ou três bichos pegam com a boca e mastigam alegremente. Ao sair a Criadora, eles fazem uma coreografia mais animada em volta do homem ainda semidesperto, que circundam e provocam, cheirando, lambendo. No seu bailado eles batem os cascos no chão, numa espécie de sapateado animalesco, mas também deslizam furtivamente com meneios, aproximações e negaças. Por fim eles seguem no rumo do poço, em que o homem também se abebera, do mesmo jeito. O palco vai aos poucos escurecendo. Os bichos se deitam, o homem se enrosca entre eles. Escutam-se uivos longínquos. A escuridão cresce e depois vai-se atenuando de um modo que sugere um amanhecer. Ouve-se um bramido de angústia. O homem agreste se levanta e percorre o palco até o ponto onde encontra um animal preso numa armadilha, de que o liberta. Em seguida pasta com o rebanho. Saciado, acocora-se à sombra de uma árvore próxima ao poço. Surge do outro lado um caçador com um arco e ele o persegue. O caçador foge apavorado largando o arco, que o selvagem quebra. Em seguida o selvagem retorna para o meio dos animais que se reúnem a sua volta e por fim sai com eles, deixando vazio o palco. Jogo de luzes indica a passagem do tempo, de modo a fazer a transição para a cena 3. Recursos cenográficos diversos (como a sugestão de passagem de nuvens pelo céu, chuva, cerração, voo de aves etc. podem ser utilizados para este efeito). Passa-se à noite, depois à aurora (quando os animais e o selvagem deixam o palco) e por fim à manhã plena da terceira cena do Ato primeiro.

## Ato I, Cena 3

Surgem no mesmo trecho da estepe em que o selvagem foi criado um velho de barbas brancas e um homem jovem, rústico. O velho se arrima num bastão, o moço tem um cantil e porta uma lança. O velho mira o chão atentamente, como um rastreador, mas de vez em quando ergue os olhos, estuda o ambiente. O moço mostra-se agitado, olha para os lados com receio. A princípio eles se detêm no trecho por onde entraram. O jovem Caçador fala primeiro, com expressão de espanto no rosto.

### **JOVEM CAÇADOR**

*Aqui, meu pai, encontrei a criatura. Fiquei apavorado. Meu coração esfriou, larguei o arco e saí correndo. Lá está, na relva, o que resta do arco. O selvagem rompeu-lhe a corda, quebrou a madeira com mãos. Se me pegasse, partiria meus ossos. Faz tempo que venho à estepe caçar, como aprendi contigo. Agora o selvagem não deixa que eu cace. É robusto que nem um touro, de força tremenda. Anda com os brutos, pasta como os brutos. Os fojos que fiz, ele entupiu. As armadilhas, quebrou. Tem vulto de humano, mas não é humano. Ele corre com o asno selvagem, bebe no poço com os antílopes. Protege a gazela, o veado, a cabra selvagem. Corre com os onagros. Dá proteção às bestas do campo. Ninguém o conhece, só esses viventes com rabos e cascos. Que posso fazer?*

### **VELHO CAÇADOR**

*Estou vendo as pegadas da criatura. Sim, meu filho, quem deixa essas marcas é poderoso. Já vi o fojo que ele fechou, já vi teu arco partido. Vamos adiante. Na beira do poço há lama: no barro estarão mais claras as pegadas dos bichos. E a do homem que te caçou.*

### **JOVEM CAÇADOR**

*Meu pai, essa criatura é terrível. Se nos encontra, com certeza nos matará.*

### **VELHO CAÇADOR**

*Filho, a estepe é muito grande. O selvagem que anda com os bichos por certo bate a estepe em busca de pasto. Tu mesmo o vistes morder o capim. Aqui a relva foi tosada. Os animais que ele acompanha se reúnem para beber naquele poço quando o dia está caindo. Muitos dormem aqui, mas saem logo que nasce o dia. Tu sabes: é de manhã cedo, ou na boca da noite, que a gente caça melhor num trecho assim, na beira d'água. Agora Shamash está no alto com sua coroa, os animais não buscam o pouso. Vamos adiante. Vamos ver que marcas o selvagem deixou no barro fresco.*

Os dois avançam cautelosamente até a beira do poço. O velho primeiro estuda as pegadas, depois recolhe as espigas caídas junto ao pequeno monte de barro, mas em seguida as depõe no mesmo lugar e volta-se para o filho:

### **VELHO CAÇADOR**

*São mesmo de homem esses rastros, de homem robusto. Há marcas na lama de bruto e de humano, sim, mas há outros sinais. Olha bem, meu filho: este lugar em que estamos é agreste, terra que nunca foi lavrada; no entanto há espigas no chão. Há um monte de barro torneado, há um perfume que não é da estepe. Encontrei espigas, belos cabelos de Nisaba. Aqui tem prodígio. O selvagem que vistes com certeza é cria dos deuses.*

## JOVEM CAÇADOR

*Meu pai, que faremos? De onde vamos tirar o alimento de nosso corpo, se o selvagem nos barra a caça?*

## VELHO CAÇADOR

*Vai a Uruk, meu filho. Vai ao Eana adorar o Céu. Reza, meu filho, ao Senhor do abismo que os antigos chamavam de Enki. Adora Enlil, o poderoso. Adora Ishtar, e bendiz Aruru, que do pó nos tirou; pede a ajuda de Sin, o Pai Lua, pede a proteção de Ninurta. Reza a todos os deuses, meu filho. Procura depois Gilgamesh, o rei fortíssimo, e conta o que vistes. O rei é filho de Ninsun, conhece os prodígios. Ele saberá o que fazer.*

## Ato II, Cena 1

Pórtico do Eana, do grande templo. Músicos tocam lira, pandeiro, alaúde. Cortesãs dançam sensualmente. Ressoam, à distância, os versos de um Hino a Ishtar (no original acadiano são coplas com dísticos repetidos. Apenas algumas foram escolhidas para a récita). Sugere-se que os versos sejam ditos por vozes femininas cuja fonte não se faz visível. Convém que essa voz os faça soar com som agudo, quase metálico, e os repita em toma mais baixo, mais grave, alternando do soprano ao contralto. É desejável que a récita se confunda com os sons dos instrumentos. Elas também podem ser pronunciadas por muitas vozes que no termo se confundem.

*ilitam zumra raxubti ilatim  
litta id belet ixi rabit igigi  
ilitam zumra raxubti ilatim  
litta id belet ixi rabit igigi*

*shat melexim ruamam labxat  
za'nat inbi mikiam u kuzbam  
shat melexim ruamam labxat  
za'nat inbi mikiam u kuzbam*

.....  
*tartami texmê ritumi tubi  
ut mitguram tebel xima  
tartami texmê ritumi tubi  
ut mitguram tebel xima*

.....  
*gaxat inili atar nazzazzush  
kaptat awassa elxunu haptatma  
gaxat inili atar nazzazzush  
kaptat awassa elxunu haptatma*

O grupo das cortesãs, dividido em dois semicoros, recita em português uma paráfrase do hino evocado. Na paráfrase, a repetição se dissimula. Um semicoro fala um dístico e o outro diz o seguinte, formando semicírculos em cujo centro uma dançarina (a personagem Shamtar) faz um bailado sugestivo, sensual. As cortesãs que formam os semicoros também dançam.

SC. 1 *Vamos louvar a deusa terrível entre os deuses*  
*Dos homens soberana, suprema nas alturas.*

SC. 2 *A Dama bendizemos temida lá no céu,*  
*Dos deuses a senhora, dos homens a rainha:*

SC. 1 *A Dama que se inflama com vestes sensuais*  
*Frutífera senhora de charme e de elegância;*

SC. 2 *A Dona de formosos vestidos de volúpia*  
*Em frutos generosa, fervente de desejos.*

SC. 1 *A sedução e o gozo, o encanto prazeroso,*  
*Ishtar é quem governa, Ishtar é quem provoca.*

SC. 2 *É o mais cruel dos deuses, tem porte sobranceiro,*  
*E voz irresistível pra todos os divinos,*

SC. 1 *A Dama que domina com mando imperioso*  
*A grande soberana, o mais cruel dos deuses.*

A recitação se processa a princípio de jeito claro e depois de modo ‘tumultuado’, acelerado, misturando-se as falas com um ritmo forte, marcado por tambores. No segundo momento, quando a récita se acelera, os versos devem ser “quebrados”, ou seja, repartidos em hemistíquios pelas diferentes vozes do coro, que segue dançando com animação crescente:

SC. 1 *Vamos louvar a deusa*  
SC. 2 *terrível entre os deuses*

SC. 1 *Dos homens soberana,*  
SC. 2 *suprema nas alturas.*

SC. 1 *A dama nós louvamos*  
SC. 2 *temida lá no céu*

SC. 1 *Dos deuses a Senhora,*  
SC. 2 *dos homens a rainha:*

SC. 1 *A Dama que se inflama*  
SC. 2 *com vestes sensuais*

- SC. 1 *Frutífera senhora*  
 SC. 2 *de charme e de elegância;*  
 SC. 1 *A Dona de formosos*  
 SC. 2 *vestidos de volúpia*  
 SC. 1 *Em frutos generosa,*  
 SC. 2 *fervente de desejos.*  
 SC. 1 *A sedução e o gozo*  
 SC. 2 *o encanto prazeroso,*  
 SC. 1 *Ishtar é quem governa,*  
 SC. 2 *Ishtar é quem provoca.*  
 SC. 1 *É o mais cruel dos deuses,*  
 SC. 2 *tem porte sobranceiro,*  
 SC. 1 *E voz irresistível*  
 SC. 2 *que os Igigi compele,*  
 SC. 1 *A Dama que domina*  
 SC. 2 *com mando imperioso,*  
 SC. 1 *A grande soberana,*  
 SC. 2 *o mais cruel dos deuses.*

A recitação, a princípio clara, vai ficando confusa, envolta pela música. Todavia seu ritmo segue sendo pontuado pelos tamborins e o alaúde imita suas frases até o final. Dança e música cessam de repente quando chega Gilgamesh com seu séquito. O povo acode de todos os lados para o aclamar. As cortesãs sagradas se incorporam ao cortejo do rei. Ele atravessa o palco, sai por um lado e retorna pelo outro. Na sua volta, o cenário está mudado. O cortejo se detém num trecho onde se vê a entrada de um palácio com as portas abertas. Gilgamesh se assenta num trono, entre seus ministros, à frente do palácio. Um arauto proclama que o rei ouvirá os pedidos de seu povo. O Caçador é conduzido à presença de Gilgamesh e se ajoelha diante dele; depois, a um sinal do soberano, ergue-se e diz sua fala:

### **JOVEM CAÇADOR**

*Rei Gilgamesh, pela sábia Ninsun que te pariu, ouve e aconselha. Na estepe encontrei um selvagem que encheu de pavor o meu coração. Vulto de homem feroz, enorme, rijo que nem um rochedo. Pedra do céu, ele parece. Sustância de Anu. Rigoroso que nem um rochedo. Quando o vi, meu rosto se encheu de sombras, o pavor entrou nos meus ossos. Deixei cair o arco. Ele rompeu o meu arco. Não me deixou caçar. Duas, três vezes deparei este selvagem na estepe. Ele anda com as bestas do campo. O fojo ele cobre, as armadilhas ele desfaz. Tem força tremenda. Corre veloz entre as gazelas, pasta no meio dos onagros. Com a manada se refocila e bebe água nos bebedouros. Tem vulto de homem, não sei se é humano. O prado, a campina, a estepe, ele guarda para os animais. É bestial. É divino. Protege os viventes que têm cauda, a gente de couro, o povo*

*de cascos. Não me deixa caçar. Como terei meu alimento? O selvagem não me deixa caçar.*

Gilgamesh cofia a barba, pensativo. A multidão murmura, repercutindo a fala do Caçador:

- *Homem terrível apareceu.*
- *Um selvagem nascido na estepe.*
- *Pedra do céu, rude rebento.*
- *Sim, rigoroso como um rochedo.*
- *Ele pasta com o asno selvagem.*
- *Come capim com as bestas do campo.*
- *Corre no meio das gazelas.*
- *É bestial.*
- *É divino.*
- *Não deixa caçar.*
- *É uma fera.*
- *É um perigo que ronda Uruk.*

O rei faz um gesto que impõe silêncio, depois se volta para um dos ministros e ordena:

#### **GILGAMESH**

*Tragam Shamtar a minha presença. Que venha a mim a mulher mais bela, a mulher dama: Shamtar a santa, a prostituta.*

O arauto desce a escadaria do palácio, procura as cortesãs. Encontra Shamtar, que segue com ele ao encontro de Gilgamesh e o saúda com uma reverência. Bonita, elegante, charmosa, Shamtar atrai os olhares cobiçosos dos homens, mas sua atitude é altiva, digna.

#### **GILGAMESH**

*Shamtar, conhecedora dos homens, vai à estepe com o Caçador, procura o selvagem. Ao ver o filho da estepe, nada de medo, nada de pudor. Despe teu corpo, mostra teu sexo. Deixa que ele veja teus seios, tuas pernas, teu púbis negro, tua bela vagina. Faz então tua arte, de mulher com homem. Doma o selvagem, ensina.*

Shamtar faz um gesto de assentimento e aos poucos se afasta, acompanhada pelo Caçador. Os dois saem de cena, o povo se dispersa. A cortina se fecha.

## Ato II, Cena

Estepe. Crepúsculo. Vê-se o selvagem entre os animais que se dessedentam no bebedouro e se espojam na relva. Sugere-se um bailado. Shamtar e o Caçador se aproximam furtivamente durante a dança das criaturas da estepe, que a princípio não os notam. Shamtar estaca e o Caçador vai-se embora, com expressão de pavor, assim que vê o selvagem. Os animais pouco a pouco se imobilizam e o selvagem se dá conta da presença de Shamtar, que se despe calmamente e estende no chão sua roupa. O selvagem se aproxima aos poucos, mostra-se cada vez mais excitado e por fim se deita sobre a mulher. Os animais se mantêm longe, desconfiados. O palco escurece. Alguns nitridos, pios de pássaros noturnos. Gemidos amorosos. A escuridão primeiro se adensa, depois vai-se desvanecendo lentamente. Sugere-se um alvorecer. Os animais se levantam com a alvorada, mas permanecem aglomerados perto do poço. No outro extremo do palco, o selvagem e a bela Shamtar se levantam. O selvagem se encaminha para os animais, que se esquivam e lhe fogem. Quando todos os bichos debandam, o selvagem volta-se perplexo para Shamtar, que vai a seu encontro no centro do palco.

### ENKIDU

*Todos se foram, fugiram de mim. Por que? Com eles me criei: com a gazela, com o asno selvagem, com as criaturas do campo, os animais que batem a estepe. Por que, agora, eles fogem de mim? Por que me olharam assustados, como se não me conhecessem?*

### SHAMTAR

*Enkidu agora é um homem. Tem consciência, é como um deus. Te dou este nome, que vem da fonte do mundo: de Enki das águas, um deus poderoso. Olha para mim, Enkidu. Aprende este nome, grava teu nome. Nós nos conhecemos, eu te conheci. Como um homem, não como um bicho: um homem que se deitou com mulher. Nós dois gozamos um do outro. Mulher, homem. Juntos, distintos, assim nos conhecemos. Nossa união, nossa diferença que dá no mesmo. A carne que sente, a carne que pensa. O corpo tocamos, o meu, o teu; o pensamento não podemos tocar. Juntos os dois, os dois separados, o pensamento nos faz conhecer. Ele sai de nossas bocas vestido de palavras. Enkidu sabe, Enkidu agora tem consciência. Porque correr com os bichos do mato? Olha para mim, contempla teu rosto nos meus olhos: é o semblante de um homem bonito, bom para olhos de mulher, bom para seio de mulher. Por que pastar com as bestas do campo, com bichos que só comem capim e se espojam na relva? Vem comigo, Enkidu, vem para o meio dos homens. Com certeza Aruru te fez, moldou teu corpo com barro da terra e sêmen do céu, que nem o primeiro da raça humana. Vem Enkidu, comer pão, o manjar dos homens; vem cobrir-te com as roupas que alegram e dão conforto, vem para ter amigo.*

Enquanto fala, Shamtar despe a peça de roupa que envolve seu busto e a amarra como uma tanga na cintura de Enkidu. Este reage com expressão de quem desperta:

#### **ENKIDU**

*Homem. Humano. Eu, Enkidu. Assim é meu nome. Enkidu sou eu. Eu sou, eu sei: Enkidu.*

#### **SHAMTAR**

*Sim, homem bravo, doce Enkidu. Vem comigo para a aldeia. Vem conhecer a gente humana, os hábitos, a habitação da gente humana. Vem provar da comida que alimenta os cabeças-negras. Logo hás de conhecer os sabores que o fogo ensina, o gosto das plantas de cultivo, o sofrido gosto da carne.*

Enquanto eles caminham, o cenário muda: o pano de fundo é trocado, de modo que aparecem pintados nele casebres, um aprisco. Pastores se aproximam trazendo pão, cerveja numa vasilha, queijo, mantas de pele. Eles oferecem a comida com gestos que evocam um ritual e Enkidu come, primeiro de forma voraz, depois de maneira mais moderada, instruído por Shamtar, que ele imita.

Acabada a refeição, os pastores colocam o manto de pele de ovelha sobre os ombros de Enkidu e lhe entregam um cajado. Arrumam um banco onde ele se senta. Enkidu bebe mais cerveja em um caneco de louça e ri com gosto. Shamtar afaga seus cabelos, ajeita sua roupa. Enkidu gargalha. Cai o pano sobre suas risadas.

### **Ato II, Cena 3**

Esta cena é dupla, transcorre em dois planos. Numa plataforma mais elevada, vê-se Gilgamesh diante da deusa sua mãe, Ninsun, uma bela Madona com chifres de touro, que parece uma estátua, hierática e solene. Gilgamesh reza de pé, com as mãos abertas, palmas voltadas para cima, cotovelos próximos às costelas, braços estendidos na direção da deusa. No plano inferior vê-se Enkidu, vestido com uma túnica curta, manto de pele de ovelha nos ombros, calçado com alpercatas e portando um cajado. Ele anda de um lado para o outro em atitude de quem vigia, mas se imobiliza quando no plano superior principia a ação. Numa escada entre as duas plataformas vê-se Shamtar adormecida, sentada num degrau, com a cabeça apoiada no braço que repousa no degrau acima. A ação principia no plano superior, com Gilgamesh consultando sua mãe.

#### **GILGAMESH**

*Mãe Ninsun que tudo sabes, eu tive um sonho. Era noite, céu estrelado. Eu estava na praça de Uruk. Caiu do céu uma estrela, talvez uma pedra de raio. Um bloco. Um corpo. Uma rocha. Um ser que não sei. A lage luzida tombou no meu*

*peito. A grande rocha me oprimiu. Era fruto do céu, sustância de Anu. Tentei erguer, não consegui. Tentei mover, não consegui. Senti desejo. Acorreu o povo de Uruk. A plebe, os nobres, a gente de Uruk juntou-se à volta do ser que não sei. Os nobres de Uruk beijavam seus pés.*

Ninsun fecha e reabre os olhos, sorri de modo enigmático, faz gestos misteriosos com as mãos e move os lábios num sussurro inaudível. Depois de uma breve pausa, Gilgamesh continua:

### **GILGAMESH**

*Sim, foi um sonho. Depois veio outro. Tombou do alto um machado na praça de Uruk. Carne do céu, sustância de Anu. Essa acha que achei me fascinou. Eu me senti atraído por ela, como por uma mulher. Era um machado de dois gumes. Com ajuda dos nobres, com ajuda do povo, levantei do chão e trouxe para ti a bela bipene, deposei a teus pés o achado. Mãe, ilumina este sonho.*

A deusa fala com voz serena, pausas bem marcadas:

**NINSUN**     *A pedra do céu que tanto pesou,  
o bólido, o belo bólido,  
a lage que se deitou no teu peito,  
a rocha luzida,  
que tua força não pôde afastar,  
que teu braço não repeliu,  
que tu bem quisestes  
como um homem deseja a noiva,  
a pedra do céu  
que o povo de Uruk venerou,  
é como a acha que tu achaste,  
a boa bipene, o bom sinal:  
teu amigo será, teu apoio.  
Traz a meus pés o fruto do sonho,  
traz a meus pés o que vai chegar.*

Ninsun desaparece envolta em bruma. Gilgamesh se afasta com uma reverência, andando para trás. Na plataforma inferior do palco Enkidu se move, dá alguns passos e se detém. Chegam pastores que o saúdam. Entra pelo outro lado um viajante acabrunhado, com expressão de fadiga. O viajante estaca e olha admirado para Enkidu. Um pastor se aproxima:

### **PASTOR**

*Viajante, sê bem vindo a nossa aldeia. Somos pastores. Aquele que vês, aquele que admiras, é Enkidu, nosso guardião. Ele nos protege, guarda nosso aprisco,*

*defende a aldeia. Sua valentia afasta os lobos, põe em fuga os saqueadores. Ele mata o leão, tange o perverso. É o filho da estepe, Enkidu, que nós acolhemos. Nosso guardião, nossa garantia.*

Enkidu se aproxima e o viajante o saúda com reverência. O antigo selvagem fala:

#### **ENKIDU**

*Viajante, eu te dou boas vindas. Por que teu rosto parece aflito, teus olhos amargos? O que te perturba?*

#### **VIAJANTE**

*Venho de Uruk, onde reina Gilgamesh, o soberbo, com o arrojo de um touro bravo, com o rompante de um touro bravo. O seu tambor nos apavora, a sua força nos oprime. Ele penetra no santo recinto, entra na alcova do matrimônio, arrebatada a mulher do nobre, arranca a esposa de seu esposo. Ele é o primeiro que goza a noiva, só depois a entrega ao marido. Gilgamesh não respeita ninguém. Nasceu com este privilégio. É terrível sua força, ninguém o pode enfrentar. Por isso tenho meus olhos amargos, por isso peno e me desolo.*

Enkidu cerra os punhos, sacode a cabeça, bate com força o pé no chão. O viajante e os pastores recuam com expressão de temor.

#### **ENKIDU**

*Eu sou o nascido na estepe, eu sou quem pode mudar os destinos. Irei a Uruk, enfrentarei Gilgamesh.*

Shamtar desperta, levanta-se e caminha até Enkidu, que lhe pede:

#### **ENKIDU**

*Mulher, vem comigo. Leva-me a Uruk, guia meus passos e mostra-me o rei.*

#### **SHAMTAR**

*Escuta, Enkidu, ouve meu conselho. Gilgamesh é poderoso, dono de força terrível. É filho de Ninsun, a grande deusa, a toura do céu que tudo sabe. O herói Lugalbanda foi seu pai. Gilgamesh tem dois terços de deus, só um terço de humano ele tem.*

#### **ENKIDU**

*Sou o filho da estepe. Mamei nas bestas do campo, persigo lobos e leões, minha força não tem igual. Eu derrotei os bandidos, eliminei os saqueadores. Sou duro na refrega, experiente no combate.*

## SHAMTAR

*Ouve, Enkidu: Gilgamesh é o soberano de Uruk. Os grandes deuses lhe deram o trono: o Pai Anu, o bravo Enlil, o sábio Ea, senhor do abismo. Shamash fez brilhar sua coroa. Ninsun abriu os olhos do rei. Agora mesmo ele está sonhando e te vê no sonho.*

## ENKIDU

*Sou forte, Shamtar. Minha força abate os soberbos. Aruru me fez com barro da terra e sêmen do céu. Minha cabeleira brotou com força, como as espigas de Nisaba. Nas suas raízes há muita força.*

## SHAMTAR

*Escuta, Enkidu: Ninsun derramou o sono em meus olhos, mostrou-me a visão do rei. Ele te vê nos sonhos, Enkidu. Escuta, filho da estepe: não menosprezes Gilgamesh, não te esqueças de quem o pariu, não te esqueças da Toura do céu.*

## ENKIDU

*Vamos, quero desafiar este rei.*

Shamtar e Enkidu se retiram, seguindo ela à frente, como quem guia. Cai o pano.

## Ato II, Cena 4

Praça de Uruk. Um grupo álcere se aproxima de uma porta cerrada, decorada com flores. Músicos com lira, pandeiros, alaúde e flauta vêm à frente do bando risonho. Logo depois dos músicos marcha sozinho um homem que se distingue por suas roupas alegremente coloridas. Atrás dele, um pequeno grupo de mulheres; por último um grupo semelhante de homens. Quando o cortejo já está quase chegando a seu destino, sua formação se altera: as mulheres se adiantam e formam duas alas, uma de cada lado da porta. Em seguida os homens também se adiantam, ficando atrás deles os músicos e, por último, o noivo. Homens e mulheres formam um coro em que alternam as vozes masculinas e as femininas.

## MULHERES

*A noiva espera na sua alcova.  
Que venha o noivo.  
Por que demora?  
Ishtar, a estrela  
brilha nos olhos da formosa.  
Onde está o noivo?*

## HOMENS

*O belo noivo não demora  
Já vem o noivo.  
A estrela do céu, Ishtar divina,  
Brilha no coração do noivo.*

## MULHERES

*Que venha o noivo e seja firme  
para abrir a porta da noiva.  
Ishtar, Nanaya, Azdaba e Ishara  
enfeitam a noiva.*

## H/M JUNTOS

*É tempo de festa, festejemos!  
São divinas todas as bodas.  
É o amor que sustenta os muros,  
A cidade é feita de gozo.*

Shamtar e Enkidu entram no palco durante esta récita. Shamtar se junta ao grupo das mulheres. Enkidu fica de parte, admirando o cortejo. De repente se ouve o som de uma trombeta e um rufar de tambores que interrompem os cantos nupciais. Entra Gilgamesh com seu séquito. Um arauto anuncia:

## GUARDAS

*Afastem-se todos! Gilgamesh, nosso rei, chegou para abrir a porta da noiva.*

O cortejo nupcial se desfaz: todos se afastam constrangidos, inclusive o noivo. Gilgamesh avança rumo à porta. Enkidu se adianta e se coloca à frente da porta. Gilgamesh se detém, irado e olha Enkidu de cima abaixo.

## GILGAMESH

*Quem me desafia?*

## ENKIDU

*O filho da estepe, o mais forte dos homens. Enkidu.*

Os dois se observam por um tenso instante e depois arremetem, furiosos. Prendendo os braços um do outro e inclinando-se para a frente, ambos se empurram, testa contra testa, como touros. Esta luta deve ser coreografada com capricho. Sucedem-se avanços e recuos dos dois contendores. O povo que assiste o confronto forma um coro bem dividido: metade formada pelos membros do cortejo nupcial, metade pelos seguidores de Gilgamesh (C/1 x C/2). Mas esses segmentos de coro não falam em uníssono: Vozes se destacam de cada um

deles (podem ser uma, duas ou três pessoas a dizer cada frase). Convém que as falas dos dois grupos se entrecortem. Só no fim o coro inteiro fala a uma só voz.

C/1: V.1 *Sim, é bravo o filho da estepe.*  
V.2 *Mais forte que Gilgamesh.*  
V.3 *Tem cabeleira de mulher.*  
V.4 *Tem coração impetuoso.*

C/2: V.1 *O rei Gilgamesh é mais alto.*  
V.2 *Tem o vigor do touro selvagem.*  
V.3 *Dois terços de deus, só um terço de humano.*  
V.4. *O Rei de Uruk é invencível.*

C/1. V.1 *O filho da estepe mamou nas gazelas.*  
V.2 *Correu mundo com as bestas do campo.*  
V.3 *Ele é mais robusto.*  
V.4 *Sustância de Anu.*

C/2: V.1 *O rei Gilgamesh é mais alto.*  
V.2 *Tem o vigor do touro selvagem.*  
V.3 *Dois terços de deus, só um terço de humano.*  
V.4 *O Rei de Uruk é invencível.*

CORO *Os dois são terríveis, os dois são bravos.*  
*Como acabará este embate?*  
*Temo pelos pórticos,*  
*temo pelos tetos de Uruk.*

Finalmente Gilgamesh dobra um joelho. Ouve-se um clamor de espanto e apreensão quando o rei toca um joelho no chão. Mas Gilgamesh consegue levantar o adversário, que depois repõe no chão. Enkidu se afasta um pouco, depois se aproxima e ajuda Gilgamesh a erguer-se:

E. *Gilgamesh, Rei de Uruk, teu é o trono, tua é a glória. Os deuses te deram o reino. Ninsun te pariu, eu te aclamo. Que o filho de Lugalbanda reine em Uruk como quer Anu, como querem os divinos.*

G. *Filho da estepe, tua nobreza me encanta. Eu te levarei a Ninsun, minha mãe, para que ela te adote e nos faça irmãos. Eu te quero a meu lado no palácio, amigo querido. O homem nobre que me enfrentou será para sempre meu companheiro.*

Os dois se cumprimentam, beijam-se no rosto e saem juntos, abraçados. O povo os aclama. Os músicos tocam. Os cantos de núpcias tornam a ecoar:

- M. *A noiva espera na sua alcova.  
Que venha o noivo.  
Por que demora?  
Ishtar, a estrela  
Brilha nos olhos da formosa.  
Onde está o noivo?*
- H. *O belo noivo não demora  
Já vem o noivo.  
A estrela do céu, Ishtar divina,  
Brilha no coração do noivo.*
- M. *Que venha o noivo e seja firme  
para abrir a porta da noiva.  
Ishtar, Nanaya, Azdaba e Ishara  
enfeitam a noiva.*
- H/M *É tempo de festa, festejemos  
São divinas todas as bodas.  
É o amor que sustenta os muros,  
A cidade é feita de gozo.*

Cai o pano.

## Ato III, Cena 1

Palácio de Uruk. Dois tronos vazios, um deles mais alto. Gilgamesh caminha de um lado para o outro e Enkidu o observa, apoiado em uma coluna. Um servo se mantém imóvel a uma distância respeitosa dos dois heróis.

E. *Gilgamesh, eu sou teu irmão. A deusa Ninsun me adotou. Não me escondas o o pensamento que ruge em teu peito. Percebo que teu coração se agita. O que tem Gilgamesh?*

G. *Homem da estepe, que sou eu? Uma nuvem. O vento sopra e desfaz a nuvem, ninguém mais se lembra de sua passagem. Assim sou eu, meu amigo. Não tenho nome. Que sou?*

E. *Gilgamesh, Rei de Uruk. Filho da sábia Ninsun e do grande herói Lugalbanda.*

G. *Então o que sou é carne de meus pais. Uma obra deles, um corpo no trono. Este*

*corpo que vai mergulhar na terra. A carne dada de presente e um som que me chama. Nada além. O meu nome vazio logo sairá da lembrança dos cabeças-negras. Não é nome que eu tenha feito, que o povo da terra possa recordar.*

*E. Que desejás fazer, irmão?*

*G. Uma coisa que ninguém ousou. Uma façanha que espalhe meu nome, que o leve adiante, mais além de Uruk, de Kish, de Lagash, de Ur, de Batdibira, de toda as cidades dos cabeças-negras. Além do Tigre, do Eufrates, de todos os rios. Além dos morros. Além da morte.*

*E. Qual é teu propósito, Gilgamesh? O que concebeu este coração tempestuoso?*

*G. Quero desafiar o terrível, encarar o famigerado que apavora os homens e faz tremerem as nações. Quero subir à montanha, entrar na floresta, abater os cedros. Quero enfrentar o feroz Humbaba.*

*E. Que estás dizendo, Gilgamesh? Palavras terríveis saíram de tua boca. No tempo em que eu galopava na estepe com os animais pude ver Humbaba. Ele apavora as bestas do campo, é monstruoso, é sinistro. Gilgamesh, esquece teu louco propósito, esquece tuas loucas palavras. Humbaba, seu rugido é o temporal do dilúvio. Sua boca é chama, seu hálito é morte. Foi o deus Enlil que o tornou guardião dos cedros. Tremendo é Hadad quando troveja; depois de Hadad, Humbaba é o mais temível. Inspira terror aos próprios deuses. Ninguém se aproxima dos cedros sem que ele perceba; a sessenta léguas ele escuta os passos. Enlil o pôs de atalaia para guardar os cedros altivos.*

*G. Meu bravo amigo, não fraquejes. É imensa tua força. O filho da estepe que afugenta os leões, que as feras temem, não pode fraquejar. Vamos, toma alento. Chamarei agora os conselheiros. Quero ouvir o que dizem, quero dizer-lhes que vou enfrentar Humbaba.*

Gilgamesh bate palmas chamando o servo, que se aproxima com uma reverência.

*G. Anda, meu servo: reúne os conselheiros.*

O servo sai. Enkidu meneia a cabeça. O rei se volta para ele. Por um instante os dois gesticulam e falam de forma inaudível. Por fim o rei ergue a voz, o diálogo se torna claro.

*G. Mandarei que preparem armas perfeitas: achas de duplo gume, de sete talentos. Espadas também, de sete talentos. Uma rede bem rija. Punhais, adagas, armas perfeitas.*

*E. Por que, Gilgamesh, saltar na fogueira? Por que partir para a montanha em busca de tempestade?*

*G. Meu amigo, os dias do homem são contados. Nascemos e logo morremos. O soberano que a morte golpeia cai ao chão que nem o mendigo. O tempo corre e em pouco ninguém mais se lembra do rei, do rico, do poderoso. O rei sem brilho desaparece e a sua memória é como cinza que o vento espalha. O homem sem nome não deixa lembrança.*

*E. Sossega teu coração, Gilgamesh. Uruk é teu reino, protege teu reino.*

Gilgamesh e Enkidu se assentam em seus tronos. O servo retorna e anuncia:

**SERVO** *Rei Gilgamesh, falei aos ministros e eles ouviram tua ordem, atenderam a teu chamado. Os príncipes de Uruk já se acham à porta.*

*G. Que entrem todos.*

Entram no palco os conselheiros. São homens maduros que formam o coro. Primeiro eles saúdam com reverência Gilgamesh e Enkidu; depois se dispõem em semicírculos flanqueando os tronos. Dois velhos de barbas brancas ocupam a extremidade mais próxima aos tronos em cada semicírculo.

#### **ANCIÃO 1**

*Em nome de Ninsun, por que nosso rei quer entrar na floresta sagrada? Os deuses a proíbem. Longe ela fica. Até a montanha, são muitas as léguas de sofrimento. Seiscentos perigos cercam o bosque onde deusas fizeram seu trono.*

#### **ANCIÃO 2**

*Por que Gilgamesh formou este propósito? Por que deseja ir à montanha coroada de nuvens? Estão fechadas as suas trilhas e seu guardião é tremendo.*

#### **ANCIÃO 1**

*Rei de Uruk, não deixes tua cidade por uma batalha incerta.*

#### **CORO**

*Filho de Ninsun,  
Teu coração é tempestuoso.  
Sossega teu coração.  
Na floresta dos cedros,  
Humbaba, o tremendo  
veda a passagem.  
Sua boca é chama,  
seu hálito é morte.*

*G. Estou decidido. Enfrentarei Humbaba, pavor dos homens. Vou, sim, penetrar na floresta, vou abater os cedros soberbos.*

Pausa. Os conselheiros se entreolham, assustados. Por fim, os dois principais retomam a palavra:

#### **ANCIÃO 2**

*Gilgamesh, não te fies na tua força. Não queiras ir à luta sozinho. Que Enkidu marche contigo, que o filho da estepe te apoie. É melhor que ele siga à tua frente. Ele conhece as trilhas do bosque.*

#### **ANCIÃO 1**

*Sim, Enkidu conhece os caminhos. Já se abeirou da montanha. Matou leões nos desfiladeiros. Que ele proteja nosso rei.*

Gilgamesh volta-se para Enkidu, que primeiro o encara e depois fala aos nobres de Uruk.

*E. Está bem. Por amor de Gilgamesh enfrentarei o perigo. Irei com ele à floresta dos cedros, a proibida. Junto com o Rei de Uruk vou enfrentar o pavor dos homens.*

#### **CORO**

*O filho da estepe é valoroso.  
Que ele proteja nosso rei.  
A trilha tapada, a senda escura  
onde homem não pisa,  
que ele franqueie a seus pés.  
Enkidu, no duro combate,  
seja o escudo de Gilgamesh.  
Invocamos todos os deuses.  
Primeiro, a Trindade Santa:  
Anu do Céu,  
Ea do abismo,  
Enlil que reina sobre a terra.  
Chamamos Ishtar,  
Chamamos Ninurta.  
Invocamos os Anunaki.  
Que Shamash escute as preces,  
e Lugalbanda acolha os votos.  
Possa o rei retornar a Uruk  
e celebrar com todo o brilho  
o Festival do Ano Novo.  
Que Shamash escute as preces,  
e Lugalbanda acolha os votos.*

## Ato III, Cena 2

A cena transcorre em três planos. No primeiro, vê-se o deus Shamash com seu capacete brilhante, figura do Sol. No segundo plano, um pouco mais baixo, está a deusa Ninsun. No plano inferior (no rês do palco) a princípio não se vê ninguém. Ninsun se volta para Shamash em atitude de súplica. Eles se movem no mesmo compasso, deslizando em slow motion, na direção da saída. Quando se abre a cortina, eles já se encontram além do centro do palco. Shamash e Ninsun fazem uma movimentação descendente. Com os deuses já perto do ponto de saída, entram no palco (na plataforma mais baixa) Gilgamesh e Enkidu, que também se movem de maneira lentíssima. À medida em que Shamash desce, a luz diminui. Quando ele acaba de sair (e Ninsun também deixa o palco) a luz se torna crepuscular. Só então começará o diálogo entre Gilgamesh e Enkidu. No primeiro momento, a ação se cinge a Ninsun e Shamash. Mas apenas Ninsun fala, dirigindo-se ao deus Sol, que olha para ela com expressão compassiva e só no termo faz um gesto de assentimento.

*N. Divino Shamash, quando Lugalbanda lançou em meu corpo sua semente, foi tua luz que abriu meu ventre. O Sol me trouxe Lugalbanda e me fez parir. Tu, Shamash me deste um filho com dois terços de deus e um terço de humano. Agora eu sofro por meu filho, pelo fruto de minhas entranhas. Escuta, Coroa de Luz: no coração de Gilgamesh arde o teu fogo. Tu lhe destes o furor do touro bravo. Agora ele se precipita errante pelos caminhos, trilhando uma trilha incerta para lutar com o feroz Humbaba. Com ele vai o filho da estepe, Enkidu, que os deuses criaram para conter sua soberba. Quando Enkidu se ergueu a fim de bater-se com meu filho, eu lhe inspirei amor por meu filho. A criatura da estepe que não é fruto do meu ventre nem passou por minha vagina, eu adotei como filho. Agora o barro da terra é meu filho. Ouve, Shamash, o meu apelo. Gilgamesh e Enkidu, como duas crianças, vieram suplicar-me. A teus pés eu trago sua prece. Acode, Shamash, quando os dois chamarem por ti. Sol radiante, tu vais repousar agora no seio da noite, nos braços de Aia, tua esposa. Não te esquives quando ela rogar por meus filhos. Shamash, lembra-te de meus filhos. Na hora de sua aflição, belo Shamash, socorre meus filhos.*

Shamash se retira. Ninsun se retira. À luz crepuscular Gilgamesh e Enkidu ganham o centro do palco.

*G. Estamos perto da montanha. Já sinto a floresta.*

*E. Sim, estamos à beira do bosque, quase chegando a nosso destino. Mas o sol já se pôs, Shamash dorme. O perigo aumenta no escuro. Este lugar a que chegamos é bom abrigo para a noite. Nós fizemos longa jornada, a viagem foi rude. Convém descansar. Que Humbaba não nos encontre esgotados pela fadiga.*

*G. Tens razão. Precisamos de todas as nossas forças, precisamos de luz. Não vamos à luta sem Shamash.*

*E. Façamos turnos: um de nós repousará enquanto o outro vigia. Assim temos feito. Descansa agora que eu ficarei vigilante.*

*G. Primeiro devemos propiciar os deuses. Derramo água do meu cantil sobre a terra negra e invoco Lugalbanda.*

Feita a libação, Gilgamesh se detém por um instante em atitude de prece, de olhos fechados. Em seguida fala consigo mesmo:

*G. Rezarei à montanha, trono de deusas: que a serra sagrada me mande um sonho.*

Ditas essas palavras Gilgamesh se põe de joelhos, com os braços estendidos para a frente. À sua volta, Enkidu traça um círculo com sua espada, enquanto fala:

*E. Este será o pouso do sonho: o trecho a que ele há de vir no voo adivinho, a fim de aninhar-se na tua cabeça. Que o vento da noite não o desvie, que ele não se perca nas trevas. Que nada perturbe o sono suave, o rio em que o sonho navega.*

Com movimentos pausados, à maneira de quem cumpre um rito, Gilgamesh senta-se com os braços cruzados sobre os joelhos e neles apoia a cabeça, quase em posição fetal. Enkidu desembainha a espada e assume atitude de vigilância. A escuridão se adensa. Pouco a pouco, uma luz branda que sugere o luar invade o palco. Pios de coruja, uivos longínquos. Enkidu distancia-se um pouco do círculo que traçou e caminha devagar de um lado para o outro, com passos medidos, silenciosos. De súbito Gilgamesh se ergue, com um sobressalto.

*G. Meu amigo, tu me chamastes, tum me tocastes, tua voz me alertou? Se ninguém me chamou, por que acordei? Terá um deus passado por aqui? Porque me arrepio? Oh, meu amigo, eu tive um sonho. Ele veio voando sobre minha cabeça e me levou através das sombras, pela garganta da montanha. Eu te encontrei no desfiladeiro. Seguimos por uma trilha estreita, tu e eu, que nem moscas no leito de areia, entre penedos. Os céus bramavam, a terra estrondava. A luz do dia desfaleceu e a escuridão se impôs. As nuvens inchavam, chovia morte. De repente o raio fuzilou, cresceu no chão a planta vermelha. O fogo apagou-se logo, a chama perdeu o brilho. Ouvei ruído de avalanche, mas as rochas que vinham rolando se converteram em cinzas.*

*E. Sossega teu coração, Gilgamesh. Teu sonho é bom, teu sonho foi propício. Nós dois mataremos Humbaba. Sua força bruta vai despencar e tornar-se um punhado de cinza.*

*G. Assim queira Shamash, assim queira o destino. Agora descanse que eu vigiarei. É meu turno, irmão.*

*E. Primeiro invoco os deuses Igigi, celebro os senhores da noite. Que os filhos de Anu mostrem seu acordo, que os Igigi me mandem um sonho.*

Enkidu se senta como Gilgamesh fizera e este traça a sua volta um novo círculo, com a ponta da espada, enquanto murmura:

*G. Este será o pouso do sonho: o trecho a que ele há de vir no voo adivinho, a fim de aninhar-se na tua cabeça. Que o vento da noite não o desvie.*

Com a espada desembainhada, Gilgamesh caminha de um lado para o outro. A escuridão se adensa, depois começa a esvaecer. A luz assume aos poucos a tonalidade da aurora. Enkidu desperta, ergue-se lentamente, esfrega os olhos e fala:

*E. Gilgamesh, tu me chamastes, tua voz me alertou? Se ninguém me chamou, por que acordei? Terá um deus passado por aqui? Por que me arrepio? Oh Gilgamesh, eu tive um sonho. No meio da estepe um touro nos apareceu, um touro selvagem. Seus olhos riscavam a noite. Era terrível, terrível.*

*G. Amigo, sossega teu coração. Teu sonho é bom, teu sonho é propício. O touro que te apareceu é Lugalbanda, meu pai. É o herói que sempre me guarda.*

Gilgamesh embainha a espada. Enkidu se levanta, bebe água do cantil. Ambos fazem alongamento, como quem busca livrar-se do torpor do sono. A luz cresce. De súbito ouve-se um bramido. Os dois heróis se encaminham para o ponto de onde veio o som pavoroso. Detêm-se atentos, à espera, por alguns segundos. Ouve-se, então, outro bramido, dessa vez do lado oposto. Voltam-se os dois, surpresos, e veem Humbaba que avança contra eles. É uma figura monstruosa, um homem de grande estatura e de aparência bestial. Usa máscara horrenda.

*H. Quem viola minha floresta, quem se atreve? Por que trazem machados? Por que pisam a terra sagrada com passos insolentes? Quem se atreve?*

*G. O rei de Uruk.*

*E. O filho da estepe.*

*H. Fora daqui, miseráveis. Eu sou Humbaba.*

**ENKIDU** *Vimos de longe. Não vamos recuar.*

*H. Oh, quem me fala? Um monte de barro. Não sei por que grita o monte de barro. Quem é teu pai? Quem é tua mãe? Que raça tem o filho da estepe? Vou desfazer o monte de barro. Rei de Uruk? Quem é mesmo esse rei de Uruk? Um estrangeiro de muito longe. Um louco insolente, comida de abutres. Anda, recua, rei de Uruk. Vai-te embora que sou Humbaba.*

Humbaba ruge, com uma cara medonha. Gilgamesh recua.

*E. Ânimo, filho de Ninsun! Temos armas, temos força. Estamos prontos para o combate. Vamos ao ataque, não vamos recuar.*

Gilgamesh se refaz, avança de novo. Humbaba zomba:

*H. O infeliz confia no barro, na coisa que não tem pai. Acredita no lodo que não tem mãe. Adeus, rei de Uruk. Adeus, criatura de barro. Fora, Gilgamesh. Vou quebrar tua louça.*

Gilgamesh e Enkidu tomam posição, cada qual de um lado. Enkidu se vale da espada, Gilgamesh de uma acha. Humbaba porta uma grande maça. O monstro avança contra Gilgamesh, mas Enkidu o acossa do outro lado, de modo que ele tem de voltar-se. Uma dança feroz ilustra este confronto. Numa das arremetidas de Humbaba, Enkidu tropeça; ergue-se rapidamente, mas quase é atingido pelo monstro. Gilgamesh o ataca, mas tem de recuar, diante do contra-ataque de Humbaba. O Rei de Uruk brada por socorro:

*G. Divino Shamash, acode!*

Ouve-se um assobio de ventania e rajadas de luz se projetam sobre o rosto de Humbaba, que recua ofuscado – como que empurrado por uma grande força – e tenta em vão equilibrar-se. Gilgamesh o golpeia na cabeça com o cabo de uma acha. Atordoado, Humbaba tomba, fica de joelhos. Enkidu vem por trás com a espada erguida, mas Gilgamesh brada:

*G. Enkidu, meu irmão, deixa inteiro Humbaba. Guarda tua espada na bainha. Ata logo as mãos deste monstro que agora é meu prisioneiro.*

Enkidu obedece: tira uma corda de seu cinto e ata às costas os pulsos de Humbaba.

Gilgamesh proclama, orgulhoso:

*G. Levarei a Uruk um tremendo cativo, um prisioneiro formidável. Quero exibir o monstro que derrubei, mostrar aos cabeças negras o colosso que nós vencemos. Primeiro levarei a Nippur o monstro amarrado. Depois vou desfilar em Uruk levando Humbaba.*

*E. Não, Gilgamesh, não leves Humbaba a Nippur, não leves o monstro a Uruk. Mesmo cativo, ele é perigoso. Causará horror na cidade santa, temor em Uruk. Levemos somente sua cabeça.*

Gilgamesh desembainha a espada, mas Humbaba suplica:

*H. Gilgamesh, sou teu cativo, serei para sempre teu servo. Reconheço teu poder, tua força, tua majestade. Eu te pertenço, rei de Uruk. Poupa teu servo: um morto não serve para nada. Que rei pode ter um prisioneiro como eu, um servidor que nem eu? Gilgamesh de Uruk há de ser reconhecido em todas as nações como um rei sem igual. Eu mesmo, por minha boca, espalharei a tua glória.*

Gilgamesh baixa a espada. Enkidu protesta:

*E. Filho de Ninsun, não sejas imprudente. Não tem sentido levar o monstro mais perigoso do mundo para dentro de Uruk. Leva somente sua cabeça.*

*H. Por que o nascido na estepe me condena? Por que o servo de Gilgamesh me nega misericórdia, quando eu mesmo me declaro servo de Gilgamesh? Rei de Uruk, com minha boca eu vou fazer a tua glória.*

Gilgamesh hesita, faz menção de embainhar a espada.

*E. Filho de Ninsun, não ouças a boca mentirosa, o malvado que quis te matar.*

Gilgamesh ergue de novo a espada. Humbaba se lamenta:

*H. Guardei a floresta dos cedros por ordem de Enlil poderoso. Vê, Enlil, o destino do guardião que te prestou obediência, a sorte do guarda que te serviu. Enkidu, o perverso, quer a minha morte. Pedi ao rei misericórdia, mas Enkidu que nasceu do barro falou contra a misericórdia. Agora minhas lágrimas correm diante de Shamash, refletem o brilho que me derrubou. Choro por minha vida, choro pela floresta. Hoje mesmo estes homens soberbos vão entrar na floresta e derrubar os cedros. Mãos impuras, sujas de meu sangue, vão devastar o bosque dos deuses.*

Gilgamesh vacila novamente. Enkidu vocifera:

*E. Humbaba, terror dos homens, devorador de carne humana, tua morte limpará o mundo.*

*H. Diante do céu, diante de Enlil, Enkidu desprezou a misericórdia. Que Enlil me escute, que os deuses ouçam meu conjuro, saibam da praga que rogo a Enkidu:*

*em nome de Anu, de Enlil e de Ishtar, que ele nunca encontre misericórdia.*

Enkidu ergue a espada. Gilgamesh ergue a espada.

Cai o pano.

### Ato III, Cena 3

Multidão se aglomera na praça de Uruk. Um grupo de mulheres (aias e esposas do rei) aguarda no vestíbulo do palácio. Soam trombetas. O povo forma alas. Surgem Gilgamesh e Enkidu, que secunda o rei. À medida que eles avançam, o povo se prostra em atitude de reverência. Soam aclamações, aplausos. Ao chegar ao vestíbulo do palácio, Gilgamesh sobe ao degrau mais elevado e clama, voltando-se para as mulheres:

#### **GILGAMESH**

*Penetrei na floresta dos cedros. Derrubei os cedros e levei sua madeira a Nipur. Trouxe também a Uruk o lenho precioso. Abri o caminho da montanha. Matei Humbaba. A luz de Shamash me coroou. Quem, dentre os moços, é o mais garboso? Quem dentre os homens é o mais glorioso?*

#### **CORO DAS MULHERES**

*Gilgamesh entre os moços é o mais garboso, Gilgamesh entre os homens é o mais glorioso!*

O povo aclama. Soam de novo as trombetas. Enkidu levanta um escudo que tem a imagem de Humbaba. Homens recuam espantados. Mulheres gritam. Gilgamesh e Enkidu entram no palácio, secundados por ministros. A multidão permanece aglomerada, festejando. Depois de alguns instantes, sai um dos ministros e anuncia:

#### **MINISTRO**

*O rei agora vai repousar. Enkidu também repousará. É tarde. Amanhã será grande a festa em Uruk, com fatura de carne, de pão, de cerveja. Bois e carneiros serão abatidos e o povo comerá com os deuses. Agora a noite já se aproxima. O rei quer sossego.*

O ministro desce os degraus do palácio e o povo começa a dispersar-se. Ficam apenas dois personagens, um homem muito velho e cego, vestido como um nobre e um moço (seu filho), também de aspeto nobre. O ministro se dirige a eles enquanto o resto do pessoal sai de cena.

**MINISTRO**

*Que estás esperando, meu velho amigo?*

**CEGO**

*Notícias do rei.*

**MINISTRO**

*Não ouvistes a aclamação? Não ouvistes o que eu declarei? Gilgamesh chegou há pouco de Nippur. O povo todo se alegrou, as sombras nos deixaram. Tivemos medo, muito medo, de que ele não retornasse. Os boatos eram pavorosos. Diziam bocas ruins que Gilgamesh e Enkidu tinham caído nas garras de Humbaba, que morreram no bosque, ao pé dos cedros. Houve choro nas ruas de Uruk. Mas agora é festa. As sombras se foram. Gilgamesh voltou, Enkidu voltou. Eles são fortes, mataram Humbaba.*

**CEGO**

*Sim, eu ouvi a aclamação. Mas que fazia o rei em Nipur?*

**MINISTRO**

*Foi com Enkidu adorar Enlil. Na volta da floresta eles recrutaram muitos homens a fim de trazer-nos a madeira dos cedros. Daí navegaram até Nipur. Mas primeiro adoraram Shamash, que lhe deu apoio na luta contra Humbaba.*

**CEGO**

*Que fizeram do monstro?*

**MINISTRO**

*O corpo deixaram no chão da floresta, a cabeça horrenda levaram a Nipur. Foi lá que um artífice fez o escudo de Enkidu, com a imagem de Humbaba.*

**CEGO**

*Eu sei. Agora a imagem se multiplica. O monstro está em toda a parte.*

**MINISTRO**

*Sim, a imagem se multiplica. O rei convocou muitos artífices, os melhores de Uruk. Manda que eles gravem nos relevos – no barro, na pedra, no bronze – a sua luta contra Humbaba. Enkidu incumbiu marceneiros e bons entalhadores de fazer uma porta, lá em Nipur.*

**FILHO DO CEGO**

*Quê? Uma porta?*

### **MINISTRO**

*Isso mesmo: uma porta bem ampla, a mais rica e sólida, talhada na madeira dos cedros. Com a imagem de Shamash. Com os sinais do bosque, os traços da montanha. Com o vulto das bestas, dos deuses, dos encantos. A Porta da Floresta. Enkidu lhe deu este nome e a fez colocar no templo de Enlil, na santa Nipur. Na tábua perfeita os entalhadores gravaram a imagem de Humbaba derrotado por Gilgamesh e Enkidu.*

### **CEGO**

*Sim, é certo: o rosto de Humbaba no templo.*

### **FILHO DO CEGO**

*Amanhã será grande o festejo. Muita gente veio do campo, de aldeias remotas, de outras cidades. Todos querem ver o rei Gilgamesh e celebrar sua vitória.*

### **MINISTRO**

*É verdade. Será um dia de triunfo. Logo cedo Gilgamesh vai banhar-se numa fonte sagrada, nos jardins de seu palácio, e vestir suas roupas de majestade. Um servo irá com ele a fim de levar-lhe as vestimentas, o óleo puro, os adornos; mas deixará o rei sozinho perante as águas, como ele exige. Quando o filho de Ninsun voltar de suas abluções terão início as cerimônias, com muita pompa.*

### **FILHO DO CEGO**

*Com certeza será enorme a procissão. A façanha de Gilgamesh e Enkidu corre mundo. Por toda parte só se fala da sua proeza, da sua vitória. Dizem que eles degolaram Humbaba e levaram sua cabeça espetada numa lança por uma grande extensão, causando espanto a todos, mas depois a enterraram num monte, por ordem de Shamash.*

### **MINISTRO**

*Sim, Humbaba, pavor dos homens, agora está morto. Sua cabeça se enterrou num monte desconhecido. Ma sua imagem ainda aparece aos olhos do povo como um sonho.*

### **CEGO**

*Eu sei. Eu sonho.*

Ditas essas palavras, o velho se ajoelha e faz que desenha uma imagem no solo com o indicador da mão direita. Tem os olhos cerrados e expressão séria, compungida. O ministro indaga:

### **MINISTRO**

*Que estás fazendo, meu amigo?*

**CEGO**

*Veja, Excelência: aqui está ele.*

**MINISTRO**

*Onde? Como? Não há nada para ver. É inútil passar assim o dedo na pedra, meu bom velho. Nada aparece. Não fica sinal.*

**FILHO DO CEGO**

*Que é isso, meu pai? O que fazes?*

**CEGO**

*Humbaba. O rosto rude. A agonia. Não estão vendo? Ele tem lágrimas nos olhos. O monstro chora.*

**FILHO DO CEGO**

*Meu pai, Humbaba está morto. Caiu bem longe de nós, na Floresta dos Cedros. Não o vimos. Nem mesmo sua imagem no escudo de Enkidu teu olho pôde ver. Tua vista há muito se turvou. Por que gastar os dedos no chão? A pedra continua cega, sem marca nenhuma.*

**MINISTRO**

*Sim, sem marca nenhuma. Meu pobre amigo, já não há luz nos teus olhos.*

**CEGO**

*Enlil me dá luz. Eu sinto a nuvem carregada no céu. Eu sinto os deuses. As lágrimas do monstro caem sobre Uruk.*

O ministro balança a cabeça com tristeza e recomenda ao moço:

**MINISTRO**

*Amigo, leva para casa teu pai, este homem bom que a velhice perturba. Lava seu rosto com as águas puras que brotam das fontes de Ea. Dá-lhe comida de sabor, bebida que alegre seu coração. Amanhã sua nuvem terá passado.*

O moço faz uma reverência e se afasta conduzindo o pai. O ministro sai por um lado, eles por outro. No meio do caminho o velho se detém e aponta o céu.

**CEGO**

*Uma estrela desce. Amanhã ela tocará esta terra.*

Enquanto os dois se retiram, ressoa um clamor que vem do palácio, misturado com música de flautas e marcação de tamborins:

## VOZES

*Gilgamesh dos jovens é o mais garboso. Gilgamesh dos homens é o mais glorioso.*

O canto se mistura com o Hino a Ishtar.

## Ato III, Cena 4

O cenário deve mostrar um trecho florido à beira de uma fonte, com algumas árvores: um jardim no interior do palácio real de Uruk. O sol começa a erguer-se. Gilgamesh está sozinho e nu, unguendo seu corpo com óleo perfumado. Tem os cabelos úmidos, indicando que acabou de banhar-se. Suas roupas estão depositadas num galho de árvore. Seus gestos caprichosos sugerem um rito. Enquanto ele se entretém assim, a deusa Ishtar aparece. É bela, veste-se ricamente e de modo sensual, usa brincos, colares e outras joias, tem uma coroa na cabeça. Sua aparição a princípio não é notada por Gilgamesh, que ela admira, “come com os olhos”. Convém que a entrada em cena da deusa surpreenda também a plateia. Só depois que Gilgamesh veste sua túnica e coloca seus adornos Ishtar se manifesta, dirigindo-lhe a palavra. Sua atitude é sedutora e decidida, sua voz melodiosa. Ela estende os braços para Gilgamesh e fala com paixão, com acento lírico. Enquanto fala, rodeia Gilgamesh, como se o quisesse envolver com palavras. Sua fala melodiosa é uma cantada de feiticeira:

**ISHTAR** *Quero teu fruto, Gilgamesh. A tua delícia,  
dá para mim! Vem para meus braços,  
filho de Ninsun.  
Serei tua esposa, serás meu esposo  
e eu te cobrirei de riquezas,  
ó meu querido.  
Vem, que eu farei atrelar para ti  
um carro de lápis lazúli e de ouro  
com rodas de ouro,  
parapeito de âmbar.  
Leões da procela serão as mulas  
puxando esse carro maravilhoso.  
Tu hás de entrar com aroma de glória  
na nossa casa que os cedros perfumam  
e o trono mais rico te receberá,  
a santa soleira beijará teus pés.  
Os reis, os príncipes, os fidalgos  
diante de ti vão se ajoelhar.  
Os potentados vão te servir*

*pagando tributo  
com primícias do monte e do vale.  
Sim, com o melhor do monte e do vale,  
os tributos mais opulentos.  
Vem que te faço o mundo fecundo.  
No teu aprisco  
a ovelha sempre terá gêmeos  
e a cabra há de parir trigêmeos.  
O potro de teu plantel  
será mais forte do que as mulas  
que levam cargas por toda a terra.  
Teu cavalo há de ser invencível.  
Teus bois de lavoura não terão rival.  
Vem, Gilgamesh, que te dou riqueza,  
Vem, Gilgamesh, que te dou grandeza.  
Vem para meus braços!*

Na sua resposta, Gilgamesh assume atitude irônica. Quando lembra os amantes de Ishtar, ele imita seus lamentos. Imita Ishulanu e a própria Ishtar quando repete suas palavras. Dramatiza o que vai dizendo.

#### **GILGAMESH**

*E quanto a mim, o que darei? Roupa fina para teu corpo? Tu me prometes bebida de deuses, comida de deuses. Serei um deus? Que será de mim se eu te desposar? Por que eu desejaria essas bodas? Ishtar divina, eu te conheço. És como o gelo da geada, és uma bela paliçada que não detém o vento frio, um abrigo que não defende da chuva, da ventania. Um vaso que molha quem o carrega, pixe que suja quem o carrega. Um calçado que morde os pés de seu dono, um sinal sinistro. A catapulta que arromba a muralha. Um castelo que cai sobre o guerreiro, um lindo palácio que esmaga o rei. Assim é tua beleza. Qual foi o marido que Ishtar conservou? Que amante teve para sempre? Ishtar esquece? Pois vou recordar a ladainha dos teus amantes.*

#### **ISHTAR (mostrando surpresa e irritação)**

*Contém tua língua, Rei de Uruk. Eu sou a filha de Sin, a neta de Anu, a Grande Rainha. Estou avisando, contém tua língua. Lua me fez, o rosto de prata me fez.*

#### **GILGAMESH**

*Recorda, Rainha: Tamuz, o amor de tua juventude, que destino teve? Que prêmio ganhou? Eu já te digo: luto, choro, lamentação todo ano. O pássaro formoso, de asas multicores, foi teu amante. O que ele ganhou? Asa quebrada, violência de tuas mãos. Agora ele pia na floresta, a chorar como um desgraçado: “Pior, pior, minha asa piora!” O bravo leão foi teu amor. Que dom lhe des-*

*tes? Fojos e armadilhas. O belo cavalo, tão bom na refrega, foi teu bem querer. Agora responde: Qual foi seu dote, qual foi sua sorte, que vida Ishtar lhe determinou? Açoite e esporas! Ah, o que mais? Correr a galope por léguas a fio, beber da água que ele mesmo turva com o barro dos cascos. Assim é a vida do cavalo, tristeza de sua mãe Silili. Estou certo?*

A deusa morde os lábios e recua com expressão irada. Gilgamesh prossegue:

### **GILGAMESH**

*Vamos adiante. Ishtar generosa, que é do vaqueiro que tanto amavas? Que é do pastor que te oferecia tenros cabritos, assados na brasa com pães de delícia? Ai, não te lembras, Ishtar? Teus golpes o transformaram num lobo. Agora seus próprios cães o perseguem, mordem suas coxas sem piedade.*

### **ISHTAR**

*Basta, Gilgamesh. É uma deusa que tua boca difama. Cala tua boca.*

### **GILGAMESH**

*Ó Ishtar, tem paciência. Deixa só que eu te lembre de Ishulanu, o jardineiro de teu pai, aquele que te punha a mesa, que te levava todos os dias um cesto de tâmaras. Não te recordas, deusa adorada? Para ele teus olhos de mel se voltaram e tua boca divina rogou: “Ó meu querido Ishulanu, deixa que eu sinta o teu vigor! Mostra teu membro, abre minha porta, põe o teu membro na minha boceta!” Mas ele te disse: “Por que me tentas, Senhora Ishtar? Minha mãe assou o bolo, preparou o bom de comer, serviu-me a comida pura, nada de nojo. Minha carne é limpa, não provo do impuro. Do pão da vergonha não vou comer”. Um golpe foi a tua resposta, um golpe que o transformou em bruto, num bicho bisonho que agora chapinha sem achar saída no teu jardim. O certo eu sei: se Ishtar me tiver entre os seus amores, o mesmo destino terei eu, a mesma sina dos infelizes.*

### **ISHTAR**

*Mortal, eu sou a Rainha do Céu. Moram comigo amor e ódio.*

Ishtar se retira furiosa.

Já vestido e com seus adornos, Gilgamesh põe a coroa na cabeça.

Enkidu aparece.

### **ENKIDU**

*Vamos, Rei de Uruk. O povo te espera. Só com tua presença a festa começa. Só tua mão pode abrir a porta do templo.*

### **GILGAMESH**

*Sim, Enkidu, vamos logo. Passou o perigo.*

Os dois se retiram.  
Ouve-se música ao longe.

## Ato III, Cena 5

Eana, o templo. Um sacerdote se aproxima do altar. Ouve-se um rugido. O sacerdote deixa cair o turíbulo e sai assustado. Depois que ele sai, os deuses-estátuas se movimentam: voltam-se para Ishtar que avança na direção da trindade suprema e se dirige a Anu. Ishtar mostra uma expressão de cólera. À medida que ela avança com passos pesados, os outros deuses se afastam. Só ficam visíveis os três maiores e Shamash, que permanece em cena mas se distancia um pouco da irmã.

**ISHTAR**

*Anu, meu pai, Gilgamesh me insultou.*

**ANU**

*Por que o rei de Uruk te insultou?*

**ISHTAR**

*Por que ele é insolente, não respeita os deuses.*

Anu balança a cabeça e se volta sucessivamente para Enlil e Ea.

**EA**

*Que está dizendo a filha de Lua? Não há muito Gilgamesh veio ao Eana e prestou culto às divindades com preces devotas, ricas oferendas.*

**ENLIL**

*Sim, ele promoveu o grande festival.*

**EA**

*Adorou os Anunnaki.*

**ENLIL**

*Adorou os Igigi.*

**EA**

*Fez sacrifícios impecáveis.*

**ANU**

*É certo: Gilgamesh honrou os filhos do Céu.*

**EA**

*Deu alimento a todos os divinos.*

**SHAMASH**

*Ofereceu primícias.*

**ANU**

*E festejou a criação.*

**ENLIL**

*Sim, Gilgamesh celebrou o Akitu.*

**EA**

*O festival que renova o mundo.*

Ishtar sacode a cabeça, irada. Bate com o pé no chão e o templo ressoa. Volta-se em seguida para Ea e fala com ênfase:

**ISHTAR**

*A prece que se acompanha de insulto não vale nada. A oferenda do perverso não vale nada. Assim diz Ea, o senhor do abismo, o mais sábio dos deuses.*

Ea balança a cabeça afirmativamente. Ishtar se volta para Enlil:

**ISHTAR**

*Enlil poderoso e justo, responde: que é da justiça? Gilgamesh matou o teu servo. Não é verdade? Gilgamesh matou o teu servo.*

Enlil balança a cabeça afirmativamente. Shamash afasta-se mais, fazendo com que a luz diminua. Anu olha para os dois deuses que o ladeiam e depois se dirige a Ishtar:

**ANU**

*Diz, Ishtar: Como o rei de Uruk te injuriou?*

**EA**

*Quando foi que isto aconteceu?*

**ENLIL**

*Em que lugar?*

**EA**

*E por que motivo?*

**ISHTAR**

*Estranho, muito estranho. Os grandes deuses me interrogam com perguntas ociosas, os grandes deuses que sabem tudo.*

**ANU**

*De tua boca ouvimos a queixa. Esclarece agora seu fundamento.*

Ishtar morde os lábios, hesita um pouco e finalmente fala:

**ISHTAR**

*Eu vi Gilgamesh que se banhava em seu jardim, e lhe disse palavras de amor. Ele me repeliu e me insultou, cobriu-me de injúrias.*

**ENLIL**

*Que infâmias te disse o filho de Ninsun? Como te insultou?*

**ISHTAR**

*Gilgamesh falou dos amantes que tive, de minha grande luxúria, da desgraça de meus amantes.*

**EA**

*Gloriosa Ishtar, luxúria e furor fazem parte de tua divindade.*

**ENLIL**

*São teus dons, tuas armas terríveis.*

**ANU**

*São graças da poderosa entre os deuses.*

**EA**

*Glórias de Ishtar, que enlouquece os amantes.*

**ENLIL**

*Por teu feitiço, os próprios deuses deliram.*

**ANU**

*Os deuses, os homens, os bichos da terra.*

**EA**

*E os que vivem nas águas.*

**ENLIL**

*E os que voam no céu.*

**EA**

*Que quer, então, a Senhora do Encanto?*

**ENLIL**

*Que deseja Ishtar? Que reparação pretende?*

**ANU**

*Que espera do Céu minha filha terrível?*

**ISHTAR**

*Eu quero vingança do alto. Das mãos de Anu.*

**ANU**

*Quê?*

**ISHTAR**

*Reparação do tamanho da ofensa. Uma vingança que caia do céu, nascida de tuas mãos, Anu. É o que desejo, pai de meu pai. Em nome do rosto brilhante que navega em teu seio e desenha o tempo, em nome do Filho que te deu o Sol, vinga tua neta.*

**ANU**

*Mas como, Ishtar? Que farei para satisfazer-te?*

**ISHTAR**

*O touro celeste. Cria-me o touro celeste e entrega nas minhas mãos suas correntes. Dá-me a besta furiosa, o terror que hoje mesmo eu lançarei contra Uruk.*

**EA**

*Que diz Ishtar? Contra Uruk? A cidade que te adora?*

**ENLIL**

*A grande cidade dos cabeças-negras, onde te celebram em templos magníficos?*

**EA**

*Uruk, onde belas mulheres se entregam aos homens no teu santuário?*

**ENLIL/EA**

*Onde tuas sacerdotizas te incensam todo o dia?*

Ishtar confirma com um aceno de sua cabeça, depois fala pausadamente:

**ISHTAR**

*Sim. A minha cidade, onde hoje fui insultada.*

**ENLIL**

*Que está dizendo a filha de Sin, a neta do Céu? Não é Ishtar a defensora de Uruk?*

**ISHTAR**

*O rei me ofendeu. Sua cidade deve sofrer.*

Anu balança a cabeça e diz com voz pausada:

**ANU**

*Ishtar, se te entrego o touro terrível, haverá uma calamidade.*

**ENLIL**

*Uma seca horrenda.*

**EA**

*Calor e queimor.*

**ENLIL**

*Incêndio nas matas, secura na estepe.*

**EA**

*Vão murchar os rios.*

**ENLIL**

*Vai secar-se a lama fecunda.*

**ANU**

*Serão áridos os campos. O trigal vai fenecer, a cevada vai morrer. Faltará o pão dos homens. Sem capim, as bestas morrerão de fome. Isso não te importa?*

**EA**

*Os campos secos, a estepe vazia, os rios murchando: isso não te inquieta?*

**ENLIL**

*As searas em fogo, as espigas murchas, os animais em desespero: isso não te incomoda?*

**ISHTAR**

*Eu faço com que a relva cresça. Eu faço o capim para as bestas do campo. A cevada, o trigo, eu alento. Não me inquieto. As mulheres recolheram feno. No silo, os homens guardaram o trigo. Nisaba dará o pão dos homens. Haverá comida para os animais. Eu garanto. Sei que muitos morrerão, sei que muitos nascerão. Não me inquieto.*

## **ANU**

*Ishtar, se eu te crio o touro do céu, se te entrego o touro terrível, haverá desespero em Uruk.*

## **ISHTAR**

*Se meu pai Anu não me entrega o touro do céu, haverá uma grande devastação. Irei ao reino dos mortos, atacarei o país de Ereshkigal, minha irmã sombria. Vou romper os seus portões, a entrada do Sem Retorno. Vou convocar os mortos, devoradores dos vivos. Vou trazer os defuntos para cima da terra.*

## **SHAMASH**

*Ishtar, minha irmã, controla tua ira. Deixa em paz os mortos. Deixa em paz o mundo de baixo. Se os mortos se misturarem aos vivos, os deuses que moram sob a terra, os senhores do reino escuro, virão com lamentos para junto de nós. Sim, os tenebrosos que andam cobertos de barro vão dividir o céu conosco. Isso não pode acontecer.*

## **EA**

*Desiste desta loucura, Ishtar. Tua irmã é poderosa, Ereshkigal é poderosa. Não te arrisques no Sem Retorno.*

## **ENLIL**

*Não arrisques o mundo.*

Ishtar sorri com frieza. Enlil e Ea se voltam para Anu. Ishtar morde os lábios e fita Anu com uma expressão de desafio. O grande deus meneia a cabeça e fala pausadamente:

## **ANU**

*Minha filha, contém tua ira. Eu te darei o touro do céu.*

Shamash se afasta, e à medida que ele se afasta faz-se a penumbra, no tom do crepúsculo. Os deuses se imobilizam. Dois sacerdotes penetram no templo. No escuro, na penumbra que se adensa, ouve-se um ruído de trovão. Os sacerdotes gritam, apavorados. A luz se apaga. Quando volta a acender-se a luz, vê-se no templo um grupo de sacerdotes e gente do povo, erguendo as mãos e rezando tristemente aos deuses imóveis. Ouve-se um confuso rumor de lamentos. O coro se divide: vozes masculinas e femininas alternam.

## **SACERDOTE 1**

*Nosso Senhor, Pai Anu, criador do mundo, os campos estão secos, há incêndio na floresta, o calor nos mata.*

## SACERDOTE 2

*Ea, o fogo devora tuas fontes, o rio se encolhe, o calor nos mata.*

## SACERDOTE 3

*Enlil poderoso, a besta fera tomou os campos. O medo nos mata.*

**CORO M** *Ó deuses, um touro feroso  
saltou a cerca do horizonte.  
Um bruto invadiu os campos  
e galopa contra a cidade:*

**CORO F** *Por onde passa a besta fera,  
o incêndio lava.  
Sai um vapor de suas ventas,  
como um jato de treva branca,  
um vento que destrói a vida.*

**CORO M** *Onde ele escarva com seus cascos  
rompem fagulhas.  
É assim que ele ara a terra.  
O incêndio é sua lavoura.*

**CORO F** *Os rios fervem,  
o húmus se torna barro cozido.  
Abrem-se as covas  
quando ele bufa.*

**CORO M/F** *Por que nos ataca a besta fera,  
o touro que saltou do céu?  
Que mal fez Uruk aos deuses?*

Destacam-se homens do povo, Cidadãos de Uruk (Homem 1, Homem 2, Homem 3, Homem 4). Eles falam com expressão aflita, dando notícias da calamidade:

**H.1** *O touro tremendo não é da terra, é um prodígio que veio do céu. Na primeira arremetida ele derrubou cem homens, bramindo e bufando. O vapor de suas ventas derrubou uma centena, abrindo valos no chão. Outros cem caíram do mesmo jeito na segunda investida. O campo se esvazia, ninguém se arrisca a ficar na no caminho da fera. Não há quem detenha o bruto. Não é da terra.*

**H.2** *Os chifres dele são enormes, seu corpo é descomunal. Seus olhos queimam. A terra estronda com seu galope. Ele avança pelos campos, ele se atira contra a cidade.*

**H.1** *Eu o vi do alto da torre. É um monstro medonho, feroz e fulo que nem Humbaba.*

**H.3** *Não brotou da terra, foi do céu que veio.*

**H.1** *Com a fúria de Nergal.*

**H.2** *Com o trovão de Hadad.*

**H.3** *Com a força de Ninurta.*

**H.1** *É o fim do mundo.*

Ouve-se um estrondo. Mais homens e mulheres entram correndo no templo. Choro, lamentos, orações se misturam.

**CORO** *A besta fera, o touro rompante  
abala as muralhas de Uruk  
e faz estremecer o Eana,  
o grande palácio de Anu.  
É como um batalhão no ataque.  
Por que Ishtar não nos defende?  
Que mal fez Uruk aos deuses?*

Um recém chegado anuncia:

**H. 4**

*O rei Gilgamesh armou-se e foi com Enkidu deter o touro. Já faz tempo que eles deixaram para trás as portas da cidade. Dão caça à fera nos arredores. Vem vindo uma sentinela que estava sobre o muro. Ele nos dará notícias. Esperemos o bom sinal.*

Faz-se silêncio. Os sacerdotes se prosternam diante do altar. Ouvem-se murmúrios de oração. Ao longe, um som de trombeta. Chega um novo personagem, ofegante. Um sacerdote lhe oferece água, ele bebe, descansa um pouco e fala com expressão de alívio.

**ST.**

*O perigo passou. Gilgamesh matou o touro terrível. Eu o vi do alto da muralha. Enkidu foi o primeiro a topar a besta fera que já avançava contra Uruk. Ele tentou deter o animal. Quase consegue agarrar-lhe os chifres, mas o touro sacudiu a enorme cabeça e por pouco não o derruba, por pouco não rasga com os chifres o filho da estepe, que saltou de lado. Gilgamesh acudiu e então o bruto*

*investiu contra ele. No que o animal se voltou contra o rei, Enkidu agarrou-lhe o rabo com as mãos e plantou os pés no solo feito um rochedo. Gilgamesh avançou e enterrou a espada no pescoço do animal. Mesmo ferido de morte o bicho ainda arrastou Enkidu por um longo trecho e quase consegue chifrar nosso rei, que se esquivou como um bom dançarino. Por fim o touro dobrou os joelhos e cair com estrondo.*

#### **SAC. 1**

*Bendito seja Anu! Bendito seja Ea!*

#### **SAC. 2**

*Bendito seja Enlil valoroso!*

#### **SAC. 3**

*Demos graças a Shamash, a Ninura, a todos os deuses!*

#### **SACERDOTE 4**

*Demos graças a Ishtar, nossa defensora!*

Ouve-se ao longe uma aclamação que as pessoas presentes no templo ecoam:

#### **POVO**

*Viva Gilgamesh! Viva Enkidu! Bendito seja o Rei! Bendito seja o bravo!*

O recém-chegado suspira. Os homens que já se achavam no templo o interpelam de novo:

#### **H.1**

*Diz, amigo: Que faz o rei? Por que se demora?*

#### **H.2**

*O que aconteceu depois da morte do touro?*

#### **H.2**

*Por que tuas mãos ainda tremem?*

#### **SENTINELA**

*Minha língua se trava. Devo, não devo? Eu quero falar, porém não quero. Ai, eu preciso dizer. Logo depois de o matar o touro, os dois heróis o esquartejaram. Cortaram a enorme cabeça, dividiram os flancos do bicho. Foi então que Ela apareceu.*

#### **VOZES**

*Ela quem?*

**ST.**

*A divina Ishtar.*

**H.1**

*A deusa, você viu?*

**ST.**

*Eu vi, eu ouvi. Ai de mim! Ainda me arrepio. Ela deu um grito que fez gelar o meu sangue. E mais pavoroso ainda foi o brado que soltou o filho da estepe.*

**VOZES**

*Que fez Enkidu? Que disse Enkidu?*

**ST.**

*Atirou uma coxa do animal na direção da deusa e fez uma ameaça que minha boca não deseja repetir.*

**VOZES**

*Como assim? Que palavras falou o homem tremendo?*

**ST.**

*Disse lá ele, com sua boca, que não é a minha, com sua voz, que não é a minha: "Putá, se te pego, faço contigo o mesmo que nós fizemos com o touro."*

**VOZES**

*Ai! Misericórdia! E que se passou?*

**ST.**

*Ai! Eu quisera não ter ouvido, nem visto. Então a a santa, a amada, a Dama do Céu, a Puta divina desapareceu com um grito que me deixou de cabelos brancos.*

**VOZES**

*Oh! Senhora Ishtar, ó Rainha, eu não o escutei!*

**SAC.**

*Filha de Sin, não ouvimos a má palavra, tem piedade de nós!*

**VOZES**

*Ishtar, que tua ira não nos encontre!*

**SAC.**

*Rainha do Céu, tem piedade!*

**VOZ**

*Mas agora conta, sentinela: o que houve em seguida?*

**ST.**

*Gilgamesh e Enkidu foram lavar-se no rio. O povo correu para ver o touro morto no chão, esquartejado, um monstro que ainda assim ainda faz medo. Sua enorme cabeça parece viva, seus olhos faíscam derramando pavor.*

Som de trombeta. Entra um mensageiro.

**MS.**

*Gilgamesh convoca os sacerdotes. Já chamou os artífices e eles fizeram seu trabalho. Mestres artesãos acudiram logo, e obedeceram à ordem do rei: separaram os cornos do touro de sua cabeça medonha. São chifres enormes, de lápis-lazuli, que agora os sacerdotes devem encher com óleo puro, para uma oferenda a Shamash. Não demorem.*

Os sacerdotes e o povo começam a deixar o templo. Ouve-se de longe um som de lamentos.

**S 1.**

*Quem chora? Quem se lastima assim em momento de glória?*

**MS.**

*As cortesãs, as prostitutas, as moças de Ishtar. Dizem que a deusa lhes mandou carpir o morto, chorar o touro. A coxa da fera foi levada ao templo de Ishtar, onde as sacerdotizas entoam lamentos pelo fruto do céu.*

**S2.**

*Pois que chorem as putas. Nós festejaremos.*

## **Ato IV, Cena 1**

Aposento do palácio real de Uruk: um cômodo com pé direito alto, parede muito branca (que servirá de tela para a projeção da cena da assembleia dos deuses, sonho de Enkidu). Enkidu está sentado em seu leito, com expressão abatida. Veem-se uma mulher quase imóvel perto da cabeceira e duas outras ao pé da cama. Gilgamesh, de pé, se aproxima do leito e fita Enkidu com ar preocupado. Depois de um instante de silêncio Enkidu fala, iniciando o diálogo:

**E.**

*Devastação.*

G.

*O que disse, amigo?*

E.

*Devastação.*

G.

*Como assim?*

E.

*É o que nós fizemos: devastação.*

G.

*Que está dizendo, meu irmão? Nós elevamos o nome de Uruk. Vencemos Humbaba, que fazia tremer o mundo. Os cabeças-negras nos aclamam, os povos da terra nos aclamam. Temos agora uma nomeada que não murcha nem desfalece, capaz de vencer o esquecimento. Nós entramos na floresta dos cedros, onde ninguém penetrava.*

E.

*Sim. Matamos o servo de Enlil e penetramos na floresta que era a vestimenta das deusas. Derrubamos os cedros altivos. Ainda escuto seu lamento. Subimos a serra sagrada e que fizemos? Devastação.*

G.

*Não fale assim, meu querido. Como pode o nobre Enkidu dizer palavras escuras? Nós lutamos, nós vencemos. Tivemos um triunfo sem igual.*

E.

*Pois agora o triunfo me parece amargo. Nós rasgamos uma bela floresta, fizemos tombar muitas árvores, tiramos vida e deixamos morte no lugar. Devastação.*

G.

*Enkidu, não faça pouco de nossa campanha. Vencemos o medo, vencemos Humbaba que apavorava a raça humana. Lembre-se da glória que alcançamos. Lembre-se da beleza que nós fizemos aparecer. Tuas palavras fizeram erguer-se uma porta soberba no templo de Enlil.*

E.

*Arte nenhuma supera o encanto de uma floresta. Abrimos uma trilha por onde gente gananciosa pode agora afrontar os deuses. Em nosso rastro muitos vão subir a serra sagrada e arrancar-lhe os cabelos em busca de riqueza. Meu coração está pesado. Escuto o lamento dos cedros e me entristeço. As pedras me doem, o chão rasgado me dilacera. Vejo a montanha santa exposta aos saqueadores.*

G.

*Não, meu amigo, de modo algum. O medo trava a ralé e a grande serra está cheia de perigos. Os próprios deuses afastam de lá os perversos. Nenhum aventureiro tem a coragem de Enkidu, que enfrentou o touro do céu. Quem pode seguir teus passos? Quem é forte como Enkidu? Os poetas cantam as façanhas do filho da estepe. Tuas proezas correm mundo. Os artistas se encantam com tua beleza, os poetas celebram tua glória. Todos aclamam o valente que deteve o touro celeste.*

E.

*Ah, o touro do céu, como era belo! Tão parecido contigo e comigo mesmo! Grande, forte, devastador. Eu me encantei com sua pujança, do mesmo jeito que me encantei com tua beleza. E nós o abatemos, nós o esquartejamos. Matar o touro do céu foi como matar um irmão.*

G.

*Ai, meu amigo delira. Vou chamar um sacerdote, um curador que te reze, um sábio que toque boa música e afaste de ti a nuvem seca, a nuvem dos pensamentos escuros.*

E.

*Não, Gilgamesh. Não quero ouvir nenhuma reza. Sinto um torpor esquisito, o sono já pesa no meu corpo.*

G.

*Dorme, então, amigo meu. Repousa, querido. Fica tranquilo. Depois de um sono sereno a alegria voltará a teu coração.*

Enkidu se deita, a mulher o cobre com mantas. Gilgamesh aperta a mão do amigo, acaricia seus cabelos, dá-lhe um beijo e se retira. A penumbra que domina o ambiente logo se adensa, mas aos poucos a treva torna a esmaecer. Projeta-se um filme na parede branca: visão da assembleia dos deuses: Ishtar está imóvel, com os olhos cerrados, segurando com as mãos cruzadas em xis o seu manto, como a fechar-se em suas vestes. Seu belo rosto se acha maquiado de azul, mais escuro ainda nos lábios. Os deuses a fitam com ar de profunda preocupação.

## **ARURU**

*Deuses e deusas, olhem para Ishtar. Ela se fechou, fez de si mesma um cárcere. Minha irmã tirou a alegria do mundo. Quando ela se ausenta não há desejo: o macho não procura a fêmea. O campo fenece, a terra entristece. O cavalo não cobre a égua, o carneiro ignora a ovelha, o leão aborrece a leoa. Meus animais se desolam. Os homens se esquecem das mulheres, as mulheres repelem os homens.*

### **NISABA**

*Sem o leite, que é o mundo? As espigas murcham, as flores se abrem para nada. As abelhas não voam, o mel se empedra, o leite seca no peito da vaca, no ubre da cabra. Ishtar assombra a todos quando se enche de furor, mas é ela quem traz a delícia.*

### **NINMAH**

*Realmente, é ela que faz a alegria, assim na terra como no céu. Ishtar ausente é muito mais terrível.*

### **NINURTA**

*É verdade o que diz a Nossa Senhora Aruru. Eu vejo Ishtar aqui conosco, mas sinto o frio de sua ausência. Ela se fechou no seu corpo sagrado e seu rosto escureceu. Olho para Ishtar e vejo sua irmã, a tremenda Ereshkigal. Receio que ela cumpra sua ameaça, desça ao mundo das trevas e tome o lugar da irmã, desolando de vez a terra e o céu. Por que a divina Ishtar não se move? Por que não fala?*

### **ENLIL**

*Mortais insolentes a ofenderam, homens que não respeitam os deuses.*

### **NINURTA**

*Pois que morram.*

### **ENLIL**

*Sim, meu filho. Que morram de má morte o rei de Uruk e o filho da estepe, os assassinos de Humbaba. Eles mataram o touro do céu e ofenderam a bela rainha.*

### **SHAMASH**

*Deuses, sejamos justos. Gilgamesh e Enkidu abateram um monstro que apavorava os humanos. O rei de Uruk combateu o touro que devastava seu país. Com a ajuda de Enkidu, deteve a ruína do povo. Não é justo castigar o rei que defende seu povo, o herói que impede a ruína do povo.*

### **ENLIL**

*Gilgamesh e Enkidu são dois criminosos. Eles mataram meu servo e penetraram na floresta dos deuses com pés imundos, com rudes machados, com suas mãos sujas de sangue. Violaram o bosque divino. Com mãos profanas, mataram árvores santas.*

### **SHAMASH**

*Enlil, recorda: foi com teu consentimento que eles eliminaram Humbaba.*

### **ENLIL**

*Luminoso, a culpa é tua. Com teu apoio eles subiram a montanha e trucidaram seu guardião. Depois se tornaram ainda mais arrogantes: insultaram a deusa tua*

*irmã. O brilhante Shamash se associou com miseráveis humanos. Por que fala nesta assembleia um deus que desce e se faz parceiro de miseráveis humanos?*

#### **SHAMASH**

*Por acaso o bravo Enlil quer que eu vá-me embora e deixe o céu para sempre? O bravo Enlil prefere a treva? Deseja que a terra, onde reina, se cubra de sombras para sempre?*

#### **EA**

*Não convém que os deuses disputem por causa de miseráveis humanos.*

#### **ANU**

*Sim, esqueçamos a disputa. Que os deuses ponderem serenamente. Ouvirei a todos.*

#### **ENLIL**

*Digo o que é certo, afirmo o inegável: Gilgamesh e Enkidu ofenderam a divindade. Ambos devem morrer. Por sua insolência, por seus abusos. Sim, pela queda de Humbaba, pelo touro do céu, por seus insultos a Ishtar, por seus atos insanos, ambos têm de morrer.*

#### **SHAMASH**

*O filho de Lugalbanda é rei de Uruk, defensor de seu povo. Nós mesmos o sagramos rei. Não é justo que ele morra por tomar a defesa do povo.*

#### **ENLIL**

*Os insolentes merecem a morte.*

*As deusas Ninmah, Aruru, Nisaba e Ninlil se pronunciam a uma só voz:*

#### **DEUSAS**

*Gilgamesh e Enkidu merecem a morte.*

*Ninsum volta-se para as outras deusas e protesta, golpeando sua própria coxa com os punhos:*

#### **NINSUN**

*Por que me ferem? Por que deuses e deusas querem a morte de meu filho? Aruru, Nisaba, Nillil, Ninmah, as santas não sabem o que é parir? Oh, não reclamem depois que a sabedoria deixou o céu.*

#### **DEUSAS**

*Poupemos o filho de Ninsun. Que viva Gilgamesh, o soberano de Uruk, a bem feita. Morra sozinho o seu amigo.*

**NINSUN**

*Deuses e deusas, peço também por Enkidu, filho que adotei.*

**NINMAH**

*Enkidu não passou por tua vagina.*

**NINLIL**

*Não mamou no teu seio.*

**NISABA**

*Não é teu fruto.*

**NINSUN**

*Aruru, recorda: o homem selvagem que adotei foi feito por tuas mãos.*

**ARURU**

*Os viventes que moldo no barro, todos me voltam ao barro. É assim a criação.*

**NINSUN**

*Ai! Que dizem as minhas irmãs?*

**DEUSAS**

*Que morra Enkidu e viva Gilgamesh.*

**EA**

Honremos as Damas poderosas, horemos o justo. O bravo Enlil fala com força e há verdade nas suas palavras, mas Shamash tem razão quando nos lembra de que Gilgamesh defendia seu povo. O rei de Uruk não deve morrer.

**NINURTA**

*Pois então que morra Enkidu.*

**ENLIL (irado)**

*Sim, que morra Enkidu. E com ele o rei de Uruk.*

Ishtar abre os olhos, descruza os braços e fala com veemência:

**ISHTAR**

*Enkidu deve morrer. Gilgamesh não deve morrer.*

**SHAMASH**

*Os deuses ouviram? Enlil escutou? Ishtar, minha Irmã, a Dama que se declara ofendida, pronunciou-se com voz bem firme. Ela poupa Gilgamesh.*

**ANU**

*É verdade, Ishtar?*

**ISHTAR**

*Grandes deuses, não se enganem. Ishtar não poupa seus inimigos.*

**ANU**

*Que deseje, então, a filha de meu filho?*

**ISHTAR**

*Que Enkidu morra e Gilgamesh viva.*

**ANU**

*É este o teu desejo, Ishtar gloriosa?*

**ISHTAR**

*Sim. Eu repito: que Enkidu pereça e o rei de Uruk contemple a morte do seu companheiro. Quero que o soberbo viva. E contemple sua própria morte.*

**ANU**

*Eu escutei a tua voz. O que diz o Senhor do Abismo?*

**EA**

*Estou de acordo. Morra Enkidu e viva Gilgamesh.*

**ANU**

*Enlil poderoso, qual é a tua sentença?*

**ENLIL**

*Cumpra-se o voto da ofendida. Que morra Enkidu. Ele não teve misericórdia.*

**ANU**

*Assim seja.*

Ishtar sorri. A luz se torna mais forte e se apaga de repente, findando a projeção. No escuro, Enkidu dá um grito. As servas acorrem. Acende-se uma tocha. Uma das mulheres toca a testa de Enkidu e diz:

**S.1.**

*Ele queima de febre.*

Outra serva toca os pés do enfermo e revela:

S.2.

*Seus pés estão frios.*

Uma das servas sai com uma tocha. Enkidu geme. Vem Gilgamesh acompanhado por servidores. Enkidu senta-se no leito, acabrunhado. Gilgamesh se aproxima do leito de Enkidu, toma-lhe a mão carinhosamente e lhe indaga:

G.

*Que tem meu amigo? Que tem meu irmão?*

E.

*Ai, Gilgamesh, tive um sonho terrível. Eu vi os grandes deuses reunidos em conselho. Eles falavam a nosso respeito, discutiam a nosso respeito. Por fim, decidiram, deram sentença: “Enkidu deve morrer, Gilgamesh não deve morrer”.*

G.

*Não, não pode ser. Foi um sonho mau que algum demônio criou. Não é possível que os deuses te condenem assim, que Anu te imponha este destino. Não é justo que os filhos do Céu me poupem sacrificando meu irmão. Febre te atacou, Febre criou a treva enganosa no teu juízo. Que venham os curadores, que venham os médicos. Que a música serene teu coração.*

Gilgamesh bate palmas, os servos se agitam e saem para cumprir suas ordens. Chega um curador que examina Enkidu tomando-lhe o pulso. Outro médico prepara uma poção que lhe dá a beber, enquanto reza baixinho. Uma das servas aplica na testa de Enkidu uma compressa, outra massageia seus pés. Vem uma mulher com uma lira e toca suavemente. Enkidu adormece. A música cessa. Gilgamesh verifica que o amigo dormiu, dá-lhe um beijo e se retira, precedido pelo servo com a tocha. Aias se deitam em mantas colocadas no chão.

## Ato IV, Cena 2

Madrugada. Enkidu desperta, as aias permanecem adormecidas. Enkidu abre os olhos, senta-se lentamente na cama, fita o vazio com expressão de sonâmbulo e fala com voz rouca:

E.

*Porta, eu te vejo, mesmo de longe: linda, magnífica, rica de imagens, gloriosa. Assim meu coração te enxerga. É excelente a tua madeira, que veio de árvore santa, a mais bela de todas: carne de cedro soberbo, soberano em sua floresta. Artistas te ergueram em Nipur segundo o desenho de meus sonhos, o melhor de minha memória. Porta encantadora, todos te louvam. Arte fascinante, pura*

*maravilha. Mas te falta o entendimento. Eu, que tenho juízo, hoje te renego, porta sem razão: hoje te declaro maldita. Ah! Se eu soubesse para que destino me davas passagem, que sorte me abrias, porta dos demônios, filha de Humbaba, eu teria logo acabado contigo, teria desfeito a tua beleza a golpes de machado. Agora eu te amaldiçoo, insensata. Um rei virá, um homem bárbaro que te derube, que risque o meu nome de tua face, raspe minha imagem e imprima em tua lenha sua figura horrorosa. Sim, há de vir um criminoso que lance em teu rosto sua infâmia. Maldita sejas para sempre, porta de meus sonhos.*

Enkidu faz uma pausa ofegante. Ouve-se um pio de coruja, seguido de um uivo. Quando o silêncio volta, ele recomeça.

**E.**

*Os velhos pastores me davam pena, me pareciam montes de palha. Hoje eu sou um monte de palha. Bastou uma noite para me envelhecer. Eu nunca devia ter deixado a estepe, abandonado meus animais. Mamei na gazela. Meus irmãos foram cervos, onagros, o povo de cascos. Como era bom ser bicho, um puro bicho do mato! Mas então apareceu o estúpido Caçador, que me viu e me revelou. Miserável Caçador, recebe agora minha maldição: que a fome te devore e a caça te escape, que as feras te encontrem desarmado no meio da estepe, que lobos e hienas te dilacerem. Maldito sejas, Caçador, até a hora de tua morte.*

Pausa. Novos sons noturnos. Enkidu tenta levantar-se e não consegue; agonizando, senta-se de novo na cama e fala com raiva, como se estivesse diante da pessoa que ele acusa:

**E.**

*Shamtar, desgraçada, agora é tua vez. Minha maldição há de cair sobre tua cabeça e minhas pragas vão cercar-te por todos os lados. A estrada será tua residência, a sarjeta será teu leito. Teu belo vestido há de ser rasgado, teu manto sujo de lama. Os homens te darão desprezo; o faminto e o sequioso baterão na tua cara. Tua comida há de ser nojenta, o resto do mendigo, a sobra do lixo. Tua boca seca há de beber em vaso imundo, água barrenta em vez de cerveja. Será miserável tua vida, miserável a tua morte.*

Pausa. Enkidu ofega e golpeia as coxas com os punhos, depois se imobiliza. De súbito, uma luz forte invade o aposento e a voz de Shamash se faz ouvir:

**S.**

*Enkidu, que palavras são estas? Por que enches a boca de pragas? Por que acolhes o ódio, esse nojo que torna tudo feio, aumenta as dores e estraga a lembrança? A injustiça envenena, filho da estepe. Não deixes que ela suje teu coração e te torne ingrato. Não permitas que o ressentimento, filho medonho do pavor,*

*amargue tua memória, deforme teu passado. Ouve o que te digo: a porta de Enkidu maravilha os homens, está na boca de poetas, não será esquecida. Por que destruir uma fonte de música? Eu mesmo, Shamash, deito luz na tua porta, ilumino teu nome.*

Breve pausa. Enkidu esconde o rosto com as mãos. Shamash recomeça.

**S.**

*Diz, grande homem: Que mal te fez o caçador? Ele te viu e te anunciou. Não merece castigo por ter falado ao rei de tua aparição. Foi graças a sua notícia que Gilgamesh te conheceu.*

Nova pausa. Enkidu permanece com o rosto encoberto. Shamash prossegue:

**S.**

*Responde, selvagem: por que amaldiçoas a mulher que te ensinou o gozo, levou a alegria a teu corpo, te iniciou no prazer? Shamtar te arrancou do meio dos brutos e revelou o teu nome. Pôs na tua boca o alimento puro, a bebida que alegra os homens. Como se fosse tua mãe, ela te fez vestir túnica e manto, penteou tua cabeleira, lavou tua carne, perfumou teu corpo, fez aparecer a tua beleza. Não é verdade? Shamtar te levou a Uruk, onde a juventude se regozija; levou-te a Gilgamesh, que te deu assento num trono, te engrandeceu e te dedicou amor. Graças a ela foram muitos teus dias de festa. Graças a Shamtar tiveste amigo e foste honrado pelos cabeças-negras. Recorda, Enkidu: Shamtar te levou a Gilgamesh.*

Enkidu faz sinal de assentimento, acenando lentamente com a cabeça. Escorrem lágrimas de seus olhos. A voz de Shamash prossegue:

**S.**

*Agora Enkidu esquece Gilgamesh? O Rei de Uruk sofre tua dor, se desola com tua tristeza. Depois de tua partida ele há de chorar amargamente. Devo crer que o filho da estepe agora detesta o rei, despreza seu companheiro, seu amigo querido? Por acaso Enkidu se arrepende do amor, desfaz da amizade, tem ódio da vida que desfrutou ao lado de um rei? O filho adotivo repele Ninsun?*

Enkidu chora. O deus insiste:

**S.**

*A Mulher Dama e o Caçador te levaram a Gilgamesh, que te fez príncipe em Uruk. Enkidu agora detesta Gilgamesh?*

Emocionado, Enkidu suspira profundamente, meneia a cabeça e fala com voz embargada, mas em tom solene.

**E.**

*Divino Shamash, eu te agradeço. A tua luz me purifica, teus raios lavam meu coração. Desdigo as palavras ruins que eu disse, as sentenças de mau agouro. Em lugar da maldição eu vou pronunciar a bênção. Apago a voz da ruína, invoco a boa fortuna. Bem lembrada seja a porta em que os artesãos de Nipur desenharam minha aventura, minha jornada com Gilgamesh. Benditos sejam os poetas que guardarão essas imagens: os cantores de minha vida, os cantores de minha morte. Renego todas as maldições que proferi com os lábios amargos. Caçador, que praga nenhuma te alcance. Que teu desejo seja satisfeito e tua mesa seja farta. Bela Shamtar, minha boca lançou a praga, minha boca retira a maldição. Que Ishtar te coroe, que todos deuses te protejam. Reis e príncipes vão te amar. O poderoso há de ceder a teus encantos, o nobre deixará por ti esposa e concubina, o rico te dará fortuna. O general há de querer-te mais ainda que o soldado. Os sacerdotes te abrirão com alegria as portas do templo. Rogo aos deuses que nada te falte e todos te queiram bem.*

**S.**

*Assim seja.*

A luz intensa diminui, de modo que o quarto parece bem mais escuro depois que Shamash se cala. Enkidu se deita de novo, volta a cobrir-se (de modo desajeitado) e fecha os olhos, tentando conter o pranto. No que ele solta um gemido, já deitado, uma mulher se levanta e caminha até o leito, cobre-o com cuidado, afaga seus cabelos e lhe oferece água, que ele recusa. A iluminação vai de novo crescendo até sugerir manhã já clara. Aias arrumam a alcova. Uma delas sai e volta com um curador que passa as mãos suavemente pelo corpo de Enkidu e reza baixinho, num murmúrio quase inaudível. Enkidu abre os olhos. A princípio ele se mostra um pouco agitado, mas logo se acalma. O sacerdote passa um ramo sobre sua cabeça, como quem abana. Enkidu fecha os olhos de novo, mas logo torna a abri-los. Soergue então o corpo, procurando apoiar o dorso em almofadas que uma aia prestimosa encosta na sua cabeceira. Em seguida a mulher torna a oferecer-lhe água e ele bebe, mas recusa o alimento que outras servas lhe trazem. Depois de beber, Enkidu torna a cerrar os os olhos. O curador continua sua reza. A cabeça de Enkidu pende, num cochilo. As aias fazem com que ele se deite de modo mais cômodo. Chega Gilgamesh. Os servos colocam perto do leito de Enkidu uma cadeira onde Gilgamesh se senta em silêncio, imóvel, até que Enkidu abre os olhos e se volta para ele, com um leve sorriso nos lábios. As aias se afastam. Gilgamesh indaga:

**G.**

*Como se sente, meu irmão? Foi bom teu sono? Foi boa tua noite?*

E.

*A noite foi bruta, difícil. Me senti muito fraco e meu coração estava pesado. Mas de madrugada tive um bom momento. O divino Shamash falou comigo. Sua voz clareou, sua luz verdadeira banhou meu peito e me livrou de um sentimento ruim. Agora estou melhor.*

G.

*Que bom! Meu irmão ouviu o Sol. Em breve estará bem de novo, recuperado.*

E.

*Não, Gilgamesh. Não espero tanto. Shamash me purificou, sua bela palavra me deu alívio. Estou melhor, mas sei que não duro muito. Shamash também me fez anúncio de choro e lamentação.*

G.

*Não fale assim, meu irmão. A voz do deus é poderosa, sua luz é vida. Se Shamash te visitou, isso quer dizer que a tua força renascerá. As palavras dos deuses às vezes nos confundem, mas sua visita significa saúde. Vamos, levanta-te um pouco do leito.*

Os servos trazem uma cadeira confortável e a colocam perto da sêdia do rei, então levada mais para a frente do palco, porém ainda a pouca distância do leito do enfermo. Gilgamesh ajuda Enkidu a levantar-se da cama e assentar-se na cadeira; depois chama os servos e lhes dá ordens. Os servidores trazem bandejas com alimentos. Aias limpam com toalhas o suor de Enkidu, lavam seu rosto com panos úmidos, penteiam sua cabeleira; outras passam óleo perfumado no corpo do enfermo e massageiam delicadamente seus pés. Enkidu ofega um pouco, porém sorri e se mostra mais animado. Em seguida ele bebe uma poção, come um pouco de pão com azeite e prova uma pequena fruta, imitando Gilgamesh, que o encoraja. O rei ordena:

G.

*Que venham os músicos e toquem alegria.*

Os músicos chegam e tocam. O rei e o enfermo trocam algumas palavras em voz baixa, mas logo Enkidu deixa pender a cabeça, vencido pelo sono. Gilgamesh o carrega nos braços, deita-o de novo no leito, beija seu rosto e se retira. Cai o pano.

## Ato IV, Cena 3

Madrugada, luz de aurora. Enkidu está deitado em seu leito. Um sacerdote curador cochila num banco próximo. Aias dormem em alcochoados, mas duas

delas estão despertas, e conversam num canto afastado da cama do enfermo, mais perto da plateia. Ao longe, ouvem-se discretos cantos de pássaros.

**A.1.**

*Doze noites de vigília. Fadiga, fadiga.*

**A.2.**

*Doze dias de angústia.*

**A.1.**

*Sim, doze, com este que começa.*

**A.2.**

*O príncipe está cada vez mais fraco. Desde ontem recusa o alimento.*

**A.1.**

*Mal bebe água.*

**A.2.**

*Febre vai e vem.*

**A.1.**

*Tem o sono agitado.*

**A.2.**

*Sim. Cortado em pedaços pela doença.*

**A.1.**

*Ai, nós também já não dormimos o sono inteiro, o sono sereno. Já temos de fazer turnos para lhe dar assistência. E mesmo fora de turno a gente acorda com aflição.*

**A.2.**

*É rude a vigília.*

**A.1.**

*De vez em quando, um sobressalto. Que percorre todo o palácio.*

**A.2.**

*O rei passa horas à cabeceira do amigo*

**A.1.**

*Estremece quando ele geme.*

A.2.

*O Senhor de Uruk não tem sossego.*

A.1.

*Tarde ele sai, cedo ele volta a este aposente. E dia a dia se entristece.*

A.2.

*O poderoso que nada receia tem agora medo de ouvir os médicos.*

A.1.

*Não há curador que não tenha chamado para tratar de Enkidu.*

A.2.

*Mas os remédios são inúteis, as rezas são inúteis.*

A.1.

*Falham as poções, falham os unguentos.*

A.2.

*Falham as bênçãos de Ninsun.*

A.1.

*A esperança murcha.*

A.2.

*Veja, amiga: o dia amanhece, mas sua luz está fria.*

A.1.

*Meu coração é um poço de lágrimas. Um demônio sufoca meu príncipe.*

A.2.

*Ai, veja como ele se agita. É um sonho mau.*

Enkidu dá um grito. As duas aias acodem, pressurosas. Uma delas pega uma toalha e enxuga a testa do enfermo. A outra enche uma taça com água e oferece a Enkidu. O curador desperta, as outras servas despertam. Trazem remédios, massageiam os pés do paciente, arrumam o quarto, agitam leques. Enkidu finalmente fala:

E.

*Chamem Gilgamesh. Quero falar com Gilgamesh.*

Uma serva sai apressada. O curador toma um ramo verde, que mergulha num recipiente com água e asperge o quarto, enquanto recita:

## CURADOR

*Vai-te embora, Anzu, vai-te embora pavor. Sai daqui, assombro. Eu te esconjuro. Socorre, Ea! Acode, Shamash! Que a treva deixe nosso príncipe, que o fruto da treva deixe nosso príncipe.*

Algumas servas acompanham o curador numa dança breve, patética, agitando os braços como para afastar um ente invisível. Enkidu faz sinal às aias, pede que o ajudem. Com seu apoio - e com dificuldade - ele se recosta sobre almofadas na cabeceira de seu leito. Entra Gilgamesh, com um pequeno séquito.

G.

*Que tem meu irmão?*

E.

*Ai, Gilgamesh, eu tive um sonho pavoroso. Bramava o céu, a terra tremia. Um vulto surgiu, um vulto de homem, de rosto sombrio. Era que nem Anzu, o demônio, carranca de leão. Tinha garras de águia. Ele me assaltou. Foi em vão que me debati: com um salto medonho, ele me agarrou, golpeando a minha cabeça. Afundei, feito um barco arrombado. Mergulhei no escuro, na treva borbulhante. E quando pude abrir os olhos vi meu corpo transformado, emplumado, que nem um pássaro.*

G.

*Esquece, meu querido. Cala tua boca. Não deixes vir à luz este sonho de tua cabeça.*

E.

*Ai Gilgamesh, como esquecer? O vulto medonho me arrastou pela estrada do turbilhão e me levou à Terra Sombria: à Casa de onde não sai quem nela tiver entrado, a Casa cujos moradores não veem a luz, onde o pó é o manjar e o barro a iguaria. Ai de mim! O terror me empurrou para o ventre escuro, me prendeu no cárcere imundo.*

Enkidu fecha os olhos. Gilgamesh protesta:

G.

*Acorda, meu irmão, abre os olhos, homem da estepe. Vê o palácio, contempla meu rosto. Tu não estás no cárcere imundo.*

Enkidu abre os olhos, respira fundo e prossegue:

E.

*Horror me cercou, sombra funesta me cercou. Escuta, Gilgamesh.*

G.

*Que diz meu irmão?*

E.

*Na Casa do Pó, na Triste Casa em que eu entrei, vi coroas jogadas no chão. Vi os reis antigos, imagens dos deuses, servindo à mesa dos Assombros. Vi os príncipes derreados, os nobres que nem mendigos, os ministros e os sacerdotes lançados à toa na laia dos mortos. Encontrei caído no barro o grande Etana, o sábio que subiu ao céu; vi o poderoso Shakan, nu em pelo, pastoreando sombras vazias. Encontrei muitos homens ilustres, ricos e nobres, roídos de vermes; achei os juízes e os generais na mesma lama que os miseráveis. Vi Ereshkigal, a soberana do Reino de Baixo, sentada em seu trono, com os seios nus. Ajoelhada diante dela, Belit-Seri, sua servidora, escrevia numa placa de barro. A Rainha indagou: quem trouxe aqui esta criatura? Foi quando acordei.*

G.

*Meu irmão, deixa no escuro este sonho sinistro. Olha para a luz, meu irmão.*

*Enkidu ofega e descansa por um momento, mas pouco depois tem um sobresalto. Dá ntão um gemido e prossegue, com voz rouca:*

E.

*Ai, lá vem ele de novo.*

G.

*Quem?*

E.

*O vulto medonho. Gilgamesh, querido, nunca mais te verei. De lá de baixo ninguém sobe, ninguém retorna, que eles não deixam. Adeus, Gilgamesh. Não me esqueças. Eu não tombei no combate; morro inútil na cama, feito um homem de pouco valor. Mas não permita Gilgamesh que eu fique sem honra. Não me esqueças, filho de Ninsun.*

G.

*Amigo, irmão, como te esquecer? Contempla meu rosto, vê meus olhos cheios de lágrimas. Em meu coração tua imagem nunca se apaga. Espera, Enkidu. Olha para mim, ouve o que digo. Mandarei fazer tua estátua de prata e de ouro. Mandarei que o povo de Uruk se reúna e te celebre em todo o reino. O palácio repete teu nome, torre e a muralha guardam teu nome. Querido, não me deixes. Por que meu irmão se despede? Se me abandona, que vida posso ter? Não me deixes, não te esqueças. Ai, Enkidu, não me abandones.*

Enkidu ofega, num último suspiro. Gilgamesh se abraça com seu corpo, encosta a cabeça no seu peito.

**G.**

*Meu irmão, meu companheiro, por que tua boca não me responde? Por que este silêncio? Por que esta frieza? Por que não ouço teu coração?*

O coro dos servos responde com gemidos. As aias se aproximam chorando. Gilgamesh se ergue com um grito, atira ao chão sua coroa, arranca e rasga seu manto. Ministros, servos e servas acorrem, com lamentos e expressões de pavor. Gilgamesh se descabela, chorando. Em seguida, beija o cadáver e se senta no chão perto dele, assumindo a posição fetal, enquanto soluça. As aias fecham os olhos do morto e em seguida se agacham, formando um círculo à volta do rei, que se mantém na mesma posição. Após um curto intervalo de silêncio em que a cena se congela, Gilgamesh emite um longo gemido, prolongado por um instrumento de cordas (algo como um celo, por exemplo) de que apenas se ouve o som contínuo, gemente. À medida que o som progride, a luz se enfraquece até chegar à escuridão total.

## Ato IV, Cena 4

Quando a luz retorna vê-se ainda Gilgamesh e as aias na mesma posição, diante do corpo de Enkidu. Entram ministros, anciãos do povo, sacerdotes. Dois dos mais velhos (um ministro e um sacerdote) se aproximam de Gilgamesh.

**M.**

*Rei de Uruk, filho de Ninsun, muitos dias já se passaram. Permite que levemos o corpo do finado para sua tumba. Já passa do tempo. É dever de quem fica sepultar os mortos.*

Gilgamesh permanece calado. Um sacerdote toma a palavra.

**S.**

*Gilgamesh, o morto reclama. O finado não tem sossego enquanto seu corpo está insepulto. Não deixes que sua alma fique atormentada, vagando pelas ruas escuras, errando louca pela estepe. Não deixes que ela vire assombro, espalhe terror e leve esconjuro, faça colheita de maldições. Não tornes difícil, Gilgamesh, a viagem de teu amigo.*

**M.**

*Os deuses do Ersetu reclamam. O espírito infeliz sofre tormentos enquanto a terra não cobre seu corpo. Enkidu está sofrendo porque os ritos não foram feitos. Nós lhe devemos a cerimônia, nós lhe devemos a sepultura.*

Gilgamesh ergue a cabeça e faz sinal de assentimento. O Ministro se volta para o lado e chama com um gesto um grupo de áulicos. Estes entram com uma padiola onde depositam o morto. Gilgamesh tapa o rosto com as mãos e se põe de costas enquanto os guardas saem com o féretro. As mulheres ululam. Quando o féretro se retira começa a lamentação. O coro responde a Gilgamesh. Um citaredo se associa ao coro.

G. *Ó Enkidu, tua mãe foi a gazela, teu pai era o forte onagro.*

*Aqueles cujo emblema é a cauda  
aqueles que correm nos prados  
eram tua família,  
eram teu povo as bestas do campo.  
Que eles chorem por ti na grande estepe.  
Que te deplorem nas suas pastagens  
o boi e o carneiro,  
o veado e a cabra montesa.  
Lamente-se a campina.  
Chorem por ti o ciprestre e o cedro,  
o buxo sempre verde,  
as árvores do campo.*

C. *As manadas que batem a estepe  
digam sua tristeza:*

*os cervos se lamentem  
e os auroques se queixem.  
Enkidu foi-se embora,  
Enkidu foi-se embora.*

G. *Leopardo e pantera,  
com a hiena e o leão  
bramindo se lamentem  
na mata, nas cavernas  
no seio da montanha.*

C. *As feras perigosas  
nos vales se lastimem,  
chorem na serrania.  
Enkidu foi-se embora,  
Enkidu foi-se embora.*

Som de uivos e nitridos. Um citaredo toca seu instrumento de forma pungente, imitando o pranto dos animais. As mulheres dançam ao redor do rei uma dança de sofrimento.

- G. *Águas do rio Ula,  
de margens graciosas  
onde juntos andamos,  
escorram como pranto.*
- C. *Correntezas do Eufrates,  
Águas puras do Tigre  
respondam com soluços:  
Enkidu foi-se embora.*
- G. *Chore toda a cidade  
lamentem as aldeias.  
As virgens e as matronas,  
em ofício de lástima,  
ululam em Uruk  
como se fossem lobas.  
Meu amigo não ouve?*
- C. *A bela Mulher Dama  
que fez o teu deleite,  
a mestra, a meretriz  
que te ungiu com perfume  
hoje chora por ti.*
- G. *Quem te deu de comer,  
quem te deu de beber,  
o pastor e a pastora,  
os jovens que assistiram  
teu combate com o touro,  
estão hoje de luto.  
Meu amigo não vê?*
- C. *Chore toda a cidade  
lamentem as aldeias:  
Enkidu foi-se embora  
Enkidu não retorna.*
- G. *Ouça-me bem o povo de Uruk,  
o redil dos cabeças negras:  
o machado em meu flanco  
a morte arrebatou.  
A espada que eu cingia,  
o escudo de meu corpo,*

Anzu arrebatou.  
O meu traje de gala,  
meu adorno melhor,  
Inferno arrebatou.  
Ai, Enkidu meu amigo caçula,  
onagro na planície,  
pantera da estepe,  
camarada fiel  
com quem venci perigos  
no campo e na montanha,  
ai, meu bravo Enkidu,  
vencedor do touro feroso,  
eu te fiz assentar a meu lado num trono  
e os príncipes da terra beijaram teus pés  
mas agora derramo lágrimas amargas  
diante de tua ausência.  
Deixarei crescer os meus cabelos  
dia e noite chorando  
diante de tua ausência.

Todos se imobilizam. A luz diminui até que se apaga. Quando a luz se acende de novo descerra-se uma cortina descobrindo uma plataforma mais elevada onde se avista a estátua de Enkidu (ou seja, o ator que faz o papel de Enkidu, completamente imóvel). Na plataforma inferior, entra um sacerdote que se dirige a Gilgamesh.

**S.**  
*Os ritos iniciais já foram cumpridos.*

**G.**  
*Que prossigam as cerimônias. Sacrifício de bois gordos, de belas ovelhas para Enkidu. E os presentes mais ricos, da lavra dos ourives.*

O sacerdote faz sinal de assentimento. Entram servos que depositam vasos ao redor da estátua. Um grupo de sacerdotes e ministros entra em cena em silêncio.

**G.**  
*Dediquem-se logo as oferendas, a fim de que os deuses sejam propícios. Para Ishtar, a grande rainha, as mais belas vestes; para Namra-sit as mais belas vestes.*

**S.**  
*Sim, que elas sorriam no caminho de Enkidu.*

G.

*Ordeno que os sacerdotes se levantem ao nascer do sol e mostrem a Shamash as oferendas. Um belo cajado para Dumuzi, amado de Ishtar. Brindes para os deuses da sombra. Que Namtar se alegre e Ereshkigal sorria.*

S.

*Sim, que a Rainha do país de baixo sorria a Enkidu.*

G.

*Prepare-se o banquete.*

S.

*Sim, majestade. Os sacrifícios serão feitos e o triste banquete será preparado.*

G.

*Escutem bem os sacerdotes, os anciãos, os ministros: exijo que toda Uruk celebre esta pompa fúnebre. Seu rei vai partir.*

## Ato V, Cena 1

O cenário mostra no primeiro plano um lugar agreste, desabitado. Vê-se ao fundo uma montanha. Há uma subida para o plano onde se acha representada a montanha, com uma caverna em sua base. Gilgamesh se detém num trecho do agreste, no plano inferior. Veste uma pele de leão e uma túnica curta, quase esfarrapada; suas sandálias estão gastas, e ele mostra fadiga. Senta-se no chão e bebe água de um cantil. Afastando da cabeça a cerviz de leão, ele derrama um pouco de água nos cabelos desgrenhados. Um brilho súbito faz com que o herói se erga e se volte para a montanha. Ouve-se a voz de Shamash.

S.

*Para onde vai o rei de Uruk? Por que anda errante, trilhando o ermo, o sertão imenso? O que procura Gilgamesh? Por que vagueia sozinho na terra? Há tempo que te vejo nesta caminhada vazia, exposto a calor e frio, exposto a perigos, cheio de cansaço. O que procura Gilgamesh?*

G.

*Enkidu morreu. Eu vi seu corpo deitado na cama, lavei seu rosto com minhas lágrimas. Chamei, ele não respondeu. Não pôde erguer-se. Não pôde falar. Assim será comigo, não é mesmo? Tenho a morte no meu calcanhar. Se Morte me pega, vou ficar como Enkidu. Não quero. Andando na estepe, chorando na estepe, lembrei-me de Utanapíshim, o Sábio Supremo, que recebeu uma grande graça. Ele não morre. Estou à procura Utanapíshim, meu antepassado.*

**S.**

*Desiste, Gilgamesh. O filho de Ubar Tutu foi único entre os homens. As águas grandes já se recolheram. O tempo passou. O mundo não transborda. Utanapístim, o filho de Ubar Tutu, foi posto pelos deuses muito longe da humanidade. Desiste, Gilgamesh.*

**G.**

*Ah, o Sol me diz que desista. Como atenderei? Conheço agora o destino dos homens, o destino que me agonia. O Sol pode morrer e retornar; mas para os homens, quando a breve luz se acaba, a noite é perpétua, o sono um só. Divino Shamash, eu quero a vida verdadeira, a que não acaba.*

**S.**

*Desiste, Gilgamesh.*

A luz de Shamash diminui, esmaece. Gilgamesh fica imóvel por um instante, como se esperasse ainda uma fala do deus, mas logo retoma a caminhada e se dirige à rampa que leva ao segundo plano, onde se vê a montanha. No alto, perto da rampa, destacam-se um homem escorpião e sua mulher. Outros circulam pelo palco. Gilgamesh se detém e recua espantado pela aparência das criaturas, mas logo se reanima e segue caminho de novo, rumando na direção do casal que o fita.

**H. E.**

*Este que vem vindo é carne dos deuses.*

**M. E.**

*Dois terços ele é deus, um terço dele é humano.*

Gilgamesh se aproxima e saúda os dois com uma breve reverência. Eles o interpelam:

**H. E.**

*Quem se aproxima da cordilheira de Mashu? Quem busca as montanhas gêmeas, passagem do Sol?*

**M. E.**

*Um homem ousado. O primeiro que vem aqui, o primeiro que põe os pés em nosso rochedo. Há grandes rios no caminho, muitas águas em tumulto. Mais adiante, além da estepe, se acha a floresta, cheia de perigos.*

**H. E.**

*Diz, viajante, como é teu nome? Qual a tua origem?*

**G.**

*Sou Gilgamesh, rei de Uruk, filho da sábia Ninsun e de Lugalbanda, o herói.*

**H. E.**

*Filho de deusa, o que te moveu a deixar teu reino? Por que teu coração te lançou nessa viagem?*

**G.**

*Eu vi morrer Enkidu, vi acabar-se meu bom amigo. Contemplei seu corpo deitado na cama dos lamentos, lavei seu rosto com minhas lágrimas. Chamei, ele não respondeu. Não pôde erguer-se. Não pôde falar. Assim será comigo. É o destino que me persegue. Chorando, vaguei pela estepe, com saudades de nós dois, com saudades de mim mesmo. Senti a morte no meu encalço. Uma grande amargura me tomou. Sofri muito vagando assim, pela vastidão da estepe, por lugares ermos, por brenhas e matas. Padeci calor e frio, senti fadiga, senti pavor. Leões me atacaram nos desfiladeiros. Tive de lutar por minha vida contra as feras furiosas. Rezei ao Senhor do rosto brilhante, o divino Sin. Ele me ajudou, Lua me ajudou. Segui caminho pelo deserto. Muitas vezes tive sede, muitas vezes tive fome. Mas prossegui assim mesmo. Agora cá estou, diante dos Guardiões da Montanha. Eu me confio aos poderosos vigias da Montanha. Contemplo seu rosto e lhes peço passagem.*

**H. E.**

*Responde, Gilgamesh, esclarece melhor o sentido de tua jornada. Com que propósito o Rei de Uruk deixou sua terra numa viagem tão perigosa?*

**G.**

*Busco meu antepassado que mora no extremo do mundo: o filho de Ubar Tutu, Utanapíshtim, aquele que não morre.*

O casal escorpião se entreolha e confabula:

**H. E.**

*O forasteiro venceu o pavor e contemplou nossas faces. Aproximou-se de nosso fogo, de nosso veneno. Plantou-se diante dos arcos fatais e mostrou confiança. Com certeza tem carne dos deuses.*

**M. E.**

*Sim, não há dúvida de que ele falou a verdade: nasceu de Ninsun, do herói Lugalbanda. Há de ter enfrentado muitos perigos, em paragens que homem não trilha. Agora contemplou nosso brilho e se confiou a nós. Façamos o que ele pede.*

O casal volta-se de novo para o herói:

H. E.

*Gilgamesh, nós te daremos passagem. Mas te avisamos: será difícil, será terrível a tua jornada pelo ventre da cordilheira, por um caminho que só um deus percorre, o túnel enorme que apenas Shamash atravessa.*

G.

*Estou disposto a correr os riscos. Serei sempre grato aos mestres da Montanha, a seus príncipes luminosos.*

Os outros homens escorpiões que assistiam este diálogo entre o herói e seus príncipes rodeiam Gilgamesh e o fitam com curiosidade, mas logo o conduzem até a saída do palco. Depois disso eles se dividem em dois grupos que flanqueiam o casal soberano (o casal com quem o herói dialogava). Formam assim um coro. As falas seguintes têm um sabor de antífona: o casal diz um enunciado e o coro responde. Os coreutas podem movimentar-se, dançar, fazer gestos expressivos. Abaixo, as falas correspondentes ao casal estão indicadas pela letra A, as do coro pela letra B.

A. *Gilgamesh penetrou na montanha.  
Segue um caminho tenebroso  
pela via que não se vê.  
Longa será sua jornada.*

B. *São doze etapas  
doze espaços,  
doze passagens de um tempo escuro.*

A. *No primeiro trecho,  
densa é a treva  
luz não há nenhuma;  
nada pode ver-se  
nem adiante, nem atrás.*

B. *No segundo trecho,  
no terceiro trecho,  
densa é a treva  
luz não há nenhuma:  
nada pode ver-se  
nem adiante, nem atrás.*

A. *Oh, Gilgamesh penetrou na montanha.  
Segue um caminho tenebroso  
na contracorrente do Sol,*

*antecipando-se a suas chamas,  
antecipando-se a Shamash.  
É longa a jornada, Gilgamesh.  
São doze etapas,  
doze passagens,  
doze espaços de um tempo escuro.*

- B.** *No quarto trecho,  
no quinto trecho,  
e também no sexto,  
densa é a treva,  
luz não há nenhuma.  
Nada pode ver-se  
nem adiante, nem atrás.*
- A.** *Oh, Gilgamesh, teus olhos brilhantes  
de nada te servem  
nesta profundidade.  
Tu segues às cegas  
no ventre das serras  
que escondem o sol.  
São doze etapas,  
e doze passagens,  
são doze os espaços  
de um tempo de trevas.*
- B.** *No sétimo trecho,  
no oitavo, também,  
e depois no nono,  
será sempre o mesmo:  
densa é a treva,  
luz não há nenhuma.  
Nada pode ver-se  
nem adiante, nem atrás.*
- A.** *Vai, Gilgamesh, segue teu caminho.  
Nós, Escorpiões,  
te demos passagem  
para o sofrimento.  
Que tenhas êxito.*
- B.** *Caminha, Gilgamesh.  
Segue o rumo cego.*

No décimo trecho,  
no undécimo trecho,  
densa é a treva,  
luz não há nenhuma.  
Nada pode ver-se  
nem adiante, nem atrás.

- A. São doze as passagens  
de um mundo trevoso.  
Por todo o percurso,  
filho de Ninsun,  
teus olhos brilhantes  
não te servem de nada.  
Caminha sem descanso.
- B. O herói segue cego,  
tateia no tempo.  
Na última etapa,  
no último trecho,  
densa é a treva,  
luz não há nenhuma.  
Nada pode ver-se,  
nem adiante, nem atrás.
- A/B Cego andaré o viajante  
rumo da aurora e do seu jardim  
com as flores eternas  
e os frutos perfeitos  
que não alimentam.
- A. Como o sol,  
no caminho do sol,  
Gilgamesh entrou na montanha.
- A/B Não sabemos se vai sair.

## Ato V, Cena 2

O cenário figura uma zona de praia, que também sugere um bosque, ou um pomar, com árvores frondosas ladeando uma casa rústica, de pedra, com aparência de taberna. No começo da cena faz-se ouvir o ritmo de um leve marulho. Não longe da porta se acha uma bela mulher, Siduri, com a cabeça coberta

por um véu cujas franjas lhe caem na testa. Veste uma túnica de mangas compridas. Tem ar misterioso e imponente. Pode interpretar este papel a mesma atriz que faz Samhat (e Ishtar), com veste mais discreta e expressão enigmática. Siduri está sentada numa cadeira de pedra, junto a arbustos, e tem nas mãos um almofariz em que pila grãos. No seu colo se veem algumas folhas e espigas. A seus pés ela tem dois jarros. Derrama num deles o conteúdo do almofariz, pega uma colher e faz o gesto de quem mistura. De repente ela avista Gilgamesh que entra em cena por outro lado. Assim que o vê, a dama se levanta com expressão de espanto. Caem folhas do seu colo e ela faz menção de refugiar-se em sua casa, andando até o umbral. Mas primeiro fala:

**S.**

*Quem será esse vulto que chega de surpresa a meu bosque, à praia do escondo, a minha taverna do fim do mundo? Tem jeito rude, um ar de brutamontes. Ai de mim, na certa é um bandido, um salteador furioso com poder de demônio. Vou fechar a porta cerrando o ferrolho, vou por-lhe uma tranca bem pesada. Sim, é melhor que eu entre logo, suba a escada e me refugie no terraço.*

Siduri entra na casa e faz menção de fechar a porta. Já próximo, Gilgamesh a interpela, em tom ameaçador:

**G.**

*Não fujas, mulher! Não sou bandido nem demônio. Sou o rei de Uruk, Gilgamesh, fruto de Ninsun. Sou o herói que venceu Humbaba e dominou o touro do céu com ajuda do bravo Enkidu. No mundo inteiro cantam nossas façanhas. Não me trates como um salteador. Não cerres a porta, não corras o ferrolho. Sou um rei que todos acolhem. Fica sabendo, Taberneira: se fechas a tua taverna, eu prometo que arrombo a porta, destroço tranca e ferrolho. Sou Gilgamesh, não sou bandido.*

Siduri se detém no umbral, hesita um pouco, mas logo abre a porta toda, avança um passo e interpela o herói:

**Si.**

*Se quem me fala é Gilgamesh, Rei de Uruk, filho do célebre Lugalbanda, fruto do ventre de Ninsun, se é mesmo o grande homem que com ajuda de Enkidu venceu Humbaba e deteve a besta ferosa, o touro do céu, se é o bravo que penetrou com Enkidu na floresta dos cedros, se é o herói que todos festejam, que os poetas cantam pelo mundo afora, então, viajante, por que tua figura se mostra assim como vejo, por que estás murcho e desolado, com um olhar vazio, um gesto amargo? Se és um rei, por que anda serrante, feito um vagabundo sem eira nem beira, padecendo frio e calor, vestido com a pele de bestas feras? Por que escondes a cabeça com a cara medonha de um leão? Se és um rei, por que andas sozinho por plagas desertas, maltrapilho, com expressão de atormentado?*

**G.**

*Ai, mulher! Como eu poderia estar sereno, com brilho nos olhos? Que alegria posso ter? Meu amigo morreu. Por que não estaria amargo o meu rosto? Como não ficar desolado, com o luto e o nojo no coração? Cheio de desgosto, que elegância posso ter, que majestade? Com o desespero entranhado no corpo, que fazer, senão sair feito louco pelo mundo, sofrendo frio e calor, chuva e intempérie? Enkidu, meu belo amigo, cavalo solto, pantera da estepe, o companheiro com quem enfrentei tantas provações, tornou-se em barro. O bravo que me acompanhava, com quem enfrentei os maiores perigos, com quem cacei leões implacáveis, o grande Enkidu jaz morto. O destino dos homens o derrubou, a morte o derrubou. Por sete dias eu o chorei, debruçado sobre seu corpo. Só o entreguei para o funeral depois que um verme caiu de seu nariz.*

**Si.**

*Cessa teu luto, Gilgamesh. Há muito Enkidu tombou, há muito foi sepultado. O morto não volta. Este é o destino dos homens.*

**G.**

*Sim, Taberneira, este é o destino dos homens. Eu o entendi muito bem. Foi isso mesmo que pensei, quando vi meu amigo estirado no leito, inerte: em breve eu mesmo vou ficar como Enkidu. Serei um cadáver. Percebi, então, que a morte me acossa, está no meu encalço desde a hora em que nasci. Ela me repugna. Eu quero a vida sem morte.*

**Si.**

*Ah, Gilgamesh, isso não pode ser. Os homens falecem, é seu destino. Quando os deuses criaram o mundo, reservaram para si a vida perene e para os homens decretaram a morte, a vida mortal.*

**G.**

*Não é justo. Eu não me resigno. Repudio, rejeito a morte.*

**Si.**

*Não adianta, Gilgamesh. Ela é infalível. Não há como fugir-lhe.*

**G.**

*Devo sentar-me à beira da tumba, e esperar pelo fim?*

**Si.**

*Desfruta a vida, Gilgamesh. Come do bom e melhor, saboreia a comida fina, o alimento que dá força. Bebe a cerveja que é rica de alegria, bebe o vinho que canta. Dança, Gilgamesh, faz da vida uma festa. Prova as delícias do dia e da noite. Goza o amor da tua esposa, o encanto de sua carne, o carinho que ela*

*oferece. Brinca com os filhos que brotam do amor. Desfruta a música, Gilgamesh, contempla a beleza. Banha o corpo, veste os trajes da elegância, a roupa de majestade, aspira o perfume. Desfruta a glória, grande rei, a fama que tens. Procura as delícias, desfruta o bem a teu alcance. É o que cabe aos homens.*

**G.**

*Mas nada disso dura muito. Tudo acaba.*

**Si.**

*Sim, tudo acaba. Quando se viu permanência no mundo? O céu muda, o tempo corre. Nenhuma casa é perpétua, reino algum subsiste para sempre. É assim a vida. As flores murcham. O forte enfraquece, o quente arrefece. O que nasce morre.*

**G.**

*Ai, Siduri, não sinto gosto na vida breve. É uma neblina que o vento dissipa.*

Siduri se aproxima, fita Gilgamesh com atenção, fica em silêncio por um instante, depois lhe fala, persuasiva:

**S.**

*O cansaço esmaga, derruba até mesmo um rei. A fadiga gera angústia, a privação produz desânimo. Gilgamesh, aqui tens um pouso. O Rei de Uruk é bem-vindo a minha morada. Eu sou Siduri, dona da taverna onde faço bebida deliciosa. Repousa aqui, Rei de Uruk. Descansa da rude viagem.*

Gilgamesh sorri e meneia a cabeça lentamente, depois replica:

**G.**

*O Rei de Uruk agradece. O vagabundo agradece. Mas vou ficar onde estou. Descansarei nesta cadeira de pedra, se me permites.*

**S.**

*Fica à vontade. Já lhe trago pão e cerveja.*

Gilgamesh se senta e Siduri entra na taverna. Ouve-se de novo o marulho longínquo. Em pouco Siduri retorna com pão e cerveja. Gilgamesh come e bebe em silêncio. Siduri volta a mexer no jarro com sua colher. Um pássaro canta. Quando acaba de comer, o herói se volta de novo para a dona da taverna e lhe fala:

**G.**

*Bendita seja Siduri, a Taberneira que vive sozinha neste fim de mundo. Há muito que eu não sentia o gosto do pão, o sabor da cerveja.*

Siduri sorri e replica com ar misterioso:

**S.**

*Sim, o pão alimenta. A cerveja é um encanto que faço.*

**G.**

*Mais uma vez eu agradeço. Mas tenho ainda um pedido a fazer-lhe.*

**S.**

*Que quer de mim o Rei de Uruk?*

**G.**

*Siduri, agora que vi teu rosto, comi do teu pão, bebi a cerveja preparada por tuas mãos, já não sou estranho. Estamos ligados, Siduri. Exaltarei teu nome em Uruk e por onde quer que eu passe. Estou grato, sou reconhecido. A bela Taberneira que me acolheu no fim do mundo não sairá da minha lembrança. Espero que Siduri também não se esqueça de mim.*

**S.**

*Não te esquecerei, Gilgamesh.*

**G.**

*Siduri, escuta meu pedido.*

**S.**

*Sim, estou ouvindo. O Rei de Uruk é meu hóspede. O que me pede meu hóspede?*

**G.**

*Um sinal. Uma indicação. A pista que leva a Utanapíshtim, meu antepassado, aquele que não morre. Quero ir a seu encontro.*

**S.**

*Ai, Gilgamesh, não há caminho. Não há trilha no mar imenso, que somente Shamash atravessa. Desiste, Rei de Uruk.*

**G.**

*Eu fiz o caminho de Shamash na cordilheira, no seio escuro da serra, no ventre de Mashu. Passei pelo bosque intocável, pelo Dilmun.*

**S.**

*Que viste no Dilmun?*

G.

*Plantas de pedra, árvores que resplandecem. Cedros de mármore. A cornalina carregada de frutos. Pomos de ouro, folhagem de lápis lazuli. Frutos de safira, brotos de ametista. Nada de comer. Guardei seu brilho nos meus olhos, mas tive fome.*

S.

*Assim é o paraíso, o bosque dos deuses é assim.*

G.

*Hoje comi do teu pão. Bebi a cerveja preparada por tuas mãos. A bela Siduri me alimentou. Há muito que minha boca só sente o gosto da caça que eu mato, da água que sorvo na fonte como um animal selvagem. Há tempo não provo trigo nem cevada, segundo o costume dos homens. Gilgamesh é agora para Siduri como uma criança que a mãe leva ao seio. Guia meus passos, Siduri. Ensina-me o caminho para Utanapíshtim, meu antepassado.*

S.

*Gilgamesh, escuta: darei a indicação que me pedes, mas previno que o trajeto envolve risco medonho. Segue agora pela praia deserta, ao longo do mar amargo. A jornada será longa. Beira da floresta onde aparece o povo de pedra, costuma achar-se Urshanabe, o barqueiro, servidor de Utanapíshtim. Ele é o único que pode fazer a travessia, passando ileso pelas Águas da Morte. O único, digo, além das criaturas de pedra, que podem te atacar.*

G.

*Eu te agradeço, Siduri. Para sempre te celebrarei.*

Gilgamesh levanta-se, cumprimenta Siduri com uma leve reverência e recomeça sua caminhada.

## Ato V, Cena 3

Na entrada de uma grande casa veem-se Utanapíshtim e sua esposa. O patriarca olha para a frente, como quem tenta avistar algo muito longe. A esposa o interroga e quando o marido responde ela também se põe a fitar a distância.

ESP.

*Que estás a olhar, Utanapíshtim?*

UT.

*Vem vindo alguém que não conheço.*

**ESP.**

*Vejo ao longe Urshanabe. Há um homem com ele, sim. Talvez um servo da casa.*

**UT.**

*Não, mulher. Não é dos nossos.*

**ESP.**

*Quem poderia ser? Ninguém mais vem aqui.*

Urshanabe e Gilgamesh entram em cena. A esposa de Utanapíshtim se retira. Gilgamesh se detém a olhar o patriarca, fascinado. Urshanabe se adianta e se prostra diante de Utanapíshtim, a quem Gilgamesh faz uma reverência. O patriarca interroga o barqueiro:

**UT.**

*Quem te acompanha, Urshanabe? Como pode um estranho viajar em teu barco? Isso jamais aconteceu.*

**UR.**

*Senhor, também estou surpreso. Não foi por querer que eu trouxe este homem, ele se impôs. Surpreendeu-me na floresta, do outro lado. É um guerreiro, um homem terrível, com a força de um deus. Atacou o povo de pedra, derrubou muitos, deixou imóveis as rudes criaturas, destruiu um bando. Em seguida ele me atacou: golpeou minha cabeça, imobilizou-me. Soltou-me depois que prometi trazê-lo a tua presença. Eu bem protestei, mostrei-lhe os riscos. Falei assim:*

[Urshanabe volta-se para Gilgamesh, “encenando” a situação que descreve]: *“É uma travessia perigosa e já não conto com as criaturas de pedra. Para ir aonde mora Utanapíshtim, a gente tem que passar pelas Águas de Morte. Não existe outro caminho. Se uma só gota dessas águas terríveis atinge teu corpo, tua vida se acaba.”*

[Gilgamesh sorri. Urshanabe volta-se de novo para Utanapíshtim]:

*... Mas ele não hesitou, nem por um momento. Penetrou na floresta e voltou de lá com feixes de varas rijas, bem longas, que levamos no barco. Na passagem das Águas da Morte, o teimoso impelia o barco empurrando as varas, uma a uma. Assim chegamos a tua praia.*

**UT.**

*Urshanabe, meu navegante, nem sequer sabes quem é este homem?*

**UR.**

*Sim. Eu indaguei e ele me respondeu...*

[Gilgamesh toma a palavra]:

**G.**

*Sou Gilgamesh, Rei de Uruk, fruto do ventre de Ninsun, filho dileto de Lugalbanda.  
Procedo de Utanapíshtim.*

Utanapíshtim e Urshanabe se entreolham em silêncio, depois falam alternadamente, mas de vez em quando juntam suas vozes, questionando Gilgamesh, enquanto o rodeiam:

**UR.**

*Homem, responde: se és quem dizes,*

**UT.**

*Rei de Uruk, Senhor de Kulab,*

**UR.**

*Fruto de Ninsun,*

**UT.**

*Com sangue dos deuses no corpo,*

**UR.**

*Se és Gilgamesh, um soberano,*

**UT.**

*Da cepa de Utanapíshtim,*

**UR.**

*Por que é amargo teu semblante ?*

**UT.**

*Por que a tristeza oprime teu ventre?*

**UR.**

*Por que mostras tanto desgosto?*

**UT.**

*Teu rosto é curtido,*

**UR.**

*... como o de um homem sem pouso...*

**UT.**

*... um vagabundo, um banido,*

**UR.**

*... alguém que tocaram de muito longe.*

**G.**

*Oh Urshanabe, oh Utanapíshtim, pudera meu coração não estar angustiado! Aflição invadiu minhas veias: como eu poderia evitar? Como impedir que a tristeza penetrasse no meu ventre? Como não ter a face murcha, o semblante amargo, o rosto curtido por frio e calor, a aparência de um vagabundo, o ar de quem vem fugido de longe? Meu amado Enkidu - cavalo solto, onagro do monte, pantera da estepe -, o amigo com quem passei por tribulações, nós que escalamos a montanha, entramos no bosque dos cedros e derrotamos Humbaba, nós que juntos dominamos o touro do céu e o matamos, que é feito de nós? Já não podemos encontrar-nos, nunca mais. Meu amigo finou-se, foi aniquilado pelo destino dos homens. Por seis dias e sete noites eu o chorei; não o deixei sepultar até que vermes caíram de seu nariz. Então me possuiu o terror: senti a morte no meu encalço. Vi bem que ficarei como Enkidu. Apavorado, saí a vaguear pela estepe. Enquanto eu errava no desespero da estepe, uma luz de lembrança me veio: decidi procurar Utanapíshtim. Atravessei rios e mares, passei por diversos países, fiz-me um vagabundo em terra estrangeira. No deserto e na montanha, na floresta e na savana me expus a grandes perigos. Lutei com leões, matei hienas e leopardos. Me bati com ursos e lobos. Muitas vezes perdi o sono. Vesti a pele das feras. Finalmente cruzei o mar, ultrapassei as Águas da Morte. Agora estou aqui e contemplo teu rosto, Utanapíshtim. Meus olhos percorrem teu corpo imortal e nada vejo de estranho, nada diferente de mim. O patriarca perene é um homem como eu. É meu semelhante. Por que tenho de morrer?*

**UT.**

*Filho de Ninsun, em tua natureza o humano e o divino estão misturados. Vejo que o rebento de Lugalbanda recebeu muitos dons. Os deuses cuidam de ti com apreço de pai, desvelo de mãe. Sempre te protegem, livram-te do perigo. Eles te deram um trono. Por que tanta amargura, Gilgamesh? Por que castigar assim o corpo, com privação e vexame? É insensatez entregar-se à melancolia. O insensato se desmerece. Quem perde o juízo acaba destrutado, só come restos, a raspa do tacho: por cinto ganha uma corda, veste andrajos. Por que o Rei de Uruk assume esta triste figura? Que te rendeu a fadiga? O sono perdido, que te aproveitou? Toma juízo, Gilgamesh.*

**G.**

*Diante da morte, de que me servirá o juízo?*

**UT.**

*O medo que te possui é servo da morte. Teu pavor faz tua agonia. De nada aproveita voltar a atenção para o fim que não se enxerga. A morte é invisível, Gilgamesh, ninguém jamais lhe viu a cara. Sua voz não se escuta. Mesmo assim ela quebra os homens como quem tala caniços. Foi o que os deuses determinaram. Olha bem para o mundo que te cerca, o mundo dos homens: onde se acha permanência? Que casa é inabalável, que reino dura para sempre? Que acerto não se desfaz, que liga não se rompe? À cheia sucede a vazante, à vazante sucede a cheia. Mal vê o sol, morre a libélula. Assim se passa com os homens.*

**G.**

*Mas Utanapíshtim é imortal. Este homem que me fala não conhece a morte. Por que não posso escapar da morte, como meu antepassado?*

**UT.**

*Sou um capricho dos deuses. Uma exceção. Sou fruto de uma história que não se repetirá.*

A esposa de Utanapíshtim volta à cena e interrompe esse diálogo, dirigindo-se ao marido.

**ESP.**

*Chegou a nossa casa um homem que veio de longe, cansado e faminto. É nosso hóspede. Não é justo deixar um hóspede ao relento. Que ele entre e repouse, coma do nosso pão e sacie sua sede. Respeitemos os deuses.*

## **Ato V, Cena 4**

Há dois planos no cenário. O superior a princípio se acha encoberto por uma cortina. Utanapíshtim, sua esposa e Gilgamesh estão sentados a uma mesa onde se veem alimentos (frutas, pão, queijo e uma jarra de vinho), mas também a miniatura de um barco. A matriarca está no centro, entre o esposo e o hóspede, que se encaram, cada qual num extremo da mesa. Gilgamesh toma a palavra:

**G.**

*Agradeço a acolhida, o alimento que me saciou, a água e o vinho. Agora peço a meu hospedeiro que me conte sua história.*

**UT.**

*Eu vivia em Shuripak, à beira do Eufrates, quando os grandes deuses se reuniram numa assembleia de segredos e tomaram a decisão de promover o dilú-*

vio. Ao lado de Anu, nosso Pai do Céu, estavam o bravo Enlil, o poderoso Ninurta e Enuge, o Irrigador. Com eles também se achava Ea, meu patrono. Os deuses prestaram juramento de nada dizer aos homens. Ea também jurou. Mas falou à cerca de caniço, à fraca parede que protegia meu sono:

[Utanapíshtim se levanta, caminha de olhos fechados, com ar de sonâmbulo, aproxima-se da parede e move os lábios à maneira de quem faz dublagem; percebe-se que a voz vem de longe, do outro lado do muro (de uma gravação)]:

*Escuta, cerca! Ouve bem, caniço! Parede, reflète! Que o homem de Shuripak, o filho de Ubar-Tutu, abandone a casa e construa um barco, deixe a riqueza e escolha a vida. Que o shuripakeu renuncie aos bens do mundo, sim, e garanta a vida! É preciso que leve no coração do barco sementes de todas os seres vivos.*

[Em seguida Utanapíshtim torna a sentar-se à mesa, volta-se para Gilgamesh e fala claro, com sua voz normal]:

**UT.**

*Estremeci. A voz continuou, entrando com força no meu sono, e me ensinou como fazer a arca. Ditou as medidas com precisão.*

[Utanapíshtim toma nas mãos a miniatura do barco e a levanta, depois a entrega a seu hóspede, que a contempla atentamente e em seguida a depõe de novo na mesa, com muito cuidado. Após uma breve pausa, o patriarca prossegue]:

**UT.**

*Gravei na mente todas as instruções: o plano do barco, o imenso tamanho que havia de ter; o teto soberbo que nem o Apsu, imagem do profundo; a enorme amplitude; o comprimento, a altura, a proporção. Fiquei atento, segui atento.*

[Utanapíshtim fecha os olhos, e protege o ouvido com a mão, como quem se esforça para escutar; depois faz com os lábios a mímica de ventríloquo e a Voz “da parede” ressoa de novo, enquanto os lábios do patriarca se movem]:

**VOZ DE EA.**

*Ouvistes, parede? Entendes, caniço? Salva tua vida, constrói a arca!*

[Em seguida o patriarca “responde” à parede, ainda de olhos fechados]:

**UT.**

*Entendi, meu senhor. Farei o que me ordenas. Mas que direi ao povo, à cidade, aos anciãos do conselho?*

**VOZ DE EA.**

*Filho de Ubar Tutu, diz a todos o seguinte:*

[De olhos fechados, Utanapíshtim faz que escuta, depois se ergue e fala, dirigindo-se à plateia]:

**UT.**

*Ai, minha gente, eu tive um sonho, um aviso do céu. Fiquei sabendo que o bravo Enlil está aborrecido comigo. Não posso mais viver aqui, na terra de Enlil. Vou-me embora. Preciso de um barco bem grande para navegar até longe. Vou abrigar-me no Apsu, junto a Ea, meu protetor. É meu destino. Mas sobre vocês Enlil derramará a abundância: aves e peixes em profusão. Fará chover-lhes a fartura das ricas colheitas: manhãs de pão, noites de trigo.*

Utanapíshtim faz uma pausa e volta a sentar-se à mesa diante de Gilgamesh.

**UT.**

*No dia seguinte, ao primeiro raiar da aurora, reuniu-se o povo à minha volta. Vieram carpinteiros, marceneiros, artífices com cestos e instrumentos, moços carregando madeira, velhos com rolos de corda, a arraia miúda com baldes de betume, os ricos com vários materiais. Comecei o trabalho. No quinto dia completei a estrutura do barco. Dei-lhe o formato que convinha, que me foi ensinado: sete convés, em cada um nove compartimentos. Distribuí as cavilhas. Os carregadores trouxeram betume, asfalto e pixe para a calafetagem. Muito azeite me foi trazido; uma parte dei ao piloto, uma parte gastou-se na obra. Bois e ovelhas imolei para o repasto dos trabalhadores. Dei-lhes a beber rios de cerveja, vinho branco e vinho rubro, de modo que eles festejaram como em dia santo, como em dia de Ano Novo.*

Utanapíshtim fecha os olhos, faz uma pausa, suspira e depois continua:

**UT.**

*No sétimo dia, o barco estava pronto. Cuidei do lastro, com muitos troncos. Quando tudo acabou, fiz levar para dentro da embarcação a prata que pude, o ouro que pude. Ajuntei-lhe sementes de toda espécie de vida. Rebanhos, manadas da estepe, a minha família, meu clã e o de minha esposa, os trabalhadores e seus filhos, chamei todos para dentro da arca. Meu palácio dei a Puzur Amurri, que fizera a calafetagem. No fim do dia, quando Shamash se recolheu, tive o sinal: céu enfarruscado, nuvens emboladas, chuva com cerração que nem farinha de trigo. Entrei. E tranquei a porta. Do alto, estudei o tempo: era horrível de ver.*

Utanapíshtim caminha para o centro do palco e faz que olha para muito longe. Sua mulher o acompanha. Sons de tempestade. Luzes que imitam relâmpagos.

*Horror. No horizonte, surge uma nuvem escura. Dentro dela Hadad ruge, com seu ribombo. Shulat e Hanish, terríveis arautos, o precedem por monte e vale, repicando com seu tambor, alumando com seus lampejos. Nergal vem e arromba os diques, Ninurta rompe as represas. Os Anunaki erguem suas tochas e incendiam a terra.*

Nova Pausa. O patriarca suspira e continua:

*Derramou-se depois o silêncio. O pavoroso silêncio que brota da tempestade. Ainda escuto, ainda sinto. Chega aos céus a consternação: o deus terrível tornou em treva o que era luz. A terra foi partida como um pote, como um jarro que se racha.*

Utanapístim e sua esposa voltam a sentar-se. O patriarca leva as mãos à cabeça, mostra no rosto o sofrimento que a lembrança lhe traz. Sua mulher geme, com expressão dolorosa.

**UT.**

*Por todo o dia soprou o furacão que desatava o dilúvio, ceifando os homens como um exército furioso, um batalhão encarniçado na sanha da guerra. Já irmão não encontra irmão, amigo não acha amigo. Já não se enxerga ninguém no mundo.*

Pausa. Utnapístim se levanta de novo, estuda a plateia como quem procura sinal de vida; em seguida torna a sentar-se e fala a Gilgamesh:

**UT.**

*Sim, foi terrível. Os deuses tremiam de pavor. Em bando, subiram ao céu de Anu e se encolheram como cães na barra do horizonte. Um quadro de lamentação. Os deuses do alto ganiam encostados no muro celeste. A grande deusa gritava feito mulher em trabalho de parto. A Rainha do Céu, a Mãe Santíssima, soluçava desesperada.*

Ouvem-se gemidos. Descerra-se a cortina do plano superior e projeta-se numa tela a figura da deusa Ninmah, transtornada, com lágrimas nos olhos. A imagem é “dublada” pela esposa de Utanapístim, que fala de olhos fechados, como em transe, com uma voz diferente da sua.

**NINMAH.**

*Quisera barrar o dia ruim, quisera que ele voltasse ao barro. Seja banido de meu coração, seja arrancado de minha lembrança o dia em que invoquei o mal, o dia em que pronunciei palavras escuras na assembleia dos deuses. Terá minha boca deixado passar a maldição? Terá saído de meus lábios uma senten-*

*ça funesta? Não é possível. Não é razoável. Como pude querer a destruição do meu povo, o fim de gente a que dei vida? Como a ova dos peixes, eles enchem o mar!*

Ouvem-se gemidos que parecem vir de todos os lados. A imagem da deusa desaparece. Fecha-se a cortina. A matriarca cerra os lábios e se mantém de olhos fechados. Utanapíshtim continua, dirigindo-se a Gilgamesh:

**UT.**

*Somente no sétimo dia o furacão se deteve. Cessou a chuva, a tempestade amainou. Reparei no tempo: sobreveio uma calma pesada. O vento furioso calou-se. Floresta e savana eram que nem um terraço vazio, uma campã, um sem fim de terra arrasada. No lodo, cresceu o silêncio. Todos os homens tinha retornado ao barro. Abri uma escotilha e a brisa tocou em minha face. A luz lavou o meu rosto. Eu me pus de joelhos, dobrando o corpo, e chorei amargamente. Quando me refiz, voltei de novo os olhos para o largo, buscando terra firme. Divisei ao longe uma ilha. A arca seguiu flutuando rumo a essa ilha. Por fim o monte Nizir a deteve. Durante sete dias a arca ficou imóvel, encalhada no monte.*

Pausa. Sempre de olhos fechados, a esposa de Utanapíshtim faz com as mãos gestos “sonambúlicos” que “descrevem” as cenas evocadas pelo marido na fala seguinte: sugere o voo das aves que ele menciona e a dispersão dos animais saídos da arca.

**UT.**

*No sétimo dia soltei uma pomba. A pomba saiu a voar, mas voltou. Não encontrou um pouso lá fora. Mais tarde soltei uma andorinha. A andorinha voou, voou, mas logo retornou. Tampouco achou onde pousar. Por último, soltei um corvo. Ele voou, crocitou, viu que havia terra seca, ciscou o chão, depois sumiu e não voltou mais. Deixei, então, que saíssem da arca os viventes embarcados comigo. Eles se espalharam aos quatro ventos.*

Nova pausa. Depois de alguns segundos Utanapíshtim retoma a palavra e a matriarca continua a mimar com gestos o que ele diz:

**UT.**

*No cume da montanha ergui um altar, com sete mais sete vasos de eleição. E celebrei um sacrifício. Quando subiu aos céus o aroma do sacrifício, os deuses vieram. Voavam que nem moscas em torno da ara, em volta do sacrificador. Mais tarde, acima de todos, divisei o Pai Anu, A Mãe Santíssima e Ea, meu protetor. Encolhi-me num canto com minha mulher.*

Utanapíshtim e sua esposa deixam a mesa e se retiram, mas no que se abre a

cortina no plano superior eles aparecem lá, prostrados a um canto. No centro do palco, no mesmo plano, veem-se Anu, Ninmah e Ea. Ninmah mostra o grande colar de contas azuis em seu peito, toca nele e o levanta com as mãos, enquanto fala:

**N.**

*Por estas contas de lápis lazúli, por estas pérolas sagradas que me deu o Céu, por este dom de meu esposo, por este brinde de minhas bodas, hei de lembrar-me sempre deste dia amargo. Que eu nunca o esqueça no correr do tempo, na passagem das eras! Venham agora todos os deuses receber as oferendas, mas não Enlil. Foi ele que perdeu a razão, foi ele que promoveu o dilúvio.*

Ouve-se um burburinho que simula as vozes descontraídas dos deuses invisíveis ao público. Faz-se um silêncio súbito e entram juntos Enlil e Ninurta. A deusa Ninmah protesta:

**NINMAH**

*Que vem fazer aqui Enlil?*

O deus Enlil olha para o canto onde se acham prostrados Utanapístim e sua esposa e fala com irritação:

**ENLIL**

*Escapou gente viva? Como é possível? Não era para sobrar ninguém, homem algum.*

**NINURTA**

*Foi arte de Ea, com certeza. Ea é manhoso. Ele deu um jeito de salvar seu devoto.*

Enlil volta-se para Ea, que permanece impassível e protesta:

**ENLIL**

*Não era para sobrar alma viva. Estou cansado dessa gente ruim, da raça destruidora que não tem respeito pela terra, que espalha sua imundície nas águas, envenena os campos, de tudo abusa. Sua sanha não poupa as florestas, sua ganância descontrolada não tem limites. Eles não conhecem misericórdia. Tornam-se feras quando a ambição infla seu peito: massacram-se uns aos outros e se enchem de glória estúpida com a matança, a chacina, a tortura. Estou cansado de seus reis ridículos, de seus governantes inchados de soberba, sequeiosos de um poder fútil que não dura nada. Estou cheio de seus juizes sem vergonha, de seus pregadores de ódio, de suas mentiras deslavadas. Já não tolero sua hipocrisia, seu egoísmo, sua perfídia. Quando eles invocam o divino,*

*pode-se esperar o pior, pois usam o nome de deus como desculpa para os crimes mais hediondos. Sua maldade me dá nojo, sua injustiça me horroriza. Por que, Ea, poupar esta gente horrível, esta espécie criminosa? Porque o sábio Ea quebrou o juramento e lhes fez prever o dilúvio?*

**EA.**

*Bravo Enlil, tem paciência, não são todos assim. Teu castigo igualou justos e injustos, pecadores e inocentes. Já que os homens te desgostaram, podias mandar-lhes outro vexame: uma peste que os dizimasse, feras que reduzissem seu número, algum flagelo que os abatesse. Não o dilúvio, não o extermínio. O homem e a mulher que tu vês aqui têm as mãos limpas. Não praticaram jamais a injustiça que te horroriza. Agora mesmo eles nos fizeram esta oferenda piedosa. Escuta, Enlil: eles não oprimiram a terra, não cometeram iniquidade, nem fizeram arder a floresta. Sonda seus corações, deus justo. Eles não foram soberbos, nem cruéis, nem gananciosos. Agiram com honra e tiveram misericórdia. Bravo Enli, não me censure. Eu não quebrei o juramento. Nada disse a estas criaturas. Falei com a parede e Utanapíshitim escutou. Teve um sonho de salvação. Agora ele e sua mulher estão aqui em tua presença, diante de Anu e de Ninmah, sem causar-lhes desgosto. Sonda seus corações, deus justo.*

O deus Enlil se detém, cofia a barba, faz sinal de aquiescência e chama com um gesto o casal prostrado. Utanapíshitim e a mulher se ajoelham diante de Enlil que os abençoa:

**ENLIL**

*Sim, seu coração é puro. No seu peito encontrei justiça, vi inocência e misericórdia. Vou recompensá-los, vou dar-lhes a vida eterna. Mas exijo que fiquem longe dos outros, dos efêmeros, num lugar reservado, bem longe dos grandes rios, mais além das montanhas gêmeas, fora do alcance dos efêmeros.*

Ditas essas palavras, Enlil coloca as mãos sobre a cabeça de Utanapíshitim e de sua mulher. Anu, Ea, Ninmah e Ninurta erguem as mãos, também abençoando. Em seguida os grandes deuses se retiram. Utanapíshitim e sua mulher vão ao encontro de Gilgamesh.

**UT.**

*Vê Gilgamesh, esse dia foi único, esse tempo não se repete. Não houve nem haverá jamais outra ocasião como esta. Quem por tua causa iria reunir de novo os grandes deuses?*

**G.**

*Eu não sou como os outros homens, eu tenho carne dos deuses. Intercede por mim, Utanapíshitim. Ea te ouvirá, os grandes deuses te ouvirão.*

**UT.**

*Não intercederei sem motivo. Se Gilgamesh não é como os outros homens, que o prove primeiro.*

**G.**

*Estou disposto a tudo. Submeto-me à prova.*

A esposa de Utanapíshtim faz um sinal e servos entram em cena. Retiram a mesa, colocam uma cadeira alta no centro do palco. Utanapíshtim diz:

**UT.**

*Senta-te nesta cadeira, Gilgamesh. Vigia. Não durmas.*

Entram dois homens embuçados trazendo uma cortina que colocam em volta de Gilgamesh, encobrindo-o até a altura do peito, mas deixando sua cabeça visível. Os homens circundam Gilgamesh com a cortina, formando uma espécie de biombo. Depois que os mascarados se retiram, um jogo de luzes muda o colorido da cortina-biombo. Um mecanismo simples pode fazê-la girar, ao som de música lenta. Alternância de claridade e escuridão sugere a passagem do tempo. Depois de um giro, Gilgamesh fecha os olhos. Os mascarados voltam trazendo a cada giro um banco, em que depositam uma bandeja com um pão, até que se veem sete pães à volta da cortina. Então o palco volta a iluminar-se por inteiro. Os mascarados retiram o biombo, mas deixam os pães. Entram em cena Utanapíshtim e sua esposa.

**UT.**

*Acorda, Gilgamesh.*

**G.**

*Oh, Utanapíshtim, eu cochilei. Mal fechei os olhos e tu viestes me chamar.*

**UT.**

*Gilgamesh, vê os pães que depositamos a tua volta, as refeições que preparamos para teu conforto. Só um deles está fresco e bom de comer. Tu dormistes profundamente, Gilgamesh. Teu sono durou sete dias.*

**G.**

*Ai de mim, Utanapíshtim! Que farei, para onde irei? O saqueador enleou meus membros, o sono enleou meus membros. Como fugir? Em todo o canto a morte me espreita. Onde quer que eu me abrigue, ela me encontra; por onde passo, ela está de tocaia.*

Gilgamesh se ergue desolado. Utanapíshtim bate palmas e um servidor se aproxima. Ele então ordena:

**UT.**

*Homem, procura Urshanabe. Que ele venha a minha presença.*

O servidor sai. A esposa de Utanapíshtim diz a Gilgamesh.

**ESP.**

*O sono também conforta, o sono dá forças.*

Gilgamesh balança a cabeça, desolado. Entra Urshanabe. Utnapíshtim fala:

**UT.**

*Urshanabe me trouxe de longe este homem desgrenhado, sujo e faminto, vestido com peles de animais. E o deixou assim. Não é justo. O cais não recebe com alegria quem age dessa maneira. O mar se indigna com o mesquinho. Leva este homem a uma fonte para que se banhe em água pura, desembarace os cabelos, vista um bom traje, mostre sua beleza. Que ele não volte desfigurado a sua terra, mas limpo e bem vestido, com toda a decência.*

**UR.**

*Assim será.*

A esposa de Utanapíshtim se volta para o marido e lhe diz:

**ESP.**

*Marido, este homem veio de longe, labutando e penando. Chegou a nossa casa, nós o recebemos. É nosso hóspede. Não é justo que parta de mãos vazias. Não se despede assim um hóspede. Que presente lhe daremos?*

Utanapíshtim cofia a barba, faz sinal de aquiescência e responde:

**UT.**

*Darei um segredo. Sim, um segredo dos deuses. Gilgamesh, teu brinde é uma planta que se acha no fundo das águas, num canal a que Urshanabe te levará. Tem espinhos essa planta, é bela e viçosa. Quem come de suas folhas tem a vida renovada. Mas é preciso mergulhar muito fundo para encontrá-la. É preciso coragem.*

Gilgamesh bate palmas, cheio de alegria, faz uma reverência a Utanapíshtim, beija as mãos de sua esposa, agradece e se despede:

**G.**

*Senhor, Senhora, é infinita minha gratidão. Guardarei para sempre a lembrança de quem me devolveu a alegria. Vamos, Urshanabe, quero logo colher a planta que Utanapíshtim me indicou, que meus antepassado me presentearam.*

**UR.**

*Primeiro eu te levarei ao banho, e te darei roupas novas, um traje de realeza. Depois nós viajaremos.*

Cai o pano.

## Ato V, Cena 5

No centro do palco, no plano superior, está colocada uma estrutura semelhante a um poço, cuja superfície vem a ser um disco semelhante ao apresentado no prólogo como “a memória de Gilgamesh”. O disco raiado contém inscrições em cuneiforme. Atrás do poço e de frente para a plateia encontram-se Siduri e o Poeta, este seminu e tatuado como no Prólogo. À direita e à esquerda acham-se o Homem Escorpião (H.E.) e sua Mulher (M-E). A ação principia quando a Taberneira deixa de lado sua jarra, olha para o disco que o poeta lhe mostra. O disco se move lentamente ao ser tocado pelas mãos do poeta:

**S.**

*Sim, estou vendo: Gilgamesh transpôs as Águas da Morte e encontrou seu antepassado. Atrahasis, o sábio supremo, deu-lhe um presente magnífico. O rei de Uruk se encheu de alegria.*

**P.**

*Vejam aqui como ele está mudado.*

**S.**

*É verdade. Urshanabe o fez banhar-se numa fonte pura e lhe deu trajes novos. Gilgamesh Já não se cobre com peles grotescas. Vê-se a beleza de seu corpo. Seus trajes são dignos de um rei. Ele marcha alegremente.*

Os Escorpiões olham para o disco, mostrando muita atenção.

**M-E.**

*Vejam, Gilgamesh e Urshanabe chegam a um poço.*

**H-E.**

*É um canal. Um braço de mar.*

**M-E.**

*Um poço profundo.*

**S.**

*Sim, eu percebo. O rei se despiu.*

H-E.

*Atou pedras a seus pés*

M-E.

*E mergulhou na profundez.*

H-E.

*Afundou num tempo imenso.*

M-E.

*Será que retorna?*

H-E.

*Ah, com certeza foi muito longe.*

S.

*Tenho medo de que não volte.*

H-E.

*Parece que nunca retornará.*

M-E.

*Mas agora emerge.*

H-E.

*Chegou à tona, que nem um naufrago.*

S.

*Trouxe o presente magnífico.*

M-E.

*A planta viçosa, rica de força.*

H-E.

*A erva que aviventa.*

M-E.

*A erva que faz pulsar o coração com um ritmo novo.*

S.

*Sim, a planta de juventude.*

P.

*Quem a come se remoça.*

**H-E./M-E.**

*Quem a come floresce de novo.*

**S.**

*Gilgamesh é feliz, é venturoso.*

**M-E.**

*Encontrou a flor que os deuses escondem.*

**H-E.**

*E se feriu com seus espinhos.*

**M-E.**

*Mas ficou contente.*

**H-E.**

*Muito contente.*

**S. (olhando para o bloco)**

*Ele deixou no fundo as pedras, as cordas que atavam seus pés. Trouxe a planta divina.*

**M-E.**

*As águas profundas o remoçaram.*

**H-E.**

*Quem nelas se banha logo se renova.*

**M-E.**

*Mas no Apsu das águas primeiras a gente só pode banhar-se uma vez.*

**H-E.**

*Quem volta, fica no abismo.*

**M-E.**

*Quem mergulha de novo, morre.*

**H-E.**

*Sucumbe na mesma hora.*

**H-E./M-E./ S.**

*Pois assim quiseram os deuses.*

Pausa. Siduri pega sua jarra e mexe a poção. Depois torna a olhar para o bloco escrito. Os Escorpiões a imitam.

**S.**

*Ficou bonito o rei Gilgamesh.*

**H-E./M-E.**

*Sim. Formoso. Seus olhos brilham.*

**M-E.**

*Como antes do luto.*

**H-E.**

*Como antes da luta.*

**H-E./M-E.**

*Agora ele tem o talisman.*

**S.**

*Sim, ele tem a planta sagrada.*

**M-E.**

*Vejam como se alegra.*

**H-E.**

*Que está dizendo o herói?*

O Poeta contempla com atenção o disco, tateia as inscrições, faz o gesto de quem escuta atentamente e depois fala:

**P.**

*Ele diz ao barqueiro Urshanabe que levará para Uruk o dom de Atrahasis. Conta que primeiro há de dar uma folha da erva sagrada ao homem mais velho de sua cidade, a fim de vê-lo rejuvenescer. Depois ele vai plantar a maravilha em seu jardim. Quando se sentir fraco e envelhecido, recorrerá a seu encanto. É o que diz.*

**S.**

*Sim. Eu o vejo dançando e cantando, cheio de alegria. Seus passos são firmes, rápidos. Reparem, já vai longe. Mais corre que anda. E Urshanabe mal o acompanha.*

No plano inferior entra Gilgamesh, sorridente, com a planta na mão. Há um rochedo perto da saída. Siduri e os Escorpiões continuam fitando o disco, onde se dá a entender que eles veem a cena referida, pois os três sequer olham para o espaço onde ela transcorre. Siduri descreve a ação:

**S.**

*Agora o Rei de Uruk se encaminha para uma fonte. Vai banhar-se. Deixou as vestes sobre um rochedo. Deixou a planta sobre o rochedo.*

Gilgamesh se despe e coloca a planta sobre o rochedo, tal como diz Siduri. Enquanto o herói sai por um lado, entra pelo outro um ator com um traje que lhe dá a aparência de uma serpente. Siduri continua a descrever o que se passa:

**S.**

*Vejam, lá vem uma cobra. Ela sentiu o cheiro da planta. É um perfume inebriante. A cobra avança, a cobra descobre o bom de comer.*

A serpente coleia de modo lento, come a planta e despe seu traje, deixando ver uma “pele” nova. Sugere-se um bailado.

**S.**

*Vejam, a serpente está nova. Deixou a pele antiga, tornou à mocidade*

**H-E./M-E** (lendo o disco)

*Assim será sempre.*

**S.**

*Ai, Gilgamesh! Lá se foi teu prêmio.*

Siduri, o Homem Escorpião e sua Mulher fitam agora o corpo escrito do poeta. Imobilizam-se os quatro nessa atitude.

No plano inferior, Gilgamesh retorna do banho, veste-se e procura desesperadamente a planta sagrada. Por fim ele vê a pele da serpente e se dá conta do que ocorreu. Solta um urro, se descabela. Depois de muito agitar-se em vão, senta-se no solo em posição fetal, esconde o rosto, geme, soluça e se imobiliza. Chega Urshanabe.

**UR.**

*Que há, Gilgamesh? Por que os lamentos? Foi grande o teu prêmio, foi ótima a recompensa por toda a tua tribulação. Em breve o Rei de Uruk estará de volta a sua cidade, cantando triunfo.*

Gilgamesh ergue o rosto em que escorrem lágrimas e responde:

**G.**

*Ai, Urshanabe, perdi minha vida, perdi tudo. A planta divina, meu prêmio, a serpente levou, a serpente comeu. O dragão da terra ficou com o regalo. Sofri, penei,*

*fiz longa jornada, mergulhei no abismo e nada consegui. Foi para a serpente que gastei o sangue de meu coração. Agora sei que não há jeito, a morte me vence. Ai, Urshanabe, estive tão perto da vitória! Mas tudo que achei foi luto e derrota.*

**UR.**

*Oh, Gilgamesh, assim quiseram os deuses. Nimah poderosa, a Mametu que traça os destinos, assim quis. Mas ainda há vida em teu corpo. É preciso terminar a viagem.*

Gilgamesh fica em silêncio por alguns segundos, balança a cabeça tristemente, e por fim se ergue. O barqueiro insiste:

**UR.**

*Anda, Senhor de Kulab. A jornada é longa.*

**G.**

*Sim, muito longa. Vem comigo, Urshanabe.*

Gilgamesh e Urshanabe deixam o palco. Siduri e seus companheiros voltam a mover-se. Os Escorpiões e Taberneira rodeiam o poeta, lendo seu Corpo tatuado.

**S.**

*Foi duro o golpe, mas ele se ergueu.*

**M-E.**

*É nobre.*

**S.**

*É corajoso.*

**H-E.**

*Tem dois terços de deus.*

**M-E.**

*E um terço de humano.*

**TODOS JUNTOS**

*É um pobre mortal.*

## Epílogo

No pano de fundo, imagem de Uruk. Quase no centro do palco está um poeta sentado com seu alaúde num banco rústico. Atrás dele, um coro de nobres. À escuta, um pequeno ajuntamento: pessoas do povo sentadas no chão, muito atentas. O homem afina um alaúde e toca algumas notas. Depois ele recita e o coro responde:

**PROFETA** *Celebro a luz radiante,  
que penetra na escuridão  
e mergulha no seio da terra.  
Ela atravessa o mar oceano  
e aparece de novo no céu.  
Shamash, eu te chamo.  
Ninsun, eu te invoco.  
A sabedoria  
enche meu celeiro.*

**CORO** *Eu canto os amores  
De Enlil e Ninlil,  
a gana dos deuses  
a noite e as estrelas.  
Shamash eu invoco.  
Saúdo Ninsun  
de chifres brilhantes.  
A sabedoria  
enche meu celeiro.*

**PROFETA** *Shamash, pastor  
dos que vivem na terra,  
Guardião do alto,  
que dizem os deuses?  
De Shamash vêm  
as revelações.  
Onde está o rei?*

**CORO** *Ó deus que iluminas  
a escuridão,  
teus raios em rede  
recobrem a terra,  
dissipam o mal.  
Teu olho vigia  
todas as nações.*

*Com a luz da verdade  
orvalhas a língua  
de nossos profetas.*

**PROFETA** *Escuto ansioso  
os raios de sol  
no meu alaúde.  
Procuro a radiante  
coroa de Uruk.  
Não sei onde está  
aquele que espero.  
O rei, o pastor,  
Não sei onde está.  
Que dizem os deuses?*

Gilgamesh e Urshanabe se aproximam, entrando em cena pelo lado mais distante do grupo que se entretém com o poeta e o coro. Os recém-chegados param a meio caminho, conversando de modo inaudível. Uma criança os vê chegar e chama a atenção da mãe, puxando sua roupa.

**CRIANÇA**  
*Mãe, vêm chegando dois homens. O moço parece muito forte, muito poderoso. O outro tem jeito de pescador, de gente antiga que mora no sonho. Quem são eles, mãe? Serão estrangeiros?*

**MULHER**  
*Sim, meu filho, eles parecem vir de longe. O homem mais alto deve ser um príncipe.*

Só nesse momento os circunstantes erguem os olhos e vêem os recém-chegados. O poeta se demora por um instante a fitá-los. Concentra sua atenção na figura de Gilgamesh, que diz a Urshanabe:

**G.**  
*Chegamos, Urshanabe. Lá está Uruk, a magnífica.*

Um jovem fala a um homem grisalho, mas robusto:

**JOVEM**  
*Repara nos homens que vêm chegando, meu pai. Um deles é estrangeiro, sem dúvida. O outro talvez seja de Uruk, pelo jeito como fala. Me lembra alguém que conheci, não sei quando. E tem um ar majestoso.*

**VELHO**

*É verdade, eu acho que o conheço... Deuses, será ele mesmo? Como pode ser?*

**JOVEM**

*De quem se trata, meu pai? De quem você está falando?*

**VELHO**

*Quando o vimos deixar a cidade, você era criança e eu era jovem. Agora tenho cabelos brancos e você é um rapaz. Mas ele pouco mudou. Se for quem eu penso, é um homem divino.*

Gilgamesh se aproxima. O velho avança na sua direção e se põe de joelhos:

**VELHO**

*Sim, é ele mesmo! É nosso rei que vem de longe!*

**JOVEM**

*Nosso rei? Impossível, pai. Você mesmo me disse que há muito ele deixou esta cidade de Uruk.*

**VELHO**

*O tempo não o mudou, ele tem sangue dos deuses. Minha gente, vamos saudar o rei!*

O grupo se aproxima e faz reverência a Gilgamesh. O velho chora, homens e mulheres erguem os braços para o céu e rompem numa aclamação. O coro conclama:

**CORO**

*Venham todos, Gilgamesh, chegou! É nosso rei que rompeu o tempo! É ele, o broto de Ninsun! O filho dileto de Lugalbanda!*

Gilgamesh responde aos aplausos com um aceno de cabeça e se volta para Urshanabe, apontando na direção de Uruk:

**G.**

*Veja, Urshanabe, como é bela Uruk! Contemple a muralha que a cinge, repare em seu alinhamento, admire sua perfeição. Os Sete Sábios lançaram seus alicerces. Veja as ameias, os parapeitos, as grandes torres que fiz erguer, a cidadela magnífica. Atrás dos muros se ergue o Eana, o templo do Céu. Lá está o grande santuário, a casa de Ishtar. Uruk é meu reino, o redil dos cabeças-negras. Meu povo cresce, meu nome vive.*

**UR.**

*Sim, Gilgamesh, Uruk é bonita e o povo cresce. O teu nome não será esquecido.*

O poeta tange um acorde no seu alaúde e todos se imobilizam. Cai o pano.

**FIM.**

## Textos e versões

---

Cadio, de George Sand.  
Uma Adaptação teatral por  
Paul Meurice.

Carlos Alberto da Fonseca  
Tradução e notas

## Resumo

Tradução e notas do drama *Cadio*, de George Sand. a partir de eventos da Revolução Francesa.

Palavras-chave: George Sand, *Cadio*, Revolução Francesa.

## Abstract

*Translation and notes from the drama Cadio, by George Sand. from events of the French Revolution.*

*Keywords: George Sand, Cadio, French Revolution*

# Cadio George Sand

(née Amantine Aurore Lucile Dupin > Baronne Dudevant)

Adaptação de  
Paul Meurice

Originalmente,  
Romance Diálogo = Romance Dialogado (1867-1868)

Em 11 partes, com 96 cenas.

**Notícia prévia:** Revue des Deux-Mondes, 1867.

**1ª edição:** Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

Tradução de  
Carlos Alberto da Fonseca<sup>1</sup>

---

1 **Nota do tradutor:** O texto de George Sand foi todo escrito em francês culto. Por conseguinte, todas as personagens podem ser lidas em francês culto, na edição em livro. Destaco, todavia, duas rubricas no início da cena 1 da parte 9, em que se refere que as personagens por elas indicadas falam “num dialeto”. Essa notação introduz a ideia de que se deve considerar que as personagens, que configuram um largo espectro da sociedade francesa da época, falam registros linguísticos diferentes. A mim me parece que essa questão da linguagem diferenciada das personagens na peça deve ter sido (e deve ser) resolvida com o recurso, na produção teatral da peça, a variantes regionais do francês mais conhecidas do público. No conjunto das personagens, há dois macrogrupos bem identificados: de um lado os nobres/monarquistas e seus códigos morais e culturais e seu francês padrão culto e, de outro, o vulgo da Bretanha e seus códigos e seu bretão, que deveria parecer bastante “estranho” ao espectador dos teatros parisienses. Como, a nosso ver, a linguagem também configura a personagem e, assim, faz parte de sua imagem, resolvi traduzir as falas das personagens bretãs ou de regiões vizinhas com uma forma “estranhada” da língua portuguesa culta (sem qualquer outra intenção senão a da estranheza, sem marcar formas regionais do português, mas dando-lhe uma gramática outra) para forçar na leitura pelo nosso leitor uma imaginação mais pormenorizada de diferenças, além do figurino, entre aqueles grupos sociais em conflito. O personagem Cadio, um matuto ingênuo no início, fica algum tempo ausente da narrativa, e nesse interim, passa por um processo de reeducação: o aprimoramento de seu francês (ele já sabia um pouco de latim e grego) faz par com seu aprendizado político e sentimental, como bom personagem do Romantismo. O suíço Stock recebeu, mais que no original, marcas da fonologia alemã em suas falas. A linguagem de um oficial inglês recebeu marcas de um francês com sotaque inglês. O Sr. De la Tessonnière teve sua linguagem afetada vigiada com atenção, bem como a da criada La Korigane, carregada por excelência. Vale anotar aqui que o bretão é uma língua britânica falada na parte ocidental da Bretanha, descendente das línguas célticas que foram levadas da Grã-Bretanha pelas migrações bretãs para a Armórica (região da Gália) no início da Idade Média. A palavra francesa baragouiner “falar mal uma língua” foi construída, com sua finalização padrão de verbo, com as palavras bretãs *bara* (pão) e *gwin* (vinho) – imagine-se seu significado primário. Só esse exemplo já basta para anotar os problemas de convivência de níveis linguísticos diferenciados numa sociedade estratificada e que fazia questão de desconhecer qualquer republicanismo inerente à diversidade.

## Personagens

**CADIO**

O marquês **SAINT-GUeltas DE LA ROCHE BRULÉE**

**HENRI DE SAUVIÈRES**

O conde **DE SAUVIÈRES**, seu tio

**REBEC**, pequeno burguês

**LE MOREAU**, municipal

**MOUCHON**, burguês

**CHAILLAC**, comandante da guarda nacional

O capitão **RAVAUD**

O barão **DE RABOISSON**

O Sr. **DE LA TESSONNIÈRE**

O Chevalier **DE PRÉMOUILLARD**

**MÂCHEBALLE**, caçador ilegal, chefe de *partisans*

**STOCK**, ex-suboficial dos Suíços

**SAPIENCE**, um cura

**TIREFEUILLE**, bandido

**LA MOUCHE**, bandido

**MÉZIÈRES**, criado de quarto do conde de Sauvières,

**MOTUS**, trompete republicano

**TIO CORNY**, granjeiro bretão, filhos, domésticos

O **DELEGADO** da Convenção

Primeiro **SECRETÁRIO** do Delegado

Segundo **SECRETÁRIO** do Delegado

Um cabo da Guarnição, soldados

**LOUISE DE SAUVIÈRES**, filha do conde

**MARIE HOCHÉ**

**ROXANE DE SAUVIÈRES**, irmã do conde, solteirona

**LA KORIGANE**

**JAVOTTE**, criada de Rebec

**MADÉLON**, criada de Rebec

**TIA CORNY**

A Louca e seu Filho

Duas Crianças

Um Carpinteiro

Um Notário e seu Escriturário

Dois Advogados

Um Peruqueiro

Camponeses, camponesas etc.

## Parte 1

*Primavera 1793. No castelo de Sauvières,<sup>2</sup> na Vendéia.<sup>3</sup> Um grande salão rico.  
Uma grande sala com escadaria ao fundo.*

### Cena 1

*Conde de Sauvières, Roxane, Louise, Sr. de la Tessonnière, Marie Hoche.  
La Tessonnière joga cartas com Louise, o conde lê um jornal,  
Roxane conversa, Marie borda.*

#### CONDE

Não, minha irmã, não. Não se vai restabelecer a monarquia com um punhado de camponeses.

#### ROXANE

Um punhado! Eles já são mais de vinte mil em armas.

#### CONDE

Mas nem que fossem cem mil, não vão conseguir nada. Não existe mais rei. Louis XVI carrega nossa última esperança em seu túmulo.<sup>4</sup>

#### LOUISE

Nem mesmo existe um túmulo, não é?

#### ROXANE

A realeza é imortal. O delfim reina.<sup>5</sup>

---

2 **Nota do original:** As localidades indicadas são pura convenção.

3 **Vendeia:** *Vendée*, em francês; departamento da região do rio Loire, no golfo de Biscaia. O nome deriva do rio epônimo que corre pelo sudeste do departamento. Região marcada pela oposição histórica à Revolução francesa – a Revolta da Vendéia de 1793, quando artesãos e camponeses se insurgiram contra a Revolução e a burguesia das grandes cidades e a favor da Igreja católica e do sistema monárquico, com o apoio da aristocracia. O estopim do levante teria sido a determinação do governo republicano de alistar um grande contingente de camponeses para combater os exércitos estrangeiros contrarrevolucionários (ingleses, austríacos e prussianos). Apesar dos sucessos iniciais, foi brutalmente esmagada pelas tropas republicanas, deixando algo entre 100 e 250 mil mortos, incluindo combatentes e civis.

4 O rei Louis XVI (1754-1793) foi deposto e preso por ocasião da insurreição de 10 de agosto de 1792; julgado pela Convenção Nacional, considerado culpado de alta traição e guilhotinado em 21.01.1793.

5 O delfim, Louis Charles, (1785-1795) filho de Louis XVI e Maria Antonieta, foi considerado Louis XVII, rei de França e Navarra, após a morte do pai. Mantido prisioneiro em condições subumanas, vai morrer na prisão em 10.08.1795.

**CONDE**

Sim, numa masmorra, não é?

**ROXANE**

Havemos de libertá-lo! (*Louise, com um gesto, parece aprovar sua tia. La Tessonnière faz sinais de impaciência quando ela se distrai no jogo*)

**CONDE**

Libertá-lo, aquele pobre garoto! Tentar fazer isso seria o jeito mais certo de apressar sua morte. Ah! os emigrados<sup>6</sup> certamente terão a morte do rei em sua consciência!

**ROXANE**

Então, não se vai fazer nada? É mais cômodo, mas é mais covarde! Ah! minha sobrinha, se fôssemos homens, estaríamos sofrendo o que está acontecendo?

**CONDE**

Louise, responda, minha filha: o que você faria? (*Louise abaixa a cabeça e não responde*) Seu silêncio parece me condenar... Entretanto... você sabe que eu tomei algumas providências...

**LOUISE**

(*suspirando*) Eu sei, meu pai!

**LA TESSONNIÈRE**

(*com humor*) Eh! você colocou um valete sobre um nove, isso não vale! (*Marie toma o lugar de Louise e continua a partida com La Tessonnière*)

**ROXANE**

(*para o irmão*) Suas providências, suas providências! Ninguém precisava delas!

**CONDE**

Eu as tomei; e então, elas existem. Você mesma aprovou quando jurei defender nosso distrito contra todos, aceitando o comando da guarda nacional. (*di-*

---

6 As classes altas francesas assistiam assustadas a todos os eventos que ocorriam na França por ocasião da nova Declaração dos Direitos; quanto mais o processo da Revolução francesa avançava, maior era o número de nobres, ricos burgueses e prelados que fugiam para países absolutistas em busca de proteção contra os rigores do novo regime ou para participar de projetos contrarrevolucionários; eram os chamados “emigrados”. Entre 1789 e 1800 cerca de 140.000 pessoas deixaram o território francês devido às turbulências causadas pela Revolução francesa. Vão começar a retornar após a queda do Primeiro Império de Napoleão em 6.04.1814, exigindo a restituição de seus bens confiscados, o que será regulamentado por Charles X em 1825, com grande indignação da população.

*rigindo-se a Louise)* Fui apenas eu que agi dessa maneira? Não foi essa a palavra de ordem de nossa coligação?

**ROXANE**

A palavra de ordem, sim, com a condição de caçoar dela mais tarde.

**CONDE**

Eu, eu não aceitei o subentendido daquela palavra de ordem.

**ROXANE**

Ah! tome tento! Se você não tivesse feito suas provas para o exército do rei, no tempo em que havia um rei, eu acreditaria que você era um poltrão! Sim, entenda o que quiser... quero dizer... um covar...

**LOUISE**

Titia!...

**CONDE**

Isso não me ofende, minha filha! Diante das apreensões de sua própria consciência, um homem pode tremer e recuar.

**ROXANE**

Então você está recuando? Está decidido? Felizmente, nosso sobrinho Henri... Ah! esse... seu noivo, Louise, é a esperança da família!

**LOUISE**

A senhora acha que Henri...?

**MARIE**

Sim, com toda certeza, o senhor Henri vai voltar para você.

**CONDE**

Pode ser que sim! Alistado à força, para escapar da terrível lista de suspeitos, ele tem o direito de desertar.

**LOUISE**

Ah! o senhor aprovaria isso? Com efeito, é o que ele deveria fazer! Esperemos que ele compreenda isso. Quando ele soube em que situação o senhor se encontrava, entre a burguesia que é forçado a proteger e os camponeses que ameaçam se voltar contra o senhor, ele correu para perto de um comandante no exército vendeano e fará respeitarem o senhor em todas as coligações.

**CONDE**

Minha pobre Louise, também você acredita então no sucesso da insurreição?

**LOUISE**

Como duvidar dela quando se vê tudo caminhar para uma guerra santa, até os padres, as mulheres e as crianças? Como esse impulso é bonito, e como o coração se lança nessa cruzada!...

**ROXANE**

Queira Deus, Louise! Você tem razão: isso enleva, isso embriaga! Há momentos em que tenho vontade de pegar pistolas, calçar esporas e saltar sobre um cavalo e sair caçando esses incômodos do interior!

**CONDE**

Você?

**ROXANE**

Sim, eu! Essa que lhe fala, sinto ferver em minhas veias o sangue de minha raça!

**CONDE**

Pobre Roxane! Reserve um pouco dessa valentia para os acontecimentos que ameaçam vir, porque temo que ao primeiro tiro de fuzil...

**ROXANE**

Você não me conhece! Eu sou capaz... *(para Marie, colocando familiarmente as mãos em seus ombros)* não é mesmo, Marie? diga; mas me esqueço sempre que vocês não pensam como nós!

**MARIE**

Esqueça isso, se isso te irrita; não vou te lembrar disso nunca!

**LOUISE**

Sabemos disso, boa Marie! Mas, no fundo... *(em voz baixa)* você aprova meu pai?

**MARIE**

*(também em voz baixa)* O que ele diz é bastante nobre, o que ele pensa é bastante respeitável!... *(Louise pensa)*

**MÉZIÈRES**

*(entrando)* Uma carta pro senhor conde.

**LOUISE**

De Henri talvez! Sim! *(entregando a carta para o conde)* Leia depressa, papai!

**MÉZIÈRES**

Eu já tinha visto... o timbre... Posso ficar pra saber...? (*Louise faz um gesto afirmativo*)

**ROXANE**

(*para o conde*) Ele volta, não é? Diga...

**CONDE**

(*que percorre a carta com os olhos*) Ele está bem, ele está bem!...

**MÉZIÈRES**

(*saindo*) Deus seja bendito! Aquele menino tão querido! Ele tá bem! (*sai*)

**ROXANE**

(*para o conde*) Mas você está com um ar espantado?

**CONDE**

(*entregando a carta para Louise*) Sim. Parece que ele não recebeu nossas cartas. Talvez tenham se extraviado.

**ROXANE**

Ou a prudência o impediu de responder claramente. Vejamos! É preciso adivinhar...

**CONDE**

(*para Louise*) ele se mostra embriagado de alegria por ter lutado...

**ROXANE**

Lutado!... Contra quem ele lutou?...

**LOUISE**

Os prussianos...

**ROXANE**

Os emigrados, por conseguinte... Pois bem, então...mas não, não...ele está fingendo, é muito correto de sua parte...

**CONDE**

(*que lê com Louise*) Ele é oficial agora.

**LOUISE**

E está orgulhoso disso.

**ROXANE**

Ao contrário, sente-se humilhado com isso. É preciso tomar pelo contrário tudo o que ele diz. É muito fino, cheio de espírito, aquele menino!

**LOUISE**

*(entregando a ela a carta)* Minha tia, compreendamos a carta pelo nosso lado, e não tenhamos ilusões: Henri está nos abandonando... Isso não me espanta mais que à senhora. Ele sempre teve um caráter leviano.

**MARIE**

Leviano?... mas não, querida Louise

**ROXANE**

*(lendo)* Ah! meu Deus! Como ele trata nossos amigos estrangeiros! Ele ficou louco?... E que tom nessa carta! “Nós lhes demos uma fumada!” Fumada, essa agora! Então virou um soldado velho agora? Um menino tão bem-educado! “Eu espero que minha tia Roxane esteja orgulhosa de mim...” Nem conte com isso, seu patife! “E que, para festejar minha dragona, ela coloque seu mais belo vestido, sem esquecer de acrescentar rosas às suas bochechas...” *(jogando a carta)* Moleque!

**LOUISE**

*(recolhendo a carta)* Console-se, titia, não sou tão mais bem tratada. *(lendo)* “Conto também que minha pequena Louise se vestirá com toda sua pompa e que prenderá uma flor de prata nos cabelos de sua boneca!” Ele me faz a honra de acreditar que ainda brinco com bonecas, é um gozador!

**CONDE**

Ele esquece que já se passaram dois anos desde sua partida.

**LOUISE**

Ele esquece as tristezas de nossa classe, não percebe que, entre nós, não há mais crianças!

**CONDE**

Ele próprio é um criança: com 22 anos.

**ROXANE**

Tanto pior para ele! Louise, espero que você jamais se case com esse senhor!

**LOUISE**

Nunca quis me casar com ele, minha tia, e se meu pai me deixar livre para escolher...

**CONDE**

Jamais a constrangerei; mas você mantinha uma boa amizade com ele apesar de suas briguinhas. Ele era tão bom para você... e para todo o mundo!

**LOUISE**

Amizade... isso é uma coisa. Eu lhe darei a minha, se se desculpar de seus erros; mas é preciso se casar para ser amigo?

**MARIE**

Você não está dizendo o que pensa!

**LOUISE**

Bem feito! Desse jeito, por que não me casaria com o senhor de la Tessonnière?

**LA TESSONNIÈRE**

Hein? O que foi?

**ROXANE**

Nada; continua aí a soma das suas cartas.

**LA TESSONNIÈRE**

*(mostrando suas cartas)* Então, a partida...?

**LOUISE**

Um pouco mais tarde, meu amigo...

**LA TESSONNIÈRE**

*(para Roxane)* E a senhora... a senhora não quer...?

**ROXANE**

Um pouco mais tarde, um pouco mais tarde; é hora de seu passeio.

**LA TESSONNIÈRE**

A senhora acha? Não gosto nada de passear sozinho; os camponeses são umas figuras tão singulares hoje em dia...

**CONDE**

Singulares? Por quê?

**LA TESSONNIÈRE**

Sim, sim... eles se tornaram um tanto perigosos.

**ROXANE**

Vamos, então, vamos! Vai sentir medo, agora? Vá aí no jardim mesmo, perto das janelas.

**MARIE**

Eu vou com o senhor.

**LA TESSONNIÈRE**

Muito bem, então. *(sai com Marie)*

**CONDE**

O que ele quis dizer? De que é que ele tem medo?

**ROXANE**

De tudo! É hábito dele, você sabe bem disso pois veio se instalar aqui por isso.

**CONDE**

Ele tinha medo dos camponeses dele, que o achavam um tanto covarde; mas os nossos são tão doces, tão tranquilos...

**ROXANE**

Não confie nisso, meu caro! Eles sempre estão esperando que você se mostre!... Mas aí vêm os outros hóspedes do castelo.

## Cena 2

*Os mesmos, o barão de Raboisson e o chevalier de Prémouillard.*

**RABOISSON**

Senhoras, trago-lhes novidades.

**ROXANE**

Ah! barão, essa palavra sempre me faz tremer! Boas ou ruins as suas novidades?

**RABOISSON**

Bah! Desde que sejam novidades, elas sempre dão um fim ao tédio. A insurreiçã veio ao nosso encontro.

**LOUISE**

Finalmente!

**CONDE**

É sério isso, Raboisson, o que está dizendo? Como soube...?

**RABOISSON**

Meu criado de quarto veio da cidade. Só se fala da marcha do exército monarquista.

**CHEVALIER**

Infelizmente, é a décima vez pelo menos que a vila de Puy-la-Guerche se movimentou para nada.

**CONDE**

O senhor disse *infelizmente*?

**CHEVALIER**

Sim, senhor conde. A inação a que, por consideração ao senhor, estamos condenados começa a me pesar mais do que posso dizer. Espero que em presença de uma força considerável como essa que se anuncia, o senhor não vai aconselhar à guarda nacional do distrito uma resistência inútil... e desastrosa!

**CONDE**

Vou me informar sobre as circunstâncias, *chevalier*. Primeiro preciso saber se se trata de um verdadeiro exército comandado por chefes razoáveis, caso em que determinarei que a gente da cidade se submeta; mas, se for uma corja de bandidos sem ordem e sem mandato...

**RABOISSON**

Mandei alguém verificar, logo saberemos o que é preciso. O boato do momento é que essa tropa é comandada por Saint-Gueltas.

**CONDE**

Quem é esse? Não me lembro de o ter conhecido...

**RABOISSON**

Ah! é o nome informal do famoso marquês!

**LOUISE**

O marquês de la Roche-Brûlée? Ah! meu pai, dizem que é tão cruel!... Seja prudente!

**ROXANE**

E dizem que é invencível! Meu irmão, não se arrisque.

**CONDE**

Cumprirei meu dever; se esse homem agir por conta própria e sem ordem da corte, eu aconselharei e ordenarei a resistência.

**RABOISSON**

Mas se estiver tudo em regra?... e aí, eu mesma lhe respondo... Saint-Gueltas é tão prudente quanto duro.

**LOUISE**

O senhor o conhece, senhor de Raboisson?

**RABOISSON**

Eu o conheci bastante em sua juventude.

**ROXANE**

Então não é jovem?

**RABOISSON**

*(sorrindo)* Médio... uma quarentena, como nós!

**ROXANE**

Dizem que é charmoso!

**RABOISSON**

Ao contrário, é feio, mas agrada às mulheres.

**LOUISE**

*(ingenuamente)* Por quê?

**RABOISSON**

*(embaraçado)* Porque... porque é feio, não vejo outra razão.

**ROXANE**

*(para Raboisson)* E porque ele as ama, não é?

**RABOISSON**

*(do mesmo modo)* Cala-te! Ele as adora!

**ROXANE**

Então, é um herói como César, como o marechal de Saxe.

**CONDE**

*(que estivera falando com o Chevalier)* Eu só lhe peço uma coisa, não correr à

frente da insurreição. Isso seria me expor a desconfianças... se se interessar por ela em passant, não tenho de prestar contas a ninguém; mas não se esqueça de que, se eu lhe der asilo em minha casa nesta época de perseguição, terei que arcar com minha própria honra.

**CHEVALIER**

Não me esquecerei disso, senhor.

**RABOISSON**

Quanto a mim, meu caro conde, há uma circunstância que me tornará tão sábio quanto o senhor possa desejar: é que a insurreição é fomentada pelos padres; ora, não estou desse lado, voltairiano vivi, voltairiano vou morrer.

**CHEVALIER**

Não tem do que se gabar, senhor!

**RABOISSON**

Perdoe-me, jovem! É livre para professar todo tipo de ideias contrárias. Criado para a igreja, o senhor é abade desde o ano passado. A morte de seus pais colocou uma espada em sua cintura, e o senhor está impaciente de usá-la pela causa que acredita santa; mas eu, eu amo a linha direita e não quero cumprir ações do fanatismo sob o pretexto de cumprir ações da monarquia.

**CHEVALIER**

Entretanto, senhor...

**ROXANE**

Ah! meu Deus! Os senhores agora vão discutir? É mesmo o momento exato, não? Falem mais do charmoso Saint-Guelfas...

**MÉZIÈRES**

*(entrando)* Senhor conde, tá aí o senhor Le Moreau, municipal de Puy-La-Guerche, com o senhor Rebec, seu adjunto..., esse senhor agora é estalajadeiro, mas antes foi um mercador de lã.

**ROXANE**

Um patife em todas as formas! (para o conde) Você vai receber essa gente?

**CONDE**

*(para Mézières)* Faça-os entrar. *(Mézières sai; para sua irmã)* Esse Le Moreau é um homem muito galante.

**ROXANE**

Esse aí? Um abominável esbirro da Gironda,<sup>7</sup> que aprovou o assassinato do rei?

**CONDE**

Minha irmã, mantenha a calma.

**ROXANE**

Não! estou indignada.

**LOUISE**

Então, não fique aqui. Vem, minha tia, vamos sair.

**ROXANE**

Sim, sim, vamos! Vou explodir de raiva aqui! Meu irmão, você é um frouxo, um...  
(*Louise lhe fecha a boca com um beijo*) Oh querida, sem você eu me tornaria uma fraticida. (*elas saem*)

**RABOISSON**

Devemos ficar?

**CONDE**

O senhor, com certeza; mas o Chevalier é esperto.

**RABOISSON**

E jovem!

**CHEVALIER**

(*para o conde*) Eu me retiro, senhor. (*sai*)

## Cena 3

*O conde, Raboisson, Le Moreau, Rebec.*

**REBEC**

(*obsequioso, com grandes gestos*) Nós se permite, senhor...

**CONDE**

Sejam bem vindos. O que posso fazer pelos senhores?

---

<sup>7</sup> Departamento francês, situado no sudoeste do país, na região da Nova Aquitânia. Criado durante a Revolução francesa a partir das antigas províncias da Guiana e da Gasconha.

**REBEC**

*(emocionado)* Eis o que acontece, cidadão conde. Os bandidos tão às nossas portas.

**CONDE**

*(incrédulo)* Às nossas portas?

**REBEC**

Foi visto vários bando espalhado nas floresta, e até mesmo perto daqui foiam encontrado restos de acampamento.

**RABOISSON**

E se tem certeza de que eram bandidos?

**REBEC**

Sim, cidadão barão, camponeses revoltado contra o sorteio.<sup>8</sup>

**CONDE**

Causaram algum dano?

**REBEC**

Até agora não; mas...

**CONDE**

Talvez o senhor esteja apressado demais em tratá-los como bandidos!

**REBEC**

Ah! meu Cristo! Se o senhor conde acredita que eles não quer nossas pessoa e nossos bem... é possível! Eu, eu ignoro ... *(em voz baixa, para Le Moreau, que se mantém digno e frio, observando com severidade o conde e Raboisson)* Não precisa se irritar, também! *(alto)* Eu, eu tenho opiniões moderada... Sempre fui devotado à família de Sauvières.

**CONDE**

*(com um pouco de altivez. Sente-se ferido pelo exame feito por Le Moreau)* Minha família sempre soube reconhecer as provas de respeito e de fidelidade; mas eu sei que o senhor é um alarmista, senhor Rebec, e gostaria de ser informado seriamente. Por que o senhor Le Moreau está tão quieto?

**LE MOREAU**

*(sentando-se e dando a entender que ainda não lhe haviam dito para se sentar)* O senhor conde ainda não me deu a honra de me interrogar.

---

<sup>8</sup> Em cada cidade e aldeia, os combatentes eram sorteados entre os solteiros de 16 a 40 anos e os recrutadores tinham a ajuda da Guarda Nacional para garantir que suas ordens fossem cumpridas.

**CONDE**

*(fazendo-lhe sinal para se sentar)* Faça o obséquio de falar, senhor.

**LE MOREAU**

Não estou assim tão convencido quanto o senhor Rebec sobre a aproximação desses bando; mas a população tá preocupada, é preciso deixar ela sossegada. Os campones dos distrito vizinho, conquistados pelo exemplo dos distrito mais distante, começa eles mesmo a cometer atos de banditismo, não tem como duvidar. A lei do sorteio e do recrutamento é dura pra eles, de acordo, e eles não compreende sua necessidade; sugestões de culpa, intrigas perversa que não preciso assinalar...

**RABOISSON**

Quanto a isso, não lhe direi o contrário. O clero dos campos...

**CONDE**

Não vamo falar do clero, eu respeito o clero.

**LE MOREAU**

Eu também respeito ele, quando ele não prega a guerra civil.

**CONDE**

A guerra civil! Já chegamos a ela, meu Deus?

**LE MOREAU**

Sim, senhor, já tamos em guerra e, se o senhor não sabe disso, tá estranhamente iludido.

**CONDE**

O povo só quer os jacobino,<sup>9</sup> senhor, e graças a Deus, essa praga não existe no nosso distrito.

**LE MOREAU**

Pelo menos, tem poucos deles; mas, em revanche, tem muitos homem que pensa como eu.

**CONDE**

Todos pensamos da mesma forma; queremos todos o fim dos furores demagógicos.

---

9 O Clube Jacobino foi um grupo político da Revolução francesa, sendo seu fundador Maximilien de Robespierre. Deve seu nome ao Convento dos Jacobinos (situado na Rue Saint-Jacques = *Jacobus* em latim), onde se instalou em 1789. Os jacobinos eram pequenos-burgueses ainda muito ligados às suas origens rurais e pobres, pouco cultos, com pensamentos políticos e sociais radicais (queriam o extermínio dos nobres) e sua aristocracia.

**LE MOREAU**

É por isso, senhor conde, que a gente deve reprimir todas as demagogia, de qualquer título que se enfeitem. Se vier a comandar nossas guarda nacional e, se é verdade que essa torrente se dirige contra nosso lado, ela vai passar por nossa cidade sem ousar permanecer nela.

**REBEC**

De outro modo, elas vai fazer o que fez em Bois-Berthaud, vão devastar tudo. Vão pilhar os albergue, vão desperdiçar as provisão de boca...

**LE MOREAU**

E, coisa mais grave, vão insultar nossas mulher e ameaçar nossas criança! Se apresse, senhor. Se as notícia for exata, nessa manhã eles saquearam a aldeia de Jardier, a seis légua daqui; podem estar aqui esta noite.

**CONDE**

Mas não são gente de nossas redondezas. Quem são? De onde vêm?

**LE MOREAU**

*(desconfiado)* O senhor não sabe, senhor conde?

**CONDE**

*(atingido)* Pode ver que não, pois estou perguntando.

**LE MOREAU**

Eles vêm do baixo Poitou.

**RABOISSON**

E são comandados...?

**LE MOREAU**

Pelo poderoso<sup>10</sup> marquês de la Roche-Brûlée, um homem perdido em dívidas e deboches.

**RABOISSON**

O senhor é severo com ele... Ele talvez valha mais do que a reputação que tem.

**LE MOREAU**

Se o senhor o conhece, senhor, e se a gente tiver de capitular, o senhor ia vir em nossa ajuda e, servindo de intermediário, não ia esquecer a confiança que

---

10 No original, **ci-devant**: Neologismo em voga principalmente em 1792-1793. Qualificava tudo o que se referia ao Ancien Régime; também, para designar ospoderosos e as pessoas de prestígio no Ancien Régime, em particular os aristocratas.

as autoridade de Puy-la-Guerche acreditou poder testemunhar ao senhor; mas vamo começar por nos defender, eu lembro o denhor, e imagino que o senhor comandante de nossa guarda cívica não vai nos abandonar em perigo.

**CONDE**

Essa dúvida me ofende, senhor. Dê-me tempo de dar algumas ordens por aqui e então o seguirei. (*para Raboisson*) Venha, barão, é ao senhor que quero confiar a guarda do castelo em minha ausência. (*saem*)

## Cena 4

*Le Moreau, Rebec.*

**REBEC**

Pois bem, pelo menos ele tem cara de quem quer cumprir seu dever, esse grande *gentilhomme*! Viu como ele hesitava no começo? Não fosse eu lhe dizer o que fazer...

**LE MOREAU**

Ele ainda vai hesitar, é preciso vigiar o homem. Homem honesto, timorato e humano, mas irresoluto e monarquista. Essas pessoa são confusa, acredite, quando tenta fazer aliança com a gente. A gente se vangloria algumas vez por ter feito elas prometer que ia romper com sua banda; mas, no dia em que pôde falsear sua companhia, disse que a gente tinha colocado uma faca em sua garganta.

**REBEC**

Bah! esses aí a gente pega e... (*olhando por uma janela*) Vão chegar! Eu, eu...

**LE MOREAU**

Vai sair? Onde vai?

**REBEC**

Vou depressa conferir a chegada de meus víveres.

**LE MOREAU**

Que víveres?

**REBEC**

Minhas provisão, meus porco e galinha, minhas cama, minha roupa branca e minhas dez criada que não posso abandonar aos acaso de uma *jacquerie*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> **Jacquerie:** um termo utilizado para designar revoltas camponesas de cunho violento por parte dos revoltosos, que geralmente eram respondidos por igual brutalidade por parte dos nobres.

**LE MOREAU**

Tome suas precaução; mas para onde vai levar tudo isso aí?

**REBEC**

Ora, aqui mesmo, por Deus!

**LE MOREAU**

Aqui?

**REBEC**

E tem lugar melhor? Eu não sou o único que procura abrigo pra fugir da pilhagem daqueles larâpio atrás dos muro do poderoso<sup>12</sup> senhor da província. Meus vizinho da avenida e também os de Vieux-Marché, enfim, tudo os que têm alguma coisa a perder, somos uma dezena, com nossas charrete, nossas carroça, nossos animal e nossa gente, que a gente resolveu se entrincheirar aqui, tomara que isso agrade ao conde. A gente fez nossa parte no fogo e se salvous do melhor modo nas cave e nos celeiro da feudalidade. A gente espera que sirva pra nós de alguma coisa os castelo que a gente fez ficar de pé.

**LE MOREAU**

O senhor está louco! Se o senhor de Sauvières protestar...

**REBEC**

Uma razão a mais, tava na cara, pois se ele não se conduzir bem na cidade, se ele virar a casaca, como se diz, nós vamo fechar no seu nariz as porta do feudo dele – e vamo prender suas mulher e seus hospedeiro como refém. Os muro e parede é bom, muito melhor do que a muralha arruinada de Puy-la-Guerche e, quando se trata de sustentar um cerco, viva uma pequena fortaleza bem situada como essa aqui! Ah! ali tá meu cortejo. Vou correndo...

## Cena 5

*Os mesmos, Roxane, Louise, Marie*

**ROXANE**

*(sem corresponder à fala de Rebec)* O que tá acontecendo? O pátio da masmorra tá lotado, a população da aldeia tá vindo pra cá, e é os senhor que causa pra nós esse incômodo e esse perigo? Eles acredita que a gente não tem

---

12 No original *ci-devant*. Cf. nota 10.

nada pra fazer se não for defender seus burros esquelético, suas charrete cheia de queijo fedorento e seus velho bardo puxa-saco?

**REBEC**

*(para Le Moreau, em voz baixa)* Diabo! Ela não é mesmo polida, essa velha!

**LE MOREAU**

*(para Roxane)* Senhora, eu não encorajei esse pânico ridículo lá fora. Não o aprovo. Vou tentar dar um fim nessa bagunça. *(saúda-a e sai com dignidade)*

**ROXANE**

*(para Rebec)* Ah bom, já não era sem tempo! Mas o senhor, seu estalajadeiro... quer dizer você, o antigo bugigangueiro, tão feliz outrora quando se esquentava no fogo de nossa cozinha...

**REBEC**

Senhora, sou cidadão e adjunto à municipalidade... Nomeado por meu mérito, não me envergonho de meus antecedente.

**ROXANE**

Estou esperando, monsieur adjunto, o senhor fazer cair fora toda essa quinquilharia e juntar todos os seus trapo.

**LOUISE**

*(baixo, para Rebec)* Deixe minha tia falar. Ela é assim espevitada, mas muito boa. Além disso, meu pai, que jamais recusou hospitalidade a quem quer que fosse, ordenou que o pátio fortificado e a masmorra fossem abertos a quem quisesse ali se refugiar, e enquanto houver lugar...

**REBEC**

Muito obrigado, amável cidadã e nobre castelã, a senhora mereceu sua pátria, e a masmorra vem a calhar! Obrigado pela masmorra! Com sua permissão, vou lá instalar minha pequena propriedade.

**LOUISE**

Vai, senhor Rebec, *(ele sai)*

**ROXANE**

Ah! Louise, você também, vai albergar esses animais todos?

**LOUISE**

É preciso, minha tia; não é sem temor que vejo meu pai ir à cidade com eles. Por uma desconfiança qualquer, podem fazê-lo prisioneiro, denunciá-lo ao seu tenebroso tribunal revolucionário...

**ROXANE**

Ele não terá mais do que merecer!

**LOUISE + MARIE**

Ah! o que está dizendo?

**ROXANE**

É verdade, estou errada! Não sei o que digo, perdi a cabeça!

**MARIE**

Entretanto, é preciso mostrar um pouco de coragem! Você tinha prometido que a teria!

**ROXANE**

E eu tenho; sim, sinto uma coragem de leão, se o marquês Saint-Gueltas estiver mesmo à frente desses bandos! Um homem do mundo, galante, segundo o que dizem! – Mas, se são camponeses sem chefe, pivetes perdidos, desesperados... se colocam fogo em tudo... se ultrajam as mulheres... E meu irmão que nos deixa!

**MARIE**

Por algumas horas talvez; se ele souber na cidade que ainda existe pânico...

**ROXANE**

Quem sabe o que está havendo? Ah! me sinto acabada. Não usei meus cremes hoje. Eu os peguei? Nem sei onde estou mais!

**MARIE**

Você não os pegou, e está mesmo na hora. *(Ela vai sair para chamar alguém com a sineta)* Ah! mas chegou aí a pequena bretã com seus cremes. Ela é mesmo pontual.

## Cena 6

*Os mesmos, La Korigane*

**LA KORIGANE**

Tava me esperando, senhora? *(entrega um pote de creme para Roxane)*

**ROXANE**

Não, não, baixota, tá bem assim. *(ela aplica creme)* É delicioso esse creme. Ah! pobre criança, tamo passando um mal bocado, não? Tá com medo?

**LA KORIGANE**

Eu, medo? E medo de quê, sua dona?

**LOUISE**

Dos bandido!

**LA KORIGANE**

Oh! Eles eu conhece, eu, os bandido, é tudo gente como eu.

**ROXANE**

Como você? Ora essa! E onde você conheceu eles?

**LA KORIGANE**

Oh! Santo Cristo! Nos cafundó pelaí. A dona bem sabe qu'eu rolei de buraco em buraco e de castelo em castelo antes de sentar a bunda aqui. A dona me pegou porque sua sobrinha, onde eu tava antes, mandou pra senhora umas vaca mocha e eu de contrabando, igual um cachorro que vai junto com o gado. Ela não ia com a minha cara, nem eu com a dela. Um dia me disse: "Você não presta mesmo, nem adianta ensinar nada pra você; mas você sabe cuidar de bicho, então vou te mandar pra umas senhora bastante rica e bastante boazinha." Aí eu falei: "Maneiro, deixa eu ir embora. Adoro é mudar de ar, ficava aqui só por caso das vaca mesmo." E então...

**ROXANE**

Bom, bom, para de cacarejar agora! Vai nos contar suas histórias um outro dia. Leva daqui este pote.

**LOUISE**

Permita, minha tia, talvez ela tenha visto lá na nossa prima du Rozeray...

**ROXANE**

Eh! De fato!... ela recebia lá todos os chefes, a prima!... Sim, sim. Diz aí, Korigane... você ouviu falar por lá de um certo personagem... um certo marquês?...

**LA KORIGANE**

Um marquês! É daquele Saint-Gueltas que tá falando?

**ROXANE**

Justamente! O senhor de la Roche-Brûlée. Você o viu?

**LA KORIGANE**

Se eu vi ele! Tá me perguntando se eu vi ele?

**ROXANE**

Sim, é isso; será que não se lembra mais?

**LOUISE**

Você tem sempre a língua solta, agora não fala nada? (*para Roxane*) Ela se esqueceu.

**LA KORIGANE**

(*exaltada*) Se esqueci não! Esquecer Saint-Gueltas, aquele homem, eu! Senhorinha Louise, se tivesse visto aquele homem nem que fosse por um décimo de um momento, ia saber que nunca ia se esquecer dele, nem quando tesse cem anos.

**ROXANE**

Ah! cara! Tá me dando inveja de ter visto ele.

**LA KORIGANE**

(*para Louise, olhando-a fixamente*) E você, também tá curiosa de ver ele?

**LOUISE**

(*embaraçada*) Vê-lo?... Pouco me importa; mas estão nos ameaçando com sua chegada na região e eu gostaria de saber se devemos nos alegrar ou... nos esconder?

**LA KORIGANE**

(*enfaticamente, ingenuamente*) Pelo bom Deus e pelos bom padre, as senhora se alegre. Se aquele Saint-Guelfas vem aqui com seus belo rapaz de Poitu, da Bretanha e do Loire, porque tem gente de todo canto com ele, pode apostar que a Santa Virgem vai tar lá na frente, e que nenhum republicano, nenhum traidor, nenhum frouxo, vai restar sobre a terra. Quando aquele Saint-Guelfas passa por um lugar, não sobra nada! É como o fogo do céu! – Mas, pra sua segurança, minhas senhorinha, vocês se esconda; esconda suas nágua cor de rosa e suas cabeleirinha empoada, e esconda muito bem, porque ele sabe rastrear as jovem como quem colhe as amora, tanto as das aldeia com tamanco quanto as burguesa com sapatilha e as princesa com chinelinha de cetim! Sim, sim, esconda tudo isso aí ou então só vai haver infelicidade pra todas.

**LOUISE**

(*para a tia*) Ela fala como uma louca! Ela me dá medo!

**ROXANE**

E eu, a mim ela me diverte! (*para La Korigane*) É tudo muito estranho isso que você nos conta; mas explique-se melhor. Ele não respeita nada, esse teu famoso marquês?

**LA KORIGANE**

Ele não precisa respeitar nem perseguir; ele olha!... Oh! Ele te olha com uns olho... É como a serpente que encanta sua presa. Então, a gente queira ou não queira, a gente só pensa nele todos os dia. Entendeu o que eu quis dizer, dona senhorinha senhorita Louise? (*Louise, perturbada, se afasta com um ar de desdém*)

**MARIE**

(*calma, sorrindo, para La Korigane*) Fale apenas por você, menina.

**LA KORIGANE**

Por mim?

**ROXANE**

Por Deus! Vê-se muito bem que você está apaixonada por ele.

**LA KORIGANE**

Apaixonada? Sei não, dona senhora. Só tenho dezesseis ano, eu, e já corri mundo pra ganhar a vida. Pude aprender muita coisa. Pois bem, não sei muito mais do que suas senhorinha, mesmo porque não sei se já tive apaixonada alguma vez ou se tou agora.

**ROXANE**

No seu tempo! Pensava que fosse uma jovenzinha inocente, e aprecio ver que...

**LA KORIGANE**

Tu não viu nada. Na idade de seis ano, eu já tinha um amigo que eu seguia por todo canto: era um bastardo achado nos campo pelaí como eu. Eu chamava ele de maridinho, e ele, ele me chamava de irmãzinha. Quando ele tinha dezoito e eu catorze, a gente se irritou, porque eu dizia pra ele “A gente tem de casar junto” e ele, mas ele não queria nem amizade muito menos casamento. Tinha virado um doido; na ideia dele, agora queria virar monge. Então a raiva dele subiu nos olho. Dei com meus tamanco na cabeça dele e me mandei dali, pés no chão, sempre correndo. Não tinha pai nem mãe; ninguém me acudiu, e eu pra um canto e pra outro, sem amar ninguém e sempre com ódio, sempre pensando naquele imbecil que não tinha desejado me amar! Pensei nele té o dia que vi o tal Saint-Gueltas. Depois disso só pensei no tal Saint-Gueltas, e esqueci daquele um.

**ROXANE**

E Saint-Gueltas... ele deu atenção para você?

**LA KORIGANE**

Não sei! Um dia, sua prima du Rozeray me disse umas bobagem e uns insulto e umas injustiça; eu bem vi que ela estava era com ciúmes...

**ROXANE**

Cuidado, sua impertinente! Quer nos fazer crer que a condessa...

**LA KORIGANE**

Ara, se se empombam aqui comigo, não digo mais nada.

**ROXANE**

Tá certo, pode falar: você nos diverte, nos distrai. – O que está olhando, Marie? Meu irmão... Ele prometeu que não partiria sem nos ver.

**MARIE**

(*à janela*) Ele está ali, senhorita. Não compreendo... ele dá ordens. O pátio da masmorra está cheio de gente da cidade...

**LOUISE**

E meu pai mandou fechar as grades das entradas. Será que ele quer fazer todos prisioneiros?

**ROXANE**

E faz muito bem. Esses idiotas o terão ameaçado! (*para La Korigane*) Vai ver o que está acontecendo e venha nos contar.

**LA KORIGANE**

(*à janela, na qual ela sobe*) Oh! Vou dizer tudo em seguida. De um lado, os republicanos da cidade tão se escondendo e... no outro, meu doce Jesus!... é a gente do rei que entra! Reconheço direitinho aquela bandeira!

**ROXANE**

(*assustada*) Os bandidos! Vão se bater ali, debaixo da nossa janela!

**LOUISE**

Não, não, eles nem vão se ver! Meu pai vem para cá, com um chefe.

**ROXANE**

Ah! Quem é? O marquês?

**LA KORIGANE**

(*olhando*) Aquele lá? É o Mâcheballe, o general dos caçadores ilegais. Só pode ser ele mesmo!

**ROXANE**

Mâcheballe, o assassino, como o chamam? Estamos todos perdidos!

## LA KORIGANE

Cristo Jesus, se ele soubesse como a senhora dona trata ele! Não ia deixar a dona passar em branca nuvem, e ele não é bem assim suave, só digo isso pra dona!

## LOUISE

calem-se, calem-se, ele está aí.

## Cena 7

*(Os mesmos, o Conde, Mâcheballe, uma dezena de camponeses armados (cujo número aumenta insensivelmente e invade o salão. São pessoas de diversas províncias e alguns vendeanos recentemente recrutados por eles), o Chevalier, o Barão, La Tessonnière, Mézières, Stock. Alguns vendeanos, um pouco mais bem vestidos ou mais bem armados que os outros e simulando uma espécie de estado-maior, rodeiam Mâcheballe. Têm o chapéu ou um lenço sobre o rosto.)*

## O CONDE

*(para Mâcheballe, que faz entrar)* Entre aqui, e fale, senhor, já que se apresenta em nome do rei e seus poderes estão em ordem. Escutarei as palavras que me traz e vai dizer em presença de meus hóspedes e de minha família.

## MÂCHEBALLE

Pois bem, senhor conde, é o seguinte. Não sou grande orador ou mensageiro, mas a coisa que tenho pra lhe dizer não tomará nem o tempo de recitar uma trovinha. Eu estou diante do senhor, eu, Pierre-Clément Goutureau, dito Mâcheballe, comandante ou general, como preferir, não me importo; tenho minha banda de bons menino e cuido dela o melhor que posso; se tão contente comigo, isso me basta!

## INSURGENTES

Sim, sim, viva o general!

## MÂCHEBALLE

O senhor vê, eles quer que eu seja! Vamo ver isso mais tarde, quando a gente tiver organizado; pro próximo quarto de hora, a gente se reúne. E, depois de três mes avançando nessa região, a gente junta, no caminho, todos os bom servidor de Deus e da Igreja. A gente já é vinte e cinco mil, cada corporação marchando sua marcha. Aqui na casa a gente é só uns cinquenta; mas, ao redor dela, nas floresta, tem tantos homem quantas são as árvore, senhor conde! E não vale a pena não desdenhar de nós porque a gente parece só um punhado. A gente veio aqui em confiança...

**CONDE**

É inútil me ameaçar, senhor; estivesse apenas o senhor, sozinho, o senhor estaria em segurança em minha casa.

**MÂCHEBALLE**

Então, senhor conde, o senhor vai, eu acho, reunir seus meeiro, seus domésticos e todo o mundo de sua paróquia, e vai com a gente, não mais tarde do que daqui a pouco, fazer um assalto à cidade de Puy-La-Guerche?

**CONDE**

Não, senhor, não farei isso, e lhe peço, lhe careço a necessidade de se retirar do distrito onde tenho o dever de comandar a guarda nacional.

**MÂCHEBALLE**

*(rindo)* O senhor me expulsa, em nome de quem?

**CONDE**

Em nome do rei, senhor.

**MÂCHEBALLE**

Como, então, foi que o senhor conseguiu isso nesse lugar?

**CONDE**

Nesta terra, procede-se como em qualquer lugar em nome da República; mas com o senhor eu invoco a única autoridade legítima que eu reconheço.

**MÂCHEBALLE**

Então, como o senhor arranja essas coisa nos seus miolo? *(os vendeanos riem)*  
Como é que o senhor quer, em nome do rei, me impedir de servir o rei?

**CONDE**

Cada um compreende o serviço ao rei à sua maneira. O senhor desconhece a santidade de sua causa cometendo excessos e crueldades sem par. Eu honrei aqueles que assinaram seu mandato. A guerra que vocês fizeram é um pretexto para a pilhagem e para as vinganças pessoais. *(Murmúrios dos insurgentes, o conde eleva a voz)* Ela me repugna, e eu a condeno. Sigam seu caminho. Quando um chefe monarquista digno desse nome surgir à minha frente, eu vou me entender com ele, se puder fazê-lo sem trair o mandato que me foi confiado. *(Murmúrios dos insurgentes)*

**MÂCHEBALLE**

*(irritado)* Pelo santo cibório! Não sei como deixo vocês dizer tantos sacrilégio!  
*(Coloca a mão nas pistolas. Um de seus homens passa à frente dele, e o em-*

*purra para trás dizendo-lhe baixinho: Chega! Cala a boca. Eu faço isso!” Esse homem tira seu chapéu. La Korigane grita: “Saint-Gueltas!” Louise, que se atirou na direção de seu pai, recua com pavor. Roxane também deixa escapar uma exclamação)*

### **SAINT-GUELTAS**

Saint-Gueltas, marquês de la Roche Brûlée. Parece que meu nome assusta as damas; mas o senhor, senhor conde, talvez me desse a honra de me considerar como o chefe sério de uma força considerável..., a menos que o senhor não me julgue indigno também de servir o rei? É possível, se o senhor proscrever a pena de morte! Eu, eu aposto que ainda não descobri o meio de fazer a guerra sem expor minha vida e sem comprometer a dos outros.

### **MÂCHEBALLE**

Boa fala! *(ele explica em voz baixa as palavras de Saint-Gueltas a alguns camponeses bretões que se aproximam)*

### **CONDE**

Eu sei, senhor marquês, o respeito que é devido à sua bravura, ao seu devotamento e à sua habilidade; mas seu sarcasmo não me impedirá de reprovar as atrocidades de seus triunfos. O senhor pode ter cometido excessos...

### **SAINT-GUELTAS**

*(baixando a voz e se aproximando dele e das mulheres)* Excessos! Como não os cometer numa guerra de partidos como essa que fazemos? Faltam-nos chefes, senhor conde, e não posso estar em toda parte; mas começamos a nos organizar. Siga o bom exemplo, dê um bom exemplo àqueles que ainda hesitam, e nossos camponeses se tornarão soldados submetidos a uma disciplina; é o dever de todo bom monarquista e de todo bravo *gentilhomme*.

### **O CONDE**

Diante de tão sábias palavras, só posso lamentar vivamente os engajamentos que assumi...

### **MÂCHEBALLE**

*(baixo, para Saint-Gueltas)* Ele também recusa o senhor?

### **SAINT-GUELTAS**

*(baixo, para Mâcheballe)* Tenha paciência. Eu lhe respondo que o leve. *(alto, para o conde)* Posso pelo menos expor minha proposta às pessoas livres que o rodeiam? *(dirigindo-se a Raboisson)* Aqui está um amigo que talvez não me renegue?

**RABOISSON**

(*apertando-lhe a mão*) Certamente que não; mas você serve os padres, marquês, e eu...

**SAINT-GUeltas**

Eu sei, eu sei. (*faz um sinal a Mâcheballe, que se retira para o fundo do salão até a peça do fundo com os vendeanos*) – Meu caro barão, você pode ficar tranquilo. Não sou mais beato do que você. Não mudei! Nós nos servimos do misticismo dos camponeses; mas as pessoas sábias nos auxiliam e recolocaremos em seus lugares os senhores ambiciosos e os demagogos de batina.

**RABOISSON**

(*baixo*) Bom... Então, desejo ardentemente seguir você, pois aqui me entedio consideravelmente; mas como fazer?

**CHEVALIER**

(*baixo, para Saint-Guelfas*) Eu também, senhor marquês, quero muito segui-lo; mas aqui somos de algum modo prisioneiros pela palavra.

**SAINT-GUelfas**

É bastante simples. Vão esta noite a Puy-La-Guerche e se deixem aprisionar por mim.

**CHEVALIER**

Seria melhor vencer os escrúpulos do senhor de Sauvières e nos mudarmos todos juntos.

**RABOISSON**

Oh! O senhor nunca vai vencer os escrúpulos dele!

**CHEVALIER**

A menos que a filha dele nos ajude. Ela pensa bastante bem e tem alguma ascendência sobre ele.

**SAINT-GUeltas**

A filha dele?... (*olhando para Marie, que está mais perto dele do que Louise*) Seria essa amável e doce figura, que parece um sorriso de sol na tempestade?

**RABOISSON**

Não. Essa aí é a senhorita Hoche, uma orfãzinha sem eira nem beira, recolhida pela família. Ela pensa muito mal, mas age direitinho.

**SAINT-GUELTAS**

Quem é esse? (*aponta Stock, que se aproximou com hesitação*)

**RABOISSON**

Um suboficial das guardas suíças que escapou ao massacre... senhor Stock!

**SAINT-GUELTAS**

(*para Stock*) Ah!... E como fez, senhor Stock, para sobreviver ao dia 10 de agosto?<sup>13</sup>

**STOCK**

(*com sotaque pronunciado*) Estafa na gvarniçón afec mon patalhao zobre o Loirre.<sup>14</sup>

**SAINT-GUELTAS**

Quero crer; mas o que o senhor faz aqui quando seu lugar está marcado há bastante tempo nas fileiras daqueles que vingam a morte de seus irmãos?

**STOCK**

(*com dignidade*) Esperrafa pelo zenhor.

**SAINT-GUELTAS**

(*estendendo-lhe a mão*) Eis aí uma bela resposta, senhor Stock. Eu o recebo, o senhor vai comandar um destacamento. (*para Raboisson, apontando La Tessonnière*) E esse aqui?

**RABOISSON**

(*baixo*) O maior covarde da terra. Eu desafio você a fazê-lo marchar.

**SAINT-GUELTAS**

Vamos ver isso direito. (*para La Tessonnière*) O senhor certamente é um dos nossos?

**LA TESSONNIÈRE**

Oh! Eu, eu já estou muito velho para guerrear.

**SAINT-GUELTAS**

Não mais velho do que o senhor Stock!

---

13 Referência aos acontecimentos da noite do dia 10 de agosto de 1792, em que os parisienses, liderados por um grupo de revolucionários conhecidos como sans-culottes, tomaram o palácio das Tulherias, onde vivia a família real. Nesse momento, a monarquia francesa acabava de vez, dando lugar à República, proclamada no dia 21 de setembro.

14 No “10 de agosto” ref na nota anterior, fora alguns aristocratas armados e um certo número de membros da Guarda Nacional, o palácio estava protegido pela Guarda Suíça, cerca de 950 homens.

**LA TESSONNIÈRE**

Minha religião me proíbe derramar sangue.

**SAINT-GUELTAS**

Pois bem, então, senhor, o senhor é um servidor inútil aqui. Mas vou empregá-lo.

**LA TESSONNIÈRE**

Em que, então, senhor, por favor?

**SAINT-GUELTAS**

Eu prometi, em troca de muitos dos meus bravos caídos nas mãos dos azuis, entregar um número igual de trãsugas da República. O número ainda não foi preenchido, o senhor vai completá-lo.

**LA TESSONNIÈRE**

O senhor quer me fazer... vai me mandar para a guilhotina!

**SAINT-GUELTAS**

Vou mandá-lo para o céu. Escolha, ou derramar o sangue dos celerados ou dar o seu por uma boa causa.

**LA TESSONNIÈRE**

*(perdido)* Vou pra luta, senhor, prefiro mais combater. *(Raboisson ri)*

**CONDE**

Não sei se essa coisa é agradável, mas considero-a arbitrária e cruel. Sejam quais forem os poderes do senhor marquês, eu protesto contra todo constrangimento exercido nesta casa.

**LOUISE**

*(animada)* Eu também me oponho! Esse senhor é nosso parente, o mais antigo de nossos amigos. É idoso, está doente. Bravo ou não, eu o respeito e o amo. Ninguém vai lhe causar qualquer violência ou injúria enquanto me restar um sopro de vida.

**ROXANE**

*(baixo, para Louise)* O fato é que aqui se trata, um pouco cavalheirescamente, da questão do herói.

**SAINT-GUELTAS**

*(caminhando para Louise, olhando-a com insolência e ameaça; de repente, se suaviza e, com uma emoção toda sensual, segura sua mão e a beija)* A beleza de um

anjo e o orgulho de uma rainha! Eu lhe rendo minhas armas, senhorita de Sauvières! Prenda seu lenço em meu braço e me considerarei seu cavalheiro e vou sair daqui sem levar aqueles que quiser conservar.

**LOUISE**

O senhor me estabelece condições, senhor. Ouvi dizer que os cavalheiros não fazem isso para as damas.

**SAINT-GUeltas**

Pois bem, conceda-me um pedido, não se recuse a me oferecer uma braçadeira; é um encorajamento devido a um homem que talvez seja morto em duas horas; pois me bato, eu, com toda minha alma, e corpo a corpo, todos os dias e duas vezes mais que uma. Vejamos, um olhar, uma palavra, um penhor fraternal que levarei para o combate e que logo será sem dúvida manchado com meu sangue...O que teme em me oferecer esse mimo? Não é seu coração ou sua mão que lhe peço. Um homem na minha posição pode pensar em acorrentar o destino de uma mulher? Não nos casamos mais! Não temos mais rendimentos domésticos nem jóias de família; somos mártires. Uma mulher de boa índole como a senhorita deve nos compreender, nos estimar e nos agradar, e, quando lhe pedimos nada mais que uma lágrima ou um sorriso, tem ela o direito de desviar os olhos com terror... ou desdém?

**LOUISE**

*(comovida)* Pois bem, senhor, tome meu penhor! *(Saint-Gueltas se ajoelha enquanto ela prende o lenço em seu braço)* Veja bem a prova de meu entusiasmo pela fé de meus pais, da qual o senhor é um campeão. É preciso que esse entusiasmo seja imenso para me fazer esquecer que suas vitórias foram sujas por seus crimes!

**SAINT-GUeltas**

*(baixo, erguendo-se)* Me ame, adorável criança, e me tornarei misericordioso! *(ele se afasta)*

**LA KORIGANE**

*(baixo, para uma Louise estupefata e como que perdida)* Ah! ele olhou pra ti... te falou baixinho... já tá amando ele?

**LOUISE**

Ora, cale essa boca, menina, me deixe!

**LA KORIGANE**

*(enciumada)* Pois eu te digo à senhorita que a senhorita ama ele, senhorita. Pior pra senhorita mesmo, né! *(Louise se refugia junto à sua tia)*

**RABOISSON**

(*para Saint-Gueltas*) A bela Louise não nos pediu nenhum favor; espero que você não renuncie a nos tirar daqui.

**SAINT-GUeltas**

(*baixo*) A bela Louise acabou de condenar seu pai a nos seguir de imediato.

**RABOISSON**

Como assim?

**SAINT-GUeltas**

Porque, para levar uma, é preciso levar o outro. Compreendeu?

**RABOISSON**

Tenho medo de compreender! Você já está amarrado à senhorita de Sauvières?

**SAINT-GUeltas**

Como um louco!

**RABOISSON**

Mais essa então!

**SAINT-GUeltas**

Espantado, por quê? O amor nasce com um olhar, e um olhar dura um relâmpago.

**RABOISSON**

Diabo! Você disse que não se casaria, e agora! Mas essa moça é pura, seu pai é meu amigo, e ela está prometida a um jovem primo...

**SAINT-GUeltas**

Um primo é coisa de costume. Ela vai esquecer logo!

**RABOISSON**

Ele vai defender seus direitos.

**SAINT-GUeltas**

De armas em punho? Pois bem, a gente mata o homem. Vamos colocar pressa nisso. (*dirige-se ao conde*) Senhor de Sauvières, sua adorável filha me pregou uma boa lição. Tornei-me um selvagem nesta guerra selvagem; perdoe a rudeza de minhas maneiras. Estes senhores (*mostra Stock, o Chevalier e Raboisson*) já acederam: virão comigo por vontade própria.

**CONDE**

Então, é por vontade própria que eles me colocam na lista de traidores e me mandam para a morte?

**RABOISSON**

Tomaremos precauções tais que o senhor não ficará comprometido.

**CHEVALIER**

Eu, eu vou me envergonhar com qualquer coisa que o senhor de Sauvières diga.

**CONDE**

Senhor...

**CHEVALIER**

Não compreendo que o senhor persista em sua fidelidade a essa infame República.

**CONDE**

Infame República?... Ela guilhotinou seus irmãos, bem sei; mas homens mais humanos lhe permitiram encontrar em minha casa um refúgio; então é aos republicanos que o senhor deve sua vida. Não era preciso aceitar, mas agora o senhor não pode se esquecer disso.

**SAINT-GUELTAS**

*(baixo, para Raboisson enquanto o conde e o Chevalier discutem vivamente)*  
Princípios demais! Esse homem não serve para nada.

**RABOISSON**

Deixe-o aí.

**SAINT-GUELTAS**

Não quero nem posso deixá-lo, meu pessoal está se impacientando...

**MÂCHEBALLE**

*(que se aproximou, para Saint-Gueltas)* Então, por mil raios do diabo! Tudo isso vai terminar logo, ou não?

**SAINT-GUELTAS**

É necessário utilizar os grandes expedientes. Nossos camaradas chegaram?

**MÂCHEBALLE**

Tão aí fora, no pátio.

**SAINT-GUeltas**

Que subam as escadas! E não se esqueça do homem vestido de cânhamo.

**MACHEBALLE**

Não tenha medo! (*ele sai*)

**ROXANE**

(*aproximando-se de Saint-Gueltas*) Meu irmão treme com qualquer coisa, minha sobrinha é uma criança que se deixou levar por um simples lençinho! Eu, eu posso lhe bordar uma echarpe de cetim branco com flores de lis em ouro.

**SAINT-GUeltas**

Ouro sobre nossas roupas? Ele ficaria bem melhor em nossos cofres, senhora!

**ROXANE**

Senhorita, senhor.

**SAINT-GUeltas**

Então, perdão! Não pode fazer nada para nós.

**ROXANE**

Mas sim! Sou maior de idade!

**SAINT-GUeltas**

(*irônico*) Jura? Eu não acreditaria.

**ROXANE**

(*à parte*) Nossa, como é charmoso! (*alto*) Tenho numa bolsinha dois mil escudos de ouro para servir o rei.

**SAINT-GUeltas**

Serviria para dar tamancos aos nossos camaradas que marcham descalços sobre espinhos.

**ROXANE**

Pobre gente! Vou correndo buscar minha bolsinha (*sai, fazendo sinal para Marie, que a segue*)

**SAINT-GUeltas**

(*para Raboisson, que ouviu o colóquio*) Ela tem economias!?...

**RABOISSON**

E o coração sensível!

**SAINT-GUeltas**

Bom, é uma boa mulher! Você vem comigo, então!

**MÉZIÈRES**

(*ao conde*) Eles chegam às centenas, senhor! Vêm de todos os lado sem que a gente pode ver eles se aproximando; é como se saísse de debaixo da terra.

**CONDE**

Desde que não entrem no pátio da masmorra!

**MÉZIÈRES**

Não tem esse risco. Tranquei aqueles pobres burgues a chave, e eles estão quietinho. Sentindo um medo enorme.

**CONDE**

(*olhando para a sala do fundo e vendo novos grupos entrarem*) Os insurgentes estão entrando até aqui?

**MÉZIÈRES**

Eles não têm cara de ameaça, mas não pede permissão. E também tem a gente da paróquia que se reúne ao redor das muralha e que parece querer se insurgir também.

**CONDE**

(*chegando perto de Saint-Gueltas e lhe mostrando a sala do fundo; num tom de reprovação*) Isso tem aparência de uma invasão, senhor marquês; não tenho o costume de receber companhia tão numerosa nos apartamentos reservados às damas.

**SAINT-GUeltas**

(*que estava voltado para a outra sala*) São amigos, amigos quentes, senhor conde. Acabam de nos trazer o burgo de Jardier, e reúnem aqui seus chefes para receber ordens para esta noite.

**CONDE**

Ordens... seria a de atacar Puy-La-Guerche esta noite?

**SAINT-GUeltas**

Que o senhor conta defender? Fique à vontade, senhor conde! Se o senhor quer manter seu posto, uma palavra minha vai lhe abrir lealmente as fileiras daqueles que o senhor aceita como inimigos; mas, antes de tomar uma determinação tão grave, reflita mais um instante, eu lhe suplico!

## CONDE

(*alto*) E o senhor esperaria a chegada dessas numerosas testemunhas para dar mais importância à minha resposta?

## SAINT-GUeltas

Não o nego, senhor conde; o tempo das ambiguidades de linguagem e de conduta já passou. Faz mais de um ano que preparamos tudo para uma guerra em regra, para a qual a guerra de partidários serviu até aqui de preâmbulo. Ela explode agora em todos os pontos da Vendeia. Até aqui o dinheiro foi suficiente para nos organizarmos. Aqueles que combatem como eu nisso jogaram toda sua fortuna junto com sua vida. aqueles *gentilshommes* que não quiseram pagar com sua vida nos deram um ano de sua renda.

## CONDE

(*elevando a voz*) Eu, senhor, já doei dois, e o fiz voluntariamente.

## SAINT-GUeltas

Ninguém ignora isso, e é essa nobre liberalidade que torna sua posição falsa e impossível de sustentar. O senhor não pode pagar as despesas da guerra contra si mesmo. Além disso, esses generosos sacrifícios, esses socorros úteis, não são mais suficientes. Faltam braços para a santa causa, braços novos e corações provados. Faltam soldados, faltam oficiais sobretudo. O senhor serviu, o senhor tem talentos militares; o senhor ainda é jovem e robusto, dispõe de antigos vassallos hoje em dia, seus meeiros e seus servidores devotados, os quais, nós sabemos, só querem marchar sob suas ordens. Escute! escute o que exigem. (*ouvem-se, vindos de fora, clamores e gritos de "Viva o rei!"*) Chegou a hora. Estamos aqui em suas terras com uma aparência de invasão que libera o senhor de suas promessas feitas para a burguesia. Nós abrimos nossas fileiras com respeito para lhe dar um lugar nelas. Venha para nós, é hoje ou jamais!

## CONDE

(*tocado, dando um passo*) Pois bem (*ele para, topando com Mâcheballe à sua frente*)

## MÂCHEBALLE

(*demonstrando numa certa familiaridade com Saint-Gueltas e querendo se gabar de ter feito o conde se decidir*) Sim, Santo Cristo! é hoje! não amanhã! já faz tempo que os nobres fazem nossos tamancos de escravo pra garantirem seus escarpim, e o sangue que a gente derramou no ano passado, eles viram ele hipocritamente escorrer sem suas caçadas, galanteria e festas ser incomodada! Isso já encheu o saco da gente! o senhor acredita que vamos lutar a vida toda como cachorro pelado e faminto pra garantir seus privilégios? Não, de modo algum pela pele do diabo! A gente só tem um interesse, que é tanto o

seu quanto o dos camponês. Que a monarquia seja estabelecida de novo com a eliminação dos dízimo,<sup>15</sup> da milícia, e que devolva nossos convento, nossos bom padre e nossas festa. Tudo ficou reconciliado lá em 89. Tem que voltar para lá! Falta que o senhorio cumpra aquilo que é do camponês e, porque o camponês quer vingar seu rei e seu Deus, falta o nobre lutar como a gente, os atrasado se apressar e tocar os sino de alarme de suas paróquia, ou então a gente vai fazer isso; um barulhão de sinos! É isso aí, se mexa aí os senhor! (*gritos e clamores dos insurgidos que invadem o salão. Saint-Gueltas vai na direção deles com uma autoridade irresistível e os faz recuar*)

### CONDE

(*com energia*) Diante dessas ameaças, o senhor compreende, senhor marquês, que eu diga não, não, três vezes não! Eu coloco as mulheres de minha casa sob a salvaguarda de sua honra, e vou a Puy-La-Guerche! (*aos insurgidos*) Parem aí, se ousarem!

### SAINT-GUeltas

Ninguém ousará... Mas ainda um momento... Alguém quer lhe falar... (*aos insurgidos*) Silêncio! (*baixo, para Mâcheballe*) O homem de cânhamo!

### MÂCHEBALLE

Aqui tá ele! (*faz sair do grupo atrás dele um jovem camponês bretão vestido de cânhamo dos pés à cabeça, cabelos longos, um ar doce, espantado*)

### LA KORIGANE

(*gritando*) Mas esse bicho é Cadio! (*Cadio olha para ela, indiferente e oferece ao conde uma roca com fitas cor de rosa*)<sup>16</sup>

### CONDE

(*surpreso*) O que quer de mim?

### CADIO

(*simplesmente*) Eu, senhor? Nada! Só me mandaram entregar isso aqui, pega.

### RABOISSON

(*querendo pegar a roca*) Você se enganou, amigo, isso é coisa de mulher!

---

15 No original, **dîme**: Imposto, retirado das colheitas, devido ao clero na Idade Média e sob o *Ancien Régime*.

16 A **quenouille** é um antigo instrumento utilizado para a fiação de matéria têxtil, sobretudo do linho, do cânhamo e da lã. Desde a Antiguidade, considerado símbolo de um trabalho exclusivamente feminino.

**CADIO**

*(retirando a roca)* Não, solta aí! Me falaram: “Entrega a roca pra aquele senhor!” Tou fazendo o que mandaram.

**CONDE**

*(pegando a roca)* Quem lhe pediu isso?

**CADIO**

*(apontando Sapience, que está à frente do grupo. Está vestido de camponês)* Por Cristo! Foi aquele ali! Conheço ele muito bem.

**CONDE**

*(para Sapience)* Aproxime-se, miserável, que quebro seu presente na sua cabeça!

**SAINT-GUELTAS**

*(segurando-o e rindo à socapa)* Pare, senhor, é nosso...

**SAPIENCE**

*(ar inspirado e enfático)* Inútil dizer, o senhor conde está vendo perfeitamente que levei a melhor!

**CONDE**

*(olhando-o com surpresa)* Um camponês... o chicote na mão, o saco de farinha no ombro... Tenho certeza! Já entendi! É um sinal de reunião adotado por homens cuja profissão de fé e de caridade concorda muito mal com provocações semelhantes! Eu respeito seu caráter, senhor, e é àqueles que fingem uma personagem inviolável para me dirigir o mais sangrento ultraje que envio essa reprovação de covardia. É o senhor, senhor marquês de la Roche-Brûlée?

**SAINT-GUELTAS**

Não, senhor, eu mesmo o teria desafiado. É o conselho do exército católico que, apesar de mim, encarregou o senhor Sapience, nós o chamamos assim, de oferecer ao senhor, em caso de recusa...

**CONDE**

*(mostrando Cadio)* E esse aí... ele também é um ministro?...

**SAPIENCE**

Não, é um pobre idiota que achamos no meio do caminho e que não sabe o que faz. Não o culpe de nada. Nenhum de nós teve coragem de infligir um castigo qualquer a um homem até aqui respeitável e puro; mas as ordens eram formais, e eu devia obedecer ao meu bispo.

**CONDE**

Que bispo? O nome dele!

**SAPIENCE**

Monsenhor bispo de Agra.

**RABOISSON**

*(baixo, para Saint-Gueltas)* Mas o que é que é isso? Um bispo na sua turma?

**SAINT-GUeltas**

*(baixo)* Essa é boa! Silêncio! *(ao conde, que continua segurando a roca)* Pois bem, vai ficar com ela, senhor conde? É exagerado heroísmo e orgulho!

**LOUISE**

*(tremendo de cólera)* Oh! Meu pai, assim é demais!

**CONDE**

*(vencido pelo impulso de sua filha)* Eu devia levar adiante o respeito à minha palavra; mas isso seria romper com minha religião, e Deus me desobriga! *(coloca a roca numa cesta perto da lareira e se dirige a Louise)* Vamos deixá-la aqui, minha filha, e se Henri voltar, ele verá a humilhação que sofri antes de me decidir a romper seu noivado. Ele serve à República, e a serve de boa fé. Ele vai saber que não existe mais acordo possível entre as facções; já o disseram aqui agora, não há mais futuro, nem repouso, nem laços de coração, nem família! Ah! Louise! O que vai lhe acontecer, minha menina?

**LOUISE**

O senhor vai, meu pai? *(apontando os insurgidos)* Com eles?

**CONDE**

*(para Saint-Gueltas)* Sim, vou para lá. Deixe-me me ocupar de um refúgio para minha família.

**LOUISE**

Vou com o senhor, meu lugar é ao seu lado.

**SAINT-GUeltas**

*(com uma exclamação de alegria)* Viva a senhorita de Sauvières! *(todos gritam agitando seus chapéus. Cadio permanece isolado e olha para Louise, sem gritar)*

**MÂCHEBALLE**

*(sacudindo-o)* Grita também, seu selvagem!

**SAPIENCE**

*(para Mâcheballe)* Deixe-o, é um maluco! *(vão para o fundo e conversam entre si)*

**LA KORIGANE**

*(para Cadio, que continua olhando para Louise)* E então, Cadio? Cadio! Não tá me reconhecendo?

**CADIO**

Ah, é você? Eu tou bem, bem.

**LA KORIGANE**

E daí, então, o que é que me conta? Já virou padrego?

**CADIO**

*(como que saindo de um sonho)* Ah! Sim, bom dia! *(ele sai)*

**LA KORIGANE**

Tá com os miolo virando sopa! Pobre Cadio!

**SAINT-GUELTAS**

*(no fundo, aos insurgidos)* Vamos, rapazes, para as florestas, eu os sigo. *(mostrando o conde e seus amigos)* Nós vamos atrás de todos vocês. Eu lhes disse com clareza que ninguém ficaria aqui! Não, nenhum vendeano cruza os braços quando Deus e o rei comandam.

**TODOS**

*(gritando)* Viva o rei e Saint-Gueltas!

**SAINT-GUELTAS**

Não, não: viva o rei e Sauvières!

**TODOS**

*(saindo, gritando)* Viva Sauvières e Saint-Gueltas! *(O Chevalier, eletrizado, sai com eles. Stock faz a mesma coisa)*

**SAINT-GUELTAS**

*(para Mâcheballe, que ficou por último)* Vai pra cabeça da gente da paróquia! Sauvières não pode mudar de opinião!

**MÂCHEBALLE**

Não tenha medo! A gente vai esquentar o sangue do mundo inteiro! *(sai)*

## Cena 8

*Saint-Gueltas, Conde, La Tessonnière, Raboisson*  
(*ainda se ouvem os gritos de “Viva Sauvières e Saint-Gueltas”*)

### **SAINT-GUeltas**

(*para o conde*) O senhor está ouvindo, nossos nomes compõem juntos um único grito de guerra. O senhor faria muito bem em aparecer no nosso acampamento. Seus cabelos brancos e a presença da senhorita de Sauvières inflamariam o ardor de nossa gente. É entusiasmo, é prestígio que falta a essas almas simples!

### **CONDE**

Senhor marquês, o senhor não vai conseguir que eu o acompanhe ao ataque a Puy-La-Guerche. É demais abandonar essa cidade infeliz, eu não a entregarei jamais. O senhor tem minha palavra. Diga em que lugar e em que dia devo encontrá-lo depois que o senhor tiver feito esse ataque.

### **SAINT-GUeltas**

Não vai durar muito, não permanecemos nas terras conquistadas; levamos o terror e o castigo de cidade em cidade. Esta noite, vamos surpreender Puy-La-Guerche; amanhã, estaremos em Buzanays.

### **CONDE**

Eu estarei lá também.

### **SAINT-GUeltas**

O senhor terá que se colocar a caminho sem demora... de outro modo, os republicanos virão se opor à sua partida.

### **CONDE**

(*tristemente*) Quer dizer, minha fuga! Eu vou fugir, senhor, e sem demora!

### **SAINT-GUeltas**

(*baixo, para Louise*) Não acredita que seu pai não volte atrás de sua decisão? Ela custa muito para ele!

### **LOUISE**

O senhor tem a palavra dele... e a minha! Até amanhã, senhor!

### **SAINT-GUeltas**

(*ternamente*) Até amanhã! (*à parte*) – Nos vemos em breve!

**CONDE**

*(saudando-o)* Adeus, senhor marquês!

**SAINT-GUeltas**

Adeus, senhor conde! *(saúda-o profundamente, olha para Louise com paixão, beija a braçadeira e se retira fazendo um sinal para Raboisson, que o segue)*

**CONDE**

*(para Mézières)* Faça que preparem tudo para a partida. Precisamos sair daqui em uma hora. *(Mézières sai)*

**LA TESSONNIÈRE**

Em uma hora! O senhor não vai ter tempo de carregar seus móveis. Pense então que os republicanos vão vir aqui pilhar quando souberem da loucura que estamos cometendo!

**CONDE**

Talvez façam pior! – Ah! minha filha! Diga adeus à casa onde nasceu!

**LOUISE**

Estou resignada a tudo, meu pai! Eu previ tudo; e me perdoe a febre de alegria que sinto. Finalmente, eis o senhor entregue a si mesmo! *(abraça-o)* Vamos ser apenas uma alma e um coração...

**CONDE**

E Henri... não pensa nele?

**LOUISE**

Seu exemplo vai fazê-lo decidir. Ouvindo falar de seus perigos, ele há de acorrer para defendê-lo com o próprio corpo... Se não o fizer, vai receber todo meu desprezo!... Ah! é Deus que o quer, vamos! Partamos, partamos! Vamos dar ordens.

**LA TESSONNIÈRE**

Uma carroça... isso me permitiria ir junto com as mulheres... para as defender!

**LOUISE**

Eu vou a cavalo, meu amigo; o senhor vai na carroça com minha tia.

**ROXANE**

*(entrando)* Vou para onde?

**LOUISE**

Para a guerra, titia! Alegre-se, vamos servir o rei! Já nos declaramos, vamos partir!

**ROXANE**

Ah! Deus seja louvado! Abrace-me, meu irmão! Sim, sim, a guerra, o movimento, a poeira, o perigo, o triunfo! Você será generalíssimo na Vendeia, e marechal da França quando o rei for proclamado.

**CONDE**

Trate de guardar suas ilusões, minha irmã, e não perder a cabeça ao primeiro revés!

**ROXANE**

Bah! A coragem não é necessária quando tantos bravos estão à nossa volta! A França inteira vai se erguer. Toda a Europa está conosco. Em um mês, em seis semanas talvez, o jovem rei estará de novo nas Tulherias – e nós também. Quando partimos?

**CONDE**

Precisamos saber primeiro para onde você vai... Na Bretanha se está tranquilo...

**LA TESSONNIÈRE**

Ah! Onde é que se está tranquilo por lá?

**ROXANE**

Mas eu não quero ficar tranquila, eu! Quero lutar, serei Joana d'Arc e Saint-Gueltas será meu ajudante de campo.

**CONDE**

Tome cuidado para que Saint-Gueltas não se torne seu general, minha irmã, e pense em conquistar Guérande, onde temos parentes.

**ROXANE**

(*Mézières entra*) Guérande? Talvez! É uma boa cidade, uma praça de guerra in-conquistável, onde todo o mundo pensa muito direito. As pessoas se vêem muito; vai ser preciso levar vestidos, Louise.

**CONDE**

Não levem nada. Vocês hão de se arranjar com suas toaletes. E vão partir sem barulho daqui a cinco minutos.

**ROXANE**

Em cinco minutos! Façam como eu!

**CONDE**

Você acha que está indo para uma festa?

**ROXANE**

Mas...

**CONDE**

É preciso, e quero assim!

**ROXANE**

Vamos! Pelo rei, estou pronta a todos os sacrifícios! Vou sair com vestido de chita!

**CONDE**

*(baixo)* Não esqueça de pegar dinheiro. *(para La Tessonnière, que está meio atordoado)* Vamos, prepare-se, meu amigo! *(Roxane sai)*

**LA TESSONNIÈRE**

Sim, sim. Certamente! Mas... onde vamos dormir esta noite?

**CONDE**

Onde for possível. O senhor vai conquistar rapidamente a cidade insurgente. Mézières vai saber arranjar tudo.

**LA TESSONNIÈRE**

Mas... jantar... onde vamos jantar?

**CONDE**

Em lugar nenhum; o senhor vai comprar pão e linguiça durante a viagem.

**LA TESSONNIÈRE**

Oh! Meu Deus! Isso vai ser um martírio sem fim!

**LOUISE**

Vamos, vamos, coragem, meu amigo!

**LA TESSONNIÈRE**

*(saindo)* É um martírio, eu lhes digo que vai ser um enorme martírio! Afff...

**CONDE**

Você, Louise...

**LOUISE**

Eu, eu não vou deixar o senhor.

**CONDE**

Sei que é o que você quer. Vou ter coragem para ver você compartilhar de meus sofrimentos?

**LOUISE**

Não vou sofrer com nada, desde que não o abandone.

**CONDE**

Ah! se Henri estivesse lá!... Mas não posso confiar você à minha irmã e a La Tessonnière; eles são duas crianças!... *(para Mézières, que entra)* Tudo está pronto?

**MÉZIÈRES**

Sim, senhor conde, mas tô com medo que nenhum de nós consiga fazer o que desejar.

**CONDE**

Como pode ser isso?

**MÉZIÈRES**

Seus camponês são como os setembrista!<sup>17</sup> Eles quer marchar pra Puy-La-Guerche; eles diz que o senhor não vai sair daqui hoje.

**CONDE**

Verdade? Estão doidos! Mas quem está chegando aí? *(faz sinal para Louise, que entra em seu apartamento)*.

## Cena 9

*(os mesmos, Le Moreau entrando, Mézières saindo)*

**LE MOREAU**

Sou eu, senhor! Por que razão, já tem uma hora, tamo feito prisioneiro no pátio da sua masmorra?

---

17 Participantes, ou apoiadores, dos Massacres de Setembro de 1792, uma série de execuções sumárias e em massa que se desenrolaram de 2 até 7 de setembro de 1792 em Paris, um dos episódios sombrios da Revolução Francesa. Os historiadores não estão de acordo quanto às motivações que levaram o povo a cometer esses atos criminosos contra prisioneiros encarcerados na sequência dos acontecimentos comumente denominados “Jornada de 10 de Agosto de 1792”. Essa jornada determinou o fim da Monarquia e culminou com a prisão do Rei Luís XVI. A matança foi perpetrada não apenas em Paris, mas igualmente em outras cidades do país, como Orléans, Meaux e Reims, sem no entanto alcançarem a mesma amplitude da capital. Cf, a propósito, a peça *La patrie en danger*, particularmente o ato II, publicada em *Revista Dramaturgias* n. 14 (2020): <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>

**CONDE**

Foi para sua segurança, senhores. Não perceberam o que está acontecendo?

**LE MOREAU**

Eu ignoro o que se passa entre os bandido e o senhor; mas eu sei que, quando eles entrou, não era mais que vinte, e que com sua gente o senhor poderia esmagar tudo eles. O senhor acabou permitindo que eles se reunisse na sua casa e aí sair gritando “Viva Sauvières e Saint-Gueltas!”

**CONDE**

*(atingido)* E é o senhor que vai lhes impor silêncio?

**LE MOREAU**

Assim Rodeado de gente semimorta de medo, certo de ser traído pelo senhor, o que que eu podia fazer?

**CONDE**

Traído? Eu entreguei o senhor?

**LE MOREAU**

Então, se explique o senhor, não vou me contentar com respostas evasiva.

**CONDE**

O senhor se tem em muito alta conta; o senhor se esquece que...

**LE MOREAU**

Não me esqueço que tô em sua casa e que o senhor pode mandar eles me atirar pela janela como fazia seus bom ancestral quando a gente pobre da minha espécie tentava abrir a boca pra trocar ideia. Não ia ser Rebec nem os iguais a ele que ia me defender, eles tão escondido debaixo dos molho de palha dos seu celeiro, senhor; mas, aconteça o que acontecer, eu vou cumprir meu dever; preciso da verdade e o onrigo o senhor a dizer a verdade.

**CONDE**

*(irritado)* O senhor me obriga... *(diante da corajosa atitude de Le Moreau, ele se perturba e torce as mãos uma na outra em silêncio)*

**LE MOREAU**

E então, senhor?

**CONDE**

Pois bem... é verdade, eu me afasto do senhor.

## LE MOREAU

Nesse momento de perigo?

## CONDE

Perigo igual para uma parte e para a outra e, além disso...

## LE MOREAU

Não responde, senhor, a verdade deixa o senhor aniquilado. Ah! a nobreza! É sempre assim a recompensa de nossas aliança com ela, de nossa confiança nos seus protesto de civismo,<sup>18</sup> de nossa paixão imbecil por suas sedução detestável! É assim que, enquanto especula sobre nossa candura, a nobreza engambela a gente e cospe na nossa cara! Ah! os burguês, pobres trouxa, pobres idiota que a gente é! A gente merece muito bem o que acontece pra gente. Que isso sirva de lição pra alguns, é o que espero; mas aqueles da gente que tiver se bandeado pro senhor eles vai sentir indignação e vingança atroz: vai ser aquilo que eles tiver desejado, senhores traidor! Sejam infeliz! A gente vai aceitar mais o reino do terror do que sua amizade pérfida. Por mim, saio daqui sacudindo a poeira dos meu pé, como ia sair de um lugar maldito onde um canhão republicano não deixava pedra sobre pedra! (*sai*)

## CONDE

Insolente!... Não, um homem honesto! Oh meu Deus, o que fiz? Onde me leva minha honra? (*ouvem-se gritos e sinos tocando*) O que acontece? Os sinos tocam sem minha ordem? (*um tiro de fuzil muito perto. Louise entra, vindo do interior. Está vestindo roupas de amazona*) Louise, o que foi isso?

## LOUISE

Ainda não sei. (*ela vai até à janela*)

## CONDE

(*puxando-a com força*) Não fique aí, saia! (*vai sair. Le Moreau, sangrando, ferido, surge na segunda sala; ergue seu chapéu para o alto e grita: "Viva a República!" Um segundo tiro de fuzil, partindo da escada, o atinge em pleno peito. Ele cai morto na soleira da porta. Ouve-se gritar na escadaria: "Abaixo o municipal!"*)

## CONDE

Ah! miseráveis! (*atira-se, espada à mão, sobre seus camponeses que surgem ao fundo, armados de fuzis e foices. Mézières se precipita ao seu encontro e o força a recuar cobrindo-o com seu corpo*)

---

18 **Civisme**: Particularmente "virtude cívica"; se oposto era o **incivisme**, que era passível de ser punido sob o Terror

### MÉZIÈRES

Para! Eles tão furioso, tão completamente transtornado! (*Louise também se lança na direção deles, que se interrompem diante dela*)

### LOUISE

(*aos camponeses, apontando o cadáver de Le Moreau*) Desgraçados! O que fizeram? Cem contra um é execrável! É covardia!

### CONDE

(*exasperado*) Assassinos! São todos assassinos! (*os camponeses param, consternados, alguns levam Le Moreau.*) Ah! minha filha, é isso aí a guerra civil! E você a queria! (*cai numa cadeira, sufocado*)

### LOUISE

Meu pai, é preciso se jogar para conter aqueles que desonram a causa! É um dever, o senhor sabe disso muito bem!

### CONDE

(*levantando-se com energia*) Sim, conter e castigar! (*aos camponeses*) Quem fez isso? Quem assassinou dentro da minha casa?

### VÁRIOS CAMPONESES

Não fui eu! – Nem eu! – Nem eu!

### CONDE

(*para Tirefeuille, que surge, fuzil na mão*) Foi você, canalha?

### TIREFEUILLE

(*irredutível*) Sim, fui eu! E daí?

### CONDE

E daí o quê?

### TIREFEUILLE

(*mostrando um camarada*) Tem ele, o Mouche; cada um atirou com seu fuzil. A gente não é da turma dos desajeitado.

### CONDE

(*pegando-o pelo colete, com vigor*) Vocês todos aí! Gente honesta que não pôde impedir essa infâmia, prendam esses dois selvagens e os atirem na masmorra. Eu os entrego à vingança de nossos inimigos! (*os camponeses fazem um movimento para obedecer e param. Mézières protege Tirefeuille*)

**UM CAMPONÊS**

Sim... mas... fala, então, senhor conde, a gente tem de saber se o senhor tá a nosso favor ou é contra nós!

**CONDE**

Sou seu capitão e mando vocês para a guerra pelo rei e pela religião.

**TODOS**

Viva nosso capitão! A caminho!

**TIREFEUILLE / MOUCHE**

Sim, sim, a caminho, depressa!

**CONDE**

*(mostrando-os aos outros camponeses)* Esses dois homens para a masmorra, primeiro, ou, diante de vocês, eu estouro meus miolos!

**CAMPONESES**

Oh!... Por que isso?

**UM CAMPONÊS**

Sim, por quê, senhor conde?

**CONDE**

*(exaltado)* Porque, se eu não for obedecido, vou fazer com vocês uma guerra de demônios, e não uma guerra de cristãos! Prefiro antes morrer do que levá-los à danação eterna!

**CAMPONÊS**

Ele tem razão...sim, sim... é verdade isso!

**TODOS**

Sim, sim, viva Sauvières!

**CAMPONÊS**

Viva a religião! À masmorra os assassinos!

**TODOS**

*(agarrando Tirefeuille e o Mouchea)* Viva Sauvières e a religião! *(saem)*

**MÉZIÈRES**

Tá tudo pronto, senhor; sobe no cavalo. Eu ajudo o senhor com essa roupa toda.

**CONDE**

*(para Louise, que se atirou aos seus braços)* Ah! Louise, que começo e que presápio! A soleira de minha casa está manchada de sangue inocente; mereço passar por ela pela última vez! *(sai pelo interior, Mézières o segue)*

## Cena 2

*(Louise e Marie, que entra)*

**LOUISE**

*(atirando-se aos braços de Marie)* Ah! Onde você estava? Querida Marie, estou quebrada!

**MARIE**

Eu sei de tudo, apressei-me em fazer seus preparativos e os meus.

**LOUISE**

Os seus? Vai voltar para sua família?

**MARIE**

Quando precisar de mim, em quem vai pensar, Louise?

**LOUISE**

É verdade, mesmo? Ah! brava menina... Mas é impossível, você não é monarquista nem por situação nem por crença. Você não pode renegar seus pais, seu ambiente, sua opinião, para vir compartilhar nossos perigos, talvez nossos reveses!

**MARIE**

Minha família, que se reduz a uma velha tia e a um irmão doente, viveu do trabalho que sua amizade me concedeu aqui em sua casa. Uma pequena pensão acaba de ser concedida graças à consideração de um primo que temos por baixo dos panos e que serve bem à República. Eu, eu sou livre, não preciso de nada, eu a serviria melhor que uma criada de quarto por mais dedicada que ela seja.

**LOUISE**

Você, me servir?...

**MARIE**

Sim, eu, porque não são apenas cuidados materiais que lhe faltam; é uma amizade à prova de tudo, coragem para sustentar a sua, numa palavra: aquilo que

não se pode exigir nem obter pelo dinheiro, nas que se deve aceitar de um coração reconhecido, sob pena de ofender se dele se duvidasse!

**LOUISE**

Ah! minha querida amiga, vem, então! Sim, com você serei capaz de suportar tudo! Ah! como preciso de você! Minha alma já está perdida, tremo em pensar que aconselhei mal meu pai... mas é muito tarde, é preciso partir ou abandoná-lo à vingança dos republicanos. *(para La Korigane, que entra)* Pois bem, minha tia está pronta?

**LA KORIGANE**

Ela já tá na carroça com seu pai, e seu cavalo já tá impaciente lá embaixo.

**LOUISE**

*(olhando pela janela)* Mas o meu cavalo não está lá.

**LA KORIGANE**

Quem ficou com ele te deu um melhor.

**LOUISE**

Como assim quem ficou com ele? Quem foi?

**LA KORIGANE**

Foi aquele Saint-Gueltas, claro! E não faz essa cara...

**MARIE**

*(para Louise, baixo)* Não responda a essa maluca. Eu vou montar seu cavalo. Aceite esse que lhe oferecem, porque é melhor.

**LOUISE**

*(para La Korigane)* Diga a meu pai que o espero lá embaixo. *(ela sai com Marie)*

**LA KORIGANE**

Sim, sim, caminha, vai! Pra onde esse cavalo vai, você vai ter de ir, e onde a quele Saint-Gueltas te levar, vai ser melhor que teu pai vai atrás de você! Aquele Saint-Gueltas ganhou a aposta! Essa mocinha é mesmo do agrado dele. E eu, ele nem olhou pra mim... O que que vai ser de mim nessa confusão? Vamo lá, sempre posso encontrar Cadio. *(ela sai)*

## Parte 2

*Fim do verão, 1793. A sala de jantar do castelo de Sauvières. A grande porta do fundo está aberta para o parque, cujo portão de entrada ostenta a inscrição: “propriedade nacional”.*

### Cena 1

*(Rebec está à mesa com Mouchon e Chaillac; Madelon e Javotte, criados de Rebec, os servem. Tochas acesas, é noite lá fora. A mesa está ricamente servida.)*

#### MOUCHON

Brrr!... A noite tá um breu, cara... e nada quente, sabia?

#### REBEC

*(com dignidade)* Javotte, acende a lareira! Madelon, fecha as porta.

#### CHAILLAC

*(com um tom imperativo e militar)* Acende tudo o que quiser, mas não fecha nada. Em minha posição, a vigilância é obrigatória.

#### REBEC

O senhor tem razão, comandante! A gente bebe é pra se aquecer. Com esse belo vinho a gente não vai ter surpresa nenhuma. Bom, assim inflama os coração... dá até vontade de cantar!

#### CHAILLAC

Canta, senhor. Guardiã do sequestro de bens, canta! Canta pra nós a tomada da Bastilha.

#### REBEC

Justamente, era essa mesmo minha ideia. *(canta na melodia de Ma tendre musette)*

Ó dia memorável,  
Quando se ia morrer,  
Sem nada de admirável  
Para nos socorrer!  
Dos fatos da história  
Vem o ensinamento.  
França, canta a vitória

Neste tão feliz momento.  
(*Os dois outros entoam o refrão*)  
No fio de tua espada  
Conserva essa memória  
Que torna afamada  
Essa nossa história.  
Aquela bastilha temida  
Pra sempre desaparecida.  
Jamais será...

Me desculpe, gente, esqueci!

**MOUCHON**

(*dançando*) Ah! bah! Compadre, você canta errado e desafina! E essa tomada da Bastilha já era! Já é coisa do passado agora!

**CHAILLAC**

Perdão, desculpe aí, cidadão Mouchon. Se desfazer assim da tomada da Bastilha não é bom não. Não tem nada tão grande na nossa história.

**MOUCHON**

Não quero lhe dizer que não, o senhor bem que estava lá.

**REBEC**

Sim, ele tava lá, e brindo à saúde de Harmodius Chaillac, um poderoso vencedor da Bastilha!

**CHAILLAC**

Como poderoso? Eu poderoso<sup>19</sup> por quê?

**REBEC**

Desculpa, minha língua tá um pouco engrolada. Quero dizer o bravo Chaillac, vencedor da poderosa<sup>20</sup> Bastilha e comandante atual da heroica guarda nacional de Puy-La-Guerche, eleito no campo de batalha tem quatro mes, substituindo o traidor Sauvières, que passou pro lado inimigo. Aí tão seus título de glória.

**CHAILLAC**

(*brindando*) Obrigado; à sua. Mas a modéstia me obriga a dizer que Puy-La-Guerche não é um feito de armas comparável à tomada da Bastilha e que, se o senhor Sauvières, o poderoso conde,<sup>21</sup> não se interposse entre nós e os monarquista...

---

19 No original, nas duas ocorrências na fala da personagem, **ci-devant**. Cf. nota 10.

20 No original **ci-devant**, cf. nota 10.

21 No original **ci-devant**. Cf. nota 10.

**MOUCHON**

(*bêbado*) E eu, eu lhe digo... eu lhe digo que sim... a Bastilha, era a Bastilha. Lá tinha gente, toda Paris tava lá pra tomar a Bastilha, enquanto que em nossa cidade, a gente era apenas duzentos homem armado contra os milhar de mil bandido!

**CHAILLAC**

Ah! Você não sabe de nada, você não tava lá!

**MOUCHON**

Eu não tava lá, não tava lá, você gosta de dizer isso!

**REBEC**

Vamos, compadre Mouchon, não precisa brigar; a gente não tava lá!

**CHAILLAC**

Vocês tava aqui com muitos outro, e vocês tava escondido!

**REBEC**

Como a gente é imbecil – como a gente foi imbecil! Pensando que o Sauvières fosse pela gente, enquanto o opressor segurava a gente em ferro e entregava a gente pros sicário monarquista.

**CHAILLAC**

Não precisa exagerar nada, é inútil. O cidadão Sauvières não era nosso opressor, e ele não entregou a gente, já que a gente tá aqui são e salvo desde a caçada que a gente deu na vanguarda do Saint-Gueltas!

**MOUCHON**

Grande ação, ação sublime, comandante Chaillac, e que burila seu nome no frontispício da fama!

**CHAILLAC**

Sim, sim, você me bajula pra eu não reprovar sua covardia! Se você tivesse um pouco de coração na barriga, naquele dia, a gente não teria massacrado diante dos seus olho aquele infeliz do Le Moreau.

**REBEC**

Comandante, as porta tava fechada entre a gente e aqueles muro execrável.

**CHAILLAC**

Era preciso pressionar todos eles! Os da Bastilha era mais sólido! Pobre municipal! Um homem de coração, aquele lá, e falava tão bem!

**REBEC**

Um pouco enfático demais pro meu gosto...

**MOUCHON**

Ele era sim enfã... fã... O que você disse mesmo?

**REBEC**

Eu reforço o significado, ele gostava de se ouvir falando, era seu defeito. Ele deve ter falado aos velhos Sauvières – deve ter entediado eles com suas frase...

**CHAILLAC**

O que você tá dizendo? Você quer dizer que Sauvières ordenou a morte dele?

**REBEC**

Santo Cristo! Não é que os aristocrata<sup>22</sup> são capaz de tudo?

**CHAILLAC**

Vocês não sabe o que diz! Os dois assassino foi encontrado acorrentado na masmorra da torre nova com uma inscrição: “Sauvières deixa esses dois criminoso pro castigo que eles merece”.

**REBEC**

Muito bem! Mas vocês só fuzilou um! O outro, um certo Tirefeuille, um idiota de dois costado, conseguiu se fugir... E quando se pensa que um celerado como aquele talvez ainda ronde pelas cercania! Você podia jurar que não é mesmo segura essa vida que a gente leva aqui, Mouchon e eu.

**CHAILLAC**

Vocês tava doente quando aceitou o posto de guarda desse castelo. Vocês deve levar uma vida de cão, não tem nenhum saco de nada, nenhum embutido na despensa, pelo que vejo.

**REBEC**

E nem galinhas viva. Quer mais um pouco de tokay?<sup>23</sup> Esse tem...E é suave, mas sobe!

---

22 **Aristocrate**: Epíteto utilizado inicialmente contra nobres opostos à reforma de 1787-8. Mas, em 1793, especialmente, utilizado para designar todos os que supostamente apoiavam o *Ancien Régime*, qualquer que fosse seu estatuto, e utilizado mais como termo moral e político do que como categoria social.

23 **Tokaji** (“procedente de Tokaj” em húngaro) é a denominação recebida pelos vinhos produzidos na região de Tokaj-Hegyalja, na Hungria, e também numa pequena extensão da Eslováquia. Foi adquirindo diferentes nomes na Europa, dos quais o mais comum é **Tokay**, utilizado na França e na Inglaterra. O vinho de Tokaj é citado no próprio hino nacional húngaro.

**CHAILLAC**

Não, já tomei bastante. Até fiquei triste. Parece que tô vendo o sangue do Le Moreau escorrendo lá no chão... desde a toalha da mesa!

**REBEC**

Pelo amor de Deus! Cala-te boca, comandante! Até faz tremer palavras como essa! Ah sim, o vinho deixa o senhor triste, o vinho! *(levanta-se)*

**MOUCHON**

*(escutando)* Schtt!

**CHAILLAC**

O que foi agora?

**MOUCHON**

Não ouviu nada?

**REBEC**

Mas eu sim, tou ouvindo!

**CHAILLAC**

O que que tá ouvindo?

**MADELON**

*(que está no fundo)* Parece gritos e gemido!

**JAVOTTE**

Não! É como gritos de alegria ao longe!

**CHAILLAC**

*(no fundo)* Tão malucos esses cara! É uma corneta na porta da masmorra aí fora. *(às criadas)* Vão lá abrir! Me ouviram?

**REBEC**

Espera um pouco. E se for os bandido do Saint-Gueltas que volta pra se vingar! Vocês não têm nem uma escolta mínima, e aqui não pode contar com os habitante!

**CHAILLAC**

*(ouvindo)* Fica tranquilos! É uma brigada militar em regra. Os bandido não age assim dessa maneira. Vamo! A tropa chegou, vamo receber eles fraternalmente. Vem atrás de mim. *(para as criadas)* Ilumina aí. *(sai com Mouchon e Madelon)*

## Cena 2

(*Rebec e Javotte*)

**REBEC**

Eu, eu não sou um herói do 14 de julho, não é essa minha condição. Minha cara Javotte, dá a chave aí pra mim.

**JAVOTTE**

A chave do esconderijo? Não tá comigo.

**REBEC**

Ora, ora, eu dei ela pra você de manhã pra você varrer lá. Dá a chave aí! (Javotte procura nos bolsos) Você não varreu lá?

**JAVOTTE**

Claro que sim, varri; mas eu devolvi a chave pra você, de verdade, juro!

**REBEC**

(*se revistando*) Você tem razão, ela tá aqui! É tão pequena... Javotte, vai dar uma espiada e, se for amigos chegando, me avisa.

**JAVOTTE**

Você vai se trancar de novo aí pra nada, aposto! Depois que descobriu esse buraco aí na parede, entra nele como uma mosquinha voando.

**REBEC**

(*que girou a chave*) Aí, ó! Merda! Não consigo abrir!

**JAVOTTE**

De tanto ficar tentando, deve de ter estragado a fechadura!

**REBEC**

Não! É como se tivesse trancada por dentro!

**JAVOTTE**

(*rindo*) Santo Cristo! Vai ver alguém de fora sabia disso antes de você e tá usando esse esconderijo contra você... algum bandido!

**REBEC**

(*assustado, recuando*) O Tirefeuille, talvez! O assassino do...

**JAVOTTE**

*(que estava no fundo)* Vamo, esconde seus medo! São bravos soldado republicano que tã chegando. Olhaí, nem acabei de falar e aí já tá um deles. Magnífico!

**REBEC**

Um oficial? Veio saber minhas ordem, sem dúvida. Sai, Javotte, vai haver uma reunião de Estado aqui. *(Javotte sai)*

## Cena 3

*(Henri de Sauvières, Rebec)*

**REBEC**

*(à parte)* Belo rapaz, tão jovem! O que é que ele tem a ver com tudo isso aqui? Tem um ar tímido... *(alto)* Saúde e fraternidade, general!

**HENRI**

*(num tom resolutivo)* Tenente, por favor! É o bastante para dois anos de serviço.

**REBEC**

Ah! meu Deus! Sr. Henri!

**HENRI**

Ora, ora, Rebec! Como você está, meu velho?

**REBEC**

Bem, senhor conde; e o senhor?

**HENRI**

Por que me trata assim? Meu tio ainda está vivo, graças a Deus. Você tem notícias dele?

**REBEC**

Você deve saber o mesmo que eu. Deve ter dito pro senhor na cidade que ele tinha vencido em toda a linha de frente, na margem do rio Loire.

**HENRI**

Vencedor? Foi isso que lhe disseram? O exército vendeano está em plena derrota...

**REBEC**

Mas ele não para de avançar!

**HENRI**

Porque o exército não pode recuar.

**REBEC**

Ah! Por Deus! É possível. Eu, eu não sei nada do que acontece. Tou aqui pra...

**HENRI**

De fato, você está aqui para...

**REBEC**

Ai de mim! Senhor Henri, o senhor sabe, o sequestro dos bem!

**HENRI**

Ah sim! Você é o preposto...

**REBEC**

Eles me forçou a aceitar esse posto. Isso é muito ruim pra minha permanência na cidade, e incomoda muito naqueles meus pequeno negócio.

**HENRI**

Eu achava que você estava adjunto à municipalidade.

**REBEC**

Já pedi minha demissão, o posto era muito perigoso e trabalhoso.

**HENRI**

E você não é exatamente um bicho de guerra, você, eu me lembro...

**REBEC**

E depois meu devotamento me ordenava continuar aqui.

**HENRI**

O devotamento à República?

**REBEC**

À sua família sobretudo. Um guardião fiel...

**HENRI**

Sobretudo é exagero. Ninguém lhe pede tanto. Faça seu dever e não se ocupe do resto.

**REBEC**

Ah! então... o senhor, o senhor tá conosco? Completamente? Sem segundas intenção?

**HENRI**

Como sem segundas intenções? Você exige isso a um oficial de cavalaria do exército republicano?

**REBEC**

Ah! o senhor tá na cavalaria? E cadê seu regimento?

**HENRI**

Parte aqui, e parte em Puy-La-Guerche.

**REBEC**

Finalmente! Finalmente! Até que enfim o senhor chegou pra proteger a gente? Deus seja louvado! E é esse aí o uniforme?

**HENRI**

Santo Cristo! Ainda não ficou pronto. Não somos gente da corte, a República não é rica, nós nos contentamos com o que ela nos dá.

**REBEC**

Oh! O senhor é mesmo um verdadeiro patriota, um bom sujeito! Alegria o coração ouvir o senhor falar desse jeito. Então, o senhor rompeu com sua poderosa família?

**HENRI**

*(rindo)* Minha poderosa<sup>24</sup>... Ficou maluco? Minha família é sempre minha família.

**REBEC**

Perdão, fui longe demais... Existe ideias... e interesse que não se pode esquecer, não é? É justo, é bastante justo.

**HENRI**

Diga, então, você! Você parece estar me submetendo a um interrogatório. Foi encarregado disso?

**REBEC**

Oh!! Eu, trair o senhor? Eu que amo tanto o senhor! Eu que vi o senhor desde

---

24 No original, nesta fala e na anterior de Rebec, **ci-devant**. Cf. nota 10.

pequeno e que eu carregava de cavalinho naqueles tempo em que eu vinha aqui comprar lã? O senhor gostava muito de apressar seu animal com suas bota no lombo dele! E a senhorita Louise que o senhor queria levar na garupa... e que morria de medo!

**HENRI**

Pobre Louise! Ela tem muitas outras coisas de que ter medo agora!

**REBEC**

Mas... o senhor sabe como ela se tornou intrépida! Ela não abandona o pai, é uma das heroína do exército católico.

**HENRI**

*(suspirando)* Já me disseram.

**REBEC**

Isso não adianta as tratativa pro casamento?

**HENRI**

Elas andam a zero, como você sabe.

**REBEC**

Isso deve desgostar o senhor mais do que tudo.

**HENRI**

*(bruscamente)* Pois bem, de que adiantaria me desgostar?

**REBEC**

Porém ela era um bom partido! Filha única! E o senhor nem não tem nada, né!

**HENRI**

Justamente, aí está o que me consola um pouco.

**REBEC**

Ah! lhe agrada?

**HENRI**

Nada disso impede que eu deseje notícias dele para meus parentes. Como você não sabe nada, você que se pretende tão devotado à família?

**REBEC**

É que...ninguém ousa fazer pergunta nesses tempo de suspeita e temor; a gente tá arriscado parecer interessado ...

**HENRI**

O que aconteceu com a senhorita Hoche?

**REBEC**

A senhorita Marie partiu com as dama.

**HENRI**

Para o exército católico? Ela?

**REBEC**

É como lhe digo.

**HENRI**

Por devotamento, então? Moça generosa! Ela sempre foi bonita...

**REBEC**

Ah! no presente não sei lhe dizer. Ela tava mais bonita que nunca quando seguiu a senhorita Louise. O senhor sabia que elas havia de ser as flor do país sem essas maldita guerra? O senhor não tava um pouco apaixonado por uma ou pela outra?

**HENRI**

Que perguntas idiotas você me faz, em vez de me dar informações sérias?

**REBEC**

Santo Cristo! Quando não se sabe! Mas sobrou o velho homem de negócio de seu tio, ele ficou aqui, e se o senhor quiser ver ele...

**HENRI**

Sim! Vá correndo procurá-lo para mim... Não, não vá. Vou vê-lo por acaso. Não é preciso comprometê-lo.

**REBEC**

Ah! acredite, senhor Henri, que a República é bastante desconfiada e que é bastante difícil se esquecer... Mas quem sabe? Tudo caminha de um jeito tão tão estúpido hoje em dia!... E, no fim das conta, rapaz de família alistado contra a vontade, como o senhor por exemplo, bem que podia, se quisesse, trazer de volta os velho tempo que não ia ser tão ruim. Hein, tou errado?

**HENRI**

Meu amigo Rebec, vejo que você não mudou nada.

**REBEC**

É bom se dobrar conforme as circunstância, mas, no fundo, senhor Henri, eu sempre penso muito bem... e também...

**HENRI**

E também tão estúpido quanto no passado.

**REBEC**

Isso agrada o senhor?

**HENRI**

Você entendeu muito bem, meu caro, e você é idiota em acreditar que um nobre poderoso<sup>25</sup> não pode servir fielmente sua terra.

**REBEC**

Não é o que eu digo! Do contrário! Vejo muito bem que o senhor detesta a mentira e que, entre a gente aqui, o senhor seu tio faltou ao seu dever ao trair daquele jeito tão covarde...

**HENRI**

Cale-se! Não repita mais essa palavra na minha frente se tem amor às tuas orelhas. Meu tio acreditou obedecer à sua consciência. Ele se enganou, mas como se engana um homem galante, sacrificando-se. Ele sabia que a Vendeia só chegaria a uma bagunça e a um desastre. Ele vai se fazer matar e vai deixar apesar de tudo uma lembrança pura. Eu, eu vou acabar de barriga aberta também por querer domar a revolta e talvez receba os golpes pela mão de um dos meus camponeses ou de um dos velhos domésticos que me carregaram em seus braços e deram mingau em minha boca! Ou então vai ser o padre que me deu a primeira comunhão que vai quebrar meu queixo ou ainda ... meu próprio tio, o mais doce, o mais terno, o melhor dos homens! É assim, é o que parece essa guerra civil. Uma ideia bonita! Mas, quando se está nela se está mergulhado nela e, quando se vai para o fogo, não é para receber maçãs assadas. É hora, Rebec, vá se deitar, estou perdendo meu tempo em fazer você compreender o que nunca vai compreender.

**REBEC**

Me deitar, não! Vou levar você de volta.

**HENRI**

Nós vamos dormir aqui, nós, o capitão e o destacamento, se isso não contraria você.

---

25 No original **ci-devant**. Cf. nota 10.

**REBEC**

Ah! meu Deus, não diga isso! Vou dar minhas ordem...

**HENRI**

Está bem, nossos bedéis não precisam de você para instalar nossas camas...

**REBEC**

Mas... seu capitão, onde ele vai dormir? Todos os quarto tão ocupado, fora...

**HENRI**

Exceto aquele que reservou para você? O capitão vai ficar com ele; qual é?

**REBEC**

Esse aqui, do lado.

**HENRI**

O apartamento de minha tia Roxane? Era o melhor. Você não escolheu mal, camarada!

**REBEC**

Senhor Henri, é por causa dos cheiro! Esse quarto é perfumado, e eu sou ma-luco por cheiros bom.

**HENRI**

Pobre titia! Talvez agora esteja dormindo em algum estábulo.

**REBEC**

Quer que lhe peça uma ceiazinha leve?

**HENRI**

Não, nós comemos bem em Puy-La-Guerche.

**REBEC**

*(dirigindo-se à mesa)* O senhor toma pelo menos uma taça de tokay? Vamo, sem cerimônia?

**HENRI**

Você é muito bom! Você faz as honras de minha casa com uma graça...

**REBEC**

E, sem ser muito demais curioso, o que é, então, que o senhor veio fazer aqui?

**HENRI**

Isso não me diz respeito. Se me mandam, eu obedeco; mas suponho que se queira guarnecer um castelo que poderia servir de ponto de reunião e de refúgio para os rebeldes.

**REBEC**

Já faz três meses que isso devia ter sido feito! Aqui a gente vive em transe, e se os bandidos tivessem tentado... Ah! essa República é bastante negligente!

**HENRI**

Sim! Ela aloja você num castelo fortificado, ela lhe dá as chaves de uma adega maravilhosa, um leito de rendas e penas de ganso, e se esquece de lhe atribuir uma guarda de honra para que você possa ali dormir tranquilo; é imperdoável!

**REBEC**

Tá gozando de mim, é?

**HENRI**

Bem que poderia. Vamos, vai preparar aquele quarto perfumado para meu capitão. Ele não tem outro jeito de roubar um bom descanso e uma boa noite!

**REBEC**

Tá bem, e o senhor?

**HENRI**

Eu vou dormir numa poltrona. Sei que estou numa terra conquistada, mas respeito o passado, e não vou me esquecer dele me aproveitando do leito de meu tio...

**REBEC**

Mas seu antigo quarto!...

**HENRI**

Chega de delicadezas, você me irrita assim. Vai buscar seus lençóis e travesseiros. Apressemos-nos!

**REBEC**

Vamo lá, tenente; não se impaciente.

**HENRI**

*(a um cavaleiro que entra com a valise do capitão)* Vá preparar o leito, camarada. Por ali. Depois saia pelo outro lado. *(Rebec sai, seguido do soldado)*

## Cena 4

(Henri, o capitão Ravaud)

**CAPITÃO**

(*homem distinto, de figura suave*) Pois bem, meu jovem tenente, como vai esse pobre coração emocionado?

**HENRI**

Bem, meu capitão. Não recebi aqui nenhuma má notícia de minha família. Esperemos que meu tio coloque as mulheres em segurança em tempo útil; quanto a ele e a seus amigos, eles fazem como nós, sofrem os acasos da guerra.

**CAPITÃO**

Estamos sozinhos? Tenho algo para lhe dizer.

**HENRI**

(*indo fechar a porta lateral*) Pronto, capitão; pode falar.

**CAPITÃO**

(*sentando-se*) Vejamos, Henri, vamos entrar em campanha e temo que vamos fazer coisas terríveis!

**HENRI**

O senhor está brincando, capitão, as coisas terríveis não lhe causam temor.

**CAPITÃO**

Eu lhe peço desculpas. A guerra civil acarreta rigores que o senhor não prevê, e, conforme as ordens que nossos generais recebem, eu espero tudo. Pretende-se terminar bruscamente e sem volta com a Vendeia e, para os exaltados que no momento nos governam, todos os meios são bons. A Convenção<sup>26</sup> considera

---

26 A **Convenção Nacional** ou simplesmente **Convenção** foi a denominação dada ao regime político que vigorou na França entre 20 de setembro de 1792 e 26 de outubro de 1795, no processo da Revolução Francesa. Sucedeu ao regime da Assembleia Nacional Legislativa (o parlamento francês instituído pela Constituição de 1791) e fundou a Primeira República Francesa. Seus membros foram eleitos por sufrágio universal masculino, fato inédito na França e no mundo, com a finalidade de dar uma nova constituição ao país. Exercia o poder legislativo. Aboliu a realeza; no dia seguinte, foi proclamado o ano I do calendário republicano. A Constituição do ano I, uma constituição democrática (embora votada por sufrágio universal apenas masculino) e descentralizadora, foi elaborada quando a Convenção era dominada pelos *montagnards* e promulgada solenemente em 10 de agosto de 1793 após referendum, porém jamais foi aplicada em razão do estado de guerra interna e externa. Em 10 de outubro de 1793, a Convenção consagrou o estabelecimento de um regime de Terror, declarando: “O governo provisório da França será revolucionário até a paz.”

que a instrução dos processos dura muito tempo. Talvez ela nos proíba fazer prisioneiros. Se ela for por esse caminho, Deus sabe onde ela vai parar. O senhor teria forças para ir até o fim?

**HENRI**

Isso é uma prova, meu capitão? O senhor me trouxe para cá, de preferência aos outros jovens oficiais meus camaradas, para ver se, em presença do feudo onde passei minha infância e para onde me chamam todas as lembranças de minha vida, eu sentiria enfraquecer meu patriotismo?

**CAPITÃO**

Sim, meu caro menino, fiz isso de propósito, não para surpreender os tormentos secretos de sua consciência, mas para lhe dizer: Jamais um homem de coração foi submetido a uma prova mais cruel. Alguns cérebros vencem as forças morais mais temperadas e aquelas que vamos lhe impor repugnam tanto à natureza quanto à humanidade. Talvez o senhor se veja diante de seus parentes, de seus amigos...

**HENRI**

É possível, fácil de prever!

**CAPITÃO**

O senhor previu a maldição de sua família, a indignação de sua casta... e a de uma pessoa... O senhor me disse que estava noivo de uma parente...

**HENRI**

Não falemos disso, meu capitão; esse seria o ponto fraco. Eu tinha pela prima uma amizade... talvez já fosse amor; mas ela não podia sentir isso por mim; era uma criança e Deus sabe que, depois da insurreição, ela deverá me desprezar com toda a força de seu coração.

**CAPITÃO**

Ela perdoaria o senhor se... Vejamos! Admitamos todas as probabilidades: o que o senhor diria se me tivesse sido dada a ordem de queimar o castelo de Sauvières?

**HENRI**

*(erguendo-se)* Essa ordem... o senhor a tem, capitão? Sim, entendi! O senhor a tem.

**CAPITÃO**

E o senhor deve ordenar a execução da ordem. Querem assim.

**HENRI**

Diabo! É duro demais!

**CAPITÃO**

E cruel! Estou revoltado! Escute, Henri, ouça bem. Eu acredito ser um bravo soldado e um homem honesto. O senhor já me viu sorrindo diante da morte. Pois bem, há uma coragem que eu não tenho, é a de fazer as coisas atroz. Ela foi exigida de mim – eu estou resolvido a desobedecer.

**HENRI**

O senhor?

**CAPITÃO**

Sim, porque tenho também ordem para queimar as cabanas e as florestas, destruir as colheitas, devastar os campos, esfomear a região, reduzir os habitantes ao desespero, e isso em toda a área insurgida, sem piedade para com as crianças, os velhos e as mulheres. Sim, é assim! Dão-nos generais ineptos que nunca viram o fogo. O civil se arroga o direito de controlar o civismo do militar. Um demagogo com uma echarpe inverte os planos de um oficial experimentado. O primeiro que chega desses brutos ferozes tem o poder de conduzir os bravos soldados ao matadouro e, cumprindo o vil metiê de espião, denuncia como traidor qualquer um que ouse contradizê-lo. Seu nome o torna suspeito por parte de um desses covardes e foi ele que, em Puy-La-Guerche, me deu a ordem execrável de trazer o senhor para cá. E nós nos submeteríamos a ordens como essa? Nós, soldados franceses, homens, filósofos! Não, quanto a mim, jamais! No dia em que um comissário do governo vier me dizer que sou suspeito de indulgência, quebrarei minha espada e jogarei os pedaços na cara dele!

*(Henri está absorto, a cabeça entre as mãos. Um silêncio)*

**HENRI**

*(se levantando)* E depois?

**CAPITÃO**

É a proscrição ou a guilhotina. Seria a minha parte como o é para tantos outros.

**HENRI**

A guilhotina corta as cabeças, ela não elimina as questões.

**CAPITÃO**

Ela libera a vida daquele que foi forçado a fazer o mal.

**HENRI**

Desse ponto de vista, é um suicídio, então?

**CAPITÃO**

Aceito o argumento.

**HENRI**

Um suicídio é uma covardia.

**CAPITÃO**

*(estremecendo)* Uma covardia?

**HENRI**

Sim, meu capitão, sempre! Não sou um grande argumentador, eu; mas me ensinaram isso assim desde a infância. O homem que se mata faz sua renúncia e se declara inútil. Disseram-me também que um homem representa sempre uma força qualquer e que ele não tem o direito de a suprimir porque não é dono dela: foi Deus que a confiou a ele. É preciso então escolher entre o que é o bem e o que é o mal. Se a Revolução é um mal, é preciso abandoná-la e se lançar resolutamente no partido contrário.

**CAPITÃO**

O partido monarquista? Jamais quanto a mim! Ele me inspira repugnâncias incontestáveis.

**HENRI**

Conclua, então.

**CAPITÃO**

Eu não posso... Nenhum partido representa mais para mim a França. Ela está perdida, enlameada. Neste momento a vida me causa horror.

**HENRI**

A vida é rude, meu capitão, é verdade; mas eu, com vinte e dois anos, não posso dizer como o senhor que tudo está perdido. Não me entra na cabeça uma ideia semelhante! Se a França está perdida e enlameada, seríamos muito loucos ou muito preguiçosos em ir exigir ao verdugo o final de nossas incertezas e em dar a essa França criminosa o prazer de cometer um crime a mais. Se não existe mais honra na França é porque a pessoa não acredita mais em si mesma? Pois bem, irra! Eis aí uma palavra que não posso dizer por mim mesmo e um exemplo que não quero dar.

**CAPITÃO**

Henri, você tem razão. Servir seu país ou traí-lo... nesse caso extremo, não há mais ambiente possível. Pois bem, meu coração vai sangrar... eu vou obedecer! Mas você, você não teve a liberdade de escolher o dia em que a República o

alistou, e você pode. Vá, eu vou fechar os olhos. Abandone-nos, abandone-me, e vai se juntar à sua família; ninguém é obrigado a se tornar parricida.

**HENRI**

*(emocionado)* Obrigado, meu capitão, obrigado.

**CAPITÃO**

Você aceita, meu menino?

**HENRI**

Não, eu recuso... O que é verdadeiro para o senhor também o é para mim. Não existem duas verdades. No dia em que fui alistado, eu era monarquista. Eu pensava como aqueles que me haviam criado, como a jovem noiva que me estava prometida: era tudo simples. Foi por devotamento a eles, foi para lhes deixar guardar uma aparência de civismo que preservava suas pessoas e seus bens que eu os abandonei com uma espécie de alegria, prometendo-lhes passar para o inimigo assim que tivessem podido emigrar. Eles não emigraram. A eles lhes faltou lógica; eles também amavam a França! O que o senhor quer? Está no sangue dos Sauvières! E eu, menino, senti isso no dia em que ouvi ressoar nas calçadas da cidade o salto das minhas primeiras botas. Pus-me a amar a pátria como um louco vendo-me encarregado de defender a bandeira que representava sua honra e a minha na fronteira. Não raciocinei sobre isso, não tive tempo de refletir. Senti meu coração bater até me estufar o peito! Meu tio devia ter previsto que isso me aconteceria, ele que pegou em armas pela França. Não é o primeiro rufar de tambor que libera o ataque, é o primeiro tiro de canhão que movimenta o ar à nossa volta - que embriaga um homem da minha idade até o delírio? Vamos, então! Se meus parentes estivessem lá, teriam gritado: "Marche e não recue!" Pois bem, agora estou nesse grande confronto! Sou patriota, pertencço à Revolução, porque dei meu sangue por ela. Ela é minha religião e meu deus, como meu regimento é minha família e como o senhor é meu confessor. A República nos sobrecarrega? É possível. Perdida ou sábia, embriagada ou maligna, doente ou louca, ela é nossa mãe, e uma mãe jamais está errada quando se trata de a defender. Mais tarde, quando eu estiver velho ou doente, julvez julgue seus atos; mas, enquanto meu braço puder segurar um sabre, eu me baterei por ela, nem que precisasse esmagar meu coração sob as patas de meu cavalo!

**CAPITÃO**

*(exaltado)* Henri, abrace-me, generoso rapaz! Sua fé vai remover montanhas! Sim, homens como você, homens que acreditam devem salvar a pátria. Viva a República! *(abatido)* Então vamos queimar...

**HENRI**

Para quando a execução de sua ordem?

### **CAPITÃO**

É para esta noite. Conto proceder com prudência. Dei ordens para que não exista uma só alma viva ao redor da muralha. Não é necessário exasperar os habitantes e os expor a fazer resistência. Eles sucumbiriam miseravelmente.

### **HENRI**

Meu capitão, acredito que eles mais nos ajudariam. Nem todos os camponeses são monarquistas, e aqueles que ficaram em suas casas talvez não o sejam mesmo. Não importa, vou fazer uma ronda.

### **CAPITÃO**

Espere, vem alguém aí.

## **Cena 5**

*(Os mesmos, Motus, Cadio)*

### **MOTUS**

*(clarim da cavalaria, republicano a todo custo, muito estimado pelo regimento)* Meu capitão, anuncio que acabamos de prender um espião que tentava escapulir feito cobra. Devemos fazer ele entregar seu negócio?

### **CAPITÃO**

Primeiro é preciso saber se é mesmo um espião. Traga-o.

### **MOTUS**

É que, sem ofender, meu capitão, não acredito que a gente pode arrancar uma só palavra daquele sujeito. Ele não tem cara de compreender o que a gente diz ou então tá fingindo que é um bretão.

### **CAPITÃO**

*(para Henri)* O senhor conhece essa língua?

### **HENRI**

Por Deus, não, nem uma só palavra.

### **CAPITÃO**

*(para Motus)* Onde ele está?

### **MOTUS**

Está aí fora, meu capitão, *(indo até à porta)* vamo, obedece a ordem, soldado, o homem dessa escova amarela na cabeça. *(Cadio surge, trazido por dois cavaleiros.*

*Sua roupa de cânhamo está em frangalhos. Tem uma pele de cabra nos ombros)*

**CAPITÃO**

*(baixo, para Henri, após ter feito sinal para Motus e os dois cavaleiros saírem)*  
Interrogue-o. O senhor sabe melhor que eu falar com camponeses.

**HENRI**

*(para Cadio)* Você não fala francês?

**CADIO**

*(triste e abatido)* Arranho francês, latim pro gasto. Pelo menos, sei um pouco.

**HENRI**

Então, você é padre ou monge?

**CADIO**

Não, sou tocador de gaita de fole da Bretanha.

**HENRI**

Um feiticeiro, então?

**CADIO**

Feiticeiro? Oh! Por Jesus, não! eu renego o diabo!

**HENRI**

Mas embora você o renegue, ele corre atrás de você à noite, nos bosques ou pelas urzes. Ele arranca seu chapéu e bate em você com a flauta de sua gaita. E depois que você pronuncia uma certa fórmula de exorcismo, um anjo aparece e lhe diz: "Vai matar um azulzinho e Satã o deixará tranquilo."

**CADIO**

Meu bom são Cornélio! Onde é que o senhor sabe dessas coisa?

**HENRI**

Sou feiticeiro também. Conheço todas as práticas dos mestres tocadores de todos os lugares. *(baixo, para o capitão)* Veja os olhos fixos e brilhantes desse sujeito; vive em êxtase.

**CAPITÃO**

Inofensivo, talvez?

**HENRI**

Ou dos mais perigosos.

**CAPITÃO**

Trate de fazê-lo confessar.

**HENRI**

(*para Cadio*) Quantos azuizinhos você já matou para contentar Deus ou o diabo?

**CADIO**

Matar? Eu? Nunca jamais! Eu não ia conseguir.

**HENRI**

Confessa, entretanto, que é comandado por sua crença.

**CADIO**

Sim; mas sou um mau cristão, e não consigo obedecer.

**HENRI**

Por quê?

**CADIO**

Sou covarde.

**HENRI**

Se gaba disso? Não acredito. Seu nome?

**CADIO**

Cadio.

**HENRI**

É seu nome de família?

**CADIO**

De família? Não tenho família.

**HENRI**

É um cogumelo, uma criança achada nos campos?

**CADIO**

Pode crer.

**HENRI**

Tem um apelido?

**CADIO**

Carnac.

**HENRI**

Nasceu nesse buraco aí?

**CADIO**

Não sei. Me encontraram no meio dos gigante.

**CAPITÃO**

O que isso quer dizer?

**CADIO**

Quer dizer das pedra grande, não longe da baía de Quiberon, na terra dos homem antigo que fazia suas trincheira com pedras maior que torres.

**HENRI**

Foi criado por quem?

**CADIO**

Por ninguém e por todo o mundo mesmo.

**HENRI**

Mas quem lhe ensinou francês e latim?

**CADIO**

Os monge do convento. Eu ia lá cantar no coro com eles. Eu queria saber música. Eles não sabia e queria me fazer monge. Já tinha cortado meus cabelo e, como eu ia sempre sozinho na charneca pra tocar uma flautinha desafinada que eu tinha fabricado, eles entendeu que me dava com o diabo. Isso não era verdade; mas, eles repetiu tanto, que me encafifei isso na cabeça, e o diabo se pôs a me atormentar; eu me confessei. Então eles me fez jejuar e sofrer na cela dos morto. Foi assim que me salvei do convento e daquelas terra.

**CAPITÃO**

E virou o quê depois disso?

**CADIO**

Fui obrigado a ganhar a vida dançando pelo mundo com minha flautinha e passei muitos dia de fome sem comer um nada, pra poder me comprar uma gaita de fole.

**HENRI**

O que tem a lamentar?

**CADIO**

Que seus soldado me prendeu.

**CAPITÃO**

*(baixo, para Henri)* Ele não parece duvidar de que pode lhe acontecer coisa ainda pior. Continue a perguntar.

**HENRI**

Por que deixou a Bretanha?

**CADIO**

Não podia mais ficar lá. Como a cabeça tava raspada, eles corria atrás de mim nas cidade me chamando de traidor. Então vivi por mim mesmo, a esmo, e um dia os brigão me pegou, perto daqui. Aí eles me deu na minha mão uma roca, me levou pra esse castelo aqui me dizendo: “Dá isso pro velho do castelo”.

**HENRI**

Ao Senhor de Sauvières, uma roca? Eita!

**CADIO**

Ah! sei lá o nome dele. Ele ficou foi muito irritado. Eu, eu não sabia por quê; depois alguém explicou.

**HENRI**

Foi há três meses?

**CADIO**

Mais ou menos quatro.

**HENRI**

E como essa ofensa fez o senhor de Sauvières se decidir a seguir os bandidos, você também foi com eles?

**CADIO**

Eles me obrigou.

**HENRI**

Contra a sua vontade?

**CADIO**

No começo, sim, depois ela me disse: “Para com essa dança pra lá e pra cá, Cadio. Vai acabar morrendo de fome, fica com a gente; vai tocar sua gaita na hora da elevação da hóstia, quando nossos bons padres nos disserem a missa verdadeira nos campos.”

**HENRI**

Quem lhe disse isso?

**CADIO**

Ela.

**HENRI**

A senhorita de Sauvières? (*Cadio faz sinal que sim*) Você a conhece? Me fale dela! Onde ela está agora? (*Cadio sacode a cabeça*) Não sabe, ou não quer dizer?

**CADIO**

Não quero.

**HENRI**

Sou parente e amigo dela.

**CADIO**

Isso não pode ser.

**HENRI**

Pode me dizer pelo menos se ela está em lugar seguro; é tudo o que desejo.

**CADIO**

Não vou dizer nada.

**HENRI**

Não pode dizer há quanto tempo a deixou?

**CADIO**

Não.

**HENRI**

Pois bem, não diga; mas pelo menos fale se a amiga dela, a senhorita Hoche, está sempre ao lado dela...

**CADIO**

Isso não é da sua conta.

**HENRI**

O que veio fazer aqui?

**CADIO**

Não quero dizer.

**HENRI**

Quem está com você do exército católico?

**CADIO**

Não vou dizer mais nada.

**HENRI**

Então, é um espião.

**CADIO**

Eu? Jamais!

**CAPITÃO**

Mas é preciso que nos explique sua presença, ou vai ser fuzilado em cinco minutos.

**CADIO**

*(caindo de joelhos)* Fuzilado, eu? Ah! bom são Cornélio, meu são Máximo e bom são Lupo, me salve da morte! Me fuzilar! Um padre, pelo menos, um padre! Me deixe resgatar minha pobre alma!

**HENRI**

Tem então algum amor à vida?

**CADIO**

Ai de mim! Minha vida é bem ruim. Sou um maldito, escória, uma desgraça, um trapo, como o senhor vê! Deus e os santo não me quer mais; mas vou fazer penitência. Me deixe viver pra me arrepender!

**HENRI**

Fala, e te deixaremos viver.

**CADIO**

*(se endireitando)* Me mata, e não falo mais nada.

**CAPITÃO**

*(que chamou Motus)* Pega esse gaiato aí e quinze pauladas nas costas. *(aproximando-se dele e falando baixo)* Não toque nele, foi só para assustar.

**MOTUS**

*(fazendo uma cara feia)* É pra já, meu capitão.

**CADIO**

Uma graça, 'seus' azuizinho! Me deixe tocar alguma coisa na minha gaita antes de morrer! É meu jeito de rezar!

**MOTUS**

Ou o seu sinal para chamar os outro bandido? Diz aí, bico-branco, os azulzinho aqui não é idiota como você!

**CADIO**

Não vão deixar? Vamo, então! A vontade de Deus seja feita! Tape meus olho pra eu não ver os fuzil! Oh! Os fuzil! Amarre meus olho!

**CAPITÃO**

*(para Henri)* Singular mistura de pavor e coragem! *(para Motus)* Vende os olhos dele.

**CADIO**

*(os olhos vendados, de joelhos)* Meu bom Deus do céu, me faz um milagre! Eu não traí nem menti! Eu não quis matar, mas vão me matar! Pega minha vida em expiação de meu medo! Adeus, minha gaita e as belas ária de música! Adeus, grandes floresta e grandes charneca! Adeus, estrelas da noite, o barulhinho dos riacho e do vento nas folha! Não vou mais ver a bela praia e as grande pedra de Carnac, onde eu colhia as genciana azul da cor do mar!

**HENRI**

*(ao capitão)* Artista e poeta! Um lírico!

**CAPITÃO**

Ai de nós! Mas fanático e espião!

**HENRI**

*(à parte, triste)* A serviço de meu tio provavelmente!

**CAPITÃO**

Vamo ver, tenta mais uma vez. *(para Motus, um sinal de inteligência. Motus arma sua carabina. Cadio estremece e cai de cara no chão)*

**HENRI**

*(aproximando-se dele)* Vai falar? Ainda tem tempo...

**CADIO**

Falar? Jamais! Me mata... Deus me perdoou, sinto no meu coração, tou em estado de graça! Me mata, depressa!

**CAPITÃO**

*(faz sinal para Motus, que se afasta, e tira a faixa dos olhos de Cadio)* Se o perdoarmos, vai falar como agradecimento?

**CADIO**

Não, não vou conseguir; prefiro morrer!

**CAPITÃO**

*(baixo, para Henri)* É mesmo um crente, um homem por fora de um menino covarde. Estou irritado por tê-lo visto, mas o caso é grave, e a regrea é impiedosa. Perdoar um espião é trair o dever.

**HENRI**

Sem dúvida! Mas e se não for um espião? Ele se recusa a falar, não tenta mentir. Se tivesse sido encarregado por meu tio de alguma missão estranha à política?... Ele tem uma cara de sincero que me espanta!

**CAPITÃO**

Conheça a verdade, se for possível, e deixe sua consciência falar. Diga claramente quem você é, dê-lhe confiança, e, se ele o inspirar, faça-o escapar. Pode fazer isso?

**HENRI**

*(mostrando o esconderijo)* Sim, conheço as pessoas.

**CAPITÃO**

Apresse-se, chegou a hora...

**HENRI**

Compreendi, capitão.

**CAPITÃO**

*(sai e volta sobre seus passos com a gaita de Cadio, que coloca sobre um móvel)* Uma ideia! Talvez ele fale para reaver essa coisa. *(sai)*

## Cena 6

*(Henri, Cadio e Louise, que sai do esconderijo enquanto Henri acompanha o capitão em sua saída; ela está disfarçada de camponesa)*

**HENRI**

*(voltando-se)* Uma mulher? Quem é você? De onde saiu?

**LOUISE**

Não está me reconhecendo?

**HENRI**

Louise! É você?... É a senhorita? Que imprudência! Como?... Ah! como você está grande! Como está bonita! Que feliz eu sou!... Mas o que estou dizendo? Estou desesperado por vê-la aqui! Meu tio... ele não está, ele, pelo menos: Responde, então!... Não tenha medo, eu me mataria... Ah! como estou contente... e infeliz!

**LOUISE**

Antes de tudo, manda soltarem esse pobre rapaz. Não é um espião, ele me acompanhava, me serviu de guia.

**HENRI**

*(levando-o para o esconderijo)* Vai por aí; conhece o caminho?

**LOUISE**

Já o mostrei a ele antes.

**CADIO**

Ir embora? Sem a senhorita?

**LOUISE**

Vai me esperar onde estávamos de manhã.

**CADIO**

*(para Henri, mostrando sua gaita)* Então me entregue minha...

**HENRI**

*(baixo, entregando-lhe a gaita)* Sim, pegue essa gaita, e suma! E sirva bem à senhorita...

**CADIO**

O senhor era então um amigo? Ah! se eu soubesse!

**HENRI**

*(empurrando-o para o esconderijo e voltando)* Louise, minha pobre Louise! Explique-me...

**LOUISE**

Eu vim aqui disfarçada e enfrentando mil perigos para receber o dinheiro de nossos aluguéis; era uma questão de vida ou de morte em nossa situação...

**HENRI**

Eu a conheço, ela me espanta e me desola; mas como vocês vão fazer?...

**LOUISE**

Não sei nada. Vi hoje nossos agricultores, eles prometem enviar fundos, se puderem.

**HENRI**

A senhorita foi vê-los?

**LOUISE**

Eu não arriscava nada sobre nossas terras antes de sua chegada. Ninguém aqui é capaz de me trair, e eu contava com Rebec, a quem procurarei mais tarde para me deixar escondida um dia ou dois na casa; mas estou confusa, porque o senhor está aí!

**HENRI**

Confusa? Por minha causa? Certamente não.

**LOUISE**

Henri, tudo o que o senhor diz ao seu chefe aqui, há pouco, eu ouvi! Diga-me que não pensa mais aquilo, que estava errado... ele era sincero, estou certa disso...

**HENRI**

Louise, eu também sou sincero. Não tenho duas palavras.

**LOUISE**

É impossível. Vejamos, o tempo urge: a verdade, Henri, preciso dela! Sei bem que outrora você tinha ideias que não eram as minhas, mas deixava passar, e ainda desta vez, ao ouvir que teu pai, teu amigo, teu benfeitor, está passando pelo maior perigo, ao me ver, vestida nesta roupa, na maior agitação, reduzida a me esconder em minha própria casa, onde tudo me ameaça e me revolta. Não, não, você não vai ficar com nossos inimigos, não vai me abandonar! Vai fazer como Marie, aquela simplória e digna amiga que sacrifica a política à amizade. Você vai me reconduzir para perto de meu pai, e, quando tivermos passado o Loire, porque é preciso atravessá-lo logo, você vai nos ajudar a tentar um último esforço. Se sucumbirmos nessa luta suprema, bem, nós morreremos ou nos salvaremos juntos. Uma família unida e respeitável como a nossa pode se separar na morte ou no exílio? Vamos; aquele bravo oficial lhe permitiu ver, o aconselhou, viu melhor que você sua verdade, seu único dever. Você respondeu com sofismas, disse loucuras, mas não sabia onde eu estava, não me sentia próxima! Eis-me aqui, sou eu! Não está me vendo? Não está me compreendendo? Tem uma cara espantada... Vamos, depressa, fujamos, juntemo-nos ao guia que nos espera. Um minuto de hesitação pode me enviar para a guilhotina. É isso o que quer? Tornei-me odiosa para você porque permaneci

fiel ao meu rei, ao meu Deus e a meu pai? Não sente mais amizade por mim? Henri, não é mais meu irmão e meu amigo?

**HENRI**

Cale-se, Louise, cale-se! Você me faz muito mal, verdade! Veja, estou chorando, eu, um soldado... um republicano!... Não me achava tão frouxo... deixe-me, não me diga mais nada.

**LOUISE**

Está ficando fraco, cedendo! Vamos! Chore, chore, não tenha vergonha de chorar! É seu coração que se cura e sua honra que desperta. Vem!

**HENRI**

Minha honra? Não, Louise, não! deste lado aqui, vejo claro. Minha honra me condena a viver escondido debaixo da minha bandeira.

**LOUISE**

Essa não é sua última palavra, Henri!

**HENRI**

É sim, minha última palavra, minha pobre Louise! Você não compreende, você que me pede para me desonrar! Mas sim! Você compreende no fundo do coração. Vai me desprezar se, depois de tudo o que ouviu...

**LOUISE**

Vou desprezá-lo se continuar ouvindo o que diz. Se quer reencontrar sua estima, vamos embora!

**HENRI**

Menina cruel que você é! Não nos deixemos com imprecações e injúrias, é odioso isso... Ah! eu não acreditava que o dever fosse tão difícil... Não importa, não estamos na idade do ouro, é preciso aprender a sofrer! Vai, Louise! Adeus!

**LOUISE**

Você terá desejado isso, Henri! Saiba que, a partir desse dia, nosso compromisso estará rompido.

**HENRI**

Nosso compromisso? Ah! Louise... Mas você nunca me amou, você me ama?

**LOUISE**

Se eu te amasse, o que faria?

**HENRI**

*(confuso)* Se você me amasse, meu cérebro explodiria!

**LOUISE**

O suicídio é uma covardia. O senhor disse, é preciso escolher entre o bem e o mal, entre o amor e o ódio.

**HENRI**

Me odeie, então! Eu beberei o cálice até a última gota.

**LOUISE**

Então, saiba que eu me sacrificaria para ficar com você...

**HENRI**

*(com amargura)* Se sacrificaria? A senhorita ama um outro? Pois bem, viva a República! Eu teria causado sua infelicidade. Seria minha vergonha e meu castigo! Ah! minhas queridas dragonas, fiz muito bem em não desonrar vocês!

**LOUISE**

Adeus, então, para sempre!

**HENRI**

Entra, então, ali! *(ele a conduz para o esconderijo)* Não, não, tarde demais. *(ele a empurra para trás da cortina, no vão da janela)*

## Cena 7

*(Capitão, seguido por Motus, Henri, Louise, escondida)*

**CAPITÃO**

*(baixo, para Henri)* Pois bem, e o bretão?

**HENRI**

*(baixo)* Inocente! Foi embora!

**MOTUS**

*(voltando-se para os dois soldados que o seguem e que carregam feixes de palha)* Vem por aqui, camaradas!

**CAPITÃO**

No meio do cômodo, sobre a mesa e debaixo dela.

**MOTUS**

Meu capitão, sem perturbar o senhor, acho que era melhor espalhar o combustível ao longo das parede, começando pelas cortina das janela.

**HENRI**

*(vivamente)* Faça o que diz o capitão! *(baixo, para o capitão)* Tenho algo para lhe dizer, é urgente.

**MOTUS**

*(que colocou palha sobre a mesa e debaixo dela)* Pronto. Quando o comandante ordenar o fogo...

**CAPITÃO**

Em seguida, espere!

**HENRI**

*(baixo)* Afaste-os.

**CAPITÃO**

Voltem lá pro celeiro; é preciso dez vezes mais palha do que isso! E lenha, bastante lenha! Acham que vão incendiar esse castelo com um palito de fósforo? Vão, vão!

**HENRI**

Vocês vão encontrar lenha lá na masmorra. *(eles saem)* Meu capitão, está aí uma mulher... *(Louise se mostra)*

**CAPITÃO**

*(sorrindo)* Que veio para vê-lo? Muito bonita! Dou-lhe meus cumprimentos. Não podemos queimá-la, seria uma pena!

**HENRI**

É minha irmã de leite.

**LOUISE**

Não, senhor oficial. Não quero enganá-lo, eu! Eu sou Louise de Sauvières.

**CAPITÃO**

A senhorita!... a noiva de Henri!

**HENRI**

Não é mais, senhor, mas...

**LOUISE**

*(para Henri)* Mas o senhor se digna querer me salvar? Eu recuso sua proteção! Morrerei aqui com alegria, tão infeliz sou quanto meu pai.

**HENRI**

A senhorita é infeliz, Louise! *(baixo)* Então não é amada?

**LOUISE**

*(sem lhe responder)* Senhor capitão, conto com sua clemência, não tenho vergonha de lhe implorar.

**CAPITÃO**

Conte com meu devotamento, senhorita, e se acalme. Veio procurar Henri?

**LOUISE**

Não; mas, já que o encontrei aqui, gostaria de levá-lo.

**CAPITÃO**

E não o conseguiu? A senhorita o amaldiçoava! Eu, eu o lamento e o admiro! Diga ao senhor conde de Sauvières que cumprimos com pesar o ato brutal que os despoja e os exila para sempre de seus lares. Ele é militar; se estivesse no meu lugar, ele sofreria como eu; mas, como eu, ele obedeceria.

**LOUISE**

Suas palavras lhe serão transmitidas fielmente, senhor. Parto com a esperança de o rever entre nós. Ainda teremos dias melhores! Uma boa causa é imperecível. Os senhores não se habituarão a essas violências que seu coração nega, e o senhor de Sauvières não manterá por muito tempo sua funesta influência sobre as decisões do senhor. Vamos! Por esta vez, não lamente o ato de vandalismo que ele o obriga a realizar, e conte com o perdão de meu pai quando lhe agradecer invocá-lo. Ao abandonar nossas casas, fizemos um sacrifício pela causa de Deus e do rei, e não somos gentinha para chorar sobre nossa ruína! *(pegando uma tocha)* Aguarde, meu primo! Faça alegremente o que chama de seu dever! Destrua a casa onde, órfão, foi recolhido e criado! O senhor hesita? Não faz isso com entusiasmo? *(aproximando a tocha da palha que está sobre a mesa, com um ar de desafio)* Devo lhe dar o exemplo? *(o capitão toma dela a tocha)*

**CAPITÃO**

A senhorita é uma heroína! Já nos haviam dito.

**HENRI**

Uma heroína cruel, cruel como a guerra civil! Leve-a, capitão! Por aqui, ninguém pode nos ver.

**CAPITÃO**

*(para Louise, que abriu o esconderijo)* Vamos! Eu respondo pela senhorita! Meu pobre Henri, coragem! *(sai com Louise)*

**Cena 8**

*(Henri, depois Rebec)*

**HENRI**

Coragem! Coragem! Como se fosse possível! *(coloca as mãos na cabeça e soluça)*

**REBEC**

*(na ponta dos pés)* Ah! Ei-lo que chora! Eu compreendo, um castelo tão bonito, senhor Henri!... console-se! O mal não será tão grande!

**HENRI**

*(se erguendo)* O que quer? O que está dizendo?

**REBEC**

Então o senhor não sabe? Seu capitão... ah! aquele bravo homem! Ele me disse de manter todos à mão, a pouca distância, toda essa gente do lugar. Já que o fogo vai queimar só um pouco, pela forma lá pensada por ele, ele convocará todos os soldados, e viremos apagar o fogo.

**HENRI**

Você também virá?

**REBEC**

Santo Cristo! Como guardião do sequestro! A República dá ordens contraditória... "Proteja esse castelo! Queima correndo esse castelo!..." Cada um com sua cruz! A dos outro não me interessa...

**CHAILLAC**

*(no fundo, escutando)* Vamos ver se esse castelo vai pegar fogo! Ah! é assim? Pois tomemos as bastilhas, a gente arrasa todas! E eles vão ficar sem sossego.

## Parte 3

*(Outono, 1793. No campo, perto de uma cidadezinha conquistada pelos vendeanos; está-se em pleno bocage. Região coberta, montanhosa, rica vegetação. Marie Hoche avança sozinha num terreno rebaixado. Saint-Gueltas sai de alguns arbustos e de repente está diante dela.)*

### Cena 1

*(Saint-Gueltas, Marie)*

**SAINT-GUeltas**

Eu a assustei?

**MARIE**

Não, senhor. O senhor me surpreendeu.

**SAINT-GUeltas**

Perdão! Nunca teve medo de mim, a senhorita!

**MARIE**

Agora? Não, jamais. Quando o perigo é de todos os instantes e comum a todo o mundo, a gente se habitua a não mais pensar em si mesmo. A gente quase coraria de vergonha.

**SAINT-GUeltas**

Essa bravura vem de um sentimento de generosidade admirável... Mas para onde vai assim sozinha? É uma imprudência gratuita.

**MARIE**

Não é pelo prazer de me expor, acredite; estou inquieta pela senhorita de Sauvières, que deveria estar de volta.

**SAINT-GUeltas**

Enviei pessoas de confiança ao encontro dela no caminho do lado esquerdo.

**MARIE**

E o pai dela a procura no caminho da direita. Eu, eu vou por aqui. Temo que ela não tenha recebido o aviso que lhe enviamos, e que ela caia em alguma emboscada querendo nos encontrar em Pellevaux.

**SAINT-GUELTAS**

Um enviado especial expresso correu até Pont-Vieux para lhe dizer que tomamos Saint-Christophe e a esperamos lá.

**MARIE**

O senhor deveria ter ido o senhor mesmo para avisá-la.

**SAINT-GUELTAS**

Faz quarenta e oito horas que não durmo nem como e, entretanto, eis-me aqui. Meus soldados se escandalizaram ao me ver deixar a cidade no momento em que todos se reuniam na igreja para o Te Deum. Eles acham que traz infelicidade não agradecer o céu ao som dos sinos após cada vitória. Eu enfrentei seu descontentamento... embora eu espere que sua bela amiga não me reconheça.

**MARIE**

não se trata do reconhecimento dela por enquanto, é preciso assegurar seu retorno.

**SAINT-GUELTAS**

Sem dúvida! Vamos na frente dela. Me dê seu braço, assim iremos mais depressa.

**MARIE**

Não, não, passe à frente. Eu o atrasaria.

**SAINT-GUELTAS**

A senhorita tem medo de ficar sozinha comigo?

**MARIE**

De modo algum.

**SAINT-GUELTAS**

Então, a senhorita é mais corajosa que eu. Eu me sinto todo emocionado ao seu lado.

**MARIE**

Por quê?

**SAINT-GUELTAS**

Porque seus pezinhos roçam a grama com tanta graça... Acha que sou cego?

**MARIE**

*(sempre caminhando)* Onde o senhor encontra tempo para dizer bobagens no meio das fadigas e dos pavores da vida que levamos?

**SAINT-GUeltas**

Onde a senhorita descobriu o segredo de ser bela e sedutora a despeito de uma vida como esta? Meu espírito fica fresco como suas faces e meu coração acordado como seus olhos.

**MARIE**

Quer dizer que o senhor deseja me mostrar como tem o espírito livre e o coração leve no dia seguinte a uma vitória terrível e talvez na véspera de uma derrota cruel? Não gosto disso tanto quanto o senhor acredita, senhor marquês!

**SAINT-GUeltas**

Desejaria que eu fosse mais sério com a senhorita?

**MARIE**

Comigo? Pouco importa, mas cara a cara com o senhor mesmo... Não importam para o senhor todos esses pobres camponeses que o senhor conduz para a morte e que caem mortos às centenas ao seu redor?

**SAINT-GUeltas**

A senhorita acha que administro minha vida mais do que a deles?

**MARIE**

Ela lhe pertence, a sua, o senhor pode desprezá-la; mas fazer tão barato do sangue de tantos infelizes e das lágrimas de tantas famílias, eis a coragem que não tenho e não gostaria de ter.

**SAINT-GUeltas**

Todas as mulheres são assim! Cheias de piedade pelos indiferentes, indiferentes elas mesmas, cruéis quando necessário para seus amigos.

**MARIE**

Não compreendi a alusão.

**SAINT-GUeltas**

Mas me compreendeu no restante.

**MARIE**

É uma forma de se lamentar por Louise?

**SAINT-GUeltas**

Neste momento, eu pensava só na senhorita.

**MARIE**

Então, é um gracejo fora de hora e lugar que o senhor me obriga a ouvir? É muito descortês de sua parte.

**SAINT-GUELTAS**

Vamos, senhorita Marie, acha mesmo que eu só tenho olhos para a senhorita Louise?

**MARIE**

Eu não quero que Louise se torne sua mulher, acredito que isso seria uma grande infelicidade para ela: mas o senhor se exhibe como cavalheiro dela, faz-lhe a corte, seu pai o autoriza e todo o mundo acredita que vai desposá-la. Não permita que seu futuro se engaje ou se comprometa dessa maneira, ou então a ame apenas a ela e seriamente.

**SAINT-GUELTAS**

A senhorita fala como uma encantadora burguesinha que é, senhorita Hoche, e ensinou Louise a pensar como a senhorita; ambas ainda acreditam no tempo em que se fiava a seda e o sentimento nos grandes salões silenciosos dos castelos ou nas sombras imóveis dos velhos parques. Um estado de guerra civil, que resume cem anos de experiência, separa a senhorita daquela estação dos amores desaparecida para sempre. Se nossos feudos saírem de suas cinzas, se nossos carvalhos abatidos reverdecerem, entraremos em nossas casas bem diferentes do que éramos antes desta tormenta. Naquele tempo, o homem, seguro de seu futuro, esperava sem febre e sem amargura a hora da poltrona, e a mulher, segura de si mesma, se ocupava em resolver o problema mínimo de inspirar amor sem arriscar uma pluma de sua asa coquete; mas o abutre da guerra passou sobre os pombais, minhas belas pombinhas, e agora se trata de amar com todos os riscos ligados à embriaguez ou morrer na solidão. Também a senhorita deixou seu lar para nos seguir, preferindo o horror desta luta ao do isolamento e da inação. Não exija, então, de nós, que estamos vermelhos de sangue e pretos de poeira, as virtudes dos heróis do país da Ternura. Tome-nos como somos, ébrios de carnificina e de desejo, febris pela fadiga, pela cólera, pelo entusiasmo e pelo perigo. Todos os nossos instintos se tornaram terríveis, todas as nossas paixões se desencadearam... Agarreas em pleno voo, e não espere reencontrar alhures outras mais puras e desinteressadas. Tudo aquilo que, na França, merece ser chamado de homem é levado por esse fluido pelas tempestades; não conte em ficar fora disso, apresse-se em amar! Amanhã talvez a senhorita seja deitada misturada conosco, a cabeça esmagada e o seio durado de balas, sobre essa urze rosada que sorri para o sol! Aquelas que tiverem amado terão vivido. As outras murcharão como o mato estéril e, ao exalarem seu último sopro, reconhecerão que a prudência e o orgulho não lhe trouxeram glória nem felicidade.

**MARIE**

O senhor se engana: aquelas que tiverem vivido castas, dignas e leais, morrerão calmas como eu o sou diante dos terrores que o senhor evoca. Eu desejo uma morte como essa para as pessoas que amo, e não uma vida de trovoadas e remorsos.

**SAINT-GUELTAS**

Assim, a senhorita aconselha a Louise me manter à distância, como se não bastassem as marchas e contramarchas da guerra para nos separar todo dia e para atrasar indefinidamente a expansão de nossos corações? Veja, minha bela menina, é pueril isso, pois eu poderia repelir o frágil obstáculo da vigi-  
lância dela, pegar minha noiva nos meus braços e levá-la para o fundo da floresta... mas... sabe o que me impede de fazer isso?

**MARIE**

Um resto de honra, imagino?

**SAINT-GUELTAS**

Alguma coisa mais: temor de afligir a senhorita.

**MARIE**

Sempre chega a esse ponto.

**SAINT-GUELTAS**

Não entenda com esse tom desdenhoso. Não sou um noviço!

**MARIE**

O que quer dizer?

**SAINT-GUELTAS**

A senhorita me compreende muito bem. Ora, vamos, charmosa menina, minha inclinação pela senhorita corresponde à sua por mim, não tenha mais ciúme de Louise, amemo-nos! Ah! ficou perplexa? Não faça nenhum jogo; para que essas atitudes tão convencionais? É tempo perdido. Quer ser sincera? Deixe o exército, eu a encaminharei ao meu castelo de la Roche-Brûlée e ali a reencontrarei antes de oito dias, pois o conselho dos chefes se obstina em transpor o Loire e a deslocar o cerco da guerra. Isso será a perda da Vendeia, e me apartarei dessa derrota para me juntar às forças de meus partidários em novas condições.

**MARIE**

E Louise... o que acontecerá a ela?

**SAINT-GUELTAS**

Ela se casará com o primo Sauvières, com quem se casaria a pretexto de negócios de família. Não sou ingênuo! Ela não me ama, mas lhe falta coragem, ela não tem confiança em mim. Diga uma palavra e eu renuncio a ela.

**MARIE**

O senhor quer uma palavra?

**SAINT-GUELTAS**

Sim, apenas uma.

**MARIE**

Pois bem, vou dizê-la, eu o desprezo!

**SAINT-GUELTAS**

Para ousar me dizer semelhante palavra, é preciso que não tenho compreendido meu projeto. A senhorita imagina que quero desertar da minha causa, quando, para melhor servi-la, eu me separo daqueles que a perdem?

**MARIE**

Não julgo sua política, não é a minha, não me interessa por sua causa.

**SAINT-GUELTAS**

O que está dizendo? Ficou maluca!

**MARIE**

Não, senhor, eu sou patriota, jamais deixei de sê-lo. Segui a senhorita de Sauvières por afeição e, se lhe testemunho desprezo, é porque o senhor fala em abandoná-la numa situação apavorante após ter obrigado o pai dela a segui-lo. Isso é indigno de qualquer um que se bravateie *gentilhomme*, e a oferta que me faz de trair minha amiga é um insulto gratuito cuja vergonha recai apenas sobre o senhor.

**SAINT-GUELTAS**

Eu esperava sua resposta, mas ela é de um espírito imbuído de preconceitos, mas generosa e orgulhosa. Eu a amo demais, e sua conquista, por ser difícil, só me parece mais desejável. Vou trazê-la de volta, senhorita Marie, e a senhorita vai me amar apaixonadamente, se eu viver para tanto. Se não, vai me perdoar como se perdoam os mortos e vai se arrepender um pouco de mim! Ali está sua amiga, vai lhe dizer que fiz uma declaração formal? É o que desejo. Vocês duas vão falar mal de mim, mas vão odiar uma à outra... porque querem triunfar uma sobre a outra. Eu, eu lhes aconselho tirar a sorte.

**MARIE**

Ah! cale-se! Morro de vergonha de Louise por causa do que o senhor pensa e diz!

**SAINT-GUELTAS**

Quer fazer uma aposta comigo? Antes de dez minutos vão estar estremecidas. Quer ver? Vou esperar ali adiante, debaixo daquela grande árvore, para oferecer meu ombro àquela que tiver a franqueza de o aceitar *(ele se afasta. Louise se aproxima, seguida por Cadio)*

## Cena 2

**MARIE**

*(correndo ao encontro de Louise e a abraçando)* Até que enfim!

**LOUISE**

Como você está emocionada! O que houve?

**MARIE**

Nada! Eu estava impaciente para te rever e inquieta por você. Bom dia, Cadio. Ele te trouxe sã e salva, esse bravo rapaz?

**LOUISE**

Sim; mas como você está perturbada! Você também me inquieta. Aconteceu alguma coisa a meu pai, à minha tia?

**MARIE**

Nada, eles estão procurando você. Vamos para a estrada, eles devem estar lá.

**LOUISE**

Mas com quem você estava me esperando?

**MARIE**

Com o marquês.

**LOUISE**

Eu bem o reconheci.

**MARIE**

Então, por que me pergunta...?

**LOUISE**

Porque ele fugiu com minha aproximação.

**MARIE**

Eu vou lhe dizer (*baixo, mostrando Cadio, que as segue*) quando estivermos sozinhas as duas.

**LOUISE**

(*do mesmo modo*) Esse sujeito aí não conta. Ele não ouve ou não compreende nada além de um pequeno círculo de ideias fixas. É um coração corajoso, mas é um doido. Mas vamos, fale; eu juro que ele compreende melhor a linguagem dos bichos do que a nossa.

**MARIE**

Do que você quer que eu fale? Do marquês? Ainda há um brilhante feito de armas a inscrever na lista dele. Durante tua ausência, ele tomou a cidade que você vê daqui. Faz dois dias que a está guardando, ainda quer ficar lá dois dias para colocar ordem no exército e lhe dar algum descanso. Você vai se aproveitar disso, deve estar precisando.

**LOUISE**

Já sei de tudo isso; encontrei o mensageiro. Nossos negócios vão melhor. Espera-se não sermos obrigados a atravessar o Loire.

**MARIE**

O que diz sobre dinheiro? É o que mais nos falta, ao que parece.

**LOUISE**

Não consegui nada em Sauvières, nossos agricultores tinham sido obrigados a pagar à República; mas trouxe os diamantes de minha mãe, que eu havia confiado à minha ama de leite e ela havia enterrado no jardim. Agora, o que me conta...? Vamos, não fuja das minhas perguntas. Você está agitada, desconfiada. Vamos nos sentar um instante, estou cansada. Olhe para mim e responda. Você está me escondendo algo. Saint-Gueltas está ferido, ficou com medo de me surpreender...

**MARIE**

Ele não tem nada, eu te juro.

**LOUISE**

Então, ele está me evitando?

**MARIE**

Eu acho que está um pouco despeitado. É verdade que teu primo está na Vendaia?

**LOUISE**

Sim, eu o revi lá em Sauvières.

**MARIE**

E daí?

**LOUISE**

E daí o que?

**MARIE**

Ele ainda é republicano?

**LOUISE**

Você tem dúvida?

**MARIE**

Mas ele ainda é seu melhor amigo?

**LOUISE**

Ele está me abandonando. Nada pôde segurá-lo, e Deus sabe ao que eu teria sacrificado por ele...

**MARIE**

Sua inclinação para...

**LOUISE**

Sim, lealmente e corajosamente. Meu pai não aprecia Saint-Gueltas, lamenta seu sobrinho. Eu, eu não tenho confiança no marquês, eu o temo... Quem sabe se o amo? Você vê que pode me falar dele. O que ele te falava de mim?

**MARIE**

Não me pergunte, minha Louise. Aquele homem é indigno de você. É preciso esquecê-lo.

**LOUISE**

Ah! E você, você vai esquecê-lo?

**MARIE**

Eu? Você sabe muito bem que nutro por ele um distanciamento, uma aversão inesgotável!

**LOUISE**

Com que energia você diz isso agora! Marie, ele te faz a corte! Ele me engana e, você, você nunca me disse a verdade!

**MARIE**

Ele jamais havia cometido essa injúria para comigo.

**LOUISE**

Mas agora, ele te disse... Sim, suas faces estão vermelhas de cólera... ou de orgulho!

**MARIE**

Louise!... você parece acreditar que... Tenho que te dizer que esse homem não ama nem uma nem a outra, que ele não estima nem respeita nenhuma mulher... que seu cumprimento tem o efeito de uma desonra?...

**LOUISE**

Você está mentindo!

**MARIE**

E você, você me angustia e me ofende!

**LOUISE**

Ah! minha coragem está no fim. Faz três meses que me debato contra uma desconfiança que me tortura... Cruel! Você não vê que estou morrendo?

**MARIE**

Cruel, eu? O que eu fiz?... Mas você está maluca, estou vendo; eu te imploro. Pobre menina, o que fazer para curar você?

**LOUISE**

Não pode fazer nada se não pode me dizer que ele ama só a mim.

**MARIE**

Não posso mentir para enganar você. Você o ama com paixão, eu vejo, e ele acaba de me oferecer, para despeito de teu pudor, que ele chama de desconfiança e covardia, me oferecer um insultuoso e banal cumprimento. Será que ele agiu assim para despertar seu ciúme? Acredito nisso, pois me comprometeu a contar a você a traição dele, e ele se gaba de nos atrapalhar a ambas.

**LOUISE**

Ah! então... sim, já conheço as astúcias terríveis de que ele é capaz!... ele quer me vencer pelo despeito!

**MARIE**

Isso lá é afeição, e você vai se deixar prender nesse jogo grosseiro, você que Henri havia amado tão lealmente? O senhor Saint-Gueltas não tem qualquer

princípio, você bem sabe. No amor ele só vê prazer e a vaidade de perturbar a consciência e vencer o pudor. No dia seguinte a uma conquista, ele a abandona para tentar uma outra. É como sua vil guerra de partidário! Ele arruína e profana sem piedade o que derrota e o abandona sem remorso nem lamentação.

**LOUISE**

Ah! você o odeia tanto assim por não o amar!

**MARIE**

Eu não o odeio, eu o desdenho como o que existe no mundo de mais insignificante, mais inconsistente e menos heroico.

**LOUISE**

Você nega até a bravura dele?

**MARIE**

Não, mas dela faço pouco caso. O último dos teus camponeses que se bate por fanatismo religioso é mais valente que ele, que só tem ambição e dirige o ardor de uma energia brutal, doença particular desses *gentilhommes* iletrados, espécie de loucos com instintos selvagens que mergulham na carnificina e no deboche o tormento de sua ociosidade e o vazio de sua inteligência. Ah! perdoe-me, Louise! Seu pai é um santo, e há muitos como ele no exército; mas porque você me acusa de disputar com você os olhares do menos merecedor, do mais sujo de seus pretensos heróis, é preciso que você saiba a indignação que se acumula em meu coração contra a abominável guerra que você trava com eles e os crimes cujo contágio você semeia graças a eles. Oh! As crueldades são iguais de um lado e de outro, eu vejo, eu sei, detesto todas elas; mas vocês que acenderam esse incêndio, vocês são os verdadeiros culpados, e eu tenho horror, agora que conheço vocês, à sangrenta e cínica autoridade que se gabam de estabelecer na França com semelhantes homens!

**LOUISE**

Você nos amaldiçoa, você nos detesta? Eu bem duvidava...

**MARIE**

Seu pai detesta e amaldiçoa bem mais que eu essa coisa em que você se atirou!

**LOUISE**

Cale-se! Assim você me rasga o coração! Fui eu que o arrastei, eu sei disso! Fui romanesca, exaltada... eu estava sendo devorada pelo tédio em Sauvières, eu via Henri abandonar nossa causa... Eu sentia que a lealdade dele era violentada... e, entretanto, eu disse uma palavra cruel... uma palavra fatal que sufocou

o grito de sua consciência e a precipitou num abismo de dores e infelicidades. Ah! o que você quer! Não conseguimos mais ver claro em tudo isso, nós mulheres; nós só julgamos os acontecimentos através de nossos instintos ou nossas paixões. A verdade é o fantasma que nos fascina; o dever é o homem que nos encanta; a justiça é o desejo que nos cega. Nós nos acreditamos intrépidas e devotadas ao passo que somos apenas loucas de amor e de ciúme. Pois bem, sim! É isso que é! Minha coragem é a febre; meu monarquismo é o desespero: isso é miserável e me condeno; mas é tarde demais para recuar, e quero colher o fruto de meus sacrifícios, Saint-Gueltas me amará ou mandará me matar. Eu me atirarei aos pés dos cavalos, diante da garganta dos canhões...

**MARIE**

Ele não lhe pede tanto! Seja amante dele e ele te amará vinte e quatro horas.

**LOUISE**

Amante dele? Jamais! Por que, então, não seria sua mulher? Só eu poderia ser mulher dele.

**MARIE**

Então, por que não é?

**LOUISE**

Oh! Infeliz que sou! Tenho medo de ser odiada quando ele se unir a mim; ele zomba de qualquer ideia de casamento; traído por sua mulher, ele conservou de suas primeiras relações uma lembrança odiosa!

**MARIE**

A mulher dele! Você tem certeza de que ela está morta?

**LOUISE**

Ah! você acredita nessa lenda dos camponeses da dama branca que retorna ao castelo de la Roche-Brûlée?

**MARIE**

Existem duas versões: segundo uma, ele trancou a mulher culpada; segundo a outra, ele a assassinou. E você admira o homem que não soube salvar sua dignidade com uma conduta clara e leal! Suponhamos que ele tenha sido sujeito de uma fatalidade, como você pode acreditar que ele vai esquecer a ferida de sua alma? Você não percebe que todos os argumentos dele trazem a marca do ódio e da vingança? Aquele homem dominado pela pilhagem e pelo massacre me causa, no meio de sua odiosa jovialidade, o efeito de um flagelo que não tem mais consciência de si mesmo.

**LOUISE**

Você fala tão mal dele para que ele lhe seja indiferente!

**MARIE**

Eu desejaria tirar você da influência dele. Vejo você perdida se eu não conseguir fazer isso. Seu pai, sempre irresoluto, não tem coragem de contrariar o que você lhe diz; sua tia...

**LOUISE**

É uma criança velha, eu sei: ela tem mais prestígio que eu; mas, você que se gaba de escapar desse esquema... Não, é impossível! Não acredito em você. Me dê um último, um supremo sinal de atenção. Deixa o exército, deixe-nos; volte para sua turma, para sua família, para seu ambiente. Faça de maneira que o marquês não a veja nunca mais...

**MARIE**

É sério, o que me diz?

**LOUISE**

Sim, deixe-me enquanto ainda te admiro e estimo. Amanhã vou ver você perturbada, vai parecer que Saint-Gueltas te procura ou olha para você... esse ciúme que ele quer despertar em mim vai me deixar louca, injusta com você, com ódio de mim mesma. Vai, Marie, minha querida Marie! Perdoe-me, vai embora, lhe peço de joelhos.

**MARIE**

Adeus, Louise, minha pobre amiga! Ai de mim! O que vai ser de você? (*abraça-a*) Adeus!

**LOUISE**

Vamos nos despedir aqui, e chorar sem que nos vejam; mas você vai comigo à cidade. Devemos nos entender sobre a viagem que você vai fazer e sobre a explicação a dar...

**MARIE**

Para nossa separação? Deixo isso aos seus cuidados. Você vai dizer que estou cansada de compartilhar suas fadigas e seus perigos.

**LOUISE**

Não, eu não vou mentir. Além disso, não acreditariam em mim; sabem quem você é!

**MARIE**

Então diz que minha velha tia está doente e fui para Paris.

**LOUISE**

É para lá que você vai?

**MARIE**

Não sei de nada ainda.

**LOUISE**

*(desconfiada)* Não sabe de nada? Para onde você vai?

**MARIE**

Fique tranquila, não irei para Roche-Brûlée. Adeus, te deixo aqui.

**LOUISE**

Aqui? Mas e suas coisas?

**MARIE**

É tão pouca coisa, que não vale a pena levar comigo.

**LOUISE**

Mas você não tem dinheiro?

**MARIE**

Tenho o suficiente.

**LOUISE**

Não, você não tem nada! E eu, também não tenho mais... Ah! espera! Meus diamantes, vamos repartir...

**MARIE**

Louise, não me humilhe. Não quero nada... veja aquela árvore grande, o marquês está lá à sua espera. Você não precisa mais de Cadio, ele me levará à cidade republicana mais próxima. Não quero sofrer o ultraje de ver você com ciúme de mim diante de Saint-Gueltas. Adeus!

**LOUISE**

Oh! Vejo que feri você cruelmente... Não quer me perdoar? Fica comigo, vou sofrer, mas saberei me dominar... Marie, perdoe-me.

**MARIE**

Eu te perdoo de toda minha alma, mas não posso mais servir você, nem te proteger. Lá está meu pai junto com o marquês. Não deixo você sozinha.

**LOUISE**

Mas você?...

**MARIE**

Cadio, você quer me levar para Pont-Vieux?

**CADIO**

*(sentado à distância, ocupava-se em esculpir um pedaço de madeira)* Claro, vamo. É pra lá mesmo que eu queria ir.

**LOUISE**

Você tem de voltar esta noite para Saint-Christophe, preciso lhe pagar...

**CADIO**

Tá certo, senhorita. *(para Marie)* O dia tá terminando. Vamo!

**MARIE**

*(para Louise, que vem impedi-la)* Seu pai e o marquês viram você. Estão vindo. Quando precisar de mim, me chame, irei correndo. *(ela desaparece no caminho com Cadio)*

**LOUISE**

*(seguindo-a com o olhar)* Marie, Marie! Sou mesmo culpada por ter machucado uma alma como a sua! Bem mereço o desespero em que me precipito.

### Cena 3

*(Um pouco mais tarde, no campo. Marie, Cadio)*

**MARIE**

Posso caminhar mais rápido, Cadio.

**CADIO**

A gente temos tempo, senhorita.

**MARIE**

Mas se o senhor quiser voltar esta noite para Saint-Christophe?

**CADIO**

Não quero voltar pra lá. Tenho bastante dinheiro. Vê só o que o senhor Henri me deu. Pegue um pouco, a senhorita tá sem nenhum. Oh! É dinheiro honesto! Vem de um homem que é bom e afável.

**MARIE**

Tem razão, Cadio, posso aceitar dele sem me ruborizar.

**CADIO**

Mas ia ter vergonha de repartir ele comigo?

**MARIE**

Não, meu amigo, claro que não! Mas eu lhe juro que tenho um pouco, e ele me basta.

**CADIO**

Como quiser; mas que que é que uma jovem como a senhorita vai fazer pra viver agora?

**MARIE**

Vou encontrar trabalho em algum lugar, não importa qual. Não vai ser difícil.

**CADIO**

Será que a senhorita tava mesmo certa de abandonar desse jeito sua amiga?

**MARIE**

Então o senhor ouviu o que nos dizíamos?

**CADIO**

Mesmo sem escutar, eu ouvi...

**MARIE**

E o senhor compreendeu que...

**CADIO**

Eu compreendi tudo.

**MARIE**

Entretanto me censura...

**CADIO**

Santo Cristo! Tá abandonada de tudo, já que seu pai é fraco, sua tia tá louca e aquele Saint-Gueltas é um mau-caráter.

**MARIE**

O senhor acredita que vou me aviltar?

**CADIO**

A gente gosta das pessoa, ou não gosta mesmo.

**MARIE**

Cadio, espere! O que está dizendo me magoa... Parece que a verdade está com o senhor, pura como na alma de uma criança. Vamos voltar? Quer? Vou ser humilhada, esmagada talvez por desconfianças e intenções... Não importa, se eu salvar Louise... Vou tentar, pelo menos, Não terei nada de que me arrepender.

**CADIO**

Muito bem! Vai, então, senhorita.

**MARIE**

Não vem comigo?

**CADIO**

Oh! Eu, eu não sou nada, eu não posso nada. Eu detesto a guerra e quero cair fora dessas coisa desagradável. Não tem medo de voltar? É só dois passo.

**MARIE**

Não tenho medo. Adeus, obrigado.

**CADIO**

Obrigado de quê?

**MARIE**

Pelo bom conselho que me deu. *(eles se separam)*

## Cena 4

*(Marie, na trilha, mais perto da cidade;  
Tirefeuille e Mouche, saindo dos arbustos)*

**TIREFEUILLE**

Senhorita, tão procurando a senhorita aqui; vem com a gente.

**MARIE**

Por quê? Quem está me procurando?

**TIREFEUILLE**

A senhorita de Sauvières. Vamo, vem!

**MARIE**

O senhor está enganado. Eu conheço o caminho, e ninguém está me esperando.

**TIREFEUILLE**

Isso num importa, a gente tava procurando! A gente tinha orde pra isso. Vem aqui.

**MARIE**

Eu, eu não recebo ordens de ninguém, não vou acompanhar o senhor.

**TIREFEUILLE**

Chega desse palavrório, vamo. Tá querendo passar pro lado inimigo; o grande chefe não quer que isso aconteça.

**MARIE**

É o senhor Saint-Gueltas que está chamando de grande chefe?

**TIREFEUILLE**

Não faz essa cara de risada. Vai lá, ou vai ser morta aqui. *(dá-lhe um empurrão)*

**MARIE**

*(desdenhosa)* O que é isso? Ficou louco? Mal me vê e já vai me acusando de passar para o inimigo só porque estou voltando para o lado monarquista?

**MOSCA**

*(para Tirefeuille)* Chega aí, cara. Faz ela andar, é o que o homem quer.

**TIREFEUILLE**

*(baixo)* Como é que vou fazer isso, então? Ele proibiu da gente tocar nela, e ela não tem medo de ameaça. Olhaí, tá fugindo!

**MOUCHE**

Mete uma bala nas orelha dela, aí ela para! *(dispara um tiro de fuzil; Marie corre mais depressa)*

**TIREFEUILLE**

Vamo, tem de pegar ela e levar na marra, pior pra ela! *(parando)* Diabo! Que que tá acontecendo agora?

**MOUCHE**

Os azuizinho! Os azuizinho! Vamo se esconder e atirar quando eles passar.

**MARIE**

*(junta-se a um grupo de guardas nacionais republicanos que avança a galope)* Salvem-me, estou sendo perseguida!

**CHAILLAC**

Venha para cá, jovem cidadã, não tenha medo... Ara, é a cidadã Hoche! Uma verdadeira patriota, camaradas; ela vai nos dizer onde estão os bandidos... Ara, desmaiou?

**MARIE**

*(reanimando-se)* Eu corri demais... já passou, não é nada.

**CHAILLAC**

Então, responde, cidadã! O inimigo está ocupando Saint-Christophe?

**MARIE**

Então vendo a bandeira branca na torre da igreja?

**CHAILLAC**

A senhorita era prisioneira e se evadiu?

**MARIE**

Não, não.

**CHAILLAC**

Como, não?... Por que estavam correndo atrás da senhorita?

**MARIE**

Não sei, uma emboscada talvez, bandidos que não pertencem a nenhum partido que eu saiba.

**CHAILLAC**

Vamos, fucem toda a mata. Pois bem, os gloriosos filhos da pátria<sup>27</sup> aí estão hesitando?

**MOUCHE**

Santo Cristo! Eles são muito mais numerosos que a gente. *(para Marie)* Eles são quantos?

**MARIE**

Só vi dois; mas não se atirem nesse matagal. É ali que eles são invencíveis porque não podem ser pegos.

---

27 Além do significado genérico de “francês”, a expressão designava particularmente os bastardos e órfãos, crianças abandonadas sob o Ancien Régime.

**CHAILLAC**

Então, vamos pra cima da cidade.

**MARIE**

Não, vocês são poucos. Não tentem isso.

**CHAILLAC**

Cidadã, você deixa nosso conselho alarmado. Você protege o inimigo, você estava com ele, já que não era prisioneira. Sabemos de sua ligação com certa família...

**MARIE**

Não nego, mas eu lhe disse a verdade. Os insurgentes têm uma força superior aos seus guardas.

**MOUCHE**

*(aos guardas nacionais)* Ela tem razão, eu conheço ela, os senhor também conhece bem ela; é a prima Hoche, ela não queria enganar a gente; vamo voltar para Pont-Vieux e esperar reforço. A tropa deve de tá chegando...

**CHAILLAC**

Cidadão Mouche, eu rejeito suas palavras e o proíbo de desmoralizar a guarda cívica que tenho a honra de comandar. Você, cidadã, você é suspeita, e lhe faço prisioneira até nova ordem. Quanto a nós, gloriosos filhos da pátria, não temos que ficar contando o inimigo, temos que vencê-lo. Avante, e viva a República! *(os guardas nacionais se lançam à frente cantando a Marselhesa)*<sup>28</sup>

## Cena 5

*(Meia-noite em Saint-Christophe, retomada pelos republicanos. No centro da praça, acende-se uma fogueira; os guardas nacionais de Chaillac queimam os móveis dos cidadãos ditos monarquistas. A porta da igreja está aberta. Sentinelas vigiam os prisioneiros. Voluntários e convocados das localidades vizinhas, de todas as condições, equipados militarmente de todas as maneiras se agitam ao redor do fogo diante das casas, gritando, comprando ou pilhando víveres, segundo os recursos ou a vontade dos habitantes. As pessoas da cidade que não estão escondidas em geral mostram pressa em festejar os patriotas, a quem agradecem por tê-los livrado dos bandidos.)*

---

28 **Trad. nossa:** Da Pátria filhos, eia! Avante! / da glória o dia já chegou! / o estandarte sangrento e infamante / contra nós o tirano hasteou / Contra nós o tirano hasteou //... // Em armas, cidadão / Formai seu batalhão / Marchar, marchar. / que um sangue impuro encharca nosso chão //

*(Faz-se muito barulho, gritos, juras, cantos, ameaças, risos; mal se distinguem os diálogos, confusos, cruzados, ininterruptos.)*

#### **UMA VOZ**

Hei, lá tá o Mouche! Ah, e os outros! Veja, é o Mouche de Puy-La- Guerche! Lá junto com os voluntário! Quem ia dizer que isso podia acontecer?

#### **UMA OUTRA VOZ**

A República faz milagre, como tamo vendo.

#### **UM VOLUNTÁRIO DE PUY-LA GUERCHE**

Ah! O Mouche? Vocês não conhecem ele! Já mudou de lado três vez... pra trás!

#### **MOUCHON**

Já fui pra frente e pra trás, essa é a verdade; minha jumenta tá habituada a rodar a roda do alambique da cidra, ela tem que ficar girando. Acha que ela vai dar as costas pro inimigo? De jeito nenhum, a pobre besta te olha sempre na cara.

#### **O VOLUNTÁRIO**

A gente queira ou não, não é?

#### **MOUCHON**

*(baixo)* Você tá errado em me tirar o pelo, Pascal! Os voluntário de Chaumont vão desprezar a gente. Eles já causa muito embaraço pra gente, porque tão mais bem montado que a gente!

#### **PASCAL**

Caçoar? Que venham! A gente responde à altura!

#### **UM RAPAZ CABELEIREIRO**

*(com emoção)* Cidadãos, sem rivalidade e selvageria, gente linda! Que todas as cidades do vale desse bocage<sup>29</sup> se confraternizem e se abracem! *(um ferido passa com muletas)*

#### **UM SECRETÁRIO DE CARTÓRIO**

Eh aí, patrão! O que é que houve?

#### **O FERIDO**

Houve que tão querendome cortar o braço, rapaz! Já imaginou?

---

<sup>29</sup> **Bocage:** Paisagem arborizada típica do oeste da França.

### **O SECRETÁRIO**

Caralho, meu! Essa agora! Não vou te deixar sozinho, mas que merda mesmo...

### **O FERIDO**

Me ajuda? Um pouco de coragem? Teu pífaro táí?

### **O SECRETÁRIO**

Sempre comigo.

### **O FERIDO**

Boa. Toca alguma coisa alegre durante a operação?

### **O SECRETÁRIO**

Claro!

### **MOUCHE**

Ele ainda tem coração, pedir uma música!

### **O FERIDO**

E dar o braço direito pela pátria? Tá sendo muito gentil, você!

### **OS ASSISTENTES**

Viva o secretário! Honra ao ferido!

### **EM OUTRO GRUPO**

*(formado de jovens artesãos e burgueses)* – Os hussardo não vão voltar logo.

Vão continuar perseguindo os bandido? Mas eles já tão voltando: ouço o galope da cavalaria ligeira.

- Se ainda vão trazer mais prisioneiro, onde eles vão ser trancafiado? A igreja já tá cheia.
- Vão fuzilar todo mundo que foi pego de arma na mão, isso vai abrir espaço.
- E então, e os monarquista da cidade?
- Isso não é da nossa conta. Os republicano da cidade vai se encarregar disso.
- Não dá pra confiar nisso. Nas cidade, todo o mundo é parente ou camarada. Não se faz boa justiça por conta própria.
- Eles que se vire. Eu, eu não gosto das execução.
- Então me solta! Você é mesmo um frouxo, um moderado!
- Me deixa em paz e, enquanto estiver no fogo, seja mais moderado que eu.

### **O RAPAZ CABELEIREIRO**

Cidadãos, sem rivalidade e selvageria, gente linda! Todas as cidades do vale desse bocage deviam se confraternizar e se abraçar!

## OUTROS VOLUNTÁRIOS

(*misturados a burgueses da cidade*) – Quando digo pra vocês que, sem a tropa, a gente tinha sido aplastado como alho no socador?

- Talvez; mas quando a gente viu chegar aqueles chapéu com pluma, que descargas de baioneta, hein!? Era como um trovão!
- Os bandido jamais vai vencer a tropa.
- Eles não teria atacado a gente se a gente quisesse; mas tem pânico por aí, é o que fode tudo.
- Olha lá, aqueles cara de Mayence, eles se caga de pânico. Aqueles bandido não é inimigo como os outro. É de tremer diante deles, eles luta como desesperado. E depois eles fica tão feio, com suas roupa em frangalho, com suas car suja, suas lon barba, seus olho que cospe fogo... a gente sai da refrega do mesmo jeito, mas sonhar com eles de noite... é um pesadelo!
- E tem Saint-Gueltas, o grande chefe, que é como um javali!
- Você viu ele? Tu é bem mentiroso! Ninguém pode dizer que viu a cara dele. Tá sempre vestido de infeliz, e se bate lá no mato como simples bandido.
- Eu vi ele, e tive ele na ponta do meu fuzil.
- E você errou o tiro, idiota?
- Ele tava com as mão ocupada estrangulando dois recruta. Ele pegou o cano do meu fuzil com os dente...
- E então ele mastigou as bala? Táí uma dessas lorota que não engulo!

## O RAPAZ CABELEIREIRO

(*adocicado*) – Cidadãos, cidadãos! sem rivalidade e selvageria, gente!

- Táí um chato que me dá no saco: fala sempre a mesma coisa.
- Deve tar mais bêbado que um polonês!
- Onde foi que ele arranjou um veneninho pra se embriagar? Faz tempo que não meto a mão num copo de cidra!
- E eu, então. Faz tempo que nem vejo um copo. Só água mesmo, ali na fonte, feito um bezerro.
- Você sabia que o Perrichon foi morto nessa bandalheira toda?
- Qual Perrichon? A-que-que-le-le ga-ga-gagago?
- Não, o cu-cur-tidor de co-cou-ro, que morava lá em Viviers.
- Pena, era um bom sujeito; deixou uma mulher e qua-qua-tro filhos! Malditos bandido! Na primeira chance vou matar uns cinco seis!
- Quem é que tá gritando desse jeito?
- Tem alguém amputando o braço de alguém que não tinha esse costume.
- Olha só! Ali! O Duchêne comendo!
- Um caldeirão de batata que era pros porcos; tá querendo um pouco?
- Tá todo mundo querendo! Tudo morrendo de fome!

## UM BURGUEZ DA CIDADE

(*trazendo um grande cesto*) – Não, meus filhos, não comam. As batatas são

para os animais, não são saudáveis para os homens. Tem pão aqui e carne. Sirvam-se.

- Viva o bom patriota!
- Patriota, eu? Não sei nada disso... Nunca me ocupei de coisas públicas. Ontem, os bandidos maltrataram minha mulher que estava acamada, doente, e não podia se levantar para os servir. Foi morta ali mesmo na cama. Matem todos esses cachorros aí, e comam, comam amigos, restaurem suas forças! Eu lhes trago tudo o que tenho, e se quiserem meu sangue, podem tirar.

### **OUTROS BURGUESES**

*(também trazendo víveres)* Cidadãos, bebam e comam e depois entrem na igreja, e matem todos os prisioneiros, os da cidade sobretudo! Se deixarem que eles escapem, os aristocratas vão nos prender a ferro e sangue assim que vocês tiverem virado as costas.

### **O RAPAZ CABELEIREIRO**

*(bebendo)* É isso, se fraternizem no bocage e se abracem!

### **UM VOLUNTÁRIO**

*(para um outro)* – Puta merda, cara! Que relógio! De onde apareceu esse cara?

- De ma mansão aí... Ele toca... e tem um brasão na roupa dele.
- Maneiro... mas alguém vai ter que apagar ele, isso aí é proibido.
- E você, que puxou um relicário de ouro com um belo deus grego lá de dentro, isso também é proibido!
- Não, o *sans-culotte* Jesus está na ordem do dia.
- Ah! vai que te fuzilam o rabo atrás da igreja, hein?
- Quem vai se dar esse trabalho?
- Tem camponeses patriota que se dá esse trabalho.
- Diabo de monte de camponês! Tão enfurecido um quanto os outro!
- Santo Cristo! Os bandido corta em pedaço as mulher e os filho daqueles que não quer se insurgir. São muitas as dívida que eles paga entre si
- O que é que há com esse Chaillac? Um belo jovem!
- Um tenente dos hussardo? É o jovem Sauvières?
- Sim, é ele. Já me mostraram ele. Um pastor chucro é o que ele parece.
- Pois bem, e o tio dele comanda uma coluna de bandidos? Como pode ser isso?
- Isso não vai dar certo.

### **DOIS ADVOGADOS**

*(oficiais dos voluntários)* – Guerra horrível! Olhai sangue francês escorrendo pelo chão.

- Vem de trás da igreja, sim! Um riacho de sangue friamente arrancado! *Vae victis!*
- Você não fica angustiada com essas vinganças pessoais?...
- Sim, mas não fale assim tão alto. Bastaria uma palavra para sermos enviados

ali para trás da igreja! Olha aquelas caras pálidas, aqueles olhos em brasa... Eram pessoas pacíficas outrora, uma população doce, econômica, honesta e laboriosa. Agora estão todos ébrios, perderam a consciência do direito e o sentido da lógica... prestes a chorar de emoção ou a degolar sem saber por quê... Muito bons no fundo, quem acreditaria? Muito infantis, facilmente heroicos... mas exaltados ou embrutecidos por emoções muito fortes. A natureza humana não comporta esse grau de excitação.

- A República tem apelado muito para as paixões, eu lhe falei bem delas.
- O que queria que ela fizesse? Que morresse?
- Não, que morramos por ela!
- Isso não é difícil, vai! A vida é tão triste agora! Nossos filhos morrem de medo no ventre de nossas mulheres.

## Cena 6

*(Henri, Chaillac; na porta da igreja)*

**HENRI**

Aquela jovem lá embaixo, perto do muro...

**CHAILLAC**

O senhor a conhece bem, é a cidadã Hoche, sua amiga de infância.

**HENRI**

É por essa razão que lhe peço isso. Ela tem um nome já glorioso e que dá boas garantias para a República. Por que ela está entre os prisioneiros?

**CHAILLAC**

Você não sabia, então, que ela estava seguindo os insurgentes?

**HENRI**

Ela agiu contrariamente a suas opiniões.

**CHAILLAC**

Agir contrariamente às suas opiniões é agir mal. Aprecio mais os fanáticos do que os traidores.

**HENRI**

Sacrificar-se à amizade não é agir contra a República.

**CHAILLAC**

Sutilezas, cidadão Sauvières. O senhor também segue seus amigos antigos,

mas cobrando-lhes golpes de sabre. Já o vi trabalhar o grupo de Saint-Gueltas. O senhor foi bem.

**HENRI**

Eu sou homem. As mulheres têm outros deveres.

**CHAILLAC**

Os deveres contrários à salvação da pátria? Diabo, não! Não quero concordar com isso, jovem!

**HENRI**

Se a generosidade do coração é um crime, conceda-me a graça de conhecer aquela jovem.

**CHAILLAC**

Eu ficaria feliz em agradecer um militar como o senhor, mas isso é impossível. A erva ruim brota por baixo da falsa revolucionária. É preciso arrancá-la: raiz e flores; tanto pior para a moça bonitinha. Eu não sou mais jovem, eu, Cupido não me embaça mais os olhos. A senhorita Hoche prestará contas de seus feitos e gestos ao tribunal de Angers.

**HENRI**

Meu capitão virá nos dizer...

**CHAILLAC**

Não reconheço a autoridade de seu capitão. O militar não tem nada a ver com nossas coisas civis. Tenho poderes extraordinários dos delegados da Convenção. Minha obrigação é enviar os suspeitos para seus juízes naturais.

**HENRI**

Mas é de sua autoridade qualificar os suspeitos e tratar como tal as pessoas que lhe inspiram desconfiança. Se o senhor se enganar...

**CHAILLAC**

Posso me enganar: *errare humanum est!* O tribunal examinará, lavo minhas mãos. Aconteceram no castelo de Sauvières, durante sua ausência, coisas que tenho no coração. Ali assassinaram covardemente um magistrado, um homem de bem que eu jurei vingar!

**HENRI**

Vingar na pessoa de uma pobre criança que certamente sentiu, como meus pais, horror por um crime como aquele?

**CHAILLAC**

Sou um homem imparcial. Tenho feito sempre justiça às virtudes privadas de seu tio, e é preciso coragem para isso; mas a conduta política dele é imperdoável. Perdão, eu o deixo aflito, o senhor sabe tão bem como eu. Aqueles que, após a deserção dele, a ele permaneceram ligados são gravemente culpados a meu ver. Não terei piedade para com eles. Não tenta me convencer do contrário.

**HENRI**

Pelo menos, o senhor vai interrogar a senhorita Hoche antes de enviá-la para a prisão de Angers?

**CHAILLAC**

Já a interroguei. Ela protege os insurgentes com seu silêncio.

**HENRI**

Posso falar com ela?

**CHAILLAC**

Sim, desde que o senhor me dê sua palavra de que não vai favorecer a evasão da moça.

**HENRI**

O senhor não a conhece bem. Ela recusaria...

**CHAILLAC**

Não importa, o senhor jura?

**HENRI**

Sim, senhor.

**CHAILLAC**

Veja, estão trazendo-a justamente para cá, com a carroça que vai levar os prisioneiros.

## Cena 7

*(Henri, Marie; na porta da igreja; sentinelas os vigiam, voluntários fazem outros prisioneiros subir nas carroças e charretes de transporte dos presos)*

**MARIE**

*(voz baixa)* Ah! como estou feliz em revê-lo, senhor Henri! Me diga se Louise e o pai dela escaparam. Estou sendo devorada por essa inquietação!

**HENRI**

Eles estão em fuga.

**MARIE**

Não estão sendo perseguidos?

**HENRI**

Cumprimos nosso dever. A noite nos impediu de ir mais longe.

**MARIE**

Mas, amanhã, vão atrás deles ainda... Ah! como o senhor deve estar sofrendo!

**HENRI**

Amanhã, meu destacamento vai atacar outro ponto. Não terei a dor de ferir a mim mesmo... Mas trata-se da senhorita... Está sabendo que vão enviá-la...

**MARIE**

Eu sei, estou vendo, estou perdida, eu!

**HENRI**

Não, a senhorita deve invocar a proteção de seu primo.

**MARIE**

Mesmo que me deem tempo para isso, não poderei recorrer a ele. Se estou gravemente comprometida, como penso, não quero comprometê-lo. Ele é o único apoio de minha pobre família, uma das glórias, uma das forças da pátria. Se necessário, negarei nosso parentesco para preservá-lo da suspeita.

**HENRI**

Invoque-me como testemunha, pelo menos.

**MARIE**

Não mais que ele, o senhor não tem de que se desculpar, senhor de Sauvières! Seu nome já é difícil de carregar sob as bandeiras da República. Nem converse mais comigo; sei que o senhor gostaria de me salvar, eu lhe agradeço. O senhor não pode fazer nada a respeito, não se exponha tanto.

**HENRI**

Marie, deixe-me lhe falar como outrora e segurar sua mão.

**MARIE**

Não, estamos sendo observados; mas saiba que tenho pelo senhor tanto amizade quanto estima.

**HENRI**

Não posso deixá-la partir... Vamos, peça para falar ainda com Chaillac. Tem um espírito estreito, rígido, mas é um bom homem.

**MARIE**

Seu espírito não é suficientemente delicado para compreender minha situação. Ele quer informações sobre o exército monarquista. Não posso me rebaixar à delação para salvar minha cabeça; Chaillac jamais vai admitir que o reconhecimento pessoal possa sobrepujar o patriotismo, e confesso que aqui sou a vítima de meu próprio coração. Eu servi de alguma maneira à causa dos insurgentes, compartilhei sua boa e sua má sorte. Se senti horror pelos seus excessos, também senti piedade por suas misérias. Cuidei de seus feridos; cuidei de suas mulheres, algumas vezes salvei seus pobres filhos nos meus braços no meio da derrota. O que o senhor quer? Eu amei Louise acima de tudo, servi com o virtuoso pai dela, seu benfeitor, senhor, e também meu! Quem compreenderia uma inconsequência como essa sem ser mulher? E mais! Ainda existem mulheres nos tempos que vivemos? Talvez eu seja a última a ousar cometer uma violência contra suas crenças para cumprir um dever e pagar uma dívida.

**HENRI**

Pois bem, sim, Marie, a senhorita é a única mulher, o último anjo de bondade...  
*(ele lhe beija a mão)*

**MARIE**

Estão me chamando; adeus! Se estou condenada por ter sido sensível à infelicidade de meus amigos, não se lamente. Minha vida foi pura, e acredito numa vida melhor. Sirva bem à França e seja feliz...

**CHAILLAC**

*(aproximando-se)* Pois bem, cidadã, está decidida a me dizer...?

**MARIE**

Não lhe direi nada, senhor, é impossível para mim.

**CHAILLAC**

A caminho, então! Suba nesse furgão, estará melhor do que na charrete.

**MARIE**

Eu lhe agradeço, senhor.

**CHAILLAC**

Comeu alguma coisa esta noite?

**MARIE**

Não, não tive tempo, ou se esqueceram; é inútil agora. Adeus, obrigada. (*ela parte*)

**CHAILLAC**

(*para Henri*) Uma moça tão doce, tão educada! Que pena! Mas o que se pode querer!...

## Parte 4

*(Começo do inverno, 1793. Na Bretanha, do outro lado do Loire.  
Uma estrada vazia entre duas colinas cobertas de mato. Ao longe,  
uma charneca cortada por áreas arborizadas. Luar. Cadio, sozinho,  
na colina mais elevada, ao pé de uma cruz de pedra, toca sua gaita.)*

### Cena 1

#### CADIO

Nem sei o que acabei de tocar. Era meio que uma prece, e ela contentou meu coração. “Grande Deus do céu e da terra, vós me falastes na solidão! Não sois orgulhoso, vós falais ao último dos homens, àquele a quem os homens não dirigem um olhar. Ah! como vós me ensinastes coisas, e como no presente pouco me preocupo com as dores que o diabo pode me causar! Ele nada pode contra mim, nada. Aquele que crê em vós, bom Deus, não mais crê no poder do mal.” Era isso que minha gaita dizia inda há pouco. Oh! É que ela toca sozinha quando tou em estado de graça, e vivo assim desde dia que armei meu fuzil pra me matar. Coisa estúpida a morte! E diz aí que ela é boa, porque torna a gente melhor... mas a gente tem medo dela! Ninguém sabe porque a gente tem medo dela;... mas a gente tem, não adianta negar. *(descendo a colina)* Até que enfim finalmente uma noite sem perigo. Me senti bem tranquilo deitado no feno com a lua redondona lá em cima da minha cabeça. Não tinha calor como agora, que a manhã tá se aproximando; mas soprar minha gaita aqueceu meu espírito. Onde é que eu posso tar bem? De que lado? Não sei mais. O Loire desse lado? Ou o Loire do outro lado? O que que isso importa agora pra mim? Já ficou pra trás; os vendeano também vão atravessar, mas não vão me pegar de novo! Eles subiu dos lados da Mancha e, eu, fui de costa pro oceano. O vento que vem de lá me leva. Preciso voltar pra região das pedra grande, diz que não tem mais monge nem convento em nenhum lugar. Vão me deixar em paz. Não é que tudo teja ruim por aqui, tá tudo deserto. A região me agrada, parece bastante tranquila... *(ouvem-se dois tiros de fuzil ao longe. Ele estremece e escuta)* Mais nada... Acabou!... deve ter sido um caçador furtivo! Onde achar um lugar no mundo onde a gente não ouça mais esses maldito tiro de fuzil? Vou ter que achar logo esse lugar, o inverno já vem aí, picando, e Deus sabe se vou poder continuar dormindo nas floresta! E também me enche o saco às vez me esconder, não saber de nada nem o que fazer. O que fazer agora nesse fim de mundo quando a gente não quer matar os outro?

#### UMA VOZ

*(atrás da colina)* Cadio! Oh! Cadio!

**CADIO**

*(assustado)* Merda! Quem que foi me achar aqui? Quem tá me chamando? Será que é eu mesmo que estão procurando?

**A VOZ**

*(mais perto)* Hei Cadio! Você está aí?

**CADIO**

Eu podia jurar que é... Epa! é um moleque.

## Cena 2

*(Cadio, La Korigane, vestida de menino)*

**LA KORIGANE**

Ah! eu bem que tava certa! Reconheci esse som aí da tua gaita. Só tinha mesmo que ser você no mundo pra tocar um troço desse.

**CADIO**

*(inseguro e desconfiado)* Não te conheço, ô moleque; o que que tá querendo?

**LA KORIGANE**

Tá conhecendo meus trapo não?

**CADIO**

De pivete, você? É verdade mesmo que é você? Tua cara tá me parecendo mudada, e tua voz também.

**LA KORIGANE**

Gosta mais de mim assim desse jeito?

**CADIO**

Não! Você tá parecendo ainda mais feia e mais rouca; debandou lá dos bandidos?

**LA KORIGANE**

E você, você também desertou?

**CADIO**

Santo Cristo! Eu não estava lá com eles por paixão, você sabe muito bem.

**LA KORIGANE**

Mas você ia com eles era por causa da senhorita, não era?

**CADIO**

A senhorita? De que que me importa aquela senhorita?

**LA KORIGANE**

Tu tá paxonado nela, Cadio!

**CADIO**

Fala besteira, não. Eu, paxonado? Eu, Cadio? Mas nunca nessa vida.

**LA KORIGANE**

Por quê?

**CADIO**

Porque nunca jamais vou ser isso nem qualquer outra coisa. Não posso ser nada, e tô muito bem assim.

**LA KORIGANE**

O que tu é, eu vou te dizer: você tá é maluco!

**CADIO**

Ih! Tô cansado já de ouvir isso; mas periga só existir você de sabido nessa terra.

**LA KORIGANE**

Ah! E por que isso agora?

**CADIO**

Porque é só eu que não tem nada pra reclamar e nada pra defender, portanto nenhum mal pra fazer pra ninguém.

**LA KORIGANE**

Imbecil! Você tem que defender sua pele!

**CADIO**

Eu me escondo dentro dela! E sou baxinho! Nem é preciso muito espaço pra isso. E como é que ela tá, a senhorita?

**LA KORIGANE**

Ela ficou pálida, e magra, e mal vestida, e pobre, e miserável e...!

**CADIO**

E o povo que ela servia?

**LA KORIGANE**

Ainda tá lá, sempre.

**CADIO**

E aquele Saint-Gueltas?

**LA KORIGANE**

Ele bem que queria ir embora. A senhorita fez ele ficar, pra infelicidade dela e de todo o mundo.

**CADIO**

Ela fazia melhor se amasse o Henri primo dela.

**LA KORIGANE**

Aquele azulzinho enraivecido?

**CADIO**

Um belo rapaz que deu vida pra mim e minha música.

**LA KORIGANE**

Sempre essa tua música! Ela tá acima de tudo pra você...

**CADIO**

Porque é só isso que tenho.

**LA KORIGANE**

Você tinha eu! Eu te amava, e, se você queria meu coração e minha vida eu te dava...

**CADIO**

Eu nunca quis nada de você; você era muito ruim. Ainda de pequena, você esfolava os animal vivo e depois ficou pior. Vi você no exército do rei! Você era mais cruel do que os mais cruel.

**LA KORIGANE**

Ora, você viu foi nada. Depois que tu deixou a gente, e depois que o marquês ficou louco pela Sauvières, eu disse: "Ah é assim é? Tenho é que me vingar dos chefe dos patriota!" Peguei essas roupa de menino, pus uns cartucho na blusa e sou eu que recarrego depressinha os fuzil quando nossa gente atira de detrás das moita. E, quando os velho Sauvières e os bom chefe quer poupar os prisioneiro, sou eu que grito pra nossos homem: "Mata tudo!" E, quando a gente massacra, sou eu que canto! E, quando as pessoa esqueceu tudo, sou eu que mostro isso pra eles e digo: "Vai! Avante! Sangra de novo! A conta não fechou ainda!"

**CADIO**

Você dá medo em mim... dá nojo! Vai, sai! Pega teu rumo, bruxa!

**LA KORIGANE**

Ora, Cadio, vai voltar pra lá? Eu sou bem capaz de voltar pra lá com você.

**CADIO**

Então, não vou mais também. Obrigado por sua companhia.

**LA KORIGANE**

Você me despreza? Você me detesta?

**CADIO**

Não, eu tenho pena de você.

**LA KORIGANE**

Se você me lamenta, então me ame, e eu vou ser doce pra você. Vamo, Cadio, talvez eu ainda possa amar você. Você não é bonito nem corajoso;... mas sua música... e eu tenho o costume de seguir você... você era bom pra mim, você me repreendia...

**CADIO**

Mas isso lá não adiantava nada, você não mudava um cisco.

**LA KORIGANE**

Você que tava errado, só precisava era me amar. Quando senti meu coração falar, se você tivesse tido a capacidade de compreender ele, eu não taria onde tou.

**CADIO**

E onde é que você tá?

**LA KORIGANE**

Hoje em dia eu amo qualquer um que não me olhe como se eu fosse assustadora e lamentável. Qualquer um que ama minha coragem, é por ele que vou ser corajosa. Se ele for do mal, aí vou ser pior ainda. Se ele quer que eu faça o mal, eu faço. Se mandar pelo bem, faço o bem. Se me diz uma palavra boa e se eu tiver três alma, eu entrego todas pra ele.

**CADIO**

É daquele Saint-Gueltas que tu tá falando, não é? Por que é, então, que tu vai embora dele?

**LA KORIGANE**

Eu deixo ele mais por desprezo, mas ainda tou na dele.

**CADIO**

*(assustado e prestes a fugir)* É por aqui que a gente vai?

**LA KORIGANE**

A gente tá bem perto. Ele tá dando uma pausa pra descanso pra tropa dele. Não demora muito, quer atacar antes do dia a cidade que tá lá embaixo, atrás da colina. Oh! Cuidado, não vai se machucar aí, é nossa última cerca. Hei, pra onde que tá indo?

**CADIO**

Vou atravessar por aqui. Não quero me lanhar todo nesse arame.

**LA KORIGANE**

*(detendo-o)* Vai me largar aqui e se mandar? Essa quero ver... você fica aqui e eu me vingo... e me divirto... você fica, tô dizendo...

**CADIO**

Não!

**LA KORIGANE**

*(pegando uma de suas pistolas)* Mas claro que sim! Cala a boca, ou te estouro o miolo! *(Cadio se debate e consegue escapar)*

## Cena 3

*(La Korigane, Saint-Gueltas saindo do mato)*

**SAINT-GUeltas**

E então, bruxinha, o que está acontecendo aqui?

**LA KORIGANE**

Nada, não, meu senhor, era só um dos nosso que eu tava brincando.

**SAINT-GUeltas**

Algum namoradinho? Ah! essas mulheres, sempre acham um tempo pra pensar nisso!

**LA KORIGANE**

Não tenho namorado não, meu senhor.

**SAINT-GUeltas**

Vai que eu acredito... Mas onde estão nossos batedores? Você estava com eles?

**LA KORIGANE**

Eles anda muito devagar; a região tá toda destruída.

**SAINT-GUeltas**

A senhorita encontrou alguém?

**LA KORIGANE**

Mas nem um coelho. A caça tá toda assustada agora por aí.

**SAINT-GUeltas**

Cuidado! A senhorita ia se divertir por aí caçando algum coelho, mas agora não é hora disso.

**LA KORIGANE**

Santo Cristo! A gente tá é morto de fome! Acho que comia ele cru mesmo!

**SAINT-GUeltas**

A pólvora é para atirar nos azuizinhos, e temos pouca. O primeiro que perder um tiro de fuzil vai ter notícias minhas. Vai dizer isso para eles. Vai, corre!

**LA KORIGANE**

Correr? Meus pé tão sangrando.

**SAINT-GUeltas**

Nem pense nisso agora. Diga para ficarem sempre no flanco direito; o exército já está chegando.

**LA KORIGANE**

O exército?

**SAINT-GUeltas**

É isso, me ouviu?

**LA KORIGANE**

Não tem mais muita gente no exército! Se o senhor tira os ferido, os velho, as mulher e os pirralho... É com isso que o senhor quer tomar uma cidade? O senhor ia fazer mais bem de se retirar lá pras suas terra, onde ninguém ia ousar lhe atacar.

**SAINT-GUeltas**

Oh! Oh! A senhorita tem razão agora? Dando-me conselhos? Ora, vai pro diabo! Vá embora, se mande!...

**LA KORIGANE**

Meu senhor, só uma palavrinha de afeição, e me mato essa noite mesmo.

**SAINT-GUeltas**

Vai embora, garota, vai, some!

**LA KORIGANE**

Uma palavra de ternura, senhor!

**SAINT-GUeltas**

Ah! Não me enche o saco! Se escafeda por um rumo ou outro! Que eu não te veja mais!

**LA KORIGANE**

Adeus, meu senhor. *(à parte)* Eu vou me vingar daqueles Sauvières. *(sai)*

**SAINT-GUeltas**

Pronto! Se foi! Arre! Vou ficar sozinho aqui... Mas o que é aquiulo que se mexe ali?

*(uma caleche toda enlameada e rasgada se arrasta na estrada vazia. Um camponês a conduz como postilhão. Uma roda da viatura encalha num buraco; um dos cavalos se bate. O homem impreca, ouvem-se gritos de mulher vindos do interior do veículo)*

## Cena 4

*(Saint-Gueltas, La Tessonnière, Roxane, um postilhão)*

**SAINT-GUeltas**

Fiquem quietos, vocês aí! Calem a boca! *(ao postilhão)* Cala a boa aí, 'seu' estúpido! E vocês aí dentro, imbecis, que resolvem passear de caleche em estradas como essa, desçam, e que o diabo os leve logo daqui.

**ROXANE**

*(na caleche)* Sim, sim, já ouvi. Quero mesmo descer.

**LA TESSONNIÈRE**

*(dentro da caleche)* Abra a porta, abra!

**POSTILHÃO**

*(cuidando do cavalo)* Abram vocês mesmo, que raio de gente folgada!

**SAINT-GUeltas**

*(ajudando Roxane e La Tessonnière a descer)* Cuida aí do seu e nos deixe em paz. Silêncio! *(Roxane porta um costume impossível, touca de algodão, chapéu)*

*masculino, vestido de seda em farrapos, capa de camponesa, La Tessonnière te um chapéu feminino, um lençol amarrado ao corpo com cordas e fitas desbotadas, pantufas dentro de tamancos)*

**ROXANE**

*(que Saint-Gueltas puxa brutalmente do estribo do veículo)* Ai! 'seu' bruto, animal, me machucou o braço! Oh! céus, é o senhor, marquês? Deus vem em nossa ajuda! Mas o senhor me machucou...

**SAINT-GUELTAS**

Ah! tanto pior, senhorita de Sauvières. Teria sido melhor ir para Guérande em vez de se obstinar a seguir um exército em derrota! Por que diabos nesta hora não está no centro da marcha com aqueles outros desordeiros?

**LA TESSONNIÈRE**

*(baixo, para Roxane)* Desordeiros não é nada polido!

**ROXANE**

*(para Saint-Gueltas)* O senhor fazendo uma censura!... Os azuis estavam atrás de nós, o medo nos assaltou; dei dois luíses para esse homem nos salvar a cabeça. Ele disse que conhecia o caminho... Enfim, eis-nos aqui...

**SAINT-GUELTAS**

Bela ideia! Os senhores não tinham ninguém atrás de vocês. Cadê eles? Ainda não estão habituados aos pânicos dos retardatários? E acreditam que não vão encontrar ninguém pela frente?

**ROXANE**

O senhor, marquês, está aí, não temo mais nada, vou me agarrar ao senhor, não o largo mais!

**SAINT-GUELTAS**

*(alçando os ombros)* Não contem com isso! Os senhores fizeram a besteira, agora se virem. *(ao camponês postilhão)* Desatrele seus cavalos! E jogue esse veículo aí no mato, limpe a estrada e atrele seus cavalos em nossos carros. Rápido! Mais depressa que isso!

**ROXANE**

Pois bem, e nós? Vai nos atirar no mato também?

**SAINT-GUELTAS**

Fiquem a descoberto se quiserem. Logo virão cuidar dos senhores.

**ROXANE**

Vai nos deixar?

**SAINT-GUeltas**

Perfeitamente. Tenho de comandar meus homens no assalto a uma cidade, é um pouco mais importante e mais imediato do que tagarelar com os senhores. *(sai por onde veio)*

**ROXANE**

Mas o que tem esse marquês? Antes tão galante, tão amável, não o reconheço mais faz alguns dias.

**LA TESSONNIÈRE**

É que tudo está indo mal, minha cara, tudo vai mal!

**ROXANE**

Mais essa agora!

**LA TESSONNIÈRE**

Tenho medo de que isso seja apenas o começo.

**ROXANE**

O começo de quê? O senhor está divagando!

**LA TESSONNIÈRE**

De modo algum! O começo das misérias de que a senhora nem faz ideia!

**ROXANE**

Nós temos mais do que podemos carregar. Quando se é como nós, ulalá... não, não podemos ser infelizes!

**LA TESSONNIÈRE**

Já era! Até o presente, eu e você tivemos cama, e vamos, acho, nos deitar em pleno campo.

**ROXANE**

Antes isso do que as camas da Bretanha. São de uma dureza e sujeira incríveis!

**CAMPONÊS**

*(que desatrelou seus cavalos)* Ah! vocês, fala então, seus burguês! Em vez de insultar essa minha terra, vem me ajudar a jogar a caleche no mato. Não posso fazer tudo sozinho.

**ROXANE**

Jogar lá a caleche? E o que nos livrará do frio, se tivermos que esperar aqui que a cidade seja tomada?

**CAMPONÊS**

Oh! Os senhor vai sentir muito calor na hora de se salvar, que vai ser quando a gente atacar o inimigo. Vamo, você aí, velhinho, dá uma mãozinha aqui!

**LA TESSONNIÈRE**

O senhor, certamente, está mangando de mim, amigo!

**CAMPONÊS**

Não quer? Pois bem, aos quinhentos diabos essa berlingota! *(com o cabo do chicote, quebra os vidros da caleche)*

**ROXANE**

Ah! miserável! Destruindo nosso último abrigo! Impeça-o, La Tessonnière!

**LA TESSONNIÈRE**

Ah obrigado, não vê que ele está furioso?

**CAMPONÊS**

*(quebrando sempre)* Carroça miserável! Vai pro lixo, vai pro mato! Impossível tirar inteira daqui! Ah! reforço chegando!

## Cena 5

*(La Tessonnière, camponês, Roxane, e Macheballe  
e quatro vendeanos magros, rasgados, barbudos, pálidos)*

**MACHEBALLE**

*(ao postilhão)* Ainda tá aí, ô preguiçoso? Larga isso e corre pro canhão; tem um lá que tá atolado. Se mexa, ou te meto...

**POSTILHÃO**

Já vou, já vou, já... *(sobe num cavalo e sai a trote)*

**ROXANE**

*(para La Tessonnière)* É assustador esse Macheballe, e assim tão grosseiro! Não falemos mais com ele, vamos!

**LA TESSONNIÈRE**

Ir onde? A gente afunda até os joelhos nesse pântano.

**ROXANE**

Não, lá para o outro lado no gramado. Ah! grande Deus! falamos disso ontem, cantando aquelas canções de pastores! E hoje... (*distanciam-se*)

**MACHEBALLE**

(*que fez seus homens erguerem a caleche; eles a arrastam para a beira da estrada*) Põe esse troço de barriga pra cima, e quebra as roda, que esses vagabundo nobre não use ela pra fugir da batalha. Ah! se pego de novo essa gente que dá essa canseira. Pronto, chega, assim já tá bom. Agora vão se divertir. Vou pra uma reunião ali com os outro chefe.

**UM VENDEANO**

De novo! Eles só sabe bater papo! Perca de tempo viver se perguntando o que se vai fazer.

**UM SEGUNDO**

Tirando você, general, é tudo gente que não sabe nada e que não concorda nunca.

**UM TERCEIRO**

Mas tem aquele Saint-Gueltas, que é bom. Vale bem uns quarenta.

**O OUTRO**

Eu não falo nada, mas ele manda mais do que a gente pode fazer. Estamos numa situação do ca...!

**MACHEBALLE**

Vamo lá, filhinhos de Deus! Nada de falar sobre isso. A gente tem que ir em frente. Lá na cidade a gente vai descansar.

**O OUTRO**

Sim, e dando tiros de fuzil. Os azuizinho tão se espalhando agora, tá assim de cidade sem defesa!

**UM OUTRO**

Tudo isso é culpa do velho Sauvières, que quer a disciplina e aquele modo de combater a descoberto. Coisa de história dos tempo antigo. Oh! A gente não quer mais isso não!

**MACHEBALLE**

Por Santo Cristo! Vocês nomearam ele general. Agora deu ruim!

**UM OUTRO**

General! Tem general demais nessa troça! Não precisava mais que um.

**MACHEBALLE**

E que fosse você, não é?

**O OUTRO**

Não, você, Macheballe, o general-em-chefe.

**MACHEBALLE**

Ainda pode acontecer, meus filho! Deixa os nobre ir embora: tão morrendo de inveja!

**PRIMEIRO VENDEANO**

Que se dane por aí! É tudo traidor.

**UM OUTRO**

Assim que eles sair, a gente prega chumbo nas costa deles. Assim vão correr mais ligeirinho ainda.

**MACHEBALLE**

Olha lá o Saint-Gueltas, homem bom, nem falo mais; mas a bela Louise fez ele perder a cabeça rapidinho.

**UM VENDEANO**

Tem que mandar ela embora. A gente não carece de mulher na guerra. Quanta besteira, tudo isso aqui!

**MACHEBALLE**

Cada um vai fazer seu melhor. Dispersar! e vigia tudo aí.

**VENDEANO**

Sim, se a gente puder! A gente já tá caindo de cansaço. *(eles se dispersam e se afastam)*

## Cena 6

*(Macheballe, conde de Sauvières, barão de Raboisson,  
Saint-Gueltas, Chevalier de Prémouillard)*

**MACHEBALLE**

*(para Raboisson e para o chevalier)* Pronto, cheguei, vamo começar a reunião.

**O CHEVALIER**

*(sem responder, para Saint-Gueltas)* Vai ser aqui mesmo? Ainda não temos nú-

mero, e, se tivermos que esperar os outros chefes, vamos perder um tempo precioso; chegaremos tarde da noite às muralhas da cidade.

**SAINT-GUeltas**

Uma de nossas colunas já deve estar lá

**CONDE**

Uma razão a mais de pressa para nos juntarmos a ela. Ouçam! Estão ouvindo um rumor?

**MACHEBALLE**

Não, não! A fuzilaria ainda não começou. Seus ouvido tão ouvindo coisa.

**CONDE**

Te agrada esserumor?

**RABOISSON**

(*baixo*) Não responda a esse campônio.

**SAINT-GUeltas**

Esperem! Estão aí dois dos meus batedores... (*entram dois vendeanos*) E então?

**UM BATEDOR**

A gente se foi, Jean e eu, até a cidade. Ela não tem sentinela e nem desconfia de nada; com quatro homens a mais, a gente tinha tomado tudo.

**SAINT-GUeltas**

Vamos em frente, então!

**RABOISSON**

Um momento! É bem grave a gente se atirar assim sem uma reunião.

**SAINT-GUeltas**

Oh! Se a gente esperar uns e outros, vai todo mundo ficar esperando, esperando. Não temos que esperar ninguém além de nós mesmos.

**O CHEVALIER**

É isso! avante, pelo amor de Deus! Vamos, então!

**CONDE**

Tem razão desta vez, Chevalier. A tristeza deve ter dissipado todas as nossas ilusões. Tenhamos a audácia do desespero.

**SAINT-GUELTAS**

Sim, sim, faça as colunas avançarem, senhor conde.

**CONDE**

Minhas colunas? Está esquecendo que não tenho mais que cento e vinte homens dos novecentos que comandava ainda ontem?

**MACHEBALLE**

Ah! o senhor! Toda sua gente desertou! É a vergonha do exército!

**CONDE**

*(com desdém)* O que o senhor está dizendo?

**SAINT-GUELTAS**

*(para Macheballe)* Fica quieto, idiota! Não é hora disso.

**MACHEBALLE**

Me calo se eu quiser.

**SAINT-GUELTAS**

Eu disse que você vai se calar e ficar aqui para não sermos surpreendidos e atacados pelas costas. É grande o perigo de isso acontecer. Não se esqueça *(baixo)*, você, o mais forte no posto!

**MACHEBALLE**

Vamo ficar firme, avante!

**SAINT-GUELTAS**

*(aos outros)* Eu assumo o comando. Eu rendo o centro. Sigam-me de perto com seus homens.

**CONDE**

Eles estão aqui, com Stock.

**UM GRUPO**

*(que atravessa, fugindo)* Os azuis, os azuis... Estamos fudidos!...

**CONDE**

Enfrentem os caras, se juntem!

**STOCK**

Sim, sacramento! Se juntem aí!

## UMA VOZ

Sim, sim, pela República! Ela perdoa quem se dedica. A gente vai pra Nantes!

OUTRAS VOZES – Pra Nantes! Pra Nantes!<sup>30</sup>

## CONDE

*(barrando-lhes o caminho)* ‘Seus’ desgraçados! Estão indo para a morte!

## ALGUNS FUJÕES

*(empurrando-o e indo à frente)* Tanto faz se foder desse jeito ou de outro...

## SAINT-GUELTAS

*(agarrando dois homens)* Covardes! Vou arrebentar seus miolos se não pararem aí!

## SAPIENCE

*(surgindo ao pé da cruz)* Irmãos, em nome da Liga dos exércitos, eu lhes prometo a vitória!

## UMA VOZ

Tá mentindo! A Liga abandonou a gente. Você se deu mal nessa. Se manda daqui! Fora!!

## TODOS

Pra Nantes! Pra Nantes! *(fogem)*

## SAINT-GUELTAS

*(sem fôlego por ter lutado corpo a corpo em vão com os fujões)* Ah! de novo em pânico... voltem, voltem para cá, impeçam que eles avancem. Ainda tenho homens aqui, vamos continuar aqui, Macheballe e eu.

## LA KORIGANE

*(acorrendo)* Senhor, teus garoto também tão correndo com seus oficial.

---

30 **Nantes:** Importante comuna do oeste da França, situada na margem do Loire, referência desde a antiguidade romana. Durante a Revolução francesa, a cidade, republicana, esteve na primeira linha em face da revolta vendeana e sua resistência foi uma das chaves do sucesso republicano: forneceu uma base de retaguarda ao exército azul e privou os vendeanos de um porto onde pudessem receber ajuda da Inglaterra. Entre outubro de 1793 e fevereiro de 1794, Jean-Baptiste Carrier, comissionado pela Convenção, instaurou uma política de terror impiedosa: cerca de 13.000 pessoas – homens, mulheres e crianças –, foram encerradas nas prisões de Nantes, das quais cerca de 11.000 morreram na guilhotina, nos fuzilamentos nas pedreiras de Gigant, nas epidemias de tifo e nos afogamentos (**noyades**) no Loire.

**SAINT-GUELTAS**

Para qual lado?

**LA KORIGANE**

Tão correndo direto pra cidade feito uns doido.

**SAINT-GUELTAS**

Melhor assim! Vão tomar a cidade mesmo sem querer. Vou lá com eles. *(para o Chevalier)* Avisa os outros correndo que a cidade foi tomada! *(afasta-se rapidamente)*

**O CHEVALIER**

*(seguindo-o)* Ao diabo os outros! Vou com o senhor!

**LA KORIGANE**

E eu, vou me matar com os dois! *(sai)*

**MACHEBALLE**

*(ao conde e para Raboisson)* Vamos, sacramento! Volta vocês aí! Impeçam a derrota!

**CONDE**

*(altaneiro)* Nós sabemos o que temos de fazer *(vai para o lado do exército vendeano)*

**MACHEBALLE**

*(para Stock)* E você, o que que o senhor tá fazendo aí? Vai pro seu destacamento.

**STOCK**

Mein destacamento? Ele está lá! Eu fai fica aqui.

**MACHEBALLE**

Desertou?

**RABOISSON**

*(para Stock)* Como o meu, depois do pôr do sol.

**MACHEBALLE**

Diabo, diabo, diabo! Essa agora!

**RABOISSON**

*(para Stock, sem querer responder a Macheballe)* É demais mudar assim de lado por nada. Nossos homens infelizes estão tontos de terror, de fome, de fa-

diga e desespero. Fizeram tudo o que os homens podem fazer, fizeram mais: foram até o fim como heróis, uns como santos, outros como diabos...

**STOCK**

Ou como zuíças! Zim!

**RABOISSON**

Estão no fim de sua energia. Não são mais homens, são fantasmas. Estou no fim da coragem e da vontade, eu, para os ameaçar, injuriar e lutar. Não sei mentir nem pregar, o próprio Sapience perde com eles seu latim: mas sei me fazer matar, só sei isso! Vamos com Saint-Gueltas fazer um último esforço.

**STOCK**

Famos, famosos.

**MACHEBALLE**

Esperem, esperem! Tem novidades! (*para Tirefeuille, que chega se arrastando*)  
É você, menino? O que que tá acontecendo lá?

**TIREFEUILLE**

Nada! Um ataque falso. Um azul, só um, que tava obedecendo uma ordem ou fazendo um reconhecimento, não sei! Acho que é um oficial. Alguém deu um tiro nele, o cavalo dele caiu. Eles saltou em cima do homem, amarrou ele, trouxe pra cá. Nossos rapaz saiu cortando pelo meio do campo, tão correndo pra cidade.

**MACHEBALLE**

Foi bom, isso; mas os canhão, como eles passou pelas cerca?

**TIREFEUILLE**

Ah! dois canhão de nada!...

**MACHEBALLE**

Dois? E os outro?

**TIREFEUILLE**

Tudo abandonado na estrada. O Jeannette se entupiu até os dente e...

**MACHEBALLE**

O Jeannette? Aquele canhão enorme, nossa relíquia, o mascote do exército? Não é possível! Tudo vai ficar perdido, se os outro saber disso! Senhores, salve os canhão, salve o Jeanette! Com a maior rapidez possível!

**RABOISSON**

De fato, se os azuis nos seguirem, eles que não têm quase nada de artilharia... Venha, Stock, vamos salvar o Jeannette. (*saem*)

**MACHEBALLE**

(*para Tirefeuille*) E o prisioneiro aí, onde que ele tá?

**TIREFEUILLE**

Eu queria despachar ele, os outro não quis.

**MACHEBALLE**

Foi bem feito! Ele tem que dizer onde tão os azul.

**TIREFEUILLE**

Faz o que tiver de fazer! Eu, eu já perdi a paciência.

**MACHEBALLE**

Onde vai? Precisa me ajudar a interrogar ele.

**TIREFEUILLE**

Não, tou muito cansado.

**MACHEBALLE**

Você vai fazer ele sofrer, vai fazer bem pra ele.

**TIREFEUILLE**

Quando o senhor me passar o homem pra ser esfolado vivo, aí vou dormir.

**MACHEBALLE**

Vai fazer desse jeito? Quer que te faça dormir no outro mundo?

**TIREFEUILLE**

Sim! Nessa hora cada um se vira como quer. Eu preciso dormir ou morrer. (*atira-se sobre as urzes*)

**MACHEBALLE**

Ninguém me obedece mais. Isso não pode ficar pior do que já tá. Ah! ali tá o prisioneiro.

## Cena 7

*(Macheball e Tirefeuille, adormecido;  
Henri amarrado e desarmado, trazido por cinco ou seis vendeanos)*

**MACHEBALLE**

Os papel dele, depressa.

**UM VENDEANO**

A gente procurou, ele não tinha nada!

**MACHEBALLE**

A roupa dele, tira a roupa dele! Deve ter algum ouro ou alguns papel costurado na barra.

**HENRI**

Como vão tirar minha roupa sem desamarrar minhas mãos?

**MACHEBALLE**

Corta, corta as manga nos ombro!

**VENDEANO**

Não, não, não corte! Fui eu que peguei o homem, a roupa é minha.

**OUTRO VENDEANO**

Nós cinco pegou o homem. Vai ter que dividir isso daí.

**O PRIMEIRO**

Não é verdade, eu fui o primeiro que colocou as mão nele.

**MACHEBALLE**

*(para Henri, enquanto querelavam sem tirar a roupa)* Quem que é você?

**HENRI**

O senhor está vendo meu uniforme.

**MACHEBALLE**

Seu nome?

**HENRI**

Não vai ficar sabendo.

**MACHEBALLE**

Pra onde que tava indo?

**HENRI**

Não estou disposto a dizê-lo.

**MACHEBALLE**

*(aos vendeanos)* Sobe naquele montinho. *(para Henri, que é amarrado à cruz)*  
Vamo fuzilar você ali.

**HENRI**

Assim espero.

**MACHEBALLE**

Mas antes vamo te cortar a língua e as mão.

**HENRI**

Talvez os senhores não tenham tanto tempo assim!

**MACHEBALLE**

Essa é uma expressão infeliz pra tua pele. O tempo aqui é nosso. Os azul tão te seguindo?

**HENRI**

Estão atrás de mim.

**VENDEANOS**

Os azuizinho tão chegando? Vamo dispersar tudo.

**MACHEBALLE**

Primeiro mata esse cachorro!

**UM VENDEANO**

Mata você mesmo; a gente não tem esse tempo. *(se piram)*

**MACHEBALLE**

*(para Henri)* Agora, você, a menos que demore para falar... vamo ver! Quer salvar essa sua desgraça de vida?

**HENRI**

Não.

**MACHEBALLE**

Tanto pior pro senhor. *(arma sua pistola e levanta o braço para matar Henri a curta distância. Um tiro parte de trás da caleche e lhe fere o braço)* Ah! merda!... *(vira-se sobre si mesmo, meio zozzo. Um segundo tiro parte: ele solta um*

*gemido e vai cair perto da caleche, onde Cadio acabou de se erguer, o fuzil de Tirefeuille ainda fumegando em sua mão. Tirefeuille, que dorme a dois passos dali, acorda com o barulho)*

**TIREFEUILLE**

Ah! não é nada... é só um prisioneiro que foi terminado. *(dorme novamente)*

**HENRI**

*(soprando através da fumaça da pólvora que o rodeia)* Bom na mira! Aqui, aqui, me desamarre e vamos trabalhar juntos.

**CADIO**

*(dá um passo e deixa cair o fuzil; está prestes a cair, também)* Matei, eu matei um homem, eu, eu matei um homem!

**HENRI**

Vem comigo! Vamos matar mais de dez!

**CADIO**

*(espantado, indo na direção dele)* Quem tá me chamando? Onde é que eu tô?

**HENRI**

Ah! eu reconheço você. Você se chama Cadio?

**CADIO**

*(tentando desamarrá-lo)* E te reconheci também. Ah! veja aí só o que fiz pelo senhor, eu matei!

**HENRI**

Você sacrificou um bandido por um homem honesto. Mas corte essas cordas! Tem aí uma faca?

**CADIO**

Sim, acho que sim... O senhor acha que ele tá morto, esse aí?

**HENRI**

Sim, sim, bem morto. Não tenha medo dele não! me solte as mãos, as mãos primeiro!

**CADIO**

Aí, tá livre. Se salve.

**HENRI**

(*abraçando-o*) Obrigado, rapaz. Por onde devo fugir?

**CADIO**

Eu que sei?... Eles tão por todo canto (*vê Tirefeuille deitado*) Ah! veja! Tem outro ali! Morto também! Então matei dois?

**HENRI**

(*olhando Tirefeuille procurando as pistolas que Macheballe segura*) Não, é um homem morto de cansaço ou de fome. Eles estão assim jogados por toda parte. Vamos, pega teu fuzil, carrega ele.

**CADIO**

Não sei fazer isso não.

**HENRI**

Pegue-o e vem comigo, ficar aqui não vai ser bom para você.

**CADIO**

Ir com o senhor? Não, já fiz demais, já dei a morte aí pra um!

**HENRI**

Amigo Cadio, você fez uma grande coisa. Venceu o medo para pagar a dívida de uma amizade. Não é mais um idiota e um maluco, agora você é um homem.

**CADIO**

Um homem, eu? Amizade, o senhor disse? E me abraçou, o senhor! Foi a primeira vez que alguém me abraçou!...

**HENRI**

Vamos, vamos, vem comigo?

**CADIO**

Com os azul? Contra os branco?

**HENRI**

Sim, vamos forçar ali pelo centro; minha pobre sobrinha deve estar aí com as outras mulheres: vamos tentar salvá-las. Você ainda pode fazer uma boa ação. Vem!

**CADIO**

Vamo! Quem sabe? (*distanciam-se*)

**TIREFEUILLE**

(*despertando*) Uh! Que frio! Ah! cachorro de sorte, eu, poder dormir assim uma

boa horinha! Vai amanhecer daqui a pouco! Será que tomaram a cidade? Não estou ouvindo nada. Pois bem... e meu fuzil? Nego me roubou? Ah! minhas pernas! Os pés! Uma ferida só. Um cavaleiro chegando ali? Branco ou azul, preciso do cavalo dele e vou conseguir um!

## Cena 8

*(Tirefeuille; Louise, com trajes de amazona sobre um belo cavalo coberto de suor)*

**TIREFEUILLE**

*(faca na mão)* Desce, ou te sangro!

**LOUISE**

Ah! não está me reconhecendo não, infeliz?

**TIREFEUILLE**

Ah! agora tou sim, senhorita, de onde saiu?

**LOUISE**

De uma refrega espantosa, a derrota do centro. Estou procurando, correndo... Onde está Saint-Gueltas?

**TIREFEUILLE**

Por aí, por ali; não longe, com certeza, sem dúvida.

**LOUISE**

Certo, vou por ali; você, vai por aqui e se o encontrar...

**TIREFEUILLE**

Meus pés tão mortinho. Não consigo dar um passo.

**LOUISE**

*(saltando do cavalo)* Tome meu cavalo, ainda consigo correr.

**TIREFEUILLE**

*(sobre o cavalo, saindo)* Obrigado, é muito gentil, senhorita.

**LOUISE**

Espera, então, escute! Você vai dizer ao marquês...

**TIREFEUILLE**

Bom dia, dom dia! Corre atrás de mim se puder! *(foge)*

**LOUISE**

Oh! Que covarde! Me roubou o cavalo!

## Cena 9

*(Louise, Saint-Gueltas)*

**SAINT-GUeltas**

Está sozinha? Para onde vai?

**LOUISE**

E o senhor? Eu o estava procurando, vem!

**SAINT-GUeltas**

A cidade está se defendendo. Preciso reforço para um ataque.

**LOUISE**

O senhor não o terá; os azuis estão atrás de nós.

**SAINT-GUeltas**

Tem certeza?...

**LOUISE**

Sim! Meu pai está lá, na floresta onde o senhor vê aquele alto carvalho. Ele conseguiu reunir e manter alguns dos seus, os melhores; ele quer ficar lá até morrer para impedir que os azuis se juntem. Tem um destacamento que avança pela esquerda.

**SAINT-GUeltas**

*(que subiu correndo pela colina)* Eu o vejo daqui. Seu pai vai ficar preso entre dois fogos com um punhado de homens... É impossível! Ele tem que vir rápido para cá! Ainda tenho um destacamento que pode dar apoio a ele.

**LOUISE**

Ele tentou em vão. Seus homens não querem mais dar um passo na planície.

**SAINT-GUeltas**

Ah! são como os meus! Não importa, vamos tentar o impossível daqui! Ali está o resto do meu exército; não olhe para ele, Louise, vai ficar espantada com o pequeno número... *(vê-se o Chevalier se aproximar e um pequeno oficial de catorze anos, seguidos de um corpo de vendeanos)* Eu, eu nem ousou contar quantos são. São tudo o que me restou de oficiais, um abade entusiasta e um garoto intrépido!

**O CHEVALIER**

*(para os que o seguem)* Coragem, coragem! Aí está Saint-Gueltas!

**OS VENDEANOS**

Viva Saint-Gueltas! Ainda não estamos perdidos.

**SAINT-GUeltas**

Não, esses bons rapazes são meus últimos feis! Nada está perdido para sempre para os corajosos; Deus combate para eles. Dez minutos ainda de caminhada e alcançaremos a floresta do Carvalho Grande; é lá que vamos exterminar o inimigo por completo.

**UM VENDEANO**

Macheballe está aqui?

**UM OUTRO**

*(que caminha ao redor da caleche)* Macheballe? Está ali, morto.

**UM OUTRO**

Morto? Tá tudo perdido!

**UM OUTRO**

E o Jeannette?

**UM OUTRO**

Foi tomado pelos cara lá.

**UM OUTRO**

Então, não tem mais nada pra fazer.

**SAINT-GUeltas**

Querem abandonar o centro, com suas mulheres e seus filhos, ao inimigo?

**OUTROS VENDEANOS**

Não, não! Isso não!

**TODOS**

Não!

**UM VENDEANO**

Vamos combater até o fim, se isso puder servir para alguma coisa.

**SAINT-GUeltas**

Têm confiança em mim?

**TODOS**

Sim, sim!

**SAINT-GUeltas**

Então, em marcha! Vocês ainda têm cartuchos?

**UM VENDEANO**

Cada um uns dois ou três.

**UM OUTRO**

Tirando aqueles que só têm um.

**UM OUTRO**

E aqueles que não têm nenhum.

**SAINT-GUeltas**

Mas todos têm baionetas?

**UM VELHINHO**

Então, vai ser um combate de onde ninguém vai voltar! Amigos, lá está nosso calvário. Encomendemos nossas almas a Deus, e nos perdoemos nossos pecados como extrema unção! (*Chevalier também se ajoelha*)

**SAINT-GUeltas**

(*para Louise*) Vamos deixá-los rezando, vão combater com mais energia.

**LOUISE**

Vamos rezar com eles!

**SAINT-GUeltas**

(*baixo, erguendo-a*) Louise, lembre-me também o sacramento do amor...

**LOUISE**

Não esse, mas o do reconhecimento e da admiração!

**SAINT-GUeltas**

A morte não vai se absorver nesse passado que assusta a senhorita? Diga apenas uma palavra...

**LOUISE**

Salve meu pai!

**SAINT-GUeltas**

Eu o salvarei ou morrerei com ele. A senhorita daria um beijo em meu cadáver?

**LOUISE**

Sim, eu prometo.

**SAINT-GUELTAS**

E se por milagre nós sobrevivermos a esse desastre...

**LOUISE**

Salve meu pai, e serei sua.

**SAINT-GUELTAS**

*(entusiasmado)* Então, avante! Parto para o combate como vou a uma festa! Estão prontos, meus amigos?

**VENDEANOS**

*(que se abraçam numa roda em volta da cruz)* Sim, mestre.

**SAINT-GUELTAS**

Coloquem essa jovem no meio de vocês, meus camaradas! É uma santa a quem Deus confere o dom dos milagres!

**LOUISE**

*(para Saint-Gueltas)* Um juramento em troca do meu! Matem-me em vez de me deixar cair nas mãos dos azuis!

**SAINT-GUELTAS**

Eu juro! *(partem para o Carvalho Grande)*

## Cena 10

*(La Korigane, depois Roxane, La Tessonnière, Saint-Gueltas, Raboisson)*

**LA KORIGANE**

*(que sai do mato)* E então, agora ela vai pro meio da batalha? Corajosa, aquela lá hein? Não acredito... Vai combater, é? É ela que vai morrer do lado dele, por ele e com ele? Ah! maldita! Tu roubou minha vida quando tomou o coração dele e agora me rouba também a morte dele, que eu queria dar de presente pra ele!

**ROXANE** *(chegando com La Tessonnière)* Por aqui, cuidado! Um dos nossos vendeanos; ele vai dizer onde estamos.

**LA TESSONNIÈRE**

Não vale a pena: ali está nosso calvário e nossa pobre caleche destruída.

**ROXANE**

Ah! meu Deus! Uma hora caminhando e estamos de novo no mesmo lugar, para chegar perto talvez do centro do combate! Escute! Parece que estou ouvindo... Não, nada! Acho que estamos enfeitiçados! (para La Korigane) Hei garoto! Garoto!

**LA KORIGANE**

Chiiii! É aquela velha caduca

**ROXANE**

Dois luízes se quiser nos levar para um lugar seguro, qualquer uma dessas casinhas aí... (*La Korigane não diz nada*) Você sabe dizer se a cidade foi tomada? Responde, moleque! (*para La Tessonnière*) É surdo, é mudo? Por Deus, é um bretão qualquer que não compreende nada.

**LA TESSONNIÈRE**

(*baixo*) Não, esse moleque é La Korigane; está vestida de homem; é aquela heroína sangrenta, é a amante de Saint-Gueltas!

**ROXANE**

Ih! La Tessonnière, o senhor e essas ideias de velho libertino!

**LA TESSONNIÈRE**

Eu? Ah! Essa agora!...

**ROXANE**

Minha pequena Korigane, já que é você aí dentro desse disfarce, você vai nos levar e nos proteger!

**LA KORIGANE**

Os senhor. De novo? Sai do meu pé... Vão pro inferno com sua turma toda.

**ROXANE**

Ah! o que é isso? Não me reconhece mais? Eu, sua patroa, que te dava presentinhos...

**LA KORIGANE**

(*feroz*) Não tenho patroa nem patrão; não sirvo ninguém, e, as senhoras, eu queria afogar todas elas no fundão do rio. Foi vocês que estragou tudo, pôs tudo a perder com suas besteira, suas bravata, suas pretensão, seus veículo e seus dinheiro! Ah! vocês chegam aí com um “Quer dois luís para me salvar a vida?” parece que vale bem pouco essa sua vidinha agora de vagabundo!

**ROXANE**

Você quer dez? quer vinte?

### LA KORIGANE

Não quero nada da senhora e seu dinheiro eu, oh, desprezo. Todo mundo amaldiçoa ele, desinfeta! É desse jeito que vocês consegue em todo lugar suas facilidade quando não existe mais nada pra gente pobre. Se tem só uma carroça ou uma charrete, é seus amigo ou seus amante que vai nelas, e nós ferido, fudido, a gente morre nos buraco por aí feito cachorro. Ah! se tem só um naco de pão numa choupana, vai ser pra vocês ou pra suas criada de quarto. Se tem uma palavra de consolo do padre, vai ser só pra vocês; um olhar generoso dos chefe, vai ser ainda pra vocês; se a dois dedos da morte ainda der pra pensar no amor, vai ser pra vocês que vai caber essa honra.

### ROXANE

*(baixo, para La Tessonnière)* Essa fúria toda é ciúme, inveja de mim porque o marquês me faz a corte! Vamos sair daqui, meu caro, ela é bem capaz de nos degolar!

### LA TESSONNIÈRE

Estão combatendo bem perto daqui! Escuta! Sim, vamos correr, corre!

### ROXANE

*(correndo)* É já... mas você parou?

### LA TESSONNIÈRE

Estou tirando meus tamancos... Vou acabar pegando um resfriado! *(fogem)*

### LA KORIGANE

*(que subiu a colina)* Já tão combatendo? Não conseguiram chegar no Carvalho Grande? Tou com medo! Não, ele não pode morrer, aquele um lá! Sem ele saber, costurei uma perna de sapo na prega de seu casaco! *(dois vendeanos passam, carregando Saint-Gueltas)* Mas é meu senhor coberto de sangue!...

### SAINT-GUeltas

*(com voz apagada)* Deixem-me, ainda posso lutar! *(desmaia)*

### LA KORIGANE

*(aos vendeanos)* Corre, corre, me segue, eu conheço esse lugar aqui; eu escondo ele... *(para si mesma, com exaltação)* Pelo menos a última palavra dele vai ser pra mim!... A morte dele vai ser minha, minha! *(saem, levando Saint-Gueltas, atrás de La Korigane. Outros vendeanos passam, carregando Raboisson à força)*

### RABOISSON

As baionetas, ataquem com as baionetas! Vamos, voltem! *(os vendeanos jogam seus fuzis e o carregam)*

## Cena 11

*(Henri, Motus, com alguns soldados republicanos)*

**HENRI**

Alto! O coronel está avançando, nossos fogos se cruzariam bem depressa; vamos deixá-lo perseguir os fugitivos e esperá-lo mais adiante de sabre nas mãos! (falando consigo mesmo e descendo do cavalo) Pobres infelizes! Havia gente de bom coração lá!

**MOTUS**

Sem contradizer o senhor, meu tenente, a gente devia de entrar na floresta do Carvalho Grande. Eles são bem capaz de se esconder por ali feito lebres e escapar da gente.

**HENRI**

Será que nossos cavalos são capazes de perceber essas moitas de espinhos? Atenção, granadeiro. *(para Cadio, que chega correndo; baixo)* Está bem, é lá que eles estão? Meu tio... Louise...

**CADIO**

Não... eles já se foi, tudo salvo com Saint-Gueltas. Falei com um ferido que viu eles todos passando.

**HENRI**

Que bom! Até respiro aliviado! Obrigado, Cadio! *(coloca uma mão no próprio braço)*

**MOTUS**

Meu tenente, o senhor tá ferido?

**HENRI**

Acho que sim. Em dois lugares do mesmo braço! Dei meu lenço para um cavaleiro que tinha a cabeça machucada. Você tem um lenço aí?

**MOTUS**

Um lenço? Não, tenente, não sei o que é isso não.

**CADIO**

Tem aqui uma fita do meu fole com um punhado de erva amacerada; isso estanca o sangue. *(ele pensa com cuidado o ferimento do tenente)*

**HENRI**

Está perfeito. Aperte mais! Vê-se bem que você não tem medo. Não perde a cabeça, ajuda os amigos.

**CADIO**

Sim, mas tou com medo do mesmo jeito, nunca tou sempre assim calmo.

**HENRI**

A cavalo! A cavalo! Olha lá o coronel.

## Cena 12

*(os mesmos, capitão Ravaud, tornado coronel, seguido por um destacamento)*

**CORONEL**

*(descendo do cavalo)* Não, alto! Faça soar o toque de reunir *(Motus executa o toque)*

**CADIO**

*(terminado o toque)* É boa mesmo essa parada aí! Quero conhecer esse instrumento!

**MOTUS**

Cidadão Vassoura Cabeluda, depois a gente te ensina; mas não vai ser num dia que tu vai saber tocar desse jeito igual eu. E primeiro, entende, tem que usar o cabelo em trança e rabo-de-cavalo. Enquanto não tiver rugas na testa, não vai deixar de soprar nessa sua bexiga de vaca.

**CORONEL**

*(que deu ordens a oficiais)* Atenção! Cinco minutos para os cavalos respirarem e vamos cortar a retirada dos vencidos. *(baixo, para Henri)* Vamos dar um tempo para fugirem. Pelo menos uns se salvam, não aguentam mais nada.

**HENRI**

Não, mais nada. Aqui vai ser o último suspiro da Vendaia. Tudo ruiu à nossa frente e atrás de nós nada foi poupado. O general jurou, e todos sabem que ele mantém a palavra.

**CORONEL**

Seu tio deve ter conseguido escapar; mas e Louise?

**HENRI**

Um outro sujeito a protege.

## Cena 13

*(os mesmos e o conde de Sauvières, trazido por soldados da infantaria)*

**HENRI**

*(baixo)* Meu Deus, o meu tio! Obrigado por ele, meu coronel.

**CORONEL**

*(aos soldados)* Deixem esse infeliz aí.

**UM SOLDADO**

Coronel, nós pegou ele de arma na mão. Não se entregou não.

**CORONEL**

Está crivado de ferimentos. Deixe-o respirar. *(Os soldados soltam o conde, que cai ao chão, esgotado)* Vejam, rapazes, ele morreu! Não viram que ele agonizava?

**SOLDADOS**

Não, nós não. *(afastam-se e vão se juntar à cavalaria, que está limpando seus cavalos cobertos de suor, sangue e lama)*

**CONDE**

Adeus, querida França! É meu fim e o fim dessa guerra! *(vendo Henri, que, de joelhos perto dele, o segura em seus braços)* Quem está aí?

**HENRI**

Eu, não me amaldiçoe!

**CONDE**

Henri! Você cumpriu seu dever; eu, acredito ter cumprido o meu. Eu apressei a agonia do meu partido... eu sabia disso; pediam meu sangue... eu o dei. A França não quer outra coisa de nós. Qual será o futuro? Henri, onde está minha filha?

**HENRI**

Salva... com Saint-Gueltas.

**CONDE**

Seja generoso, ela ama Saint-Gueltas.

**HENRI**

Eu sei disso.

**CONDE**

Eu, eu temo que... Saint-Gueltas seja... ele é um herói... sim, mas... antes que eles fujam para a Inglaterra, diga-lhes... mas você não os verá mais...

**HENRI**

Se eu os tornar a ver, o que devo lhes dizer?

**CONDE**

Eu quero... Não, não sei mais... Não sei nada... nada... Tudo está se apagando... Deus me chama. Tudo está perdido!... perdido... Viva o rei! *(ele expira. Tiros de fuzil muito perto)*

**UM BATEDOR**

*(na colina)* Tem um grupo ali!

**CORONEL**

A cavalo! A cavalo! Henri, coragem! Ao seu posto!

**HENRI**

*(para Cadio, montando no cavalo)* Guarde esse corpo. Eu virei buscá-lo. *(Todos saem, exceto Cadio)*

## Cena 14

*(Cadio, ocupado com o cadáver; depois, Louise)*

**CADIO**

Pobre morto! Eu te vi de pé e orgulhoso, e bravo comigo, em teu castelo e agora... foi minha culpa e o senhor tá aí deitado... Ah! aquela roca! Eu não sabia! Vou cobrir o senhor com folhas seca, não tem outro lençol pra lhe dar. *(observa-o no momento de lhe cobrir o rosto)* Tá bonito, assim mesmo, esse velho, com esse sangue nos cabelo branco e esse ar tranquilo! Talvez os morto são feliz! *(Louise acorre, meio perdida)* Senhorita!? *(cobre completamente com folhas o corpo do Sr. de Sauvières)*

**LOUISE**

Meu pai! O senhor o viu?... Ah! Cadio, é você! Onde está meu pai?

**CADIO**

Ele partiu.

**LOUISE**

Salvou-se?

**CADIO**

Sim, com certeza... Mas a senhorita... eu achava que tava...

**LOUISE**

Eu não o deixei; mas, num momento de confusão, fui derrubada, caminharam em cima de mim, eu nem senti, me levantei, mas perdi de vista meu pobre pai e Saint-Gueltas... Onde estão eles? Diga.

**CADIO**

Eu não sei... naquele lado ali talvez... A senhorita não quer ir pro lado de seu primo? A senhorita ia fazer melhor...

**LOUISE**

Henri está ali?

**CADIO**

Sim, ele é bom, ele é doce, ele é grato...

**LOUISE**

Ele não poderia fazer nada pelos meus e eu, eu não quero mais nenhum favor. Quero me reencontrar com meu pai e... Cadio, eu o quero...

**CADIO**

Sim, e Saint-Gueltas!

**LOUISE**

É meu dever.

**CADIO**

Vamo, vem, a gente encontra ele de novo... (*à parte*) Não quero deixar ela aqui, tenho que salvar ela! (*saem*)

## Parte05

### Quadro 1

*Uma fazenda<sup>31</sup> na Bretanha.<sup>32</sup> Interior de uma região esquecida e arrasada, fechada na frente por uma paliçada e uma barreira de troncos de árvore; um caminho longo segue a extensão dessa estrutura. Para além do caminho se estendem prados pálidos, magros e absolutamente planos até o Loire, que se percebe no horizonte como um braço de mar, um meandro do qual se aproxima da fazenda. Algumas moitas de tamargueira anã cortam aqui e ali esses prados, onde se podem ver bandos de gaivotas se misturarem a bandos de gansos domésticos. Um menir de pedra lavrada, bastante próximo da fazenda, serve de amarração para os barcos. É o único acidente notável de uma paisagem sem árvores e toda nua. Perto da entrada, a casa principal; à direita e à esquerda, um quadrado irregular de construções rústicas cujos tetos estão cobertos por uma espuma espessa, secular. Um barracão de galhos e de palha ocupa um canto. O sol brilha, a terra úmida fumeja. Para lá da fazenda, do lado oposto ao Loire, a área é cultivada. Algumas ondulações do terreno estão cobertas de bambus e cactos. Um moinho de vento gira a alguma distância da fazenda.)*

### Cena 1

*(Tio Corny, fazendeiro, e Rebec)*

**REBEC**

Bom dia, tio Corny! Como vai as semente?

**CORNY**

Servidor senhor Rebec. Nada mal. Belo dia hoje, não é verdade, senhor Rebec?

**REBEC**

Chame-me então de “cidadão Lycurge”, não causa boa impressão nos passan-

---

31 **No original, ferme:** uma **ferme** é, no sentido próprio, uma exploração agrícola feita sob o regime de longa duração com um aluguel anual fixo (a **fermage**). Trata-se de um contrato de aluguel entre o proprietário da terra e o fermier que incide sobre um domínio que inclui, conforme o caso, terras, florestas, extensões de água, edificações de trabalho ou de moradia, às vezes o gado, os direitos de marca e de denominação de origem, servidões, etc. O nome e o sistema foram adotados a partir da Revolução francesa para substituir as palavras **manse** (aldeia), **censive** e **borie**, que eram concessões perpétuas abolidas juntamente com as instituições feudais para serem substituídas por contratos de locação conforme acordo entre as partes.

32 **Nota do original:** Talvez na estrada de Savenay para Saint-Nazaire.

te chamar alguém de “senhor”, caiu de moda, e até prefiro que a gente esqueça meu nome de verdade nesse país do bom Deus.

**CORNY**

Santo Cristo! E não consigo memorizar seu apelido revolucionário. É um daqueles santo que não se conhece e, quanto ao seu nome de família, ele não impressiona ninguém. E nem dá para trair você, se tiver algum segredo pra esconder.

**REBEC**

Segredos, segredo! Meu Deus, eu sou como a gente daqui. Lamento pelos infelizes, porque é um crime de Estado nesse momento...

**CORNY**

Enfim, você é um antigo suspeito, sei bem disso: isso torna você um homem mais digno de honra do que de erros.

**REBEC**

Oh! Essa agora! Vocês tudo é gente corajosa e posso dizer que tive a famosa ideia de continuar aqui em vez de ir pra Nantes onde eu pensava me estabelecer.

**CORNY**

Em Nantes! Parece que não era tão bom para aqueles de quem se desconfia, porque se desconfiava de você na sua Vendeia...

**REBEC**

Posso lhe explicar porque, você é um homem discreto. Eu estive preso em Puy-La-Guerche por ter salvo das chamas certo castelo incendiado pelos azuis; acho até que salvei uma dúzia deles. Então, os jacobinos do lugar me acusa de ter especulado sobre o sequestro: calúnias! Cheguei a me evadir com a ajuda de alguns amigos virtuosos que eu tinha entre os sans-culottes, e vim fazer um pouco de comércio aqui na Bretanha.

**CORNY**

E como você é esperto e entendido em todo tipo de negócio, foi nomeado municipal da paróquia. Foi bem feito; o senhor fica retido aqui (*com um sinal de inteligência*), onde o Loire traz os barcos e outras coisas! Não tem nada de mal nisso. Você é um homem esperto, sabe fechar os olhos quando não é preciso deixar os olhos arregalados. (*tocando seu cotovelo ao ver La Tessonnière se aproximar*) Não vai querer ver mais de perto?

**REBEC**

(*rindo*) Não, faça vista grossa e, depois, não tenho um pingote de memória. Tem um monte assim de figura que encontro aí nos prados, nos campos, até no seu jardim, cujo nome eu não escreveria embaixo do retrato delas.

## Cena 2

(os mesmos, *La Tessonnière*, de camponês)

**LA TESSONNIÈRE**

Olha só! Você aqui, Rebec?

**REBEC**

(*com afetação*) Bom dia, tio Jacques, bom dia! Está tudo bem, meu bravo homem! (*para Corny*) Veja você, eu não o reconheci de modo algum, esse aí.

**CORNY**

(*baixo*) E depois você não faria uma desfeita a um pobre homem como eu. É em nosso proveito que a gente se esconde uns dos outro o mais possível.

**REBEC**

(*do mesmo modo*) Mas isso nem sempre compensa...

**CORNY**

Bah! Mas vai compensar mais tarde; tem que confiar. E tem aqueles que ainda possui seus velho luiz costurado nas suas roupa velha, e esses vale pelos outro. Nem precisa dizer que eles se sustenta entre si e muito moderadamente...

**LA TESSONNIÈRE**

(*que finge trabalhar e arranha a terra ao acaso com uma picareta, aproximando-se deles*) Diga aí, Rebec!

**REBEC**

(*baixo*) Não vem com essa cara que me conhece bem, e sobretudo não me trata por 'você', já que não fala desse jeito com os outro.

**LA TESSONNIÈRE**

Você tem razão, meu amigo, você tem razão! E me diga, você tem novidades?

**REBEC**

Ah! meu saco! O Terror está no auge e é nele que vai se ligar a governança.

**LA TESSONNIÈRE**

Mas como! A governança do Terror? Não diziam que isso ia acabar?

**REBEC**

Vai acabar. O senhor bem pode concordar que isso não pode durar para sempre; mas por enquanto vai ser redobrada. Os cara têm tanto medo de si mes-

mo que vão sofrer mais que os outro. É aí que os cara vai se perder. Eles se denuncia, se injuria, se manda uns aos outro pra guilhotina. Mas fica tranquilo, vai acabar mal pra eles; cada um na sua vez.

### LA TESSONNIÈRE

(*servindo-se de tabaco próprio*) E então, naturalmente, o rei...

### REBEC

Nem precisa falar disso, vai acontecer naturalmente. (*baixo, para Corny*) Fala aí, o cara se disfarça bem mal, hein? Tá com uma camisa da mais fina, e você devia realçar a caixa de rapé de prata dele. Então você podia falar pra ele me vender ela, que eu comprava pra ele uma de chifre.

### CORNY

(*baixo*) Bah! Os guarda do fisco conhece o homem, e não finge. O que pode um velho feito esse ter feito contra eles?

### REBEC

Eu sei com certeza que a gente pode contar com quatro desses fiscal; eles é bastante gentil, mas e se eles muda os fiscal? Se eles manda aqueles raivoso da repartição?

### CORNY

Quando acontecer, a gente vê! A gente se esconde melhor... (*sorrindo com malícia*) E você vai ter sua caixa de rapé bem baratinho!

### REBEC

E as duas mulher? Você tem certeza?...

### CORNY

(*apontando Louise, que passa disfarçada de camponesa pobre puxando uma vaca por uma corda*) Veja, a jovem se comporta bem. Lá vai ela levando nossas vac pro curral. Dava pra dizer que é uma verdadeira filha da fazenda! E depois, é agradável ver ela assim, é razoável,... mas a velha... ah! aquela é terrível! Felizmente, nossos fiscal acha que é uma antiga criada de quarto que se livra de suas coisinha. Isso causa boas risada neles, e eles não quer vender nada pra mim. A gente não se recusa a dar um por fora, e eles mesmo muitas vez oferece alguma coisa... E depois tem os azuizinho,<sup>33</sup> nunca é bem o que a gente acredita! Tem muitos que bem mereciam ser branco!<sup>34</sup> Eles é como você, a

---

33 **Les bleus:** Por causa da cor do uniforme, soldados republicanos; depois, por extensão, todos os partidários da República, especialmente durante as guerras da Vendéia.

34 **Les blancs:** Royalistas (realistas), termo utilizado especialmente durante as guerras da Vendéia.

gente pode se entender. Tar de bem com todo mundo é a coisa mais segura; mas com prudência, hein?

**CORNY**

Fique tranquilo, prudência a gente tem de sobra!

**REBEC**

Mas ontem bem que você ficou preocupado!

**CORNY**

Uh! Não, de jeito nenhum! Meus rapaz deu um falso alerta, e fez a velha dormir no moinho pra dar pras ela uma liçãozinha de prudência, como você diz!

**REBEC**

Ah! você dá esses sustinho neles?...

**CORNY**

De vez em quando é preciso. Sem isso, essas pessoas ia ficar perdida... e a gente com elas!

**REBEC**

(*malicioso*) E depois, se a gente der muita confiança pra eles, eles não iam compreender as obrigação que têm de cumprir, não é?

**CORNY**

Santo Cristo! Por isso a gente vive explicando tudo pra eles. O senhor gostava de beber uma jarra de cidra, monsieur Lycurge?

**REBEC**

Cidadão Lycurge, então. Não, obrigado, não preciso disso para ser seu amigo. (*à parte*) É pelo meu interesse!

### Cena 3

(*os mesmos, Roxane, La Tessonnière lendo um jornal no galpão*)

**ROXANE**

(*mal disfarçada de camponesa, com um resto de coqueteria*) Bom dia, bom dia, cidadão Lycurge; como é que tá esse seus comércio aí?

**REBEC**

Assim, assim, Marie-Jeanne. Os tempos tão muito difícil. Os carneiro tão que só pele e osso.

**ROXANE**

Ora vamo, danadinho! Você é bem um daqueles que especula com a fome?

**REBEC**

Eu?

**ROXANE**

Sim, você; eu colocava minhas mãozinha no fogo; você sempre soube tirar proveito das infelicidade dos outro. Você tinha ajudado a incendiar nosso castelo, se não achasse que a Vendeia triunfava. Agora que ela foi arrasada, lamenta muito não ter feito sua parte na destruição do nosso pobre feudo.

**REBEC**

Ao diabo seu feudo! É ele que me obriga me esconder, a me exilar com minhas pena!

**ROXANE**

Bah! Você deve ter feito muita coisa errada, senhor guardião do sequestro! E a República, que quer guardar tudo pra si, lhe deu o fora! A única boa coisa que já fez!

**REBEC**

*(para Corny, que lhe presta atenção)* Oh! É malvadinha, a velhota! *(para Roxane)* Cidadã Marie-Jeanne, você tá de ouvido ligado em propostas facciosas. Preste atenção em você, ou vou me ver forçado a prender a cidadã.

**ROXANE**

Eu o desafio! Você sabe muito bem o que são as princesa na França... e não longe daqui!

**REBEC**

Saber haha!

**ROXANE**

Todo mundo sabe de tudo. A gente é mais bem informado que você.

**REBEC**

*(à parte)* Se tudo fosse verdadeiro aqui! *(para Corny, baixo)* Eu vou é embora pra não ficar aqui batendo boca. Manda essa aí pra dormir no moinho; ela tá mesmo precisando. *(ele sai; Corny o acompanha)*

## Cena 4

(Roxane, La Tessonnière; depois, Louise)

**LA TESSONNIÈRE**

(*que lê seu jornal com óculos de ouro*) O que a senhora dizia, então, que os príncipes...

**ROXANE**

Sempre é preciso dizer algumas coisas aos medrosos que resolvem mostrar os dentes.

**LA TESSONNIÈRE**

A senhora está errada, minha cara amiga, em irritar aquele homem. Se ele quisesse, nós formaríamos, a senhora e eu, um casal republicano bandido nos barcos de Nantes.

**ROXANE**

Não aprecio de modo algum a discrição dele. É o medo de ser comprometido por nós que o segura. Ah! o que é que há aí no seu jornal?

**LA TESSONNIÈRE**

Nada de novo, é a mesma coisa que leio faz oito dias.

**ROXANE**

O senhor bem deveria perder o hábito de ler assim aqui fora. O senhor chama a atenção...

**LA TESSONNIÈRE**

E a senhora, a senhora deveria não se perfumar tanto! Pro diabo o camponês que encontrou no meio das vassouras a sua caixinha de cheiros!

**ROXANE**

O senhor não há de querer que eu feda a curral, não?

**LA TESSONNIÈRE**

Sim, a senhora precisa deles. Os azuis têm um olfato refinado.

**ROXANE**

Nada disso. As pessoas que fumam não têm faro.

**LOUISE**

(*saindo do estábulo*) Os senhores viram Rebec? Teria ele finalmente alguma notícia de meu pai?

**ROXANE**

Não, nada.

**LOUISE**

Meu Deus, meu Deus, nada saber sobre ele há mais de três meses!

**ROXANE**

*(baixo, para La Tessonnière)* O senhor queimou aquele jornal em que lemos a notícia da morte de meu pobre irmão?

**LA TESSONNIÈRE**

Sim, sim. Eu o queimei bem depressa. Além do mais, podia ser uma notícia falsa!

**LOUISE**

*(com angústia)* Por que vocês dois falam assim baixinho? Estão me escondendo alguma coisa, tenho certeza! *(ela pega o jornal e o percorre com os olhos)*

**ROXANE**

Minha querida criança, fique certa de que meu irmão conseguiu emigrar há bastante tempo, como tantos outros. Ele não pode lhe escrever, senão colocaria você em perigo. Aliás, ele nem sabe onde estamos. Tenha paciência, tudo se esclarecerá. Vença suas inquietações e penso que os lamentos e as lágrimas são crimes aos olhos dos espiões que nos rodeiam.

**LOUISE**

*(entregando o jornal)* Espiões? Seríamos ingratos se acreditássemos nisso, minha tia. Parece-me, ao contrário, que todo o mundo coopera entre si aqui para nos preservar... Mas quem está vindo lá embaixo, no Loire?

**ROXANE**

Alegremo-nos. É o amigo Cadio; talvez ele saiba alguma coisa!

*(Cadio desce de um barco que o deposita diante da fazenda e se afasta)*

**LOUISE**

Ele tem alguma desconfiança de nós. Deixem-me falar com ele, vou lhe dizer algo que me ensinou.

**ROXANE**

Sim, sim, nós vamos entrar. Aliás, o sol de inverno não é bom. Louise, você deveria baixar sua touca. Vai manchar sua pele, menina, vai ficar com placas vermelhas, um horror!

**ALUISE**

Eu bem queria umas manchas para mim e para a senhora, titia: elas seriam um bom disfarce, melhor que essas roupas de camponesa.

**ROXANE**

Mas pense então que em breve talvez iremos a Versalhes fazer nossa corte ao jovem rei!

**LA TESSONNIÈRE**

*(vendo Cadio que entra na fazenda)* Então falem mais baixo! Esse menestrel é republicano demais agora. Vamos, vem comigo! A senhora tem a voz bastante forte! *(leva-a para dentro)*

## Cena 5

*(Louise, Cadio)*

**LOUISE**

E então, Cadio, você foi até Guérande?

**CADIO**

Sim, tenho novidades lá do Saint-Gueltas. Ele tá vivo, curado e livre.

**LOUISE**

E ele não envia notícias de meu pai? Não tem nada sobre ele? Disseram-me que o haviam levado para seu castelo de Poitou. Ah! estão me enganando! Meu pai não está mais vivo e Saint-Gueltas se esqueceu de nós.

**CADIO**

Pode ser que Saint-Gueltas não recebeu suas cartas. Ninguém consegue chegar no lugar que ele tá.

**LOUISE**

Cadio, se você fosse lá, as cartas chegariam.

**CADIO**

Talvez eu vou, mas aí de lá não volto. Os vendeano fuzila todos que cruza o Loire, depois de acusar eles de espião e de desertor... para não ter de dar comida pra eles! A fome lá tá pior do que em Nantes. Além disso, aquele Saint-Gueltas... não gosto dele!

**LOUISE**

Por quê? Ele não te fez nada.

**CADIO**

Sim! Ele me fez dar aquela roca que incomodou seu pai. Vou carregar isso pra sempre no coração.

**LOUISE**

Não foi ele, foi o Sr. Sapience.

**CADIO**

Foi o padre primeiro, o marquês depois.

**LOUISE**

O marquês não a aceitou.

**CADIO**

E você acredita no que ele diz?

**LOUISE**

E você, você acredita que ele seja capaz de mentir.

**CADIO**

Se ele não é mentiroso, as mulher é que mente.

**LOUISE**

Como!? Que mulheres?

**CADIO**

Todas aquela que ele prometeu amar pra sempre... segundo o que elas diz, pelo menos.

**LOUISE**

*(agitada)* Por que não mentiriam?

**CADIO**

Então, tá todas louca e apressada em se entregar pra ele sem fazer ele prometer nada. O que tem, senhorita? Taí triste e sonhadora. Quer que toque um pouco de gaita?

**LOUISE**

Mais tarde, rapaz, obrigado. Me diga... Você ouviu falar dos azuis?

**CADIO**

Sim, só se fala disso na cidade.

**LOUISE**

Onde eles estão agora?

**CADIO**

Tão em todo lugar. Eles faz como os vendeano fazia: eles se dispersa pra pegar mais fácil.

**LOUISE**

E... Henri, de quem você gostava tanto?

**CADIO**

Não consegui encontrar ele de novo. Pode ser que teja com a gente que seguia o marquês e procura ele por todo canto; mas vai conseguir fugir deles.

**LOUISE**

Ai! Por que continuar lutando quando o exército já foi destruído?

**CADIO**

Pode ser que Saint-Gueltas quer vender caro sua vida. Tem quem diga que ele quer vender a rendição dele.

**LOUISE**

Você o odeia... não falemos mais dele.

**CADIO**

Melhor! E me deixe falar do outro, então.

**LOUISE**

Não! não me fale mais do Henri. Sei agora que ele estava na última ação, aquela que nos deu o último golpe e nos dispersou tão miseravelmente. Saint-Gueltas protegia meu pai com seu próprio corpo. Eu vi! E como eu poderia saber que Henri não era um daqueles que atirariam nele?

**CADIO**

Eu, eu creio que foi feito prisioneiro e que Henri o libertou.

**LOUISE**

Não, não! o temor de passar por traidor o impediria. As pessoas que têm tantas virtudes republicanas não têm sentimentos humanos, esteja certo disso. Mas essa conversa te irrita; você é republicano agora!

**CADIO**

Não, não sou nem uma coisa nem outra. Todo mundo se tornou cruel como

bestas selvagem, e prefiro topar com um bando de lobo do que um único monarquista ou patriota... Mas ele... se você escreve pra ele...

**LOUISE**

Não, nunca jamais! Ele me fez ceder à opinião dele. Me ensinou que uma mulher de coração só deve amar alguém de sua religião. Não quero escrever para ninguém.

**CADIO**

Vai esperar o que? Seu partido acabou, vai! Isto aqui é pra sempre uma república. O que pode ter depois disso tudo?

**LOUISE**

Pois bem, se tudo está acabado, se fiquei órfã, separada dos meus ou abandonada para sempre, arruinada, proscrita, vou continuar como sou... Escondida por gente corajosa, vou trabalhar para pagar o que fazem por mim, com todo o meu coração e com todas as minhas forças! Não é tão difícil a gente pensar em trabalhar!

**CADIO**

Eu não consigo! E isso me parece duro demais.

**LOUISE**

Não é lá um trabalho cuidar de um rebanho e fiar cânhamo e lã.

**CADIO**

E você lá sabe fiar?

**LOUISE**

Sim; diga se um trabalho não é tão bom quanto o outro. (*mostra seu fuso*)

**CADIO**

(*vivamente*) Claro que é.

**LOUISE**

(*sorrindo*) Tá caçoando de mim?

**CADIO**

Você devia sorrir sempre desse jeito.

**LOUISE**

Por quê?

**CADIO**

Porque... isso mostra que você tem coragem.

**LOUISE**

Tá em falta, mas terei; mas, você, meu pobre Cadio, o que vai ser de você?

**CADIO**

O que eu sempre fui: nada.

**LOUISE**

Então acha que é nada ser camponês? Eu, agora eu vejo que é alguma coisa.

**CADIO**

Eu não sou camponês: um camponês tem terra ou cultiva a dos outros pra um dia ter sua terra também.

**LOUISE**

Cultiva, trabalha, e aí você vai ter!

**CADIO**

Eu prefiro mais não ter nada.

**LOUISE**

Ah você é uma peça rara! Por quê?

**CADIO**

Aquele que tem alguma coisa tem de defender ela ou aumentar. Isso deixa ele medroso, invejoso, infeliz e cruel. Eu, eu só tenho um medo nesse mundo, morrer em pecado. Como não tenho nenhum, vivo tranquilo desse jeito.

**LOUISE**

Quem tirou esse medo de você?

**CADIO**

Um ou dois momento de coragem que tive, e ideias... eu sozinho! De noite com as estrela, o canto das onda quando fui pra Carnac, um monte de ameaças do inferno pesando nas minhas costa, os campo destruído, os castelo arrasado, e sobretudo o convento em ruína, que um pintarroxo cantava na semana passada, e que eu colhi violetas nas fenda dos túmulo... Eu olhava a cruz quebrada e as pedra dos deus antigo jogada ali pelo chão, e me dizia: "Tudo passa, e Deus permanece!"

**LOUISE**

*(espantada)* Onde é que você aprende tudo isso que você diz, Cadio?

**CADIO**

*(mostrando sua gaita)* Eu não sei: por aí, talvez.

## Cena 6

*(os mesmos, Corny, Rebec, La Tessonnière, Roxane, depois Motus, Henri, o Delegado da Convenção, primeiro secretário, segundo secretário, mãe Corny, um suboficial)*

**CORNY**

*(vindo de fora, seguido de Rebec)* Alerta, alerta! Tão chegando por ali *(aponta a estrada)* Cavaleiros, um veículo; não dá pra saber o que que é! Mas a senhora deve se esconder, senhorita, e bem depressa!

**LOUISE**

Sim, meu amigo; mas e os outros?

**CORNY**

*(apontando La Tessonnière e Roxane, que saem da casa)* A! aqueles ali! *(para La Tessonnière)* Você vai levar aquela bosta toda dali pro prado com o Jean, por aquele lado ali!

**LA TESSONNIÈRE**

Aqueles escrementos, ali?

**REBEC**

*(muito emocionado)* É, é, a bosta toda ali! Vai, sai! Tá perdendo tempo aí!

**LA TESSONNIÈRE**

O estrumeiro!... Vamos, senhor, para o estrumeiro! *(sai)*

**ROXANE**

Pois bem, e eu? Também vou ter que mexer naquela bosta?

**REBEC**

Vai pro moinho! Já pro moinho!

**CORNY**

Tarde demais! Vai bater ervilha lá no celeiro.

**LOUISE**

Ela não vai saber. Ela guarda as cabras comigo.

**ROXANE**

Deus, que existência! Nem um só dia de tranquilidade!

**LOUISE**

Venha, venha, titia! *(sai com ela)*

**CORNY**

Pois bem, e você Cadio? Não sabia que estava aí.

**CADIO**

Oh! Eu, eu não preciso sair. Não estou nada mal com os azuizinhos. Só vou ficar olhando ali de trás das moitas.

**REBEC**

Você não tem cara de quem vai se esconder mesmo.

**CADIO**

Não tenha medo, conheço meu lugar. *(sai na direção do galpão)*

**REBEC**

*(para Corny, olhando a barreira)* Diabo! Desta vez não é um alerta falso; eles estão vindo mesmo para cá.

**CORNY**

Vêm mesmo. Vão passar lá pela estrada. O que acha que estão vindo fazer aqui?

**REBEC**

*(que continua olhando)* São militares. Deus me perdoe! Não é mais de cinquenta. Deve ser a escolta de algum general que vem de maca, bem devagar. Deve estar ferido.

**CORNY**

Tão aí perto. Vamo se esconder.

**REBEC**

Não, não! tá maluco! Vamo se meter ali na barreira e gritar: Viva a República!

**CORNY**

Malucou de vez? Eu que não vou gritar isso!

**REBEC**

Pois então, agite seu chapéu e abra a boca. Vou gritar pelos dois.

**CORNY**

Vamo lá. *(agita seu chapéu, Rebec grita. Motus, a cavalo, se dirige a eles)*

**MOTUS**

Chega de gritar, para com essa gritalheira, já tá bom. Escuta o que vou dizer. *(para Corny, que se apresenta)* Sem querer lhe incomodar, cidadão camponês, haveria em sua casa um carpinteiro de rodas de carro?

**CORNY**

Não, cidadão militar; mas a gente é tudo um pouco carpinteiro aqui no campo. *(olhando o veículo que para diante da porta, escoltado por cavaleiros)* Tem alguma coisa pra gambiarrar na sua carroça?

**MOTUS**

Uma barra de tração se fodeu na porra de suas estrada, sem querer incomodar o senhor.

**CORNY**

Oh! Com quatro tala e um bom pedaço de corda tudo vai ficar remanchado depressinha.

**MOTUS**

O senhor tá sozinho aí? Chama seu pessoal!

**CORNY**

Sim, sim; tenho aí meus rapaz, já vem todo mundo. *(corre na direção do galpão)*

**DELEGADO DA CONVENÇÃO**

*(colocando a cabeça na portinhola e falando com voz seca e imperativa)* O que houve?

**MOTUS**

Demora só um minuto, cidadão delegado; aproveita pra descansar um pouco.

**DELEGADO**

*(descendo do carro com a ajuda de seus dois secretários)* Sim, estou bastante prejudicado. Onde está o oficial?

**HENRI**

*(apresentando-se)* Aqui, senhor.

**REBEC**

*(à parte)* Ele? Que diabo!

**DELEGADO**

Comande essa parada.

**HENRI**

Será feito, senhor,

**DELEGADO**

*(a seus secretários)* Senhor, sempre senhor! Esses oficiais do Kléber<sup>35</sup> jamais assumirão as maneiras republicanas! A qualquer um desses filhos de poderosos,<sup>36</sup> aposto, vocês vão lhe perguntar o nome, não foi isso que lhes falei quando partimos.

**REBEC**

*(fazendo-se de apressado)* Se o cidadão comissário se dignar entrar na casa de um pobre camponês...

**DELEGADO**

*(bruscamente)* Não, estou com frio, vou ficar aqui no sol. Uma cadeira aqui.

**REBEC**

*(correndo para a casa)* Cadeira, cadeira!... *(tia Corny e sua nora acorrem com cadeiras de palha sobre as quais estendem toalhas brancas. O delegado se senta sem prestar atenção. Os dois secretários puritanos tiram as toalhas com um desprezo marcado de um luxo vão. Durante esse tempo, Rebec deslizou para perto de Henri e conversa baixinho com ele)*

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(que observa tudo, dirigindo-se ao delegado)* Por que o oficial comandante da escolta cochicha com um ar misterioso com aquele indivíduo em particular numa linguagem adocicada emprestada ao vocabulário dos antigos lacaios?

**DELEGADO**

Faça-o comparecer! *(o primeiro secretário vai buscar Rebec. Tia Corny se aproxima do delegado com um ar risonho e aberto. O delegado, em fúria e inquieto)* O que quer?

**TIA CORNY**

Lhe oferecer um refrescamento, senhor nos' cidadão. Umas fruta, uma jarra de cidra...

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Não tem um vinho, não?

---

35 Jean-Baptiste Kléber (1753-1800), general francês durante as guerras revolucionárias francesas. Em 1791, ofereceu-se ao exército subindo na carreira rapidamente.

36 No original **ci-devant**. Cf. nota 10.

**TIA CORNY**

A gente não planta dele aqui não. Mas tem uma pinguinha... que nem é muito boa.

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Traz lá. *(ela obedece)*

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(trazendo Rebec)* Tá aqui o gorducho tagarela.

**DELEGADO**

*(irônico)* Dignar-se-á o senhor a nos enunciar quem é, com sua cara de fuinha?

**REBEC**

*(se endireitando e pagando de audaz)* Lycurgue, municipal desta comuna.

**DELEGADO**

*(a seus secretários)* Interroguem-no; eu sofro mesmo como um pecador nessas diligências! *(coloca a cabeça entre as mãos e os cotovelos sobre a mesa, que as mulheres trouxeram, bem como uma garrafa e canecas de estanho)*

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(para Rebec)* É dessa terra aqui?

**REBEC**

Moro aqui des que eu quis, cidadão.

**SECRETÁRIO**

Onde estava antes?

**REBEC**

Na Vendeia, perto de Puy-La-Guerche, onde eu tinha a função comissionada de pôr fogo nos castelo dos antigo nobre! Queimei doze! Ha ha...

**SECRETÁRIO**

Deixa de ser gabola; não queimou mais de seis naquela região toda. Venha até aqui, tenente.

**HENRI**

*(sem protestar)* Quer falar comigo, senhor?

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

O cidadão delegado quer lhe falar *(Henri se aproxima)*

**DELEGADO**

Conhece esse homem com quem estava conversando há pouco?

**HENRI**

Sim, senhor.

**DELEGADO**

Onde o conheceu?

**HENRI**

Em Puy-La-Guerche e cercanias.

**SECRETÁRIO**

Ele realmente incendiou castelos?

**HENRI**

Sobre isso nada sei.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Mas... espere, então. Era lá que ficava o covil do famoso rebelde Sauvières. Tenho boa memória, eu. *(para Rebec)* Foi você que o incendiou?

**REBEC**

*(perturbado, olhando para Henri)* Eu não me lembro se foi eu ou fui um outro.

**HENRI**

Você deve ter obedecido a uma ordem.

**DELEGADO**

Você estava lá então?

**HENRI**

Eu tava lá.

**DELEGADO**

Quem cumpriu a ordem de queimar Sauvières?

**HENRI**

Foi eu.

**DELEGADO**

Você se chama...

**HENRI**

Charles-Henri de Sauvières.

**DELEGADO**

Parente do rebelde?

**HENRI**

Sim. Sobrinho dele.

**DELEGADO**

Vocês eram inimigos antes da Revolução?

**HENRI**

Não, senhor. Eu devia tudo a ele, e prezo sua memória.

**DELEGADO**

Uma bela ação, então! Como não é capitão?

**HENRI**

Não quero ser capitão, senhor.

**DELEGADO**

Por quê? Está cansado de servir à República?

**HENRI**

Não, senhor. Ganhei minha dragona combatendo no estrangeiro, não quero dever um novo grau à guerra civil. Se combatêssemos aqui os ingleses, eu teria orgulho de merecer minha promoção; mas contra franceses perdidos... não! eu não quero nada! Peço-lhe que se lembre disso.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Sua reserva é sofisticada: não quis recompensa por ter queimado o castelo de seu tio; diz isso assim de boa-fé.

**HENRI**

*(indignado)* O que o senhor faria no meu lugar?

**SECRETÁRIO**

Eu teria aceito com orgulho!

**HENRI**

*(com desprezo)* Tanto pior para o senhor! *(o secretário empalidece de raiva. O delegado lhe faz um sinal para se conter)*

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

*(para Henri)* Se o cidadão delegado está satisfeito com as respostas, devemos tolerar sua audácia; mas você tem informações a dar... *(consultando um grosso caderno de notas)* O traidor Sauvières tinha uma filha, uma irmã, amigos e parentes que pegaram em armas, até mesmo as mulheres!

**HENRI**

As mulheres, não0M meu tio e o Chevalier de Prémouillard foram mortos no evento do Carvalho Grande. Não sei nada dos outros.

**DELEGADO**

*(mais suave)* Estava naquele evento, jovem?

**HENRI**

*(triste)* Eu estava lá.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(observando-o)* Contra sua vontade sem dúvida?

**HENRI**

Por favor, senhor?

**DELEGADO**

Foi com pesar que o senhor cumpriu seu dever?

**HENRI**

Sim, certamente! Mas eu o cumpri.

**DELEGADO**

Pois bem, vai cumpri-lo agora ainda e nos dizer onde estão refugiados os sobreviventes de sua família.

**HENRI**

Ignoro absolutamente.

**DELEGADO**

Jura por sua honra.

**HENRI**

Juro por minha honra! Ignoro até mesmo se uma única pessoa de minha família sobreviveu ao esmagamento do exército vendeano.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Se você soubesse... se você conhecesse seu paradeiro, você os denunciaria?

**HENRI**

*(orgulhosamente)* Senhor, não lhe reconheço o direito de me interrogar fora dos assuntos concernentes ao meu serviço. Encarregado pelo meu coronel de escoltar o delegado da Convenção, farei respeitar sua pessoa e seus empregados... É essa minha obrigação, não tenho outra.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Nós temos outros poderes além dos do seu coronel. Todo militar nos deve obediência, e temos o direito de interrogar toda pessoa suspeita.

**HENRI**

*(com indignação, dirigindo-se ao delegado)* E eu sou uma dessas pessoas, eu?

**DELEGADO**

*(levado pela franqueza de Henri)* Não, meu jovem estoico! Você bem mereceu sua pátria, e sua conduta será bem avaliada! Você é da madeira com que se fazem os generais. Vai, pode se ocupar de seu serviço, Temos confiança em você. *(Henri se afasta, Rebec quer segui-lo).*

**HENRI**

*(baixo)* Não me diga nada. Você bem percebeu que se trata do tribunal da inquisição em viagem! *(eles se separam. Henri retorna aos seus cavaleiros. Rebec se esquiva para dentro da casa. Corny e seus rapazes trabalham em reparar o carro. O postilhão dá aveia aos seus cavalos. O delegado e seus dois acólitos permanecem ao redor da mesa. Cadio desliza pelo galpão e os observa)*

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(ao delegado)* Pelo santo cutelo da guilhotina, você amarelou!

**DELEGADO**

*(fatigado, ao outro secretário)* O que ele disse, esse imbecil?

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Disse que o senhor amarelou, e ele tem razão. Tudo o que nos rodeia ou chega perto de nós nessa viagem é suspeito e inquietante. O militar foi e sempre será girondino. O camponês sempre vai ser monarquista. Não é hora de confiar nele. A missão que deram a você de percorrer os campos para conhecer o espírito tão conhecido das populações talvez seja uma armadilha dos teus inimigos.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(inquieto)* O fato é que estamos os três sozinhos no meio de camponeses que nos detestam. *(para o delegado, que está bebendo um gole de aguardente; detendo-o, pela mão)* Não beba isso! Vou provar.

**DELEGADO**

*(influenciado)* Um pouco de veneno talvez?

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Nós o seguimos, sabendo muito bem das frias de que teríamos de salvar o senhor com perigo de nossa vida... e, agora que vemos a sua nas mãos de um Sauvières...

**DELEGADO**

*(assustado)* Vocês acreditam que ele permitiria que me assassinassem?

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Isso seria muito fácil! Basta autorizar um bando de bandidos fugidos com cinquenta homens sem devotamento nem convicção.

**DELEGADO**

Não, não posso acreditar em tanta maluquice! Vocês estão doentes de medo todos os dois!

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Medo, nós que combatemos seus instintos de doçura e de clemência, exceto nos fazer em pedaços ao seu lado?

**DELEGADO**

É verdade; perdão, rapazes, vocês são heróis, e, eu... estou fraco, é verdade; estou doente. Ah! essa pobre cabeça transpassada de dores agudas, quando ela não está cheia de visões espantosas!

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Vejam: onde está doendo? Não sabe?

**DELEGADO**

*(aplicando a mão sobre a nuca)* Aqui! Sempre aqui! A sede do mal.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Um reumatismo! Beba; agora, você pode beber. Essa aguardente é inocente *(bebem os três, atiram-se aguardente uns nos outros)*

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Você sabe o que dizem os aristocratas a propósito do mal de que você reclama sem parar? Eles afirmam que à força de verem cabeças sendo cortadas, agora sentem a sua prestes a cair sozinha!

**DELEGADO**

Ah! Que estranho isso! eu sonho isso continuamente... e, no sono, a dor se torna atroz... Sim, é o cutelo que serra minha carne e meus ossos sem poder cortá-los. E, na minha raiva, eu afasto a cabeça, eu, para tirá-la do tronco e jogá-la no cesto... Não falemos disso... Bebamos, inventemos novas forças, porque as da natureza estão esgotadas. *(ele bebe)* É água, isso aqui!

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

É pimenta líquida, chefe. Perdeu o gosto?

**DELEGADO**

Totalmente.

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Pois bem, tem que beber sangue para se encharcar de novo.

**DELEGADO**

Você está sendo horrível, você, uma loucura muito doida!

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Quer um discurso sobre isso?

**DELEGADO**

Não, preciso é de um pouco de estoicismo.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Você não tem princípios, disso a gente sabe. Então, escute: quem quer o fim quer os meios. Destruir ou ser destruído, estamos nessa, no meio disso. O que destruimos é o mal...

**DELEGADO**

Sei de tudo isso, me deixe em paz! Eu sei que, em todos os grandes empreendimentos, há um momento em que, para combater o cansaço e aguentar o esforço, é preciso brandir a espada da crueldade e... *(a cabeça de novo entre as mãos crispadas)* Ah! não suporto mais! Queria estar morto!

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Você não está servindo nem pra morrer, se duvidar.

**DELEGADO**

*(bebendo, ainda)* E, se eu duvidasse, vocês me denunciariam, filhotes fanáticos da Revolução?

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Mas é claro!

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Eu faria melhor, e-eu apunhalaria!

**DELEGADO**

*(exaltado, se levantando e batendo sua caneca na mesa)* Faria melhor mesmo! Eu também, eu te quebraria no meio! É sua missão, meus jovens tigres! Está faltando homem no momento. Mas o que é que estou dizendo! Os homens só têm uma dose limitada de energia, a piedade é uma coisa natural, o desgosto é uma coisa fatal: é preciso virar deuses! Essências libertadas da matéria, forças implacáveis, funestas! Pois bem, então, queimemos nossas entranhas com o ferro vermelho da embriaguez. Extingamos em nós as últimas palpitações da sensibilidade, sejamos ferro e fogo, metralha e tocha, machado e círio! Cairemos esgotados, malditos, insultados, torturados talvez! Mas a verdade triunfará e mereceremos uma glória imortal...

**CADIO**

*(sem vontade)* Não eu!

**DELEGADO**

O que é que há?

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Traidor! *(dá um tiro de pistola na direção do galpão; Cadio desaparece)*

**HENRI**

*(acorrendo)* O que houve?

**DELEGADO**

Às armas! Defendam-me!

**HENRI**

Atiraram no senhor?

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

*(apontando o galpão)* Alguém nos ameaçou. Corram, revistem o matagal. Matem tudo! Vão, todos, matem!

**HENRI**

*(ao delegado)* Se há inimigos aqui, meu lugar é ao lado dos senhores. *(para um suboficial)* Reúna doze homens e corra para lá. Prendam todos os que encontrarem.

**DELEGADO**

Sim, Prendam. Os outros, fiquem aqui. *(O suboficial passa a cavalo pelo galpão, quebrando-o e seus homens o seguem alargando a brecha. Henri faz seus outros homens cercarem o tribunal)*

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Prendam todo o mundo aqui.

**MOTUS**

Mas permita, cidadão secretário! Eu vi claramente o que aconteceu aqui e, sem contradizê-lo, declaro que ninguém atirou além do senhor.

**SECRETÁRIO**

Ah! o senhor quer discutir, vocês aí? Estão entrando em rebelião? Também estão traindo?

**HENRI**

Não, senhor! Não insulte bravos soldados que estão cumprindo seu dever e e farão sempre.

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

*(ao delegado)* Parece que estão querendo briga, isso é uma manobra!

**DELEGADO**

Não podemos dar pretexto para uma revolta! *(para Henri)* Afaste-se, tenente; o senhor está nos vigiando de muito perto. Estamos sufocados aqui! *(Henri obedece)*

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

É preciso interrogar o municipal. *(O segundo secretário vai procurá-lo)*

**DELEGADO**

Para quê, se ninguém nos atacou?

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(apontando o galpão)* Veio de lá uma voz que protestava contra a glória e a santidade da República.

**DELEGADO**

*(pensativo)* A curta frase dele era audaciosa... verdadeira talvez! Quem sabe se, acreditando salvar a República, não nos excedemos?

**SECRETÁRIO**

O homem era um covarde, fugiu em seguida!

**DELEGADO**

*(atormetado por movimentos contrários e convulsivos)* Se era covarde, tem que ser fuzilado; exterminemos todos os covardes.

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

*(trazendo Rebec)* Aproxime-se, galinha molhada! Tá tremendo?

**DELEGADO**

O que é que você quer que eu diga a um asno tão burro? O senhor me intriga.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Já que você está aí todo apático, eu interrogo o sujeito *(para Rebec)* Vai buscar seu registro de polícia municipal.

**REBEC**

Está aqui comigo.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

*(procurando)* A lista dos habitantes dessa fazenda!

**REBEC**

*(mostrando a folha)* Tá aqui a folha, eu estava terminando ela.

**SECRETÁRIO**

Corny, Jean-Baptiste, agricultor, chamado Mistério. O que significa isso? qual mistério?

**CORNY**

*(adiantando-se)* É o nome do lugar, cidadão.

**SECRETÁRIO**

Quem deu esse nome?

**CORNY**

*(tranquilo e sorridente)* Oh! Santo Cristo! Vocês que deu!

**SECRETÁRIO**

Como? Tá caçoando da minha cara?

**CORNY**

Não, cidadão. O lugar se chamava Santo-Mistério, por causa de uma capela que tinha lá. Alguém deu ordem de demolir a capela e proibiu de dar nomes de santos pras aldeias. A gente obedeceu, nós lá, e é por isso que o lugar se chama Mistério, assim curto e grosso.

**SECRETÁRIO**

(*ao Delegado*) Explicação capciosa, senhor! Esse nome designa para os bandidos um lugar de refúgio (*lê a lista feita por Rebec*) Corny, agricultor, sua esposa, seus filhos... suas esposas e crianças... Ah quem é essa Marie-Jeanne, de quarenta e sete anos?

**REBEC**

Filha adotiva.

**SECRETÁRIO**

E esse tio Jacques? O que significam esses nomes vagos e indeterminados?

**REBEC**

Meu recenseamento não tava terminado, cidadão. O tio Jacques é um velho que trabalha de diarista para ganhar a vida.

**SECRETÁRIO**

Ele está na comuna?

**REBEC**

Eu suponho...

**SECRETÁRIO**

Quer dizer que você não sabe nada? (*para Corny*) Onde nasceu esse tio Jacques?

**CORNY**

Santo Cristo! Como vou saber? Ele é mais velho que eu, quando eu nasci ele já tava por aí. Tava nos registro da paróquia, mas os bom republicano da cidade veio e queimou tudo. Só falta pedir os registro de nascimento pra nós!

**DELEGADO**

(*ao secretário*) E como os vendeanos queimaram os registros civis, as pesquisas se tornaram impossíveis nesta região. Aqui tudo escapa à legalidade!

**SECRETÁRIO**

(*baixo*) Não importa, tenho minhas suspeitas... (*consulta o registro e suas nota; alto, para Corny*) E essa Françoise, o que faz ela aqui?

**CORNY**

Com todo o respeito, ela cuida de nossos animal.

**SECRETÁRIO**

De onde ela saiu?

**CORNY**

Da região de Aunis. É uma moleca dos campo.

**SECRETÁRIO**

*(consultando a lista)* Dezoito anos! Mandem-na vir aqui.

**DELEGADO**

*(que se mantém no comando e dá sinais de impaciência)* Para que vai querer se divertir com ela? Vai interrogar todos esses piolhentos?

**SECRETÁRIO**

*(baixo)* A filha e a irmã do traidor Sauvières estão refugiadas por aqui, me disseram. As idades delas regulam com a declaração do municipal. O senhor deveria vê-las.

**DELEGADO**

Ora, vamos então. Mais pressa nisso.

**SECRETÁRIO**

*(para Corny)* E então, cadê a tal Françoise?

**CORNY**

Oh! Santo Cristo! Ela tá no campo, um pouco longe daqui. Tem que esperar... eu mandei...

**SEGUNDO SECRETÁRIO**

Traga a Marie-Jeanne enquanto isso.

**CORNY**

Essa aí tá pastoreando nossas cabra por aí.

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

E o tio Jacques? Também está aí na merda desse lugar.

**CORNY**

Santo Cristo! É hora de ele fazer o trabalhinho dele, coitado.

**SECRETÁRIO**

*(ao delegado, que se impacienta)* Uma jovem e uma velha... eu juraria que já as tenho! *(para Corny, que dá uma de despreocupação completa)* Ela é solteira essa Marie-Jeanne?

**CORNY**

Desculpa, cidadão, ela é viúva.

**SECRETÁRIO**

*(para Rebec, que estremece)* É verdade que ela é viúva?

**REBEC**

*(se recompondo e mostrando audácia)* Viúva de um republicano morto no campo de honra, segundo se diz.

**SECRETÁRIO**

Mas Françoise não é casada?

**CORNY**

Desculpe, senhor, ela é sim.

**SECRETÁRIO**

*(para Rebec)* Responde, você... Eu imagino que você não ousaria mentir ao representante da nação: vamos, a verdade! Françoise é uma bandida, nós sabemos. Quer que eu diga o nome dela? Ficou pálido, traidor!

**REBEC**

Cidadão, eu ignoro...

**CORNY**

Ora, vamo, cidadão municipal, nem precisa se inquietar assim por nada! O senhor sabe muito bem que essa Françoise está prometida a Cadio e que ela vai se casar com ele no dia de ano novo.

**SECRETÁRIO**

Que novidade é essa agora?

**CORNY**

*(brincalhão)* Cadio é, com todo o respeito, o gaiteiro de nossa região; é um homem da classe dela, um caipira como ela, e um bom patriota, sim senhor! Foi ele que matou Mâcheballe, com um tiro de fuzil, bem lá dentro da orelha dele, na floresta do Carvalhão.

**DELEGADO**

*(para o secretário)* Então, é um dos nossos, não é?

**SECRETÁRIO**

Ou um emigrado disfarçado. Acredita nas histórias deles?

**CORNY**

Eu acredito, cidadão, que o senhor quer é zombar da gente. Não existe bandidos entre a gente. Muito menos imigrado. De modo algum. A gente é bons ci-

dadão, uns como os outro. Onde é que a gente ia achar, gente boa, comida pra alimentar estrangeiros com a miséria que a gente tem?

**SECRETÁRIO**

*(que tomou notas, ao suboficial que volta pelo galpão)* E então, não trouxe ninguém?

**SUBOFICIAL**

Não encontrei viva alma no raio de um quarto de légua.

**SECRETÁRIO**

*(ao delegado)* Estão todos nos traindo. Vamos embora!

**DELEGADO**

A viatura já está reparada?

**CORNY**

Oh! Ela vai rodar bem umas duzentas légua!

**DELEGADO**

Vamos! Vamos!

**PRIMEIRO SECRETÁRIO**

Mostre um pouco de vigor ao partir; não permita que pensem que te enganaram!

**DELEGADO**

*(para Rebec)* Tudo o que vimos aqui foi ambiguidades e seus registros foram mal feitos. Meu secretário, aqui presente, vai retornar amanhã com uma boa escolta e substituirá seus auxiliares, que cumprem mal seu dever. Porque não se apresentaram para receber minhas ordens?

**REBEC**

Eles tão em viagem, cidadão comissário.

**DELEGADO**

*(ao primeiro secretário)* Amanhã você vai verificar todos os atos civis na prefeitura. *(para Rebec)* Tomei nota de suas respostas e das afirmações do camponês, seu camarada. Se os senhores mentiram, os senhores vão ser fuzilados em vinte e quatro horas e, se os suspeitos tiverem desaparecido, entre outros a Françoise e a Marie-Jeanne, serão levados para Nantes, para os barcos de Nantes, acorrentados pelo pescoço, nadar um pouco no rio, todos aqueles que tiverem dado asilo a eles. Está entendido?

**CORNY**

*(para seus filhos e seus criados, que se aproximaram)* A gente ouviu muito bem, e não tem medo de nada *(sorriem com um ar ingênuo)*

**DELEGADO**

*(apoiado em um de seus secretários; mal pode caminhar)* Vou lhe dar homens confiáveis. É preciso encontrar todos esses bandidos! Temos que acabar com eles! Basta dar um exemplo *(baixo)* e matar de terror esses camponeses danadinhos que riem na nossa cara!

**SECRETÁRIO**

Tudo a seu tempo. Eu lhe agradeço. Ainda te vejo.

**DELEGADO**

Sim, beber sangue, você disse, porque a gente cai quando tropeça!

**SECRETÁRIO**

*(aos camponeses, que lhe fazem escolta, chapéu na mão; com um tom e uma fisionomia sinistros)* Até amanhã para todos! *(sobem à viatura)*

**HENRI**

*(para Rebec, que chega perto dele)* Se elas estão aqui, nem me diga nada. Salve-as seja como for, e tudo o que possuo será seu! *(salta sobre seu cavalo e segue a viatura que se afasta)*

## Cena 7

*(Rebec, Corny, Cadio, La Tessonnière, Louise, Roxane, camponeses, seguindo com os olhos a viatura e retornando aos seus trabalhos quando ela desaparece)*

**REBEC**

*(falando consigo mesmo, diante de Corny)* Ah! tá, tudo o que possuí. O que é que ele tem, esse pobre oficial? E antes, quando tinha seus milhão, de que ia me servir, se agora eles me fuzila? Não tenho filhos, eu, eu só tenho minha pele, tenho é que dar um salva nela.

**CORNY**

Nunca diga a essas dama que o primo delas teve aqui! Isso ia deixar elas muito tranquila, a velha gritaria aos quatro vento...

**REBEC**

Oh! Não tenha medo! Não é da minha conta; mas o bom Deus te abençoe! O senhor me coloca em belas encrenca com suas história!

**CORNY**

De modo algum! Eu falei rápido e bem... não tinha tempo de pensar.

**REBEC**

Mas que porra de ideia foi aquela de noivar a senhorita Louise com Cadio?

**CORNY**

Eu podia casar a senhorita com qualquer um! Aqui todo o mundo tem mulher e filhos. Eu bem pensei no senhor, mas não sei se o senhor é viúvo ou solteiro; então, Cadio, que eu tinha visto havia pouco, me passou pela cabeça...

**LOUISE**

*(vindo pelo galpão com Cadio; Roxane os segue; para Rebec)* O que ele está dizendo, Cadio? Você está em grande perigo por nossa causa?

**CORNY**

Veja só! Ele ainda estava aí?

**CADIO**

*(apontando o galpão)* Sim, alguém me empurrou pra trás do monte de lenha. Fiquei lá bem quietinho e ouvi tudo.

**CORNY**

*(para Louise)* Então, já sabe o que vai acontecer amanhã.

**REBEC**

*(agitado)* Ai que tou perdido, eu! Achem, vocês tudo, um jeito de me salvar, ou monto a cavalo, chego no delegado, denuncio vocês e consigo meu perdão.

**ROXANE**

Talvez seja o melhor mesmo! Vai, safado, isso vai nos dar mais tempo para fugir.

**LA TESSONNIÈRE**

Fugir ainda? Com essa minha gota? Eu prefiro arriscar tudo, eu fico.

**CORNY**

*(para Rebec)* Pois bem, e nós? Se o senhor nos denuncia, vão colocar fogo em nós e nos jogar no Loire?

**LOUISE**

Mas se nós ficarmos, o senhor estará igualmente perdido! Ah! meus pobres amigos, o que fazer?

**CORNY**

Santo Cristo! Tem um jeito de salvar todo o mundo, e é o único.

**LOUISE**

Mas diga logo aí, qual é?

**CORNY**

Vocês tudo se casar.

**ROXANE**

Nos casar? E com quem, meu Deus!

**CORNY**

Com quem os senhores quiser, já que é tudo visto como patriota. Os senhor sabem muito bem que em Nantes e em Paris grandes dama foi salva desse modo da prisão e da morte; tava no jornal dos senhor.

**ROXANE**

Que horror! Eu jamais me permitiria...

**CORNY**

Espera, então. Espera. Tem de encontrar dois homem que se preste ao fingimento para salvar vocês. Não deve de ser difícil arranjar! Terminado o casamento, vai cada um pro seu lado. As senhora teria partido com seus marido; desde que se possa ver os registro no cartório civil,<sup>37</sup> é tudo o que há a fazer e, então, bandidas ou não, eles deixa as senhora tranquila. Quanto à gente, ninguém vai fazer nenhum mal.

**LOUISE**

É alguma lei nova esse perdão para casamentos desse tipo?

**REBEC**

Mas claro! (*para Corny, baixo*) Não sei nada disso, nada, mas deve ser isso mesmo.

**CORNY**

(*alto*) É isso, foi publicado!

---

37 No original, **les actes à l'état civil**: Registro de nascimentos, casamentos e óbitos que se tornou monopólio do Estado pela lei de 20 de setembro de 1792.

**ROXANE**

(*para Louise*) De fato, eu li numa carta de Madame du Roseray. Um número bastante grande de mulheres de alto nível procedeu desse modo. É a salvação.

**LOUISE**

Titia!...

**CORNY**

Vejam, senhorita! Imagina, então, que esse casamento seja verdadeiro? Ah! Ora essa! Casamentos assim, diante do municipal, sem padre e sem igreja? Sabem que o costume é ir de noite pela floresta pra achar o padre certo que nos casa debaixo da bela estrela do bom Deus. Não fosse assim, a gente não estava casados... Pois bem, ninguém vai fazer isso e nada vai ser feito de fato.

**ROXANE**

Ele tem razão, mil vezes razão! Não vai durar seis semanas uma lei como essa. Já decidi, eu, eu me caso!

**REBEC**

Com quem?

**ROXANE**

Com quem?... com você, seuvelhaco!

**REBEC**

Comigo? Misericórdia, comigo não!

**ROXANE**

Eu te prometo uma das minhas fazendas quando o rei estiver de novo no trono.

**REBEC**

(*à parte*) Droga! Quem sabe? (*alto*) Mas quero conservar minhas opiniões! Sou republicano de alma e de coração!

**ROXANE**

Por Deus! Era o que faltava! Vire jacobino, hebertista, use o boné vermelho!<sup>38</sup>

---

38 Os **jacobinos** eram pequenos-burgueses ainda muito ligados às suas origens rurais e pobres, pouco cultos, com pensamentos políticos e sociais radicais (queriam o extermínio dos nobres e sua aristocracia). Queriam implantar uma República. Sentavam-se à esquerda no salão de reuniões da Assembleia. Por seu turno, os **hebertistas**, também chamados “exagerados” e considerados demagogos, eram partidários de Jacques-René Hébert, líder da extrema esquerda jacobina, e de Jean-Nicholas Pache; eram defensores ardentes do ateísmo, pregando o uso da força para →

Você é muito frouxo, meu caro! Minha mão e minha fazenda, com a condição de que você seja um demagogo...

**LOUISE**

Titia! Não está falando sério!

**CORNY**

Acredite, senhorita, tem que ser sério... para os azul, entendido! Vamo ver, Rebec, o que é que prova o casamento dessa gente? Uma folha de papel do cartório, não é?

**REBEC**

E as testemunha?

**CORNY**

As testemunha?... A gente concorda em dizer sim hoje, e não outro dia! Vamo supor, os senhor fazem o casamento essa noite; amanhã, mostra o documento do cartório pro delegado ou pro criado dele; depois de amanhã rasga ele, nada é mais idiota que isso.

**LOUISE**

(para Rebec) É verdade o que ele está dizendo?

**REBEC**

Mas... sim, isso é possível! Pensaq bem, passado o perigo, eu vou embora daqui, eu! Que meu sucessor se vire!

**ROXANE**

E você vai se lascar, meu caro, se lascar! Sem isso, nada de fazenda!

**REBEC**

Oh! Fica tranquilinha; não tenho nenhuma vontade de ser seu marido! (*baixo*) Mas uma fazenda... de papel passado?

**ROXANE**

Quer um compromisso assinado?

---

descristianizar a França; implicaram-se em negócios escusos, jamais esclarecidos. O **bonnet rouge**, também referido como barrote frígio, ou barrete da liberdade, era uma espécie de touca vermelha adotada de modo decorativo pelos republicanos franceses que lutaram pela tomada da Bastilha em 1789 e que, desde meados de 1791, se tornou ornamento à moda dos combatentes *sans-culottes* e forte símbolo do espírito e regime republicanos. A partir de 1792 tornou-se símbolo oficial do Estado.

**REBEC**

Mas... tem que ser assim mesmo; verba volant.

**ROXANE**

Você o terá. (*para Louise*) Vamos, minha sobrinha, faça como eu. Escolha seu marido republicano.

**CORNY**

Nem tem de escolher. Eu escolhi ao acaso, mas botei a mão logo sobre o melhor.

**LOUISE**

Quem, fala!

**CORNY**

Cadio!

**LOUISE**

(*meio sussurrado*) Ele?

**CADIO**

Eu não atrevo repetir, senhorita; mas esse aí falou que a gente era noivo.

**LOUISE**

E você, Cadio, você se prestaria a uma velhacaria dessas... que, no fim das contas, não tem um pingão de consciência? Pense nisso...

**CADIO**

Consciência... Tá segura disso? Eu acredito naquilo que a senhora acreditar.

**LOUISE**

Pois bem!... na minha alma e na minha consciência, eu acredito, como boa cristã, que um casamento em que Deus não esteja presente como testemunha não é mais que uma folha de papel.

**ROXANE**

Nem isso! uma folha de repolho!

**CADIO**

Então, no coração das senhora, as mesma vão falar não?

**LOUISE**

E você também, com toda certeza.

**CORNY**

*(cutucando Cadio, que está pensando)* Vamo, vamo, Cadio, você é republicano, a gente sabe! Você matou Mâcheballe; vai ser ruim quando os branco voltar !... Mas, salvando a senhorita agora, você se salva mais tarde...

**CADIO**

Salvar ela... ela! Acho que já decidi. *(à parte)* Porque Henri me mandou salvar ela... *(para Louise)* Então, a senhorita quer?

**LOUISE**

Meu pobre Cadio, sei muito bem que eu não cometeria uma mentira para livrar minha vida da miséria; mas se trata de preservar velhos parentes e esses hospedeiros devotados que seriam massacrados conosco. Vamos, você ouviu falar daqueles degoladores sedentos de sangue; sem dúvida, você ainda duvida da ferocidade deles?

**CADIO**

Não! eles são tudo louco, doente das ideia, infeliz! A República vai morrer!

**ROXANE**

Pois bem, então, fique conosco, Cadio! Ajude-nos a enganar esses monstros, e nos apressemos. Rebec diz que temos de nos casar esta noite.

**REBEC**

Sim, sim, e bem depressa então! Vou correndo preparar as certidão, Corny se encarrega de encontrar as testemunha.

**CORNY**

Já vou indo, não vai ser difícil.

**LA TESSONNIÈRE**

*(para Roxane)* Pois bem, vou me permitir uma piadinha. Se a gota não me atrapalhar, vou dançar em seu casamento, minha querida amiga!

**ROXANE**

Não ria nem se esconda. Vou me vestir. *(ela sai)*

**CADIO**

*(para Louise)* A senhorita não tem medo?...

**LOUISE**

De quê?

**CADIO**

Então, tem estima por mim? Tem confiança em mim?

**LOUISE**

Você não é digno?

**CADIO**

Se Henri tivesse aqui, ele ia dizer sim por mim. Foi ele que me fez pensar que eu era um pouco mais que um cachorro... sem dúvida a senhora também pensa desse jeito, já que me pediu um favor de amigo.

**LOUISE**

Sim, eu considero você um amigo verdadeiro.

**CADIO**

*(sempre melancólico)* Então, tou contente. Vai se fazer bonita – pra que essa gente acredite que casou comigo de coração.

## Quadro 2

*(Uma hora depois. Caiu a noite.*

*As brumas do Loire envelopam o horizonte e sobem pelos prados;  
no zênite, o céu está semeado de estrelas brilhantes.  
A fazenda está deserta e silenciosa, exceto a habitação,  
onde brilha a viva claridade da lareira através das vidraças pálidas e  
avermelhadas. As sombras vagas de algumas mulheres passam e repassam  
alegremente entre a janela e a lareira. De repente os cães latem com furor.)*

## Cena 1

*(A tia Corny, com uma de suas noras;  
depois Saint-Gueltas, Raboisson, Tirefeuille)*

**TIA CORNY**

*(na soleira, observando)* Que tanta coisa aquela cainçalha tá vendo que tem lá pra ficar latindo desse jeito? E não tem homem nenhum em casa!

**UMA NORA**

*(vindo também de fora)* Não tou vendo nada, minha sogra. Devem de ouvir os noivo voltando. Vamo depressa, mãe. Ainda não tem nada pronto pro jantar.

**TIA CORNY**

E esse meu homem que teve a ideia de convidar a guarnição inteira! Já não bastava as testemunha.

**A NORA**

Fique tranquila, eu mesma tava lá. *(Ela entra. Os cães continuam latindo. Saint-Gueltas e Raboisson, disfarçados de camponeses e seguidos por Tirefeuille, se dirigem ao pátio pelo galpão)*

**SAINT-GUeltas**

*(para Tirefeuille)* Faz esses malditos cães pararem de latir!

**TIREFEUILLE**

Destripo eles?

**RABOISSON**

Não, estamos em casa de amigos. Joga uns pedaços de carne para eles. *(Tirefeuille acalma os cães)*

**SAINT-GUeltas**

É bem aqui que eles estavam?

**RABOISSON**

Perfeitamente. Se a gente não erramos o caminho, aqui é a fazenda do Mistério. Veja, a paliçada aqui; lá embaixo, a rocha dos druidas...

**SAINT-GUeltas**

Sim, é bem aqui que eles estavam quando Louise me escreveu. Contanto que ela ainda esteja aí! Eu admito que não seria bom ter levado a contento uma viagem tão perigosa para encontrar apenas a tia!

**RABOISSON**

Pobre velha louca! Entretanto, não poderíamos abandoná-la.

**SAINT-GUeltas**

Obrigado! Você fala disso à vontade! Vê-se muito bem que ela não está apaixonada por ti.

**RABOISSON**

Tirefeuille, que nos serviu de batedor, está seguro de ter reconhecido Louise escondida em roupas de uma pastora de cabras. Seria preciso, antes de nos mostrarmos, saber ao certo onde ela está. *(para Tirefeuille à meia voz)* Avance e vai escutar perto das janelas. Coincidentemente estão abrindo! Deslize contra a parede.

**TIREFEUILLE**

Vamo lá! Deve querer que a gente acredite que tão fazendo os crepe lá dentro. Que flambagem! E esse cheirinho bom de manteiga, ai Jesus!

**RABOISSON**

*(para Saint-Gueltas)* Meu caro marquês, uma última palavra antes de agir. Não vou deixar você fugir da questão.

**SAINT-GUeltas**

*(brusco e agitado, olhando para toda parte)* Vamos! Terminemos isso! teus escrúpulos são absurdos.

**RABOISSON**

Eles estão obstinados. Você só pensa em levar três pessoas, e, após todas as disposições que você tomou, é claro que você quer levá-la sozinha.

**SAINT-GUeltas**

É impossível para mim levar três pessoas, pois o velho imbecil La Tessonnière está igualmente incluído. Louise é minha noiva, está prometida a mim...

**RABOISSON**

Com a condição de que você salvaria o pai dela.

**SAINT-GUeltas**

Eu fiz por ele o sacrifício de minha vida. Carregaram-me moribundo e me parece que após três meses de sofrimento e de doença, paguei direito minha dívida... *(para Tirefeuille, que está voltando)* E então?

**TIREFEUILLE**

Ouvi e olhei, elas não tão aí.

**SAINT-GUeltas**

Diabos!

**TIREFEUILLE**

Tem um casamento na família, elas deve de aparecer. É só ficar de olho que elas vai entrar de uma hora pra outra.

**SAINT-GUeltas**

É justo, vamos esperar. Monte guarda. *(Tirefeuille se distancia; para Raboisson)* Para concluir, eu não o impeço de modo algum de pegar dois dos meus cavalos para trazer a tia e o velho. Por tua conta e risco, meu caro; mas seria melhor adverti-los de que voltaremos mais tarde especialmente por eles. Eu, eu levo Louise, eu resolvi isso, eu quero assim, eu a amo!

**RABOISSON**

E vai se casar com ela?

**SAINT-GUeltas**

Ah! Isso é o que você quer me fazer jurar?

**RABOISSON**

Sim. Eu era amigo e devedor de seu pai. Meu Deus, não sou mais escrupuloso do que ninguém, você bem sabe; mas Louise me interessa. Ela não é uma mulher comum. Ela vai se matar se você a enganar.

**SAINT-GUeltas**

Ou ela vai me matar, eu sei. É por isso que estou louco e porque, se não posso vencê-la de outro modo, eu me casarei com ela. Está satisfeito?

**RABOISSON**

Não muito. Há muitas condicionais na redação do seu contrato.

**SAINT-GUeltas**

Ah! meu Deus! Vejamos, você é um devoto ou um pai de família para reclamar da sorte? Não, é um solteiro velho como eu e sabe que só se deve dar amor às mulheres que só pedem amor... Deus deu a elas e também a nós a vontade de resistir, e garras, na falta de outras armas, para defesa. Que elas se defendam, se bem lhes parecer, santo Deus! Nós cumprimos nosso papel perseguindo-as. Elas sempre podem fugir; isso me lembra...

**RABOISSON**

Porque ela ignora a morte do pai. Ela pede a você que os reúna.

**SAINT-GUeltas**

Ah! bah! Ela me ama! Ela vai comigo por mim!

**TIREFEUILLE**

*(aproximando-se)* Tão chegando aí!

**RABOISSON**

*(para Saint-Gueltas)* Você vai me encontrar na reunião. *(ele sai do pátio e se dirige para o bosque de pinheiros próximo)*

**SAINT-GUeltas**

*(para Tirefeuille)* Faça trazerem para perto daqui o barco que aluguei.

## TIREFEUILLE

Já vou; mas se esconde aí, meu senhor! Aí vem a agricultora.<sup>39</sup>

## SAINT-GUELTAS

Tanto faz. Vou me fazer convidar para o casamento! Vai, vai, esconde essa cara horrorosa. (*Tirefeuille se vai pelo galpão*)

## Cena 2

(*Saint-Gueltas, tia Corny, com uma de suas noras; depois, Corny, Cadio, Rebec, Tirefeuille, Louise, Roxane, um cabo da guarnição, militares e convidados*)

## TIA CORNY

Por ali, Catherine; ainda tem duas cadeira e uma mesinha. Espera, vou ajudar você.

## SAINT-GUELTAS

Isso aí parece muito pesado, senhora Corny, eu levo isso. Lá para a casa, não é?

## TIA CORNY

Eu lhe agradeço; mas quem é o senhor? Eu não lhe reconheço.

## SAINT-GUELTAS

Um amigo.

## TIA CORNY

(*desconfiada*) Um amigo?

## SAINT-GUELTAS

(*entregando-lhe uma bolsa*) Aqui está a prova.

## TIA CORNY

(*emocionada*) Ah! santíssima Virgem Santa, isso é pra mim? Mas não se for pra causar qualquer mal pra ninguém...

---

39 No original, *fermière*. Os fermiers eram locatários que ocupavam uma terra sob o sistema de fermage [exploração agrícola antigamente concedida por um senhor a um vassalo ou a um outro senhor em troca de taxas ou de serviços]; contratado responsável pela coleta de um imposto, a dîme, de uma taxa senhorial; coletor de imposto, frequentemente nomeado fermier general.

**SAINT-GUELTAS**

Não, não, sou um brigadista, um chefe. Estou me escondendo. Só lhe peço para me permitir descansar uma hora na sua casa, e vou embora.

**TIA CORNY**

Santo Cristo! Vai ter um mundo de gente aqui, e a gente convidou os homem da guarnição inteira. O senhor vai lá pra granja, lhe mando lá a janta. Escuta só, é o casamento que tá começando. Escuta a gaita! Duas noiva linda, lin-da!

**SAINT-GUELTAS**

Duas?

**TIA CORNY**

Uma jovem e uma já na curva, mas ainda dá pro gasto. (Roxane entra vestida de noiva com flor de laranjeira no buquê; dá seu braço a Rebec)

**SAINT-GUELTAS**

Ela?

**TIA CORNY**

Sim, essa é a Marie-Jeanne, nossa criada.

**SAINT-GUELTAS**

(*à parte*) Roxane! Estou sonhando. (*alto*) Mas, e a outra?

**TIA CORNY**

Entrando ali! Nossa pastora Françoise, com o menestrel Cadio.

*(ela se coloca na frente de Louise e de Cadio,  
e entram com uma parte dos convidados)*

**SAINT-GUELTAS**

(*à parte*) Louise! Cadio! Estou ficando louco! Ah! La Tessonnière, vou fazer o sujeito falar miudinho! (*desliza entre os convidados. Todo o casamento entrou no pátio e rodeia os dois casais. Um dos garotos da aldeia pega a gaita de Cadio e grita: "Uma dança, uma dança antes de entrar no salão!" Os quatro homens da guarnição com seu cabo gritam: "Viva os noivo! Uma dança, uma dança, depressa, vai!"*)

**ROXANE**

Sim, sim, a ronda da Bretanha! Tão bonita que é! Quero dançar, abrir o baile! (*para Louise*) Alegria! É lindo um baile campestre. E eis-nos aqui salvos da guilhotina!...

**CORNY**

Um minuto, um minuto! Vou acender o fanal! *(acende uma grande tocha de chifre que dependura num poste)* Joseph! Vem cá, em cima do tonel, garoto, e toca seu melhor. *(baixo)* Queima esse pulmão, moleque! Não para não!

**CADIO**

*(ao garoto, que começa a soprar a gaita)* Não, Joseph! Me dá isso aí! Assim tu emperra a voz da minha gaita. Sou eu que vou fazer todo mundo dançar, como sempre faço!

**CORNY**

*(rindo)* Ah! Essa não! um recém-casado, não é o costume. *(para Louise)* Tem que respeitar os costume!

**LOUISE**

*(um pouco perturbada)* Como, Cadio, não vai dançar comigo?

**CADIO**

Mas eu toco e você dança. Nunca dancei na vida e não quero ver você rir de mim.

**CABO**

Então, sou eu que vou ter a vantagem de convidar a bela Françoise, não obstante a prévia permissão do marido.

**CADIO**

Sim, sim, vai!

**CORNY**

*(para Louise, que hesita)* Não tenha receio, são nossos amigo e convidado!

*(Louise dá a mão ao cabo, Roxane e Rebec fazem vis-à-vis e todos os outros formam a fila com eles e dançam sob o ritmo cadenciado e monótono da Bretanha. Todo casal tem o direito de romper a fila e se colocar onde quiser.)*

**SAINT-GUELTAS**

*(que conversou em voz baixa com La Tessonnière; à parte)* Casada, ela! Ah! Cheguei a tempo! *(para Tirefeuille, que chega pelo galpão)* E aí, o que há?

**TIREFEUILLE**

A barca tá esperando. O sem hor se apresse, o nevoeiro tá aumentando.

**SAINT-GUELTAS**

Bom... vai... não, escute! Está vendo esse tocador de gaita?

**TIREFEUILLE**

Eu conheço ele. Ele se gaba por aí de ter matado o Mâcheballe.

**SAINT-GUeltas**

Ah! Essa agora! Você vai ter que impedir que ele nos siga.

**TIREFEUILLE**

Tenho que me livrar dele?

**SAINT-GUeltas**

Se for necessário, se ele nos ameaçar, sim. Caso contrário, um tonto a menos...

**TIREFEUILLE**

Entendido! *(eles se separam)*

**LA TESSONNIÈRE**

*(baixo, para Saint-Gueltas, vendo-o caminhar na direção de Louise)* Não se esqueça que ela não sabe nada da morte do pai!... e desconfie desses azuis que estão por aqui. Você é bastante conhecido!

**SAINT-GUeltas**

Ora essa! Passo a vida caçoando deles. *(vai cortar a ronda e separa o cabo de Louise, cuja mão segura. Ninguém presta atenção, nem mesmo Louise, que o toma por um camponês convidado. A dança continua. De repente, Cadio se interrompe, passa a gaita para Joseph e desce do tonel)*

**REBEC**

*(inquieta)* E agora, o que esse maluco inventou de fazer?

**CADIO**

Nada, nada, dança, dança! *(à parte, isolado e observando Louise)* Saint-Gueltas! É ele, tenho certeza. Ah! De novo! Eu tava feliz, eu, de poder preservar ela. Ver como tava alegre e tranquila por um momento! Sim, tão graciosa na dança... e a ronda ia tão bem!... eu tava como num sonho! Tinha esquecido tudo! E então vejo o demônio!!

**CORNY**

*(interrompendo a dança)* Vamos, vamos, meus amigos! O festim espera todo mundo! Não é do mais caro, vocês bem sabe da miséria que a gente enfrenta! Mas tem biscoito, crepe e cidra; e depois mais cidra ainda, mais crepe e mais biscoito! *(baixo, para o cabo)* com quatro ou cinco garrafa de vinho de Saintonge pros amigos que estão debaixo das bandeira.

## MILITARES E CONVIDADOS

Viva o pai Corny!

### ROXANE

Sim, sim! Vamos comer os crepes! (*baixo, para Rebec*) Vamos, estrupício, me dá o braço!

### REBEC

Com prazer, gentil donzela; mas limpa esse ruge da cara; todos vai ver debaixo da luz e vai falar mal... (*entram todos na casa*)

## Cena 3

(*Louise, Saint-Gueltas, Cadio,  
que se esconde atrás de uma charrete para os observar*)

### LOUISE

(*retida por Saint-Gueltas*) O senhor disse... da parte de meu pai? Fale, fale! Estamos sozinhos.

### SAINT-GUeltas

(*erguendo o chapéu*) Louise, sou eu! Seu pai a espera.

### LOUISE

(*sufocada de alegria*) ah! obrigado, obrigado! Ele está vivo! Meu Deus, obrigado! (*banha-se em lágrimas*)

### SAINT-GUeltas

(*fazendo-a sentar-se*) Ele está de joelhos. Mantive minha palavra, caí quase morto aos pés dele. Ele... não posso esconder da senhorita que ele foi ferido também.

### LOUISE

Ah! eu tinha certeza, por isso não podia me escrever! E o senhor?...

### SAINT-GUeltas

Acabei de me curar, mas terei forças para conduzir a senhorita e protegê-la. Apressemos-nos, Louise.

### LOUISE

Sim, sim! Mas... ai de mim! Não, não antes de amanhã à noite! A salvação das pessoas corajosas que nos deram asilo exige que eu seja representada a um desses miseráveis que vêm nos reviver até aqui.

**SAINT-GUELTAS**

Quer esperar até amanhã? O que pensa? Acredita que vou sofrer com isso?

**LOUISE**

Uma vez que é preciso impedir...

**SAINT-GUELTAS**

Para impedir o senhor Cadio de ser perturbado, não é? Ah! Louise, que coisa maluca esse casamento!

**LOUISE**

Aconselharam-me...

**SAINT-GUELTAS**

Foi enganada. Ele não vai preservar a senhorita da perseguição e da morte.

**LOUISE**

Pois bem, devo enfrentá-lo mais do que arruinar esses generosos camponeses...

**SAINT-GUELTAS**

A senhorita acredita que vou deixá-la em poder de um Cadio qualquer, um idiota, um celerado?

**LOUISE**

Ele não é nada disso.

**SAINT-GUELTAS**

*(irritado e impetuoso)* Então, é a senhorita que é insensata em acreditar que um homem qualquer não se prevaleceria dessa circunstância...

**LOUISE**

Cale-se! Esse pensamento calunia seu devotamento e me ultraja!

**CADIO**

*(à parte, repetindo baixo)* Ultraja...

**SAINT-GUELTAS**

Ah! perdoe-me, Louise, minha adorada Louise!... Mas é possível que eu não esteja revoltado até o furor pensando que um outro, um miserável imbecil, venha lhe dar o nome e receber na dele a sua mão! É tudo um simulacro, eu sei, um matrimônio nulo, arranjado pelo temor exercido por nossos tiranos; mas não posso esperar para lavar essa sujeira de suas mãos com meus beijos, querida! Vem, vem! Não quero que esse animal te veja uma hora, um minuto mais!

**LOUISE**

Impossível antes de amanhã!

**SAINT-GUELTAS**

Pois bem, a senhorita me força a lhe dizer tudo... Louise! Seu pai não está curado... seu estado é grave... não se tem certeza de que sobreviva. O tempo é pequeno, ele exige seus cuidados!

**LOUISE**

*(que se levantou)* Chega, chega! Vamos; mas tenho que chamar...

**SAINT-GUELTAS**

Os outros, sim! Raboisson está aqui, ele se encarrega disso; venha, tenho uma barca esperando, nós os reencontraremos num lugar adequado.

**LOUISE**

Mas... os camponeses!... Meu Deus, o que vão fazer com eles? Vamos alertá-los!

**SAINT-GUELTAS**

Senhorita de Sauvières, os momentos são preciosos. Se não reencontrarmos seu pai ainda vivo, que arrependimento não sentiria?

**LOUISE**

Meu pobre pai! Ah! ele antes de tudo; leve-me, corramos!

**SAINT-GUELTAS**

Venha! *(dirigem-se para a saída do galpão)*

**CADIO**

*(que lhes corta o caminho)* Não, ele tá enganando a senhorita. Ele tá mentindo! Seu pai...

**LOUISE**

Está morto?

**CADIO**

Não, ele emigrou! Ele não tá onde esse senhor diz.

**SAINT-GUELTAS**

*(colocando a mão na cintura)* Como você poderia saber, imbecil? *(para Louise, baixo)* Veja bem, Cadio é ciumento! Vai inventar o que quiser. Coloque-o em seu lugar, ou serei forçado...

## LOUISE

*(segurando-o pelo braço)* Não, não! Adeus, Cadio! Levo seu anel de compromisso, símbolo de sua dedicação e de sua submissão! *(apontando Saint-Gueltas)* Este é o esposo que escolhi. Você irá nos visitar quando estivermos casados. Tome, meu amigo, para pagar pela viagem. *(dá-lhe uma bolsa e desaparece com Saint-Gueltas, que, em passant, faz um sinal para Tirefeuille, escondido nas sombras do galpão)*

## CADIO

*(estupefato)* Dinheiro! dinheiro pro Cadio pra pagar seu silêncio! Aquele que ela queria bem, que queria tratar feito amigo! *(atira a bolsa na direção do galpão. Tirefeuille rasteja e a pega)* Ah! é desse jeito o coração dessas mulher, é desse jeito sua amizade, seu reconhecimento! Agora tou compreendendo o que ouvi naquela manhã! Aqueles três louco, aqueles três fantasma que queria beber sangue era homem que foi humilhado e queria vingança!... mas o que posso fazer?... preciso salvar a prima de Henri, porque esse demônio tá levando ela! *(a névoa se dissipa, ele vê Saint-Gueltas e Louise na barca deixarem o ancoradouro)* Eles já atingiu a corrente do rio! Tenho de ser mais rápido que eles! Vou gritar pra Louise que seu pai tá morto. É preciso. *(corre na direção da barreira.)*

## TIREFEUILLE

*(que o espreita, enterra sua faca no flanco de Cadio, dizendo)* É isso que tu merece! *(Cadio cai)*

## CADIO

*(espantado, erguendo-se)* Ara, o que é que tá havendo aqui? E essa facada, agora? Vamo, levanta, Cadio! Ai! Não consigo! Acabou comigo esse lazarento! *(olhando sua mão que passou por seu flanco)* Sangue! É sangue essa merda aqui? Ah! assassino! O que foi que ele fez? Não importa, vou assim mesmo. Louise! *(dá um passo e torna a cair sobre a palha, desmaiado)*

## Cena 4

*(Corny e Rebec saem da casa e passam perto de Cadio sem vê-lo)*

## CORNY

É mesmo muito estranho que os dois jovem casado não se mostrem! Eles tinha que ser visto na festa o tempo todo!

## REBEC

Eu, eu acho que sei por quê... A senhorita Louise tem muita vergonha desse casamento; ela não é como a tia, que se diverte com isso porque no fim das conta casar com um funcionário... não é lá muito de jogar fora...

**CORNY**

Sim, a senhorita se envergonhava do tocador de gaita. Ela pode ter ouvido falar aqui que esse músico é tudo feiticeiro ou chefe de matilhas de lobo. Santo Cristo, tem muita verdade nessas coisas e Cadio tem uma linguagem, um modo, uma cara que não é como a dos outros cristãos. Se ele não encantou ela com algum feitiço! Vai saber!

**REBEC**

Hei Corny, que patacoada é essa! Não é caso de acreditar nessas superstições aí! Eu, eu acho que a senhorita mademoiselle se escondeu e disse pro Cadio pra ir embora. Vamo, nada de fazer piadinhas; a gente não tem de se preocupar com isso.

**CORNY**

Eh diacho! Fazer piadinha sobre noites de núpcia é o que há, Deus do céu! Vou inventar uma também!

**REBEC**

Mas vamo manejar. A velha podia se irritar! Acredite, coloca todo o seu povo pra beber e dançar, isso vai fazer esquecer os ausentes.

**CORNY**

Vou colocar pinga na cidra. Vem, me ajuda. *(entram)*

## Cena 5

*(Rebec, depois Henri e Cadio)*

**REBEC**

É mesmo uma grande bobagem esse casamento! Ninguém sabe o que pode acontecer. Se por acaso eles vale, e se essa dama teria direito a seus bens... Mas quem é que vem vindo ali? Misericórdia! O senhor Henri! Será que veio pra salvar todo mundo? Não, isso não! e a visita de amanhã! Tem que tirar ele daqui, sem que ele veja sua turma! *(baixo, indo na direção dele)* Sou eu, não tenha medo de nada.

**HENRI**

É justamente você que estou procurando.

**REBEC**

E como foi que fez para deixar seu posto e chegar aqui sem ser reconhecido?

**HENRI**

Arrisquei minha cabeça, foi isso; deixei o delegado com boa guarda em Donges, onde vai passar a noite. Vim sozinho a toda brida. Escondi meu cavalo atrás do moinho. Estou aqui. Fala, logo. Louise está aqui?

**REBEC**

Mas... não! eu não lhe disse nada! Não fui eu!

**HENRI**

Mas você me faz sinais para entender; me apontou aquela floresta ali...

**REBEC**

Sim, o lado por onde eles foi embora...

**HENRI**

Então aquela Françoise, aquela Marie-Jeanne, que despertaram suspeitas, não são Louise e sua tia?

**REBEC**

Isso aí! É a mim que elas deve sua salvação. Eu protegi elas aqui todo o inverno; mas, essa noite, elas foi prudentemente se refugiar em outro lugar.

**HENRI**

Onde? Fala de uma vez!

**REBEC**

Depressa, depressa!... senhor Henri, o senhor vai cometer uma traição contra a República!

**HENRI**

Ah! você e seus escrúpulos agora!

**REBEC**

Sim, tenho meus escrúpulo, e por causa do senhor! O senhor não tem, não?

**HENRI**

Quanto a isso, não! Não é mais a guerra, é a necessidade de se defender; é a perseguição, a necessidade de se vingar. Infelizmente, não tenho tempo nem fortuna, nem liberdade de agir para assegurar a fuga daquelas duas mulheres, mas posso fazer que sejam proibidas de deixar a França e colocar à disposição delas o pouco que tenho. Você vai me dizer onde elas estão, e vou correndo para lá.

**REBEC**

É um grande erro o senhor chamar a atenção para elas. Elas têm mais dinheiro que o senhor. Saint-Gueltas ajudou elas com isso e é pra Inglaterra que elas pretende ir.

**HENRI**

É verdade o que está dizendo?

**REBEC**

Eu lhe juro! O senhor quer que, pra maior segurança, eu mande um recado para elas se mandar depressa?

**HENRI**

Vai lá você mesmo!

**REBEC**

Oh! Eu, um municipal, impossível! Mas mando o fazendeiro.

**HENRI**

Depressa então! Toma! Isso aqui é para pagar o deslocamento dele.

**REBEC**

Não precisa, guarda isso. Ele vai por dedicação mesmo às senhora, e vai mais depressa que o senhor, que não conhece esses caminho. Mas se mande daqui, os homem da guarnição tão por aí. Tremo só de pensar que eles pode ver a gente!

**HENRI**

Adeus, então! Você, responda...

**REBEC**

*(com uma dignidade burlesca)* Respondo por tudo. Volte ao seu posto, cidadão tenente! *(Henri se afasta)* E a gente ... voltamo pro meu casamento! *(entra)*

**HENRI**

*(voltando sobre seus passos)* Ele está me enganando... Não sei porque tenho essa impressão... Não é um homem mau, ele não os entregaria; mas ele tem medo da morte, e, nesses tempos de fúria, quem quer que queira a vida é capaz de tudo! O tempo passa, cada instante me deixa perdido e não sei o que fazer para que meu perigo sirva àquelas pobres mulheres! Oh! Veja! Um homem dormindo aqui... ou bêbado! É Cadio! Tudo está salvo! *(sacode-o e o chama em voz baixa)* Cadio! Cadio, meu amigo!

**CADIO**

Ah! Como dói, senhor!

**HENRI**

Você está doente?

**CADIO**

Sim, muito mal!

**HENRI**

Por que está aí, sozinho, deitado no chão? Fome, talvez? Não há mais piedade nesse mundo? *(ajuda-o a se levantar)* Pobre rapaz, recomponha-se, vamos, bebe um pouco. *(faz Cadio beber algumas gotas de aguardente de uma garrafinha que carrega para um caso de ferimento ou esgotamento)* Está melhor?

**CADIO**

*(que Henri fez se sentar numa charrete)* Sim. Mas o que é que você quer? Ah! É o senhor?

**HENRI**

Eu, aquele que te deve a vida. Estou procurando Louise e... está me ouvindo?

**CADIO**

Sim, Louise... embora...

**HENRI**

Tanto melhor, então, fora daqui pode estar segura. Obrigado, Cadio.

**CADIO**

Oh! Não, é uma merda! Ela foi embora com ele!

**HENRI**

Ele? Quem?

**CADIO**

Saint-Gueltas! Vai, corre! Eu não posso!

**HENRI**

*(dolorosamente)* E eu, eu não devo!

**CADIO**

Tá renunciando a ela?

**HENRI**

Já faz tempo que renunciei a ser feliz, Cadio! Não há mais espaço para isso na França! Eu não gostaria que meus parentes fossem levados ao matadouro de Nantes em meio a insultos. Saint-Gueltas é meu inimigo, meu inimigo político e pessoal; mas Louise só tem a ele para protegê-la, não vou mais atrás deles.

**CADIO**

*(reanimado, erguendo-se)* Oh! Então não ama mais a senhorita? O senhor não tem ciúme?

**HENRI**

Não tenho o direito de ser ciumento. Louise nunca me amou.

**CADIO**

E daí? Ela tá cega, tá enganada e quer ficar enganada porque tá louca porque é covarde!

**HENRI**

*(espantado)* O que é que você tem contra ela, Cadio?

**CADIO**

Eu? Nada! Só detesto os monarquistas, é isso... e quero... quero me alistar, agora! Já tenho idade! Sempre me escondi... não quero mais ter medo! Me leva daqui.

**HENRI**

Com certeza, com satisfação. Há muito tempo que eu queria isso e me atormentava com o aquilo em que você se tornara. Bebe mais um pouco, e vamos, tenho pressa!

**CADIO**

Sim, soldado! Vou ser soldado! Vou matar Saint-Gueltas! Ai meu santo deusinho, não consigo mais caminhar! Vamo, me deixa morrer aqui. Tou ferido, veja!

**HENRI**

Ferido? Quem feriu você?

**CADIO**

Não sei, foi um assassino! Talvez ele, porque eu queria correr atrás dela.

**HENRI**

Não há de ser nada; me dê o braço, meu cavalo está bem, ele vai levar nós dois.

**CADIO**

Onde ele tá?

**HENRI**

Ali, no moinho; perto daqui.

**CADIO**

Vamos! (*torna a cair*) Não dá. Adeus!

**HENRI**

Não! eu levo você.

**CADIO**

O senhor, me carregar?

**HENRI**

Uma boa ação!

**CADIO**

Ah! eu lhe amo mesmo! Só tem o senhor no mundo... Vou caminhar.

**HENRI**

É isso, vai caminhar! Vai aprender a caminhar nem que seja meio morto. Eu já lhe disse no Carvalho Grande: serve seu país e logo se tornará um homem.

**CADIO**

É verdade, eu me lembro! Pois bem, vamo lá. Vou ser um homem!

**HENRI**

Espera! Tem alguma coisa embaixo dos meus pés... Não caia!

**CADIO**

(*tocando com o pé*) Eu sei o que é! É minha gaita!

**HENRI**

Ah! Aguenta ficar aí? (*tenta pegar a gaita*)

**CADIO**

Não, deixa queta aí. Não quero mais. Um sabre, é um sabre que eu quero. (*saem; na casa continuam a dançar e a cantar*)

## Quadro 3

*(Uma ilhota coberta por espesso nevoeiro. Saint-Gueltas e Louise descem de uma barca conduzida por um camponês barqueiro.)*

### Cena 1

*(Saint-Gueltas, Louise, barqueiro)*

**SAINT-GUeltas**

*(para o barqueiro)* Vá mais longe e prenda sua barca, esconda-a com galhos e nos espere. *(o barqueiro obedece)*

**LOUISE**

*(na praia)* Meu Deus! Por que parar já, senhor?

**SAINT-GUeltas**

Não queria assustar a senhorita, mas fomos seguidos.

**LOUISE**

O senhor tem certeza? Eu não vi nada! Talvez sejam nossos companheiros!...

**SAINT-GUeltas**

Impossível! Raboisson deve conduzir a cavalo sua tia e o senhor La Tessonnière um pouco mais longe. Venha, venha! Não vamos ficar aqui na margem. A noite está clara. Por ali aquelas moitas nos esconderão, se insistirem em nos seguir: mas espero que nos tenham perdido de vista. *(chegaram ao meio da ilhota)* Veja, uma cabana de juncos onde já me ocultei em outras buscas. A senhorita pode se estender sobre a areia seca e descansar, bem enrolada em seu mantô. Entra, faz frio aqui fora.

**LOUISE**

Não, não estou sentindo frio. Sou aguerrida. Já passei mais de uma noite de inverno no mato para despistar as caçadas. Vou ficar aqui, sentada. Ninguém vai me ver.

**SAINT-GUeltas**

Louise, a senhora desconfia de mim com uma tal obstinação...

**LOUISE**

Não! Na situação em que estou, inquieta e desolada, poderia pensar que o senhor não respeitaria minha infelicidade e meu isolamento?... Mas o senhor vai ver daqui o barco que nos segue?

**SAINT-GUELTAS**

Ele não poderá se aproximar sem que o ouça; tenho o ouvido treinado e, além disso, a noite está tão calma e tão bela! Este lugar é encantador e o murmúrio desse grande rio semeado de estrelas é tão suave! Ah! sem a inquietação que a oprime, a senhora sentiria sua alma se expandir aqui, não é?

**LOUISE**

Eu não sinto nada, não vejo nada. Só penso naquele que me espera. Fale-me dele, só dele. Ele está bem ou mal?

**SAINT-GUELTAS**

Eu exagerei. Perdoe-me, querida criança. Eu devia tirá-la deste refúgio perigoso, desses protetores imbecis...

**LOUISE**

Ah! cruel, o senhor está jogando com minha dor! É verdade agora isso que o senhor diz? Meu pai...

**SAINT-GUELTAS**

Ele vai viver, lhe asseguro; mas me diga, Louise, esse casamento absurdo contraído nesta noite...

**LOUISE**

Ele o atormenta mais do que a razão. Ele não existe. Mesmo assim, a lei ímpia que reivindica torná-lo sério sem consagração religiosa seria rasgada no primeiro dia de razão e de fé que vai raiar na França, ele não teria qualquer valor.

**SAINT-GUELTAS**

Como se pôde fazer esse casamento?

**LOUISE**

Minha tia e eu nos casamos sob nomes emprestados.

**SAINT-GUELTAS**

Tem certeza disso?

**LOUISE**

Absoluta, eu ouvi com clareza tudo o que foi explicado.

**SAINT-GUELTAS**

Leu o que foi escrito?

**LOUISE**

Não; mas o documento será destruído. Quem o redigiu tem todo o interesse em não deixar vestígios. Além disso, o senhor me prometeu mandar prender o secretário do delegado, que deve ir amanhã à prefeitura para verificar o registro e renovar a perseguição. Jure-me que ele será impedido dessa ação e que meus pobres amigos da fazenda não serão vítimas de minha fuga precipitada.

**SAINT -GUELTAS**

Eu lhe juro! Pedirei que lhe tragam, se quiser, as orelhas do senhor secretário.

**LOUISE**

Não pode me prometer preservar meus bons camponeses sem me colocar diante dos olhos essas horríveis represálias...

**SAINT-GUELTAS**

É preciso que se habitue a essas imagens, Louise. A senhorita não viu nada na guerra da Vendeia, essa que iniciamos será ainda mais terrível. Exacerbamos o sentimento popular, colocamos em vigor o terrível decreto da Convenção. Queimamos casas, degolamos as mulheres e os filhos dos insurgentes ausentes; devastamos seus campos, destruímos seus animais. Vai ser preciso pagar caro essas atrocidades!

**LOUISE**

E essa é uma razão para cometer atrocidades semelhantes?

**SAINT-GUELTAS**

Sim, é uma razão para o camponês, e nenhum poder humano vai conter essa vontade de ora em diante. Le Breton, nosso novo aliado, é vingativo, e o ditador de Nantes parece ter assumido ao preço de exasperar suas paixões. Se lhe falo de orelhas, é porque os patriotas de Nantes prendem as nossas em seus chapéus como se fossem troféus: não se surpreenda se vir as deles enfiadas num cordão na cintura de nossos ferozes chuãs!

**LOUISE**

Ah! que eu não veja esses horrores, que eu não veja mais o sangue correr, que eu não ouça mais os gemidos de agonia! Vou ficar louca com isso tudo! Agora que vivi na solidão dos campos e das florestas, não desejo mais me manter escondida num canto com meu pobre pai, forçada a mendigar para lhe dar de comer!

**SAINT-GUELTAS**

A senhorita viverá feliz e em segurança em minha casa; separado desses chefes ineptos que perderam a Vendeia, eu me sinto forte para manter meu Marais

até o restabelecimento da monarquia. Os próprios príncipes podem vir e procurar um refúgio e dali dirigir uma guerra que vai abrasar a França de uma ponta à outra. Então, Louise, uma grande existência está reservada para você se por temor ou desencorajamento não separar seu futuro do meu.

**LOUISE**

Eu sou insensível à ambição. Se meu pai consentir em permanecer com o senhor, apenas o reconhecimento vai me fazer aceitar sua proposta.

**SAINT-GUELTAS**

Mas a senhorita não permanecerá indiferente às grandes coisas que eu talvez esteja destinado a lhe proporcionar?

**LOUISE**

Eu acredito que o senhor ainda fará prodígios de audácia, de perseverança e de habilidade, mas não acredito mais no sucesso. Ai de mim! O senhor vai parecer vítima do seu zelo!... Se é assim que vai ser, por que arriscar numa luta sangrenta a última esperança que nos resta?

**SAINT-GUELTAS**

Que esperança é essa, se desistirmos do jogo?

**LOUISE**

A de ver a Revolução se devorar a si mesma e dar lugar à necessidade que a França experimenta de voltar à civilização.

**SAINT-GUELTAS**

A solidão criou na senhorita estranhas utopias, minha cara Louise. A civilização que a França hoje chama e deseja é a negação do passado, que queremos reestabelecer. Ela quer a igualdade, que, a nosso ver, é a barbárie. A senhorita acredita que o burguês, devorado pela ambição, renuncie a um estado de coisas que lhe abre todas as carreiras, e que ele consinta em reestabelecer nossos privilégios, que o excluía do jogo? Não, jamais o plebeu dará esse passo de boa vontade. É preciso então nos aniquilarmos diante deles e nos fazermos plebeus, ou esmagá-los e reduzi-los ao silêncio. Quanto a mim, estou convicto e, se eu devo sucumbir, prefiro a morte a uma vida de rebaixamento e de vergonha.

**LOUISE**

Orgulho puro! Meu pai não pensa como o senhor.

**SAINT-GUELTAS**

Antes da Revolução, seu pai, adormecido, eu diria corrompido pela vida frívola e racional de Paris, havia aceitado as ideias novas e feito aliança com os filó-

sofos. Sua piedade e seu sentimento cavalheirescos o ligaram a nós, puros e sólidos filhos da velha França, a nós que, isolados em nossas bastilhas de província, jamais perdemos o sentido da hereditariedade e a consciência de nossos direitos. Nós somos a raça forte, minha cara Louise, a raça que deve curvar as raças bastardas ou morrer de armas na mão. Gritaram contra nossos privilégios; eu compreendo, eles foram feitos para despertar o ciúme dos miseráveis, e os direitos que invocam para que os encantemos só estão, como os nossos, baseados na força e na vontade. Pois que tentem então ser os mais fortes, e a nós cabe resistir! Se sucumbirmos, aparentemente teremos merecido perder, nos terá faltado energia; mas nós não sucumbiremos, em frente! Todos os meios se tornaram tão bons para combater a Revolução, até mesmo o apelo ao estrangeiro, que tomamos o cuidado de aceitar nos exilar e nos atirar em seus braços. Quanto a mim, sinto-me liberado de todo escrúpulo, única condição para me tornar invencível! Minha obstinação a escandaliza? A senhorita preferiria me ver aceitar pela metade a Revolução, como tantos outros que nos abandonaram durante a campanha além-Loire, para experimentar uma opinião mista e uma situação vergonhosa, a pretexto de um patriotismo mais esclarecido? Se eu não abandonei então o exército, como era meu propósito, foi para não o desmoralizar passando por traidor. Tudo sacrifiquei e aconselhei o seu pai a tudo sacrificar à influência, ao prestígio que devíamos conservar. Agora tudo está perdido, exceto a honra, quer dizer, nada está perdido, pois a honra é tudo. Nós agitaremos as províncias do oeste numa extensão mais vasta; mas não esqueça que, para ter sucesso, temos de recusar toda concessão ao espírito revolucionário e ao sentimentalismo filosófico, aceitas a rudeza, a superstição, a ferocidade do camponês que dá seu sangue por nossa causa e mantê-lo nesse estado de cólera feroz em que bebe sua coragem, enfim, também aceitar, solicitar conforme a necessidade o socorro da Inglaterra, e ver sem preconceito a artilharia de seus navios atacar em nossas costas esses novos franceses que pretendem organizar uma sociedade sem rei, sem sacerdotes e sem nobres, quer dizer, sem freios de qualquer tipo, e sem respeito a qualquer superioridade.

#### **LOUISE**

Sua energia é bastante grande!... Tenho vergonha de ter perdido muito da minha. Talvez eu a reencontre. Parece-me que já a reencontro ao ouvir o senhor.

#### **SAINT-GUeltas**

Vamos, então! É preciso! A senhorita suplicou meu apoio, querida Louise; tem de desejá-lo a sério, tem de desejá-lo pleno.

#### **LOUISE**

Ah! meu coração foi quebrado de tantas maneiras e rasgado por tanto remorso!

**SAINT-GUeltas**

Remorsos? Por quem? Como?

**LOUISE**

Me diga... O senhor sabe?... Não ousou lhe perguntar... Entretanto, é preciso que me diga... É verdade que Marie Hoche morreu no cadafalso para pagar a amizade que sentia por mim ao ir comigo para a guerra?

**SAINT-GUeltas**

Não sei nada sobre isso. Eu acreditaria mais que ela foi afogada em Nantes.

**LOUISE**

Ah! grandes deuses! Que morte horrível! Pobre Marie! E fui eu que a enviei para o inimigo!

**SAINT-GUeltas**

Uma razão a mais para desejar a vingança! Olha aí, Louise, a senhorita está chorando! O tempo das lágrimas passou; a fonte delas deve ser eliminada. Trata-se de querer, agora!

**LOUISE**

O senhor é cruel desprezando minhas lágrimas. Deixe que elas corram uma última vez, talvez eu tenha coragem depois.

**SAINT-GUeltas**

*(cercando-a com um abraço)* Pois bem. Sim, chore, querida criatura desolada! Chore e me perdoe minha grosseria; mas pense que está sob minha proteção. Sim, sei muito bem que você sofreu! Como suportou tanta fadiga, terror e aflição? Aí está você como uma pobre flor rolando no cascalho da margem de um rio; mas é o rio, Louise! E meu peito onde você se refugia é o porto onde a tempestade não mais a atingirá. Vamos! O que ainda teme? Não recuse meu abraço! Parece que sinto de novo meu coração bater no meu peito ao sentir que você está aqui! Minha irmã, minha heroína, minha filha, minha soberana, minha senhora, minha mulher! Sim! Sim, você é para mim tudo isso, e quero que ocupe o lugar de tudo. Acredite, finalmente, e me diga que você também o quer, ou a força de alma que me fez sobreviver aos nossos desastres não vai me abandonar nunca mais!

**LOUISE**

*(liberando-se dos braços dele)* Escute-me! O senhor me disse várias vezes que não estamos mais no tempo em que o amor roubado podia por longo tempo encher o coração de uma jovem sem se revelar com clareza para ela. O senhor tinha razão, eu percebia isso, eu que não soube esconder a ascendência que

o senhor exercia sobre mim: fui sincera com o senhor. Eu lhe disse também o pavor que me inspirava. Nunca escondi do senhor que, reencontrando Henri em Sauvières, fiz um esforço desesperado para o ligar à minha vida. Eu não o amava, nunca o amei, e, entretanto, se ele retornasse para nós, eu teria conseguido esquecer o senhor... a ser pelo menos para ele uma esposa fiel e devotada. Imagine que, naquela época, dizia-se à minha volta que o senhor não era livre, que sua mulher ainda vivia...

### **SAINT-GUeltas**

A senhorita acreditou nessa fábula inventada por um padre cuja vaidade eu havia ferido e cuja influência eu havia combatido?

### **LOUISE**

Não acredito mais nisso, porque no incidente do Carvalho Grande, no momento em que pensávamos estar caminhando para a morte, o senhor me fez prometer ser sua mulher se um milagre nos fizesse sobreviver àquele desastre. Pois bem, depois daquele terrível dia e durante o lúgubre inverno por que acabo de passar, separada de minha gente de meu pai e do senhor, eu havia renunciado a toda esperança de felicidade. Eu acreditava que estivesse perdida para sempre, banida, miserável, esquecida, e, pensando no senhor, eu me dizia que jamais me havia amado, que minha desconfiança havia há bastante tempo recusado seu amor e que, naquela promessa de casamento que o senhor me havia feito, havia o delírio mais de um supremo entusiasmo do que do afeto profundo de uma alma devotada. Eu me enganei, diz o senhor. Há momentos em que acredito sentir o senhor pleno de bondade, de doçura e de ternura sob sua terrível casca grossa e esse contraste me emociona e me encanta. Em minha solidão, eu refiz para mim alguns momentos em que o senhor me parecia afetuoso, indulgente, paternal, como agora há pouco; mas eu me lembrava também que após ter esgotado comigo as seduções de sua linguagem fácil e abundante em promessas, o senhor sentia despeito e uma espécie de ódio... Isso é amor? Ele me atrai e me espanta. Irritado – eu o temo; enternecido – eu o temo ainda mais... Quantas vezes, cochilando sobre a grama durante aqueles longos dias em que eu pastoreava as cabras do fazendeiro, eu vi o senhor em sonho me censurando, ameaçando me matar ou me atraindo para a armadilha de suas seduções! Mais de uma vez, confusa, eu corri à noite pela planície deserta, acreditando ouvir seus passos por cima dos meus e sentir em meus cabelos sua mão sangrenta. Prefiro morrer – e eu me mataria! O senhor sabe muito bem que, se tenho o espírito tímido, não tenho o coração covarde.

### **SAINT-GUeltas**

E é por essa castidade temerosa, por esse orgulho trêmulo que eu te adoro, não está vendo? Você se confessou, quero me confessar também. O despeito me afastou de você mais frequentemente ainda que as agitações e as obriga-

ções da guerra. Tentei, eu também, me esquecer dela, me distrair dela. Impossível! Sua imagem adorada me perseguia, e, mais tarde, enquanto você via meu fantasma sobre o gramado, eu via o seu vagar ao redor de meu leito de dor, eu o via tanto desdenhoso e desconfiado, quanto perdido e embriagado... mas o termo de tantas provas se aproxima; pois, tal como sou e indigno de você, tenho a glória e a delícia de ser amado por você. Louise, deixe-me lhe falar como se você já me pertencesse! Deixe-me te assegurar sobre esse futuro que te assusta! Tenho razão de acreditar nele! Todo homem de vontade tem sua estrela: uns a colocam no céu, outros apenas em sua alma; eu, eu a vejo em você, e só peço a você a manutenção de minha energia. Não se trata de um sonho, e, se você duvida, é porque sua afeição ainda não é a paixão que sinto e que quero inspirar em você. Sim, eu quero que me ame loucamente, quer dizer, assim como sou e sem me comparar a ninguém, sem me julgar segundo suas próprias ideias, sem se lembrar que existem seres piores ou melhores. E que pouco lhe importa se eu seja bom ou cruel, puro ou sujo, desde que tenha em mim uma força capaz de absorver sua vida e devolvê-la a você decuplicada pelo sopro de meu peito ardente? Você não vê que sou um tipo à parte, um homem que, nem no bem nem no mal, os outros homens conseguem igualar? Você não viu, em sua cólera, tudo se quebrar à minha passagem como um raio, e, em minha doçura, secar a gota de orvalho que afogava o inseto? Se tenho todos os vícios, como reprovam em mim, talvez eu tenha todas as virtudes, quem sabe? Não já provei que, se eu às vezes satisfazia minhas paixões como um egoísta, eu sabia vencê-las como um estoico quando uma razão superior falasse ao meu orgulho? Qual é, no fim de tudo, o resultado dessa vida delirante que me impulsiona? Não dura até aqui o sacrifício? Já não dei tudo, minha fortuna, meu repouso, minha carne, minha alma para a causa que quero fazer triunfar? Eu sou um louco, tal como dizem, um temerário, um pródigo; eu engolfaria tua fortuna tal como engolfei a minha no abismo sem fundo dos devotamentos romanescos. Pois bem, sim, certamente você me desprezaria se eu hesitasse em fazê-lo. Adulterar, conservar, prever no meio da vida de aventuras que nos é concedida, isso é possível, é digno de nós? Essas são virtudes do tempo passado como o amor tímido e matrimonial de nossas avós! Não nascemos para essas coisas, nós. O destino nos atirou na terra no meio de uma tormenta, pouco se preocupando com fracos destinados a serem esmagados, e temperando os fortes para combates formidáveis. Você bem vê que sou uma dessas forças fatais que devem tudo atravessar e tudo vencer. Minha feiúra característica é como o segredo de minha sorte. Por onde passo, nos quartos finos de mulheres como nos muquifos de estrada, o javali que sou reduz a nada os Apolos da antiga mitologia galante. É que através dessa máscara bestial brilha uma chama que vem do céu ou do inferno; é que essa mão é mais nodosa que o galho mais duro do carvalho; é que esses braços peludos e esses ombros redondos um dia te carregariam sem se cansar; é que todo esse ser que te pertence foi predestinado aos trabalhos de Hércules de uma época

de monstros e de prodígios! e você fala de clemência, de piedade, de moderação por uma bola vermelha atirada para o mundo para purificá-lo destruindo-o?... Isso é uma infantilidade, minha pobre Louise! É não compreender o horror da situação e a missão daqueles que devem dominá-la. É desconhecer também a sua e colocar você no nível das mulheres frouxas e limitadas que querem por senhor um escravo e por companheiro um idiota. Não, não! erga os olhos para o alto! Você já venceu a timidez de seu sexo atravessando, perdida mas sublime cenas de carnificina e desolação. Coloque no amor o entusiasmo e a fé que atiraram você nas batalhas. Enfrente essa guerra, é a mais terrível, a mais inebriante de todas! Aprenda a se medir com o leão e não com o pardalzinho! Seja minha verdadeira companheira, minha luz e minha sombra, meu árbitro às vezes, meu freio quando necessário... minha cúmplice sempre, pois vai ser preciso que aceite as situações inextricáveis e as resoluções desesperadas que matam os pusilânimes, mas nas quais os corajosos se retemperam e obrigam o próprio Deus a se retratar. Está tremendo... O que você tem? Ainda está chorando?

**LOUISE**

Sim... Não importa! Onde você for, eu irei, e o que você quiser, eu também quero!

**SAINT-GUeltas**

Vem, então, para o meu coração, e, ali, nesta solidão encantada, sob o olhar protetor das estrelas, diga...

**LOUISE**

*(estremecendo)* Escute! O barco! Está parando! Fomos descobertos!... estamos perdidos!

**SAINT-GUeltas**

*(empurrando-a para a cabana de juncos)* Fique aí, não se mexa e não tenha medo! *(corre para a margem do rio, uma pistola na mão)*

## Cena 2

*(La Korigane, Saint-Gueltas, Roxane)*

**LA KORIGANE**

*(fazendo Roxane desembarcar e continuando no barquinho que ela conduz)* Rápto, rápido! Eles tão ali. Pula na areia; eu vou esconder esse barquinho. *(ela desce o rio um pouco mais longe)*

**SAINT-GUeltas**

*(que se faz ver entre os juncos; à parte)* A tia! Desgraçada! Ah! que o demônio te reduza a fumaça, velha fantasma! *(alto)* Mas, como? É a senhora, Senhorita de Sauvières?

**ROXANE**

Pois então, sim, sou eu, caro marquês. Não estava me esperando, pois não?

**SAINT-GUeltas**

Não, por certo que não, pelo menos aqui. Raboisson devia levá-la...

**ROXANE**

Ele está ocupado com La Tessonnière. Eu ia partir com eles, quando a brava pequena Korigane chegou para me dizer a pedido do senhor que eu subisse ao barquinho com ela e vir encontrar minha sobrinha, que não deveria ficar convenientemente sozinha com o senhor.

**SAINT-GUeltas**

La Korigane! E, diabos, onde ela se enfiou agora?

**ROXANE**

Mas não foi o senhor que a enviou a mim?

**SAINT-GUeltas**

Não! Não importa! Vai se encontrar com Louise. Ela está ali, vamos partir em seguida. *(ele lhe aponta a cabana)*

**ROXANE**

Ah! marquês! Não lhe devemos tudo!

**SAINT-GUeltas**

Vai, vai! *(ele dá alguns passos na margem e se vê perto de La Korigane, que está prendendo o barquinho)* Que diabo de três rabos te traz aqui com a velha louca?

**LA KORIGANE**

Senhor, eu segui o senhor por tuda parte sem me mostrar. Eu sabia muito bem que o senhor ia era procurar a mocinha. Daí eu trouxe a tia só pra contrariar o senhor. Isso é evidente e não sei porque tá aí espantado.

**SAINT-GUeltas**

Ah! Sim. Quem a trouxe até aqui? Foi Cadio?

**LA KORIGANE**

Cadio? Tirefeuille matou o pobre Cadio; acabou de me dizer. E foi o senhor que mandou fazer aquilo lá. Eu, eu roubei um barquinho, remei, remei e tou aqui... meio morta, tipo assim! Me mata aí, se quiser. Não vou nem ter força pra me salvar. *(atira-se sobre a areia)*

**SAINT-GUELTAS**

*(pensativo, observando-a)* Tão pequena, tão frágil, tão feiinha! Uma espécie de macaco!... e tão forte, tão resoluto, tão apaixonada! Matá-la... sim, esmagaria com uma pisada essa cabeça chata como a de uma víbora! *(empurra-a com o pé)* Levante-se, vamos! Não atice meu furor! Vai dormir aí, banhada de suor e meio deitada na água fria?

**LA KORIGANE**

*(levantando-se)* Ah! bah! Faz tempo que morri?! Não? Então o senhor me salvou? É minha alma que o senhor vê aqui, uma alma amaldiçoada que não pode deixar o senhor aqui, porque o senhor é seu próprio inferno.

**SAINT-GUELTAS**

Que lixo de poesia! Guarde-a para você, bretã endiabrada! Vamos lá, três palavrinhas antes de cairmos na estrada! Não temos tempo para perder aqui. Você está mesmo decidida a azedar meus amores?

**LA KORIGANE**

Sim.

**SAINT-GUELTAS**

É imbecil de sua parte o que quer fazer. Podem me contrariar uma vez; mas duas vezes é demais, sabe?

**LA KORIGANE**

Sim, você elimina o quem te perturba.

**SAINT-GUELTAS**

O espinho que gruda nas minhas pernas, eu o arranco.

**LA KORIGANE**

Só o senhor mesmo pra acreditar que pode me fazer algum medo!

**SAINT-GUELTAS**

Vamos ver! *(pega-a com uma única mão e a mantém acima da água)*

**LA KORIGANE**

*(com voz suave e como que de repente cuidada)* Bom, meu doce senhor! Morrer pela sua mão: era isso mesmo o que eu queria!

**SAINT-GUELTAS**

*(à parte)* O canto do cisne agora! *(colocando-a no chão)* Está pensando que não vou matar aquela que me salvou a vida? Sua coragem é só uma ideia. Não vale grande coisa, vai, e você nunca gostou de mim!

**LA KORIGANE**

O que ainda te falta pra acreditar em mim?

**SAINT-GUELTAS**

Você tem que amar aquela que amo, tem que servi-la tal como a sirvo, tem que se dedicar a ela como para mim e tem que, com medo de angustiá-la, não permitir que ela jamais desconfie da amizade que tenho por você. No dia em que vir uma lágrima nos olhos dela por culpa sua, você não será mais nada para mim.

**LA KORIGANE**

Ah! e o que vou ser então pra você se eu te obedecer fielmente?

**SAINT-GUELTAS**

Você será o que você é: o ser que eu mais admiro sobre a terra.

**LA KORIGANE**

Pois não é que tu me admira, eu tão medonha assim desse jeito?

**SAINT-GUELTAS**

Pois bem, e eu por acaso sou tão bonito assim para reprovar sua feiúra?... A beleza está aí, você vê, na cabeça, e ali, no coração. É a vontade que nos move, e o fogo que nos queima. Eu não te amo de amor, você bem sabe. Alguma vez te enganei? Jamais. Sozinha no mundo, você é obrigada a suportar a verdade, e eu a disse a você; mas eu sei o que você vale, e não sou homem que não presta atenção nisso. Conheço minha coragem, e sei que você é grande, minha ratinha preta, maior que as deusas que me enfeitiçam... e que comerciam seu amor comigo! Não fiz nada nem disse para conseguir o teu; ele não me custou nem esforço, nem imaginação, nem mentira, nem sutilezas de linguagem, nem arroubos de eloquência! Você o entregou para mim como se fosse o pagamento de uma dívida. Só você me compreendeu! Veja se quer conservar sua superioridade, seu prestígio, e ficar perto de mim como um cão que maltrato em público e como um espírito familiar diante do qual minha alma surpresa e perturbada se curva em segredo.

**LA KORIGANE**

Ah! você diz palavras mágica pra me enfeitiçar!

**SAINT-GUeltas**

Você compreendeu?

**LA KORIGANE**

Sim, e vou obedecer. Você quer que a Louise seja sua mulher?

**SAINT-GUeltas**

Você bem sabe que isso não pode acontecer; mas quero que ela me pertença, e isso vai acontecer, e você vai ter que passar por isso.

**LA KORIGANE**

Tudo bem, eu aguento.

**SAINT-GUeltas**

Vamos! É o amor, isso! sem reserva, sem escrúpulo, sem egoísmo! (*dando um tapinha na testa*) Ah!... se eu pudesse fazer entrar na cabeça de meus ídolos esse fogo que você tem aí!

**LA KORIGANE**

Você sabe que te amo mais que elas, é tudo que eu quero.

**SAINT-GUeltas**

Pé na estrada, então. Chame sua jovem senhora, e a velha, da qual não consigo me desembaraçar. Depressa! Antes que o sol nos surpreenda aqui!

## Parte 6

### Quadro 1

*Em Nantes. Um quartinho numa mansarda.  
Um alçapão se abre no teto de madeira da mansarda.  
Uma mesa está coberta de livros, mapas geográficos, jornais e brochuras.  
Um catre e duas cadeiras de palha são todo o mobiliário.  
A janela, estreita e longa, abrindo sobre os canais do Erdre e do Loire, ocupa  
o recuo de uma velha mansão alta a um canto da prisão de Bouffay.  
A massa escura do antigo edifício só deixa aparecer um raio de lua que  
incide sobre a guilhotina, armada permanentemente na praça das execuções  
e perceptível numa sequência de muralhas nuas e sombrias.  
Cadio lê na penumbra, como se fosse um gato.  
Henri entra, vestindo parte de um uniforme militar.*

### Cena 1

*(Henri, Cadio)*

#### **CADIO**

Ah! finalmente, meu amigo, você tá aí! Não esperava mais te ver hoje. Mas sabia que tu ia voltar são e salvo.

#### **HENRI**

Oito dias, rapaz, dando caça àqueles chuãs. E eu preocupado com você, demorava para dormir sem notícias suas. Como é que você está?

#### **CADIO**

Muito bem; eu podia bem que participar das manobra e começar a me exercitar com os recruta novo.

#### **HENRI**

Não, você ainda está muito fraco... Pensa, rapaz, você esteve muito doente.

#### **CADIO**

Meu ferimento já fechou, não tô sofrendo mais.

#### **HENRI**

Não me incomodo mais com o ferimento, mas com essa febre perniciososa. Ela te deixou bem fraco, sabia? Fiquei muito preocupado com você.

**CADIO**

Mas já passou. Eu ia ficar bastante irritado de morrer sem ter aprendido nada.

**HENRI**

E você achou aí um jeito de aprender bastante em sua convalescença; aposto que foi isso mesmo que retardou sua cura! Fiz mal em lhe trazer todos esses livros.

**CADIO**

Eu ainda não aprendi muita coisa aí com eles.

**HENRI**

Não?

**CADIO**

Nada mais do que as palavras que se pode usar pra dizer o que se pensa.

**HENRI**

Já é alguma coisa.

**CADIO**

Oh! Eu já tinha lido muitos livro! Lá no convento tinha um monte. Livro é bom, é; mas a verdade, essa a gente não lê, escuta de Deus quando reza.

**HENRI**

Místico, você, agora? Vá lá; mas, como é preciso te restabelecer completamente no físico e no moral antes de você se expor às fadigas do serviço militar, que não são nada leves nestes tempos, eu vou te mandar passar uns dias no campo.

**CADIO**

Sozinho! Por que isso?

**HENRI**

O cirurgião do regimento, que cuidou tão bem de você e que sabe como aprecio ver você curado, disse que você precisa mudar de ares. O ar aqui de Nantes está empestado e você está aqui na ala da infecção das prisões e dos massacres. Ah! meu pobre Cadio, jamais lamentei minha sorte, mas, estando eu tão desprovido de meios quando você estava tão doente, fiquei muito triste! E por essa razão me vi forçado a deixar você... Finalmente, eis-nos juntos para alguns dias tranquilos, eu espero. Eu vou ver você na Prévôtère.

**CADIO**

O que é essa tal Prévôtère?

**HENRI**

Uma casinha próxima a uma pequena fazenda pertencente a um dos meus camaradas. Ele a colocou à minha disposição, quer dizer, à sua. Fica a duas ou três léguas daqui, no meio de uma floresta. Lá você vai encontrar livros e vai poder retomar sua música sem perturbar as deliberações do tribunal revolucionário, que fica bem ao lado daqui e que não tolera suas canções quando está deliberando.

**CADIO**

A música... eu não entendia por quê! Não lamento nada daquela que eu fazia.

**HENRI**

Então você estudou teoricamente para saber o que não sabia antes?

**CADIO**

Não! eu ouvi uma mulher cantar.

**HENRI**

Ah! sim, tinha que ser! Uma prisioneira? Você não sonhou isso no delírio de sua febre?

**CADIO**

Ainda ontem ela cantou outra vez: é a voz de um anjo!

**HENRI**

“Ah! tristeza agoniada! / Se estou lá não me diz nada!” Entendi, então foi por causa dela que quis ficar aqui neste alojamento tétrico?!

**CADIO**

*(à janela, apontando para a guilhotina)* Não! é por causa daquilo lá; olha!

**HENRI**

Diabo! Aquela coisa sem graça; que ideia mais esquisita! Para que aquilo? Vamos ver! *(aperta-lhe o pulso)*

**CADIO**

Acha que tou louco?

**HENRI**

Não, claro que não! Mas bastante exaltado! Bem sei que é seu estado natural, mas não seria nada bom se tivesse alguma febre.

**CADIO**

E tenho?

**HENRI**

Não.

**CADIO**

Então, posso falar com o senhor sem lhe causar nenhuma inquietação. Não sou de falar muito e talvez não me saio bem agora. Mas tenho que tentar, devo tentar! Você sabe o que aconteceu na fazenda do Mistério quando tu me encontrou lá assassinado por ordem daquele senhor de Saint-Gueltas?

**HENRI**

Caramba, o que você me contou era tão estranho... Não era uma divagação, não?

**CADIO**

Era verdade.

**HENRI**

Você havia contraído uma espécie de casamento com minha prima para salvá-la em caso de prisão?

**CADIO**

Sim, foi o que aconteceu. Mas o casamento não valia nada, a gente tinha usado nome falso.

**HENRI**

Então, não servia para nada.

**CADIO**

Eu não sabia disso; eu agi como ela queria. Eu tava contente de fazer um favor pro senhor e inspirar confiança pra ela; e depois, quando vi que Saint-Gueltas tinha enganado ela, quis prevenir sua prima: aí me alguém respondeu com um insulto e um golpe de punhal.

**HENRI**

Você não pode acreditar que Louise...

**CADIO**

A punhalada veio da parte dela, o insulto veio dela!

**HENRI**

Você estava indignado, furioso...

## CADIO

Foi a primeira vez na minha vida que fiquei encolerizado daquele jeito; mas cólera não é furor, é loucura. A cólera é uma coisa boa, uma claridade que se faz no espírito. Diz que Deus tirou o homem de um punhado de barro. Os monge me tinha ensinado isso; eu me sentia aviltado em minha carne e em minha alma por essa crença triste e baixa. Barrio. Mas era o que eu pensava. Vivendo no ar livre e dormindo sem abrigo eu me perguntava sempre: “Que diferença tem entre o espinho e o seixo?” Eu não gostava de mim, não me respeitava. Se eu não causava algum mal pra quem quer que seja é porque eu não sabia fazer mal pra ninguém. Comecei a me considerar alguma coisa no dia em que você me deu sua amizade... mas naquele dia em que eu senti ódio, finalmente eu entendi minha vida inteira, e compreendi que o homem não era uma figura de terra e de argila, mas um espírito de fogo e de chamas. Jurei, naquele dia, me vingar sendo mais do que aqueles que desdenhou de mim como um inimigo frágil ou um amigo indigno. Você me disse: “Seja homem, seja soldado.” Oh! Eu quis isso, eu quero isso! Mas eu tava morrendo; você não sabia o que fazer comigo; você me trouxe pra cá onde seu serviço te chamava. Ao entrar nessa cidade terrível que Carrier tinha deixado na véspera, eu tremi. Oh! Eu me lembro bem! Eu via e ouvia tudo apesar do mal que me roía. Você fez eles me colocar numa charrete com outros doente. A gente caminhava no centro de seu regimento. Era noite, uma noite pálida e fria. Você me tinha coberto com seu mantô. Trazia seu cavalo pra perto de mim pra ver se eu tava morto, pois eu não tinha mais força pra responder. A gente fez a travessia daquele longo burgo queimado pelos vendeano e transformado numa verdadeira vala comum onde eles era fuzilado às centena. Ainda não tinham recolhido os morto naquele dia; sem dúvida tava faltando braço. A peste e a fome tinham se instalado aqui, e aquele que matava mal estava mais vivo que os morto. Os cão faminto devorava os cadáver, e as roda da charrete esmagava eles. Meus cabelo se arrepiava na minha cabeça, e eu disse pra mim: “Taí o inferno da vingança! É aqui a festa do sangue e do furor.” Então ouvi um riso execrável que partia de mim e você disse ao cirurgião que acompanhava a gente: “Pobre Cadio! A morte!” Quando fui despertado no hospital militar, você ainda tava perto de mim, aflito, dizendo: “A epidemia já chegou aqui, vai ser preciso levar você pra outro lugar.” Foi então que um dos enfermeiro me reconheceu e te disse: “Cadio é da minha terra. Eu vi ele pequenininho, lhe quero bem. Meu irmão tá alojado na cidade por conta da nação porque tá empregado a serviço dela. Vou transportar Cadio pra casa dele, não vai faltar nada pra ele lá.”

## HENRI

E cumpriram o que me prometeram, não é? Você tem algo a reclamar de seu anfitrião?

**CADIO**

Não! É um homem infeliz, mas é um homem honesto, e não tem de falar em pagar nada, não. Ele ia se sentir ofendido com isso. Quero falar desse homem. Ele me ensinou muito e me fez refletir muito.

**HENRI**

É um mestre carpinteiro, não é?

**CADIO**

É um antigo religioso do convento de Auray, que veio aqui tomar posse do legado do pai e, quando foram construída as barcaça pra ser naufragada com os prisioneiro reunido em cima delas, era ele que comandava aqueles trabalho e execução.

**HENRI**

Ah! Eu não conhecia esses detalhes. Entretanto a lembrança de sua figura é bastante doce.

**CADIO**

Sim. Mas não era uma figura sorridente, aquele homem era cruel e intolerante. Vivia sonhando com o retorno da inquisição. Carrier<sup>40</sup> se tornou seu deus. Agora não fala de bom grado das coisas que fez. Desde a partida de Carrier, aquelas coisas é repreendida, e tem ameaças pra aqueles que tomou parte nelas.

**HENRI**

E o que é que um tal funcionário do Terror pôde ensinar a você?

**CADIO**

Ele me ensinou que se deve desconfiar de si mesmo, já que os homem mais rude são fraco como crianças. Esse homem não dorme mais e definha. Tá mais doente que eu, morre de pavor e de desgosto.

**HENRI**

É bem isso que se tem de fazer. Compreendo que existem bestas ferozes como Carrier e seus cúmplices; não compreendo como o povo esteja sempre pronto

---

40 **Jean-Baptiste Carrier**, 1756-1794, revolucionário francês famoso por sua crueldade. Em outubro de 1793, foi enviado a Nantes, para subjugar a revolta que lá havia ocorrido. Foi o principal responsável pelas famosas *noyades* (os “afogamentos” de Nantes, 1793-1794): julgando que a guilhotina fosse muito lenta para as execuções, encheu com prisioneiros algumas barcaças com comportas de fundo que, quando abertas, deixavam os prisioneiros afundarem no rio Loire. Em fevereiro de 1794 foi chamado de volta a Paris pelo Comitê de Salvação Pública, tomou parte no golpe contra Robespierre em 9 Thermidor (27 de julho de 1794), mas foi, ele próprio, chamado perante o Tribunal Revolucionário e finalmente guilhotinado em 16 de dezembro de 1794.

para obedecer a ele. É da ordem natural que um bando de lobos se precipite sobre um rebanho de carneiros; mas que os carneiros, tomados de furor, se metam a se devorar uns aos outros, eis o que me indigna e me enoja. Se o povo de Nantes, que é honesto e laborioso, tivesse insultado os carrascos e salvo as vítimas em nome da República, a República não se teria enganado; mas, em Nantes como em Paris, como em todos os lugares, o povo trêmulo se apagou, e, porque um punhado de amotinadores sempre esteve a postos para aplaudir o assassinato e pedir cabeças, os líderes da Convenção puseram seus crimes na conta de todo o povo, dizendo que lhes tirava as cabeças para aplacar sua raiva. Pois bem, eu, que vi as coisas de perto, eu declaro que eles mentiram e que, se tivessem exibido e praticado humanidade, teriam encontrado o povo humano e generoso. Ousaram punir nossos soldados porque muitas vezes eles se recusaram a fuzilar os prisioneiros?

**CADIO**

Então, pro senhor, não foi o povo que fez a Revolução? Se isso for verdade, glória aos homem que fizeram ela sem ele e pra ele!

**HENRI**

Sim, você tem razão; mas não se pode fazer essas coisas grandes sem sujá-las com o furor e a vingança?

**CADIO**

Não se pode mesmo!

**HENRI**

Está convencido do que diz, Cadio?

**CADIO**

Sim, eu tou.

**HENRI**

Você ora a Deus, como diz, e foi isso que ele te revelou na oração?

**CADIO**

Deus não explica nada pro homem. Ele bate no homem, quebra o homem, amassa o homem e renova o homem. Ele é questionado ardentemente e não responde; mas, numa manhã, depois de muito sofrimento e agitação, o homem acorda mudado e revigorado: foi ele que quis desse jeito! Chamam isso de força das coisa, vá lá; mas a força das coisa é Deus que age em nós e sobre nós.

**HENRI**

Toma cuidado, meu caro rapaz, eis aí você fanático e fatalista. Eu te queria republicano e corajoso: você ultrapassa o final antes de ter dado o primeiro pas-

so! A companhia do mestre carpinteiro e a visão insalubre do cadafalso e desta prisão te fazem mal. Vou levar você daqui amanhã.

**CADIO**

Eu vou para onde você quiser, mas me deixa te responder. Você me queria republicano, eu fui indiferente. Você me queria corajoso, eu fui covarde.

**HENRI**

Certamente que não.

**CADIO**

Veja bem! Eu bem sabia aceitar a morte, mas detestava ela, e fui sensível; eu temia o mal dos outros, não conseguia ver o mal. Quando os insurgentes crucificavam seus prisioneiros no portal das igrejas, quando esfolavam vivos os prisioneiros... eu me mandava dali cobrindo os olhos, e eu nunca mais quis ver... Parecia que eu sentia na minha própria carne os tormentos que causava às vítimas. Como, então, eu ia me tornar um homem destemido se eu continuava bonzinho e suave como uma mulher? Eu ia ter que endurecer meu coração, e vi como a guilhotina corta as vértebras do pescoço e faz jorrar o sangue com a vida. A velocidade diminuiu aqui depois do apelo de Carrier. Não se matou mais sem julgamento, não se afogou mais; a vingança recuou diante de sua obra, aqueles que tinham semeado ela sentiu medo! Eu vi o mestre carpinteiro enterrar seu machado manchado de sangue em seu porão e fugir de sua sombra, acreditando ver fantasmas na muralha. Então, o homem tem medo de tudo, até mesmo de sua energia, e, para se tornar um dos primeiros, tem que vencer tudo, o pavor, a piedade, o remorso!

**HENRI**

Você quer se tornar um dos primeiros? Desconfie desses sonhos de ambição que fizeram tantos culpados e insanos entre os de tua idade!

**CADIO**

Você não entende. Eu não penso na glória e na fortuna, só penso em me sentir tão forte quanto me senti tão fraco; então, vou ficar feliz.

**HENRI**

E para se tornar forte, você busca ser desumano?

**CADIO**

Eu vou conseguir, já sofri bastante pra isso! Oh! A piedade, que erro! Que aniquilação! Que falha mortal! Passei por tudo isso! Vi tudo o que Carrier fez.

**HENRI**

Você fez tudo isso em sonho, já que não estava aqui...

## CADIO

Em sonho? Não, eu vi na realidade quando o carpinteiro me contou nessa janela, e depois... Olhe! Eu ainda vejo ele, mas já não sinto nem tremor de febre. Olha, olha!... veja, nessa água preta que rasteja e apita debaixo dos nossos pés, você vê essa mancha branca que parece espuma? É uma cabeça cortada carregada por esse enxurro. Ela passa, ela ri, ela jura! Espera! Ela tá querendo morder, ela achou de novo o cadáver de uma criança, ela se cola nele, engole ele, e o pobre corpinho, despertado pelas mordidas, se contorce com um chorinho doído. Tá ouvindo aí?

## HENRI

Não, graças a Deus, eu não ligo para visões desse tipo, e você está errado...

## CADIO

Oh! eu, eu tenho sentidos que penetra do presente no passado e no futuro. Quando eu era fraco e medroso, vi e ouvi tudo aquilo antes de acontecer, e tudo aquilo acontecia no inferno, que me metia muito medo. Agora que o inferno se estendeu pela terra inteira, eu vejo ele melhor, é isso aí... Oh! Como eu vejo ele! Olha comigo, você também vai ver. Ali embaixo, naquelas pedras lisas e enlameadas, tem um grupinho de meninas pálidas e peladas; a mais velha nem tem quinze anos. Homens agarram elas, elas nem sabem porquê. Uma fala: “Meu Deus, toma cuidado, vai fazer a gente cair na lama.” Elas não acreditam que isso seja possível, que elas agarrem elas. Mas vou em frente; elas se juntam, forma uma parede, se imaginam que se apertando umas com as outras, tudo junto, vão se fazer compreender. “Nós somos crianças, não fizemos mal a ninguém. A lei nos protege, tenham piedade! – Pois bem, é isso mesmo! Respondem os carneiros; a gente tá cheio de piedade, olha só; vamos acabar logo com isso. Morram, parem com esses gritos, desapareçam essas suas caras amarelas!” – Mas o que acontece ali? Eles param de agarrar as meninas, até estendem a mão para aquelas meio afogadas, talvez seja um perdão? Não, é o cúmulo da feiúra, aquele que vem ali, é a última palavra da vingança! – Uma malta de velhas meio lobas meio lesmas; se arrastam no lixo com seus olhos em brasa, vem vindo exigir a vida dessas crianças. Coisa atroz! A vida delas é concedida em risos entre palavras obscenas que só aquelas mulheres compreendem. E elas vão ali pagando uma taxa, pois são licenciadas para entregar a infância para prostituição, e as pobres senhoritas nobres que vão ali, condenadas a morrer ou a se casar com a escória do povo, que não compreendem nada, ficam alegres; elas agradecem, beijam suas benfeitoras medonhas... Mas tem uma delas, a maior, mais bonita, que compreende o que se passa ou adivinha. Ela resiste, ela diz: “Prefiro morrer.” Querem levar ela à força – ela luta, ela grita, ela é morta;... é assim, eles fazem um favor para ela!... As outras... espera, uma nuvem tá passando suave! ela logo se dissipa! Dois meses se passaram, as meninas vão de volta, velhas e murchas. A febre das prisões tornou elas tão perigosas para a saúde pública que acabou por preservar elas

do ultraje; mas elas não sara depressa, é preciso se livrar delas. Outras rolou no lodo como se estivesse em seu elemento; muitas... aquelas que valia mais, ficou louca; tudo isso se passa naquela barcaça pesada, elas dão risada e sangra, elas canta e rugem, música infernal! Será que desaa vez elas sabe pra onde elas vai? Tem aquelas que se enfeita como se fosse pra uma festa, mas agora suas roupa são mais preciosa que suas pessoa; eles tira as roupa delas, todas fica mudas de horror. Os golpe do machado ressoa surdo nos costado da barcaça... Os operário salta pros escaler; eles corta sem piedade as mão dos que se agarra nos carrasco. - A água fervilha ao redor de um imenso grito de angústia abafado de repente. Cabeleiras castanha e loira flutua por um instante e desaparece – mais nada! O Loire tá tranquilo e contente. Ele comeu hoje, vai comer amanhã de novo! Vamo em frente... Entrar nas masmorra. Os muro se divide e se abre na nossa frente. Vem, me segue, tem que ver tudo. Tá recuando? A atmosfera fedida apaga as chama, é o fedor da peste. É esse fedor que se destila pelas muralha, que atravessa as rua e que quase me matou naquele catre que eu tava ontem; também não tenho mais medo, já passei por essa prova!...Vamo entrar... tem ali vinte, trinta, cem cadáver espalhado nas treva; dois ou três fantasma se arrasta na nossa direção estendendo suas mão descarnada; eles tropeça e cai sobre os corpo de seus irmão e de seus filho. “Levanta e sai daqui, miseráveis, vai morrer em outro lugar! – Ah! sim, sair, obrigado! É tudo o que a gente quer. Ver o céu por um instante, respirar um sopro de ar puro, morrer depois; tamo contente!” Vamo! Esses aí vão ser fuzilado. – tem que variar o tipo de morte, e depois a guilhotina tá meio cansada; já mordeu muito a virgem vermelha! Seus dentes tão lascado. – (*rindo*) Ah! Eu conduzi você muito bem pra ver esse espetáculo, não foi? Mas você viu coisas demais e também tou cansado. – Sim, por hoje já chega, basta. – Eu quero, como bem antigamente, escutar o canto dos pássaro e me deitar no gramado! (*atira-se sobre o escaler*)

## HENRI

Deixei seu delírio falar. Pobre infeliz! Você pretende ter eliminado a piedade e ela mata você! Veja só! Eu errei em querer metamorfosear você! Você é um artista e não um soldado. Você tem bastante imaginação.

## CADIO

(*levantando-se*) Não importa, quero viver e agir, eu devia de sofrer o que nenhum homem sofreu! Os artista é considerado ser inútil e quimérico. O dever que você me atribuiu é atroz, quero cumprir. Quero ser um francês, um assassino como os outro! Tem que saber matar pra saber morrer; não é esse o lema dos soldado? A dificuldade em que me vê é só a última crise de uma longa agonia. Tou reanimado, tudo o que a República vai exigir de mim, eu posso e quero fazer. Eu bebi a taça do terror! Eu matei o medo, guilhotinei, fuzilei, matei e violei a Piedade!

**HENRI**

Pois bem, isso é horrível e não te considero mais digno de servir a pátria se você tiver que continuar assim... Eu me arrependo... Mas não, meu pobre Cadio! Você está doente, você está fraco, isso vai passar, eu vou acalmar você. Eu errei, não devia ter deixado você aqui; por que não me falou antes? O que você tem agora? Está chorando?

**CADIO**

Então não tá ouvindo? Essa voz do céu!...

**HENRI**

A prisioneira? (*correndo para a janela*) Sim, estou ouvindo!... Mas, meu Deus, eu conheço essa canção triste, eu a ouvi há muito tempo em Sauvières. E essa voz doce... eu também a conheço! Cadio, Cadio! É Marie Hoche que está ali!

**CADIO**

Você tem certeza? Eu, eu não sei. Parecia... Eu não tinha coragem de acreditar...

**HENRI**

Eu sabia que ela havia partido de Angers, acreditava que ela estava livre. Eles a pegaram de novo, ou a transferiram para cá. Cinco anos já talvez! Que martírio! Pobre querida moça! Onde ela está? Como é que conseguimos ouvi-la daqui? Não há uma simples janela ali, nenhuma mera abertura desse lado da prisão.

**CADIO**

Ela tá ali, tão perto, no alto daquela torrinha.

**HENRI**

Naquela plataforma escondida de nós pelas seteiras? Sim, sua voz vem de lá. Ela pode nos ouvir, quero falar com ela.

**CADIO**

Não faz isso. O carpinteiro deve de tá lá embaixo.

**HENRI**

Não, ele havia saído quando entrei.

**CADIO**

Espera, escuta! Tão subindo a escada, é ele... Vamo sair dessa janela, fingir que não ouvimo nada: ele tem medo de tudo, vai mandar colocar a prisioneira na masmorra se pensar que a gente quer libertar ela.

**HENRI**

Libertá-la, ai! Isso seria tentar o impossível.

## Cena 2

(Os mesmos, o carpinteiro)

**CARPINTEIRO**

Se escondam! Me escondam! Tá tudo perdido, sou um homem morto!

**HENRI**

O que há, o que está acontecendo?

**CARPINTEIRO**

Robespierre, Couthon,<sup>41</sup> Saint-Just<sup>42</sup>...

---

41 Em 1793 apenas 1/3 da França continuava fiel à Convenção. A cidade de Lyon, apesar de sua formação operária, entregou sua defesa a um general do Rei. Desde agosto, dia e noite, a cidade sofre bombardeios. A 9 de outubro de 1793 os republicanos tomam de assalto a cidade rebelde, cuja capitulação é aclamada em Paris; no dia 12, o Presidente da Convenção anuncia somente o decreto contra Lyon, segundo o qual “Todos os habitantes de serão desarmados. Suas armas serão imediatamente distribuídas aos defensores da República. Uma parte delas será entregue aos patriotas de Lião, que foram oprimidos pelos ricos e pelos contra-revolucionários.”; “A cidade será destruída; tudo que tiver servido de habitação aos ricos será posto abaixo, menos a casa do pobre, e as habitações dos patriotas massacrados ou proscritos, os edifícios especialmente usados pela indústria e os monumentos consagrados à humanidade e à instrução pública”; “O nome de Lyon será riscado do número das cidades da República”. George **Couthon** (1755-1794, político francês, amigo de Robespierre) foi encarregado da execução desse decreto. A vingança teve início efetivo em dezembro. Como a demolição das casas é lenta, ordena-se explodi-las. No dia 4 ocorrem as primeiras execuções: 69 jovens são amarrados aos pares e colocados ao lado de dois fossos apressadamente abertos, com canhões dispostos a cerca de passos das vítimas, dispostas em grupos ao lado dos buracos. Os canhões disparam contra os moços, que não morrem todos com a descarga: uns são mutilados, outros exibem as vísceras; a uma nova ordem os soldados avançam sobre o grupo e desfere os golpes de misericórdia, e se lhes permite fiquem com os despojos (roupas, sapatos, acessórios): foi a primeira metralha idealizada por Fouché, que passará à história como o *Metralhador de Lyon*. Ao todo foram cerca de 1600 execuções. Também foram derrubados os mais belos prédios, iniciados ainda sob Luís XIV. Palácios os mais belos são postos ao chão; buscas são efetuadas, a fim de descobrir fugitivos. As lojas são saqueadas e bens de valor apreendidos. Couthon foi guilhotinado em 28 de julho de 1794, junto com Robespierre, fiel até à morte aos seus ideais e à sua amizade.

42 A Convenção provisória vota em 10 de outubro de 1793 um decreto segundo o qual “o governo da França será revolucionário até conquistar a paz”. Por iniciativa de Louis-Antoine **Saint-Just** (1767-1794; aspirante a literato, pensador e político revolucionário francês), 27 anos (cognominado “Arcanjo do Terror” e “Arcanjo da Revolução”), a lei reforça o Terror, inaugurado pelos massacres de setembro de 1792. O Terror, que teve início com a criação do Tribunal Revolucionário e dos comitês de vigilância em março de 1793, se acirrou com a lei de 22 Prairial ano II (10 de junho de 1794) que suprimia a defesa e o interrogatório prévio dos acusados, deixando ao tribunal apenas a decisão entre a inocência e a morte. Foi guilhotinado em 28 de julho de 1794.

**HENRI**

E daí?

**CARPINTEIRO**

No cadafalso! Mortos! Carrier...

**HENRI**

Morto também?

**CARPINTEIRO**

Não! o celerado ajudou a causar a morte deles, acusou eles também. Tava tudo terminado, tava tudo perdido. A República tinha sido decapitada. A notícia tinha acabado de chegar. Os monarquistas estão inebriados, se beijam nas ruas. Vão vir nos decapitar. A reação triunfa... falam de marchar sobre as prisões e forçar as portas... vão salvar os nobres todos, jogar na água todos os republicanos, porque tem deles lá... e eu, vão me decapitar vivo... eles me conhecem, vão me picar em pedaços. Onde posso me esconder?

**HENRI**

Foge, sai da cidade. Vamos! Não perca a cabeça. Parte, some, o senhor tem tempo.!

**CARPINTEIRO**

Sim, é verdade. Adeus. – Vou sair gritando: “Viva o rei!” Eles não vão me reconhecer. *(ele sai)*

## Cena 3

*(Henri, Cadio)*

**CADIO**

Esse cara é um frouxo.

**HENRI**

Não, ele está louco; mas ele disse alguma coisa que me espanta. Se houver um motim monarquista, se forcarem as prisões... Marie Hoche é republicana; talvez ela cometa a imprudência de se explicar e dizer o que pensa. É preciso adverti-la, e rápido! Mas como fazer isso sem atrair a atenção para ela? Esse sótão aí em cima, você subiu alguma vez?

**CADIO**

Não; tem só uns dia que consigo ficar nas minhas perna! Vai lá você! Sobe nessa mesa, eu te ajudo!

**HENRI**

*(no sótão)* Ah! o teto fica no nível da plataforma; ele chega até lá... não, tem um espaço... com uma prancha dá pra atravessar e chegar lá.

**CADIO**

Me espera, vamo achar o que precisa! *(ele também sobe para o sótão com dificuldade)*

**HENRI**

Fica tranquilo, encontrei uma tábua!

**CADIO**

Ela não tá mais cantando; parou; tomara que ela ainda teja lá!

**HENRI**

Já vou saber *(ajeita a prancha)* Segura só um pouquinho essa ponte do inferno.

**CADIO**

Ela tá sólida, mas você, você não vai ficar tonto?

**HENRI**

*(na prancha)* Não, vertigem não. E você, o que vai fazer?

**CADIO**

Vou atrás de você.

**HENRI**

Você não consegue, não quero!

**CADIO**

Mas eu quero!

## Quadro 2

*(Ao amanhecer, no Juizado.)*

## Cena única

*(Henri, Cadio, Marie, numa casinha burguesa perto da granja.  
Eles entram numa cozinha no térreo.  
Ao fundo está uma escada que sobe para o primeiro andar.)*

**HENRI**

*(beijando Marie)* Finalmente, você está salva, querida irmã!

**MARIE**

*(apertando as mãos dele e as de Cadio)* Finalmente, vocês estão aqui! Salvos, queridos amigos! Para me libertar, vocês se expuseram a grandes riscos! Será que podemos nos falar livremente aqui?

**HENRI**

Eu presumo que não haja ninguém. Mas vou fazer uma visita domiciliar antes de nos instalarmos aqui. *(sai)*

**CADIO**

A senhorita sentiu medo, não foi?

**MARIE**

Sim, por vocês dois. Tive muito medo!

**CADIO**

Queria continuar prisioneira! Deve ser medonha a prisão.

**MARIE**

O que há de mais medonho é arrastar quem a gente ama para a infelicidade, o resto não é nada. Ah! Se eu tivesse conseguido vencer sua resistência... mas, resistindo, prolonguei seu perigo. Eu devia ter cedido...

**CADIO**

E a senhorita passou com coragem pela prancha; é uma mulher corajosa!

**MARIE**

Não, eu nasci muito tímida.

**CADIO**

É como eu! A gente fica duro quando fica duro com os outros.

**MARIE**

*(espantada)* Mas, não, é o contrário, me parece.

**HENRI**

*(voltando)* Não tem ninguém. A casa está mobiliada com o estritamente necessário e o jardim, como podem ver, completamente abandonado. É assim em todo lugar. Ninguém ousa embelezar e cultivar canto nenhum, porque sempre se tem medo de uma visita dos chuãs; mas eles nunca vieram aqui e, agora,

não teriam mais a audácia de concretizar expedições tão perto da cidade no momento presente.

**MARIE**

Mas senhor! Quando se aperceberem de minha fuga... se qualquer um de nós sair da casa daquele carpinteiro...

**HENRI**

Ninguém prestou atenção em nós: todos estavam muito agitados pela grande notícia. Demos muitas voltas pela cidade para despistar os espiões, se houvesse algum nos seguindo. O cavalo que me emprestaram é bom, escapamos depressa. Ninguém podia seguir a pé nosso cabriolé, e não havia qualquer veículo, nenhum cavaleiro atrás de nós. Quando nosso bravo cavalo tiver descansado um pouco, vou voltar para me mostrar nos lugares onde as pessoas costumavam me ver, e volto para lhes dizer que tudo estará bem; vocês vão finalmente aproveitar alguns dias, talvez algumas semanas de repouso e bem-estar!

**MARIE**

Mas do que vou viver aqui? Vou encontrar algum trabalho. Não posso ficar por conta de vocês.

**HENRI**

Vocês vão receber a hospitalidade fraterna que virá lhes oferecer o proprietário dessa casinha. Trata-se de um oficial de meu regimento, um excelente amigo que ficará muito feliz em assegurar um asilo à prima de Hoche.

**MARIE**

Mas devo aceitar?... Com certeza ele não é rico!?

**HENRI**

Nestes tempos somos muito ricos quando podemos dar alguma assistência a quem amamos, e existe dignidade em saber aceitar uma assistência de alguém.

**MARIE**

O senhor tem razão, Henri! E Cadio?...

**HENRI**

Cadio vai ficar na granja e a senhorita o verá todos os dias.

**MARIE**

E o senhor algumas vezes?

**HENRI**

O mais frequentemente possível.

**MARIE**

Então vou ser feliz aqui? É espantoso isso! Acho que estou sonhando! Feliz por oito dias, quinze talvez!

**HENRI**

Por que não por mais tempo? Quem sabe?

**MARIE**

Isso seria exigir muito nessa época que vivemos. Agora... me diga, Henri, para eu respirar melhor por um minuto, onde está Louise?

**HENRI**

Com Saint-Gueltas e a tia dela, é tudo que sei. Devem ter atravessado rudes inquietações, pois se fez uma rude guerra ao seu partido; mas um armistício não deve demorar e a queda de Robespierre sem dúvida vai apressar a verdadeira pacificação. Quanto ao general Hoche...

**MARIE**

Onde ele está agora?... Ouso lhe pedir notícias. Ele foi morto na guerra?

**HENRI**

Não, graças a Deus! Deve estar no exército do Norte. (*baixo, para Cadio*) Não lhe diga que está preso, porque ela não sabe disso. Com certeza vai ser libertado. (*para Marie*) Mas falemos da senhorita, Marie; nada sei ainda a seu respeito. Por que estava em Nantes... e presa?

**MARIE**

Quer dizer, como foi que fiz para não ser morta? Foi uma espécie de milagre, e um outro milagre foi ter escapado à horrível epidemia que assolava as prisões. É que em Nantes como em Angers minha situação excepcional embarçou a consciência de meus juizes. Interrogada mais de uma vez com uma obstinação minuciosa, fui julgada culpada de ligação a meus senhores – eu me fazia passar por uma criada da família de Sauvières; mas não conseguiram me convencer de simpatia para com a causa monarquista. Eu estava com a consciência tão limpa a esse respeito, que fui absolutamente honesta em minhas respostas, e, não sabendo o que fazer de mim, resolveram me arrastar de tribunal em tribunal, seguindo ordem de Carrier. Então, propositadamente ou não, acabaram me esquecendo e foi pela amizade com a mulher do carcereiro, porque salvei a filhinha dela doente lhe indicando um remédio, que começaram a me tratar melhor do que antes. A permanência naqueles cárceres era uma coisa

horrível: deitadas entre mortos e moribundos que se sucediam na palha do chão, nosso leito comum, nós sentíamos literalmente o cadáver, e, quando traziam uma leva de condenados para fazê-los morrer, os curiosos se afastavam com medo de contágio. Eu, eu tinha nesses últimos tempos uma cela muito pequena só para mim com uma escada de alguns degraus que me permitia ir respirar numa plataforma onde podia caminhar um pouco, indo e voltando em poucos metros. Me tinham dado roupas limpas e alimento mais suficiente. Então, eu estava bem, e pude sofrer menos. Bom, foi o tempo mais rigoroso de meu cativo. Estar sozinha, inútil, sem conseguir esquecer me ocupando dos outros! Naquele inferno de prisão comum, eu chegava a aliviar alguns sofrimentos, a reanimar coragem com o exemplo de minha paciência, a suavizar pelo menos a dor pela parte que me tocava. Todas aquelas desafortunadas eram minhas amigas... amigas sempre renovadas pela partida de umas e pela chegada de outras. Aquelas que morriam nos meus braços me diziam: “Até nossa outra vida!” E, como aquilo podia me acontecer no dia seguinte, a morte me parecia mais ser um adeus. Quando me vi sozinha, me apercebi de tudo o que era lúgubre numa prisão. À noite eu conseguia ver um pedacinho do céu emoldurado pelo círculo de pedras que me cercava. Eu via as estrelas e as nuvens; mas, durante o dia, ouvia o grito dos corvos atraídos pelo cheiro do sangue, os clamores da multidão cruel e o barulho inenarrável produzido pelo cutelo que desliza na ranhura da guilhotina. Meu Deus, meu Deus! Como se pode viver no meio daqueles horrores!... Viver assim preservada no meio dessa matança perpétua me pareceu ser o pior dos suplícios.

**HENRI**

Pobre Marie! E a senhorita cantava para se distrair?

**MARIE**

Não, mas para tentar distrair os outros. Eu me dizia que, das outras celas, infelizes isolados como eu me ouviriam talvez e por um instante se sentiriam aliviados pelo meu canto. Eu não podia fazer nada mais que isso por eles...

**CADIO**

A senhorita me fez muito bem! Eu ouvia seu canto lá do meu canto.

**MARIE**

O senhor também foi feito prisioneiro?

**HENRI**

Não... ele lhe contará com tempo como viveu após o dia em que se separaram em Saint-Christophe; e eu, que também os vi lá, eu teria coisas a lhe dizer, Marie!... Nesta noite!...

**CADIO**

Vou levar seu cavalo pro portal do jardim. *(ele sai)*

**MARIE**

E eu, eu vou conduzi-lo até a porta da casa.

**HENRI**

*(no portal do jardim, segurando a mão de Marie)* Então, é bem bonito esse jardim abandonado; tudo está tão bem-posto! O que são essas folhas grandes que brotam até os degraus da escada da casa?

**MARIE**

É um acanto; como está bonito! E as urtigas, os morangos, os cravos, os espinheiros... Oh! Tudo isso é tão novo para mim! Eu não acreditava mais que ia tornar a ver um pedacinho de gramado, e vejo folhas, flores... e esses grandes horizontes azuis, aquilo são florestas? Meus olhos estão bastante enfraquecidos, mas tudo me deslumbra agora; parece que estou nadando num raio de sol com moscas que começam a zumbir. Elas cantam tão bonitinho, não é? Eu não cantava tão bem assim na minha torre. Tomara que não me prendam outra vez!... Ah! tenho medo! Veja o que é a felicidade, a gente relaxa o tempo todo.

**HENRI**

Oh! A senhorita não tornará a ser presa! E eu, eu também estou feliz de tê-la conduzido a bom termo neste alegre ninho de verdor. Adeus, Marie! Não, até à vista! Descanse, à noite conversaremos novamente.

### Quadro 3

*(Seis semanas mais tarde, na Prevôtière, num pequeno bosque que desde por uma encosta para o fundo de uma ravina. Através dos ramos de um velho carvalho, vê-se uma série de ravinas com florestas que azulam ao longe. – Paisagem pouco variada, mas fresca e encantadora. – Maria está sentada num grupo de pedras à sombra do carvalho com várias crianças ao seu redor. São os filhos do granjeiro, a quem ela ensina a ler.)*

### Cena 1

*(Marie, duas crianças)*

**MARIE**

Vão brincar, se quiserem, crianças; estou muito contente aqui com vocês. *(as crianças se afastam, restam apenas duas)*

**UMA GAROTA**

Que coisa chata, senhorita Marie, pra que é que serve saber ler? Mamãe diz que não serve pra nada.

**UM GAROTO**

Mas papai diz que serve pra gente ser um bom cidadão. Só os chuãs que não sabem ler!

**GAROTA**

Mamãe não é chuã, e ela também não sabe ler.

**MARIE**

Sua mamãe é muito boa, e, como é sua mãe, ela não precisa saber ler: ela não tem tempo para isso, aliás; mas você, que não é a mamãe de ninguém, deve aprender a escrever as contas do papai.

**GAROTO**

E eu, cidadã Marie, você também me ensina a escrever?

**MARIE**

Com certeza.

**GAROTO**

Para quando eu for soldado, não é? Papai diz que, agora, vamos ser oficiais, advogados, ricos, generais, e tudo!

**MARIE**

Sim, desde que se seja estudioso.

**GAROTO**

Tem que ser patriota também?

**MARIE**

E patriota.

**GAROTO**

A gente vai ser patriota e sábio?...

**MARIE**

Também seremos um bom trabalhador, um bom operário, um bom soldado, mas nem advogado nem general.

**GAROTA**

A senhora é sábia, é general também?

**MARIE**

Eu sou sua mestre-escola agora, isto é, sua amiga que trata de te ensinar o que ela sabe, e sua costureira que faz seus vestidos e os de suas irmãs.

**GAROTA**

E quanto é que lhe pagam por tudo isso?

**MARIE**

Sou eu que pago desse modo a amizade que me dedicam.

**GAROTA**

E a amizade paga alguma coisa?

**MARIE**

Sim, com a amizade. Você não sente amizade por mim?

**GAROTA**

Oh! Sim!

**MARIE**

Então, você está me pagando.

**GAROTO**

*(com um ar grave)* Não existe nada mais ruim do que isso, por Deus, cidadã... eu também gosto da senhora!

**MARIE**

*(abraçando-o)* Oh! Que bom! Do contrário, você seria um ingrato.

**GAROTA**

O que que é isso, ingrato?

**UM GAROTO**

É ser defeituoso, malvado, desonesto, sujo, é isso que é. Vamos, que vou te levar pra casa. Vamo brinca um poco na bera do lago, depois levo meu cabalo lá prele bebê água.

**MARIE**

Ah! é caValo que se diz, atenção!

**GAROTO**

É verdade! É verdade! Só os chuã que diz: "Meu cabalo". *(sai com sua irmã. Maria volta a cozer, Henri sai do jardim e desce pelo caminho do bosque. Observa*

*Marie por um instante com emoção antes de ousar lhe falar. Marie ergue o rosto e lhe sorri)*

## Cena 2

*(Marie, Henri)*

### MARIE

Eu ouvi o senhor chegando! Me perdoe se não interrompo meu trabalho: esses camponeses são tão bons para mim, que me sinto verdadeiramente feliz aqui e quero ser agradável para eles. O senhor permite que eu termine esse boné?

### HENRI

*(que tem seu sabre sob o braço, pegando o boné de criança e observando-o)*  
Como deve ser feliz o homem quando vê uma mulher querida trabalhar dessa maneira e esperando o primeiro olhar, o primeiro sorriso! Ser esposo e pai! Esposo da mulher de sua escolha, pai de belas crianças que vê serem criadas com inteligência e ternura... Isso é mesmo muita glória! Em quem está pensando, Marie, quando faz essas roupas para as crianças?

### MARIE

Ah! devolve meu trabalho! Que notícias me traz?

### HENRI

Uma muito boa! Você finalmente está livre e ao abrigo de toda perseguição.

### MARIE

Graças ao senhor?

### HENRI

Graças a um erro voluntariamente cometido talvez: após a partida de Carrier, seu nome foi colocado na lista dos mortos. Se o carcereiro fosse ousado, ele poderia ter feito você sair de lá. Eu chequei os registros e soube que sua evasão não foi notada e não será investigada.

### MARIE

Obrigada! E sobre o general Hoche,<sup>43</sup> soube alguma coisa? É mesmo verdade

---

43 Houve um general **Lazare Hoche** (1768-1797), histórico general francês da Revolução. Em maio de 1793 foi nomeado ajudante geral chefe de batalhão para o exército do Norte. Entre os anos 1794-1796, atuando na Vendeia e na Bretanha, restabeleceu a disciplina, adotou uma tática eficaz contra a guerrilha dos chuãs (campos e unidades móveis) e assinou o tratado de La Jaunaye com →

que ele também saiu da prisão? A notícia de ontem não foi desmentida hoje?

**HENRI**

Foi confirmada e até mesmo anunciaram que ele vai receber o comandante-em-chefe do nosso exército do oeste.

**MARIE**

Ah! que felicidade! Finalmente talvez eu vá conhecê-lo!

**HENRI**

Como pode ser que nunca o tenha visto?

**MARIE**

Eu o vi, mas me lembro muito pouco. Eu era tão jovem! Não importa, eu o amo como se fosse meu irmão.

**HENRI**

Talvez a senhorita o ame mais ainda quando o vir.

**MARIE**

Eu o amarei mais se a chegada dele fizer o senhor se decidir a deixar a Bretanha.

**HENRI**

Não diga isso, Marie! Não estou tão disposto assim a continuar lá se a senhora exigir...

**MARIE**

Exigir isso!... Não posso, a menos que o senhor não aceite a promoção a que tem direito há um bom tempo. Pelo que teve de combater parentes e amigos por assim dizer cara a cara, eu compreendi e admirei esse escrúpulo orgulhoso; Louise está casada, ela própria me escreveu, está em segurança assim como sua tia, já que o Sr. De la Rochebrûlée aceita, diz ela, a ideia de fazer as pazes com a República. A guerra de bandidos, que continua na Bretanha, logo vai cessar. Além disso, ela não colocaria o senhor nas garras de quaisquer pessoas que lhe são caras; não vejo, então, porque o senhor desejaria ir conquistar seus graus fora da França.

---

Charette, chefe dos vendeanos. Adotou com relação aos royalistas uma política moderada de pacificação. Em abril de 1795 foi preso em Paris por traição como membro do clube dos *cordeliers* dominado por Danton, sendo libertado apenas em agosto após a queda de Robespierre. Bem pode ser uma figura extraída da crônica histórica aproveitada para ancorar a narrativa na realidade.

## HENRI

Ai! Minha cara Marie, a senhorita se alimenta de ilusões! A Vendeia não está realmente pacificada. Se os camponeses, apaziguados pelas medidas de prudência e de humanidade, voltam para casa e retomam suas atividades, cuidado com o dia em que suas colheitas forem feitas! Eles serão facilmente enganados pelos camponeses das localidades onde a passagem das colunas infernais não deixou colheitas por fazer. Além disso, os chefes ambiciosos e inquietos não renunciaram, às suas esperanças, e Charette<sup>44</sup> não se deu por vencido. Qualquer atitude que Saint-Gueltas assuma, seja imitar Charette mantendo-se retrancado em sua província, seja deixá-la para se atirar nas aventuras da chuaneria, o que resta de minha família está condenado a cair nas nossas mãos um dia ou outro. Hoche fará, talvez, se vier aqui, como se espera, o milagre de trazer de volta aqueles espíritos ávidos de emoções e devorados pelo orgulho; mas, se ele falhar, se essa paz armada que permite aos rebeldes se prepararem para novas lutas levar ainda a uma guerra cruel, então será preciso usar o ferro e o fogo naquelas terras infelizes que são para mim o coração da pátria e onde jamais desferi um golpe de sabre sem que parecesse estar derramando meu próprio sangue! Eu obedecerei ao meu dever, amanhã como ontem, mas não quero outra recompensa que não seja o mérito de ter vencido as revoltas de meu próprio coração. Isto se acertará entre Deus e eu. Os homens não poderiam apreciar o que me tem custado e me conceder um prêmio proporcional ao meu sacrifício!

## MARIE

*(emocionada)* Muito bem! Então, é preciso partir e alcançar Kléber às margens do Reno, já que seu coronel recebeu ordem para tal... Ele já a recebeu?

## HENRI

Marie!... partimos amanhã! uma parte de meu regimento permanece aqui, e eu poderia escolher... mas... Ah! estou imerso num grande problema, não vê? A senhorita não quer compreender!

## MARIE

*(também perturbada)* Eu acredito ver que a amizade o reteria aqui... mas, então, não devo aceitar o sacrifício de sua legítima ambição.

---

44 François Athanase de **Charette** de la Contrie (1763-1796) foi um militar francês e líder da insurreição contrarrevolucionária da Vendeia composta de royalistas, tanto do campesinato quanto da classe média e nobreza contra a República e o Diretório durante a Revolução francesa. Anteriormente havia servido na Marinha Real Francesa durante a Guerra de Independência dos Estados Unidos.

**HENRI**

Minha ambição! Não tenho outra senão a de poder oferecer a uma mulher amada uma existência honrosa... e não tenho condições para tanto! Quem desejaria compartilhar minha miséria?

**MARIE**

*(embaraçada)* Aí vem Cadio à nossa procura.

**HENRI**

*(chamando, atento e inquieto)* Aqui, Cadio! *(para Marie)* Acredita que ele esteja em condições de partir também?

**MARIE**

*(interrompendo a conversa)* Mas... Sim! Ele está bem. Está aprendendo a lidar com os cavalos jovens da granja. É intrépido e dedicado, sobretudo calmo, estranhamente calmo e estudioso. Todo dia marca um progresso espantoso em seu espírito. Quem teria adivinhado essa alma profunda e essa inteligência ativa debaixo dessa roupa de tecido grosseiro e dessa fisionomia ingênua? Aqui ele encontrou livros, ele não os lê, ele os devora! Fala pouco, e não se perceberiam seus progressos se por momentos sua emoção secreta não se escapasse em jatos de fogo. Às vezes, ele me confunde, confesso, e defendo mal minhas ideias quando ele as combate.

**HENRI**

*(desconfiado)* Ele impressiona a senhorita, então, e logo estará pensando como ele.

**MARIE**

Não, Cadio é jacobino e, seja lá o que fizermos, ele ficará sempre em partidos extremos. Aí está ele, anuncie-lhe a partida.

## Cena 3

*(os mesmos, Cadio)*

**CADIO**

A partida?

**HENRI**

Sim, é para amanhã.

**CADIO**

*(sem emoção)* Tá decidido? Pra onde vamos?

**HENRI**

Para Mäestricht, para começar.

**CADIO**

Não!

**HENRI**

Como, não? eu lhe juro que sim.

**CADIO**

Eu não vou pra lá.

**HENRI**

Você não quer mais servir?

**CADIO**

Sem dúvida, sempre, mais que nunca; mas você pode tudo perto do seu coronel: diz pra ele que quero começar por lutar aqui. É na Bretanha que eu gostaria de fazer a guerra. Só ali serei bom pra alguma coisa, e vou ter um rápido avanço.

**MARIE**

*(para Henri)* Você saberá que ele pensa a esse respeito ao contrário do que você pensa. Ele queima de vontade de matar seus caros concidadãos.

**HENRI**

E de ser recompensado? Cada um na sua!

**CADIO**

Oh! Eu, eu não tenho pátria nem família. Minha pátria é o exército e meu futuro é destruir aqueles que têm uma pátria e traem ela. Os alemães, os espanhóis, eles defendem sua bandeira, tenho nada com eles. Meus verdadeiros inimigos tão aqui, ao nosso redor. Eu conheço eles, sei o que eles querem e como lutam. Vou ser tão esperto quanto eles e tão implacável!

**MARIE**

*(baixo, para Henri)* O senhor está vendo? Não vamos mudá-lo...

**HENRI**

*(para Cadio)* Então, você quer esperar pela chegada do general Hoche?

**CADIO**

Sim, você não pretende me permitir isso?

**HENRI**

Já que você deseja me deixar...

**CADIO**

Tem que ser assim.

**HENRI**

Eu acreditava em sua amizade.

**CADIO**

Se duvida dela, aí é diferente! Eu te sigo.

**HENRI**

Não tenho o direito de lhe impor o sacrifício dos seus sonhos... de seu destino, como você diz!

**CADIO**

Com certeza, você tem esse direito. Você exige?

**HENRI**

Não; mas eu penso que você vai se juntar ao destacamento que ficar aqui?

**CADIO**

Em Nantes? Com certeza. Tenho que me habituar à disciplina. Isso deve ser o mais difícil. Você parte em uma hora?

**HENRI**

Sim.

**CADIO**

Vou me despedir da granja.

## Cena 4

*(os mesmos, sem Cadio)*

**HENRI**

Marie! Cadio não quer se afastar da senhorita. É pela senhorita que quer permanecer na Bretanha.

**MARIE**

Não, Cadio quer matar Saint-Gueltas. É sua ideia fixa.

**HENRI**

Ele lhe disse isso?

**MARIE**

Ele não fala nada sobre suas ideias, mas eu adivinho quais sejam.

**HENRI**

Felizmente, para a pobre Louise, Saint-Gueltas não é fácil de matar.

**MARIE**

Mas, se a dedicação de Cadio operasse esse prodígio, o senhor não o consideraria um mau caráter?

**HENRI**

Sua dedicação por quem?

**MARIE**

Ora... pelo senhor, eu imagino!

**HENRI**

Ah! isso! ele me acredita apaixonado por Louise e com ciúme de Saint-Gueltas.

**MARIE**

O senhor não esteve apaixonado por Louise?

**HENRI**

Eu a amei mal provavelmente, porque, supondo-se que ela se torne livre e a paz fosse alcançada, eu não me sentiria animado a me casar com a viúva de Saint-Gueltas!

**MARIE**

O senhor tem certeza? Eu não acredito!

**HENRI**

A senhorita acredite em mim: Louise me era cara, mais como irmã e parente do que noiva. Talvez eu não me desse conta, mas eu sentia nela vagamente um orgulho de raça e uma necessidade de dominação que só podiam ser satisfeitos ou domados por um ambicioso e um déspota. Havia em mim instintos mais desinteressados e mais suaves que ela desdenhava. Ela simplesmente preferiu o pretendente feroz e insinuante que sabe, como se diz, corromper as mulheres com elogios e atizar sua imaginação com atos de autoridade audaciosa. Eu não o conheço; ignoro se seu monarquismo é sincero, não o julgo como político; sei apenas que ele seduziu muitas mulheres, que inspirou mui-

to amor e ódio, e que aquelas que o amaram têm a alma murcha e desencantada para sempre. Para vir depois de um homem como esse, é preciso se acreditar capaz de se parecer com ele. Tenho uma ambição mais nobre, a de continuar sendo eu mesmo e de inspirar estima antes de despertar paixão. Diga, então, a nosso amigo Cadio para perdoar Louise e não procurar se vingar dela na pessoa de seu esposo. Não tenho mais inveja da glória de um do que do amor do outro. É um amor e uma glória que se assemelham, pois a loucura é seu ponto de partida e a vingança é seu objetivo. Diga ainda a Cadio...

**MARIE**

O senhor lhe dirá o senhor mesmo. Soldado, ele não terá vontade de vir aqui, e eu não o verei por muito tempo, se não o vir nunca mais.

**HENRI**

A senhorita acredita que ele quer ser soldado? Eu não acredito mais nisso.

**MARIE**

No que o senhor acredita então?

**HENRI**

Acredito que ele a ama.

**MARIE**

O senhor se engana completamente; não é nada disso.

**HENRI**

*(agitado)* O que é que a senhorita sabe? A senhorita não sabe de nada!

**MARIE**

Eu sei que temos, ele e eu, uma completa independência. Nenhum de nós tem mais família ou fortuna que o outro. Uma grande estima recíproca, um agradecimento mútuo pelos socorros e cuidados nesses últimos tempos nos deram o direito de nos falarmos sem rodeios. Se ele me tivesse amado, creio que me teria falado desse amor com a certeza de não me ofender e de não perder minha amizade; ele me disse, ao contrário, que não queria nem conhecer o amor nem comprometer sua vida. Então, estou bem tranquila.

**HENRI**

Então, se ele a tivesse amado, a senhorita não o teria recusado?

**MARIE**

Eu teria dito a ele: “Continuemos irmão e irmã.”

**HENRI**

E seria tudo?

**MARIE**

Apenas isso.

**HENRI**

Por que isso?

**MARIE**

Como, por quê?

**HENRI**

Sim, por quê? Ele ainda não é o homem que deve ser; mas na inclinação não se manda, e a senhorita poderia ter imaginado associar seu futuro ao dele. A aparência dele é agradável, as maneiras dele são naturalmente distintas. Todo seu ser delicado e harmonioso parece trair um nascimento misterioso...

**MARIE**

*(sorrindo)* Ah! Aí está o cavalheiro que ressurgiu apesar de tudo! O senhor acredita que, se existe uma fagulha de nobreza natural em nossa casta, é porque uma gota de sangue patricio resvalou para nossas veias!

**HENRI**

Não, não acredito nisso; eu suporia em vez disso que aquela criança abandonada era filho de algum artista ou de algum erudito. Se não passa de um camponês, pouco importa aliás; há jovens bretões que parecem aquelas virgens de Correggio<sup>45</sup> e essas regiões agrestes banhadas pelo oceano terrível e esplêndido produzem tipos horrivelmente selvagens ou singularmente poéticos. A inteligência dele confunde a senhorita, é você quem o diz; o coração dele é grande também, rendo justiça a ele... Enfim...

**MARIE**

Enfim, o senhor quer que eu o ame?

**HENRI**

*(agitado)* Eu? Bem, vejamos, suponhamos que eu deseje isso!...

---

45 Correggio, como era conhecido na França italiano Antonio Allegri, vulgo Correggio (1489-1534), foi um pintor italiano da Renascença, contemporâneo de Leonardo da Vinci e Rafael Sanzio; são famosos seus quadros e afrescos com temática bíblica e mitológica.

**MARIE**

Eu não poderia satisfazer o senhor.

**HENRI**

*(pegando sua mão)* A senhorita não poderia me dizer por quê?

**MARIE**

*(enrubescendo e recolhendo sua mão)* Oh!

**HENRI**

É a um outro que a senhorita ama?

**MARIE**

*(ensaiando estar alegre)* Não sou obrigada a lhe responder, não é?

**HENRI**

A senhorita sorri com os olhos cheios de lágrimas! Marie, querida Marie! Esse que a senhorita ama não a prefere?

**MARIE**

*(erguendo-se)* Eu não sei... Não acredito... quer dizer, não quero! Não tenho tempo nem o direito de querer ser amada! É preciso combater a miséria com um trabalho assíduo e estar pronta para sacrificar tudo nessa hora de infelicidade... O jeito de tornar alguém feliz e de ajudar uma família quando se tem tanto sofrimento para atravessar a vida com dignidade por conta própria? As pessoas sem coração e sem consciência se atordoam e procuram prazer sem amanhã... eu, eu não conseguiria, eu permaneci mulher pelo respeito a mim mesma. Eu só compreenderia um afeto com duração, e a maternidade com segurança. Vendo essas pobres vendeanas passearem, isto é, carregarem sua gravidez ou seus bebês no meio da batalha e da derrota, eu lamentava aqueles inocentes, e achava quase criminoso o amor descuidado e egoísta que havia gerado aqueles seres! O senhor veja! Eu não lhe digo como deveria fazer aquilo uma jovem; é que não se tem mais, ai, a coqueteria do pudor. Não há mais juventude, não há mais doce inocência: as graças tomaram a couraça de Minerva. É preciso renunciar a tudo o que fazia a beleza e o encanto da vida e se resignar a ser apenas uma irmã de caridade nesse grande hospital de almas assassinadas ou arruinadas que é a sociedade atual!

**HENRI**

A senhorita tem razão, Marie! Deve continuar sendo a heroína de dedicação, a santa que a senhorita é; mas tudo isso só pode durar um tempo limitado, tudo se reanima e refloresce rápido no solo bendito da França. A guerra ardente vai trazer de volta a paz duradoura. O homem não pode se habituar a viver sem

família e sem felicidade doméstica. Num ano ou dois talvez, aquilo que é impossível hoje será fácil. Já temos a vitória brilhando no lado de fora, o patriotismo deve triunfar no lado de dentro. Duvidar disso é duvidar da grandeza da pátria, e a senhorita e eu, a despeito dos horrores que vimos, jamais duvidamos dela. O futuro vai considerar o esforço supremo que fizemos para conservar a fé? Não importa, vamos conservá-la apaixonadamente e acreditemos tanto no amor como na coroa que nos é devida. Bem, nós vamos esperar... Para mim, a confiança voltou depois que a arranquei miraculosamente da prisão... Ah! passei aqui horas bastante doces! Aqui também sofri, pois, à medida que sua beleza readquiria seu brilho, eu via claramente que uma transformação rápida se fazia em sua alma. A senhorita tinha enrubescimentos repentinos, estremecimentos involuntários, eu a surpreendia, tão ativa e laboriosa, mergulhada no devaneio ou perturbada pela emoção. Eu me dizia: “Ela está amando, e só pode ser a mim ou Cadio!...Como saber? Como eu poderia ousar interrogá-la? Ela vai ser sincera e de uma lealdade inabalável? Sua resposta será o fim de meu desespero ou a explosão de minha felicidade?... Prefiro duvidar ainda...” E eu ainda teria esperado; mas parto amanhã, Marie.

**MARIE**

*(perturbada)* Não vá embora assim.

**HENRI**

*(aos pés dele)* Não, eu vou ficar se você me ama!

**MARIE**

*(chorando)* Ah! que louca eu sou, e nós somos crianças! O senhor tem que partir, é a honra que ordena, o dever. Talvez não haja mais aqui perigos nem tristezas, e seu orgulho não deve esperar. Lá fora nossas fronteiras estão sendo diariamente ameaçadas e seus irmãos estão combatendo. Se eu impedir o senhor de correr para lá, o senhor bem depressa sofreria e me logo me repreenderia por ter entravado sua carreira e amolentado sua coragem. Eu teria vergonha de mim e esse laço sagrado que existe entre nós, o amor à pátria, seria desmoralizado e manchado por minha fraqueza. Vai, Henri, vai. Talvez nunca mais o reveja! Talvez eu o esteja enviando para uma morte gloriosa! O senhor leva meu coração e minha vida, então leve também a promessa que lhe faço aqui de chorar eternamente se eu o perder e de jamais pertencer a um outro!

**HENRI**

Obrigado, Marie, eu te adoro! Você é grande como a virtude, você é para mim a alma da França, o anjo da Revolução! Sim, o dever – não antes do amor, mas por causa do amor! Eu te pertencço, Marie e, se me dissesse para ser covarde, talvez eu o fosse; mas sinto que com você não posso ser um covarde. Você é minha coragem e minha luz. Não existe grandeza sublime de que eu não seja capaz

com uma companheira como você. Sim, eu sinto, eu me alçarei acima da natureza, farei prodígios de dedicação, terei a vida mais pura e a melhor consciência, só amarei você. O juramento que me faz também quero jurar para você; eu juro colocar aos seus pés um coração sem rachaduras e um amor sem mácula.

**MARIE**

Meu Deus, como o senhor é bom! Como somos felizes!

**HENRI**

Sim, nós somos felizes! Uma calma divina desce em nós... Ah! olhe, a natureza se ilumina e irradia; todos os esplendores do céu se desdobram nas nuvens de ouro que deslizam sobre nossas cabeças. Os bosques exalam perfumes requintados, o riacho canta melodias celestes. É a primeira vez que o campo está assim, não é? Tudo estava morto, devastado, amundiçado. A terra havia bebido muito sangue – o sal das lágrimas havia esterilizado o solo e não sabíamos se ele voltaria a reverdejar. Não tínhamos tempo de olhar para ele, ou éramos puros demais para o compreender naquela situação. Hoje tudo está se reanimando ao nosso redor; hoje é festa, é verão, é a vida! É o reino eterno da beleza saudado por todas as criaturas. Ah! Sim, estamos felizes, e este momento resume séculos de repouso e de delícias; é um sonho do céu que resgata anos de dor e de fadiga!

**MARIE**

Sim, também sinto a mesma coisa. Existem esses momentos em que tudo o que sofremos, tudo o que ainda se deve sofrer não é mais nada. É como um fardo à parte do qual nos ocuparemos quando formos forçados. Enquanto esperamos, mergulhamos toda a alma numa santa embriaguez. Oh! Como é bom e bonito amar um ao outro até a adoração! O que importa depois disso que os homens nos acusem, nos degredarem ou nos matarem? Não é culpa deles se não compreendem a inocência! Um dia serão punidos porque não vão conhecer as alegrias divinas saboreadas pelos corações puros. – Eu me lembro neste momento de um homem que encontrava em seu desespero a força de enfrentar o céu... ele ousava dizer que a morte só era doce para quem tivesse satisfeito suas paixões. Ele mentia, não é? A morte só é doce para quem venceu suas paixões para fazer de sua alma o santuário de um grande amor?

**HENRI**

Para trás os sofismas desses libertinos sem coração que se arrogam a impunidade porque sabem enfrentar a morte! Eu, eu sinto que se pode bendizê-la quando se sente digno de encontrar para além deste mundo, na grande pátria que reunirá todos os justos, o ser que se amou respeitado somente e santamente sobre a terra!

**MARIE**

*(tremendo)* Veja ali Cadio pronto para partir. Está à sua espera.

**HENRI**

Já, meu Deus!

**MARIE**

Henri, cada momento que passar, cada passo que o senhor der vai nos aproximar da felicidade, e merecer a felicidade é já possuí-la.

**HENRI**

Vamos, vou partir sem qualquer fraqueza! Vou viver da lembrança desta hora encantada! Adeus, Marie! Permita-me beijar a casca desta árvore que ouviu nossos juramentos e abrigou nossa alegria; eu gostaria de agradecer e bendizer todas as ervas e todas as flores desse lugar encantador para fazer você reencontrar em todo canto o vestígio de meus lábios e os perfumes de um amor digno de você!

## Parte 7

### Quadro 1

*(12 de setembro de 1794.*

*No castelo de la Rochebrûlée, construído sobre uma crista rochosa em meio a pântanos salobres, no sul do Loire)*

### Cena 1

*(Saint-Gueltas, Louise, num pequeno salão que faz parte do apartamento de Louise e sua tia. Louise está sentada na moldura de uma janela e contempla o mar. Saint-Gueltas entra)*

#### **SAINT-GUeltas**

E então, minha querida, não está pensando em se vestir, se preparar?

#### **LOUISE**

*(como que saindo de um sonho)* Ah! desculpe-me... estava me esquecendo... Já está na hora? O padre chegou?

#### **SAINT-GUeltas**

Ainda não, ele só virá às dez horas, e mal acabou de anoitecer. A senhora ainda tem tempo para refletir e orar, se seu coração lhe pedir; mas não faria melhor em descer ao salão e se distrair? Já há inúmeros convidados.

#### **LOUISE**

*(preocupada)* Ah! verdade! Quem já chegou?

#### **SAINT-GUeltas**

Todos os nossos vizinhos e amigos, muitas damas endomingadas à moda antiga; a senhora vai ver reaparecerem o pó de arroz e as anquinhas. Os homens estão melhor, em seu traje simples de gente nossa. Estão se divertindo, rindo, bebendo... um pouco demais talvez! Enfim, já que a Convenção nos dá esses prazeres, não há grande maldade em nos aproveitarmos deles.

#### **LOUISE**

Se o senhor permitir, só vou descer na hora de ir para a igreja.

**SAINT-GUELTAS**

A senhora vai ficar sonhando ou chorando sozinha nessa janela, para aparecer pálida e de olhos inchados, como uma vítima arrastada para o altar?

**LOUISE**

O que lhe importam, minhas lágrimas? Tem tempo de se preocupar com elas?

**SAINT-GUELTAS**

A senhora bem pode ver como me importo, pois que eis-me aqui arrulhando ao seu redor enquanto os mais graves interesses polemizam dentro de mim. A senhora sabe que três personagens de seu conhecimento chegaram misteriosamente da Inglaterra da parte dos príncipes: o marquês de la Rive e seu antigo amigo o barão de Raboisson com um velho capelão do antigo grande exército, aquele a quem chamavam Sr. Sapience. Vejamos! Isso não lhe interessa? A senhora não quer seguir o exemplo das mulheres de espírito e de coragem que agora servem de intermediárias para nossas combinações políticas? A senhora está errada!

**LOUISE**

O senhor estima que para essas mulheres a política é apenas um pretexto e a galanteria um objetivo?

**SAINT-GUELTAS**

Seria mais justo dizer que é a galanteria que é o meio e a política o objetivo, por conseguinte a absolvição. A senhora se obstina em princípios rígidos que não levam a nada de útil, minha cara!

**LOUISE**

Ai! Eu bem sei. Não sou a companhia que lhe conviria e com quem o senhor sonhou.

**SAINT-GUELTAS**

Eu não a censuro, é a senhora mesma quem o faz. Percebe perfeitamente que essa austeridade não é muito conveniente nesta circunstância. –Vamos! Deve se livrar disso um pouco. Sua parente, Madame du Rozeray, está no salão, bela como um astro, vestida à romana ou à grega. É um pouco revolucionário, um pouco decotado demais, escandaliza; mas é encantador.

**LOUISE**

Madame du Rozeray, sua antiga amante?

**SAINT-GUELTAS**

Quem diabos lhe contou isso?

**LOUISE**

Contaram-me.

**SAINT-GUELTAS**

Zombaram da senhora, minha cara! Mas suponhamos que eu tenha, como se pretende, partilhado dos favores de todas as mulheres bonitas que vai ver em minha casa, isso seria causa de tristeza e de inquietação?

**LOUISE**

É motivo de humilhação.

**SAINT-GUELTAS**

Ah! desculpe-me! Se pertencer a mim é uma vergonha, a senhora tem razão: core de vergonha e abaixe os olhos, minha bela senhora!... Mas, se, como pensou numa hora de entusiasmo, é uma glória destronar numerosas rivais, tome sua situação como um triunfo. Será que não lhe presto cortesia ao lhe jurar fidelidade diante de um padre?

**LOUISE**

Ah! O senhor lamenta sua jura; o senhor não me ama mais!

**SAINT-GUELTAS**

Me ama realmente a senhora, que está sendo tão injusta? Se eu não a amasse mais, eu a teria deixado morrer, como estava decidida. A senhora não mediu esforços para se assenhorar de mim. Você está ganhando; eu me submeto, com o risco de ser menos orgulhoso e menos feliz do que era estimando-a e me acreditando amado por mim mesmo. Eu me enganava, ai! A senhora colocava sua reputação acima de minha felicidade, e o que se passava em seu espírito antes da paixão era o casamento! A senhora chorou com frenesi o que chama de sua fraqueza e sua vergonha, que eu chamava, eu, de sua grandeza e sua força. Não nos entendíamos mais, mas cumpro sua vontade. Por que não sente orgulho e felicidade?

**LOUISE**

Saint-Gueltas, tenho a morte na alma e suas palavras correspondem com uma cruel franqueza aos meus terrores. O senhor já me odeia! Não importa, devo aceitar tudo para garantir o destino de um ser que já me é mais querido que eu mesma. Que ele viva, e eu morra depois! Ele não amaldiçoará a mãe que se sacrificará para não dar à luz um bastardo! Pois bem, o senhor ficou pálido?

**SAINT-GUELTAS**

(*assustado*) Louise, o que está dizendo? É verdade, meu Deus, o que está dizendo? A senhora acredita...?

**LOUISE**

Eu gostaria de lhe anunciar essa felicidade apenas ao sair da igreja para o recompensar de ter cumprido seu dever para comigo. Diante de suas censuras e suas ameaças, devo lhe dizer: “Poupe-me! Tenha piedade de seu filho!”

**SAINT-GUeltas**

*(ajoelhado diante dela; com força)* Perdão, Louise, perdão! Eu te adoro e te abençoo! Esqueça que duvidei de seu amor e só vejo o excesso do meu nessa dúvida injusta! Vamos, recobre a coragem, minha pobre amiga, enxugue suas lágrimas; aí vem sua tia vesti-la... *(Roxane vem entrando pela porta em grande toilette)* Venha, querida titia! A senhora está esplêndida! Faça que Louise fique adorável; conforte-a, diga-lhe para ser confiante! Eu estou feliz, eu a amo com toda minha alma! *(ele beija a mão de Louise e sai pelo fundo)*

## Cena 2

*(Roxane e Louise)*

**LOUISE**

*(à parte, desesperada)* Ele mente!

**ROXANE**

Pois bem, tudo vai melhorar, querida criança, porque nossas pequenas querelas se acabaram.

**LOUISE**

Nossas pequenas querelas! Ah! querida tia, a senhora compreende muito pouco o que se passa entre nós!

**ROXANE**

É isso, é isso! eu sei tudo...

**LOUISE**

*(assustada)* A senhora sabe?...

**ROXANE**

Eu sei que você tem ciúme de nossa prima du Roseray. Bah! Deve-se saber perdoar o passado. É uma pessoa que deu o que falar, mas é uma mulher dama que presta grandes serviços para nossa causa e que é a alma de todos os complôs. É preciso fazer cara boa para ela e não acreditar em tudo... Bah! Saint-Gueltas é um galanteador, ele conta com todas as mulheres sem pensar nas consequências. Se eu tivesse desejado me persuadir de que ele queria me con-

duzir para alguma bobagem, ele só teria a mim, pois diz às vezes cada coisa... Mas deve-se rir disso tudo! Acho que você não vai ter ciúme de mim, vai?

**LOUISE**

*(que mal a ouviu)* Não, tia.

**ROXANE**

Então, alegre-se, e fique muito bonita. Sabe que tem estado bem pálida e de-sarrumada nos últimos dias? Põe um pouco de ruge, acredite; é bem necessário em qualquer idade. –Vou chamar sua criada de quarto.

**LOUISE**

*(segurando-a)* Ainda não! estou me sentindo mal. Me deixe respirar, está abafado aqui! *(ela abre a porta de vidro que dá para o balcão)*

**ROXANE**

Eu, eu acho que estou gelando em pleno verão com esse vento do norte. Ah! seu reino não será alegre, minha pobre Louise! Este castelo parece um navio encalhado num rochedo; é por isso que não se pode impedir o marquês de receber visitas divertidas. É um pouco misturado, dei uma olha da no salão ainda há pouco, tem de tudo lá; mas, em tempos de insurreição, deve-se tolerar muitas coisas. – você não está me ouvindo?

**LOUISE**

Claro que sim! A senhora dizia que o lugar é assustador!

**ROXANE**

Oh! Assustador! Nem me fale disso! vai voltar a ser!... Felizmente, esta noite, vai ter barulho, folguedos; mas, na noite passada... Ah! eu nem quero te dizer, você vai ficar com medo também.

**LOUISE**

Medo? Não, tia, não acredito em fantasmas!

**ROXANE**

Feliz você de nunca ter visto um! Eu... eu tenho é que me proteger para não ver um desses...

**LOUISE**

Pode dizer o que quiser, eu não acredito nisso.

**ROXANE**

Como quiser; mas não me falta coragem e não sou dada a ver coisas. Na outra

noite eu vi a mulher branca passar neste balcão ao clarão da lua. Ela estava horrível, descarnada, olhos arregalados, cabelos cinzentos flutuando ao vento, e eia, ria muito... era medonho! Um verdadeiro grito de coruja na tempestade! Um demoniozinho com cabeça de macaco pulava atrás dela, segurando seu vestido esfarrapado... Mas você não vê essas coisas, não... Quando se sonha de amor e felicidade... Onde você vai?

**LOUISE**

*(que se dirige para seu quarto)* Vou me vestir. Não é sem tempo.

**ROXANE**

Chame aí La Korigane, já estamos sem luz, e não dá para ver o que se faz.

**LOUISE**

Ela está ali, eu a ouço daqui. *(abre a porta, dá uns passos no outro quarto, que está iluminado, volta dando um grito de espanto, e fica imóvel à porta)*

**ROXANE**

O que você tem?

**LOUISE**

*(entrando e fechando a porta bruscamente)* Nada, provavelmente uma visão, um sonho! Era horrível! *(cai sentada numa cadeira)*

**ROXANE**

Horrível, o quê? A dama de branco? Você viu aquela coisa?

**LOUISE**

Um espectro lívido, repulsivo...com meu véu e minha coroa de casada naqueles cabelos cinzentos e com andrajos sórdidos, a pavorosa, a morte! Com meus diamantes e meu buquê ao peito esquelético! E aquela coisa careteava rindo na frente do espelho. – Ah! aquela alucinação é um pressentimento, uma advertência talvez. Aquele espectro é minha própria imagem, é o fantasma do que serei por ter conhecido o funesto amor de Saint-Gueltas!

**ROXANE**

*(trêmula)* Louise, vamos, você está com medo, é culpa minha, é porque te falei da dama de branco! É La Korigane que está lá, e aposto que teve a ideia de experimentar sua toaleta. Ela é tão enxerida e tão engraçada!

**LOUISE**

Sim! Deve ser isso mesmo, vou ter certeza. *(Roxane, assustada, recua para o fundo do salão. Louise vai abrir com resolução a porta de seu quarto, e olha*

*como que petrificada*) Ah! eu não tinha visto tudo! Tem uma criança morta estendida no sofá! Não, ela se levanta, mas é um cadáver que caminha! Parece louca como sua mãe... e se parece com... Sim, é isso! a visão se completa, aquela miserável, aquela louca, vai ser eu, e aquela criança morta ou idiota vai ser meu filho!

**ROXANE**

*(escondendo o rosto)* Seu filho? Que filho? O que você está dizendo? Ah! só pode estar doente, sonhando...

**LOUISE**

Veja a senhora mesma! Se não tiver nada lá é porque estou louca de verdade! Tenha coragem de olhar. Veja! Eles se aproximam, caminham para cá, estão entrando no salão. *(os dois espectros que Louise acaba de descrever avançam de mãos dadas e rindo de maneira fantástica. Eles atravessam o salão e saem pela porta de vidro que dá para o balcão. Louise desmaia. Roxane se debruça na campainha gritando por socorro)*

### Cena 3

*(os mesmos, a Korigane, que demorou em vir e que entra pelo quarto de Louise. Está pálida, sem fôlego, com um rico vestido bretão)*

**ROXANE**

Ah! Eu estava mesmo certa... era você... Boba que você é, dar tanto medo assim na gente...

**LA KORIGANE**

Sim, sim, era eu, senhorita Louise! Se recomponha, era eu!

**LOUISE**

*(espantada)* Você?... Mas e a criança!...

**ROXANE**

Tinha uma criança? Tem certeza? Eu não vi nada; fechei os olhos.

**LA KORIGANE**

*(para Louise)* É os sonho que você tem. Ah! sente medo aqui. Não gosta disso, não!

**LOUISE**

Onde está meu vestido de casamento?

**LA KORIGANE**

Lá no seu quarto. Tá tudo em ordem; mas, acredita em mim, adia o casamento pra um outro dia, a senhorita não tá bem.

**LOUISE**

É impossível agora.

**LA KORIGANE**

*(pondo-se de joelhos)* Senhorita Louise, sei muito bem que não confia muito em mim!

**LOUISE**

Por que está me dizendo isso?

**LA KORIGANE**

Diz o que tá pensando! Me acha inconveniente?

**LOUISE**

Não sei mais; você demonstra tanta dedicação por mim... Você devia ser apropriada, porque você sabe gostar!

**LA KORIGANE**

Ah! quando a senhorita me fala desse jeito, eu me sinto capaz de tudo pra servir a senhorita. Vejo que tá infeliz... E eu tou muito mais infeliz.

**LOUISE**

Por que você está infeliz?

**LA KORIGANE**

Taí o que não posso dizer, a senhorita não ia compreender! Mas me responde, quer mesmo mesmo se casar com o patrão?

**LOUISE**

É preciso.

**LA KORIGANE**

E se isso fosse o fim do amor dele? Ele detesta tudo o que mandam ele fazer.

**LOUISE**

*(com energia)* Não importa, é preciso. Vem me vestir. *(sai com La Korigane)*

## Cena 4

(*Saint-Gueltas, Raboisson, Roxane*)

**ROXANE**

(*perturbada*) Que prazer em revê-lo, caro barão.

**RABOISSON**

(*beijando-lhe a mão*) E me diz isso com essa cara chateada? O que houve?

**SAINT-GUeltas**

E Louise, onde ela está? Ainda em sua toalete?

**ROXANE**

Vou lhe dizer para se apressar. (*para Raboisson*) Ela ficará radiante em apertar sua mão. (*sai*)

**RABOISSON**

Titia tinha o olhar espantado. Seria de inveja da sobrinha?

**SAINT-GUeltas**

Não, titia me detesta atualmente.

**RABOISSON**

Meu caro, você não me conta tudo! Andam nublados os céus de seus amores?

**SAINT-GUeltas**

Louise está sofrendo, caprichosa... ela vai me censurar para sempre por lhe ter ocultado a morte de seu pai para trazê-la até aqui.

**RABOISSON**

E ela tem razão!

**SAINT-GUeltas**

(*com impaciência*) E para terminar o senhor exige este casamento. É sua ideia fixa?

**RABOISSON**

É meu ultimato. Não compreendeu minhas cartas de Londres? Não é apenas por um sentimento de delicadeza para com a família de Sauvières que eu insisto, é pelo seu futuro.

**SAINT-GUeltas**

(*inquieta*) Fale baixo; elas estão aí...

**RABOISSON**

Falemos baixo, com certeza, mas falemos claro. O enviado de Londres que envio a você é um devoto rígido: uma moça de grande família, como Louise, seduzida e abandonada, seria entre você e o favor dos príncipes um obstáculo intransponível.

**SAINT-GUeltas**

Então eles são governados por santarrões e velhas? Por Deus! Isso tanto serve para um, que não é mais crente do que nós, quanto para outro, que viveu de prazeres como nós, de pagar alto por seus preços! Eles preferem o Sr. De Charette a mim, que, em meu nome...

**RABOISSON**

Vamos deixar o Charette de lado, é um servidor útil, mas você pode prevalecer sobre ele precisamente evitando os escândalos que reprovam nele. Você tem aqui um inimigo perigoso, o abade Sapience, que é próximo senão da pessoa dos príncipes, pelo menos de sua comitiva. Interrompa seus desígnios malvados conduzindo a senhorita de Sauvières ao altar.

**SAINT-GUeltas**

E você responde pelo meu sucesso? Serei o chefe supremo e absoluto da insurreição?

**RABOISSON**

Posso não responder por nada, mas tenho fé no sucesso.

**SAINT-GUeltas**

Vamos, está decidido! (*para La Korigane, que está entrando*) As damas estão prontas?

**LA KORIGANE**

Sim, senhor, tão ali mesmo. (*baixo*) Tenho de lhe falar. Depressa. (*Saint-Gueltas sai para um canto com La Korigane*)

**SAINT-GUeltas**

O que é que há?

**LA KORIGANE**

Uma infelicidade das grande! Atrasa essa fanfarronada toda.

**SAINT-GUeltas**

Impossível!

**LA KORIGANE**

Aquela maluca tá aí.

**SAINT-GUeltas**

*(esfregando as mãos)* Aquela louca? Ela está viva? E a criança?...

**LA KORIGANE**

O pirralho tá com ela. Um camponês lá de Maraude, que tinha escondido eles, trouxe os dois aqui. Tirefeuille recebeu eles e trancou aí num conderijo. Mas...

**SAINT-GUeltas**

Eles falam? eles se lembram?

**LA KORIGANE**

O moleque, não, mas a mãe lembra quem é. Ela tenta fugir, corre mas acaba ficando queta.

**SAINT-GUeltas**

Louise viu essa mulher?

**LA KORIGANE**

Sim, ela acha que viu. Não entendeu nada...

**SAINT-GUeltas**

Eu vou ver, vem comigo!... Ah! quanta encheção de saco!

## Quadro 2

*(No salão cheio de gente, brilhando de luzes e enfeitado de flores)*

## Cena única

*(condessa du Roseray, barão de Raboisson, o emissário dos Príncipes, o abade Sapience, se mantêm perto se uma seteira enquanto os outros convidados conversam animadamente no salão e na sala dos guardas contígua. Bem ao fundo, Saint-Gueltas e Louise)*

**CONDESSA**

*(para Raboisson)* O senhor cometeu um grande erro em fazer esse casamento, meu caro! Um homem casado não é mais que a metade de um chefe e um quarto de um conspirador.

**RABOISSON**

Saint-Gueltas vale dez homens; se ele perder três quartos de sua energia, ainda lhe restará mais que qualquer outro. Além disso, não dispensou com as mulheres mais do que vai dispensar no casamento?

**CONDESSA**

Com as mulheres, como o senhor diz, ele só tem prazer e isso mantém a energia. No casamento, só existem penas, e se paga por isso!

**EMISSÁRIO**

A primeira esposa dele era uma mulher bem-nascida, me disseram?

**RABOISSON**

Ela era mais velha que ele e de espírito muito fraco.

**CONDESSA**

Bah! Ela não é a única que lhe deu um filho idiota! Essa é uma particularidade bastante agradável na vida de Saint-Gueltas: todos os seus bastardos nasceram contrafeitos, imbecis ou afetados por um vício do sangue. Nenhum foi criado a contento.

**RABOISSON**

*(com um ar ingênuo)* A propósito de filhos, o senhor seu filho está se comportando bem?

**CONDESSA**

*(com um jeito desembaraçado)* Não poderia estar melhor. *(baixo)* Impertinente, você vai me pagar por essa.

**EMISSÁRIO**

Desde quando, então, o marquês está viúvo?

**RABOISSON**

Há dois anos.

**ABADE SAPIENCE**

Eu acredito que não se sabe nada a esse respeito.

**RABOISSON**

Perdão, senhor abade, ninguém ignora que a marquesa estava com o filho no castelo de Morande quando os republicanos o tomaram e incendiaram.

**ABADE**

Eu sei que a mãe e a criança desapareceram naquele momento; mas imagino que o marquês vai apresentar alguma prova da morte dela?

**RABOISSON**

Isso diz respeito ao padre que vai consagrar o novo casamento. O senhor bem sabe que deve estar tudo conforme.

**ABADE**

Se ele tivesse negligenciado esse cuidado, seria preciso adverti-lo, se o senhor desejasse que o casamento seja válido!

**CONDESSA**

*(baixo, para Raboisson)* Existe alguma dúvida a esse respeito?

**RABOISSON**

Nenhuma que eu saiba; mas o abade está vendido ao Sr. De Charette, e fez tudo para desservir Saint-Gueltas junto ao emissário dos príncipes. É preciso impedir isso.

**CONDESSA**

Eu me encarrego disso.

**RABOISSON**

Seus belos olhos podem encantar tanto serpentes quanto leões.

**CONDESSA**

Os belos olhos de um bispo serão mais poderosos ainda. Meu tio o cardeal vai ratificar minhas promessas. Quanto ao casamento de Saint-Gueltas, eu o re-provo absolutamente; se for para lhe fazer justiça...

**RABOISSON**

E é mesmo preciso, eu lhe juro.

**CONDESSA**

Então, a senhorita de Sauvières... *(ela ri)*

**RABOISSON**

Não; mas não quero que semelhante coisa lhe aconteça.

**CONDESSA**

O senhor não vai me convencer de que ela passou um ano perto dele, correndo por montes e por vales, e vivendo sob o teto dele, sem que sua virtude tenha recebido qualquer atentado.

**RABOISSON**

A tia dela nunca a abandonou.

**CONDESSA**

Exceto as longas horas que ela passa a depilar seus cabelos brancos e a encher a cara de pó de arroz.

**RABOISSON**

Ora, não abuse de suas vantagens contra as outras mulheres. Velhas ou jovens, todas desaparecem como pálidas estrelas na irradiação de seu sol. Seja generosa. Não lhe direi que torne Saint-Gueltas infiel à jovem companhia dela. Basta que ele olhe para a senhora para ser instado a se comportar segundo as boas maneiras; mas a senhora se comporte como uma grande rainha dos corações que é. Proteja seu ponto fraco e coloque algodão na ponta de suas flechas. Se o conde de Roseray teve a boa ideia de morrer a tempo, a senhora certamente é a única mulher digna de secundar o futuro tenente-general; mas ele se obstina em viver, o irritante; e a senhorita de Sauvières é uma pessoa tão romanesca, para não dizer tão estúpida em suas opiniões, que a senhora conseguiria dirigir o marquês sem que ela percebesse. Ela detesta os ingleses e não ama mesmo os emigrados; a senhora poderá vencer facilmente os preconceitos que poderia manter no espírito de seu marido.

**CONDESSA**

Vamos, vejo que o senhor, na qualidade de emigrado, o senhor precisa de mim. Eu serei uma boa mulher, eu lhe prometo (*entra Saint-Gueltas, segurando Louise pela mão. Vestida de noiva. Roxane os segue*)

**SAINT-GUeltas**

Madames, permitam-me lhes apresentar aquela que será num quarto de hora a marquesa de la Rochebrûlée. (*ele a conduz primeiro até à condessa, que lhe estende a mão; Louise lhe dá a sua com medo. Saint-Gueltas dirige-se aos homens que se aproximam dele.*) Senhores, eu lhes apresento minha noiva.

**CONDESSA**

(*para Raboisson, enquanto Saint-Gueltas apresenta a Louise o emissário dos príncipes e de outros convidados que ela não conhece de modo algum*) Diga a ela para trocar o véu, esse está rasgado. Veja, no ombro, é de mau presságio em tempo de guerra!

**RABOISSON**

Bah! A criada de quarto que lhe meta alfinetes; melhor que a noiva não perceba.

**CONDESSA**

E, depois, deve haver algum perigo em desarranjar as fundas pregas que escondem sua barriga!

**RABOISSON**

Maldosa que a senhora é!

**SAINT-GUeltas**

Está tudo pronto; vamos para a capela. *(ele convida o emissário a oferecer a mão à noiva e vai apresentar a sua à condessa, na qualidade de pessoa mais importante da reunião)*

**CONDESSA**

*(baixo)* Ah! o senhor me concede as grandes honras, seu infiel? É para me consolar, é!

**SAINT-GUeltas**

Console-me, senhora, pois estou perdido de amor pela senhora a partir desta noite.

**CONDESSA**

Então, o senhor ainda não me amou?

**SAINT-GUeltas**

Ora, ora, não; começo agora!

**CONDESSA**

Não é verdade, mas é amável. Quero lhe falar após a cerimônia.

### Quadro 3

*(À beira-mar, numa escada talhada na rocha, que desce em rampa a falésia a pique até uma pequena construção colada à montanha.)*

### Cena única

*La Korigane, Tirefeuille, depois a Louca e seu filho)*

**TIREFEUILLE**

*(apontando a construção)* Impossível deixar eles aí nesse esconderijo. A porta não fecha mais; eles vão escapar de novo outra vez. Tem de embarcar todos bem depressa.

**LA KORIGANE**

Esse mar tá pra lá de bravo essa noite.

**TIREFEUILLE**

Mas o patrão mandou levar elas essa noite lá pra Noirmoutier.

**LA KORIGANE**

Vai pegar suas orde. Te manda. *(Tirefeuille sobe a escada. La Korigane desce até o esconderijo)* O que tem de fazer é o que ele deseja. Se ele não quer... Mas por que não ia haver de querer? Ele já me mandou errado, e quanto mais eu fazia errado, mais ele me estimava pela coragem. Ele vai ficar contente depois. Vai ficar fudido sem isso. A louca fala mais do que ele pensa. Escuta, os sino já tão anunciando o final. Ele já tá casado. Se eu não me desenrolar direito aqui, ele vai perder a honra, vai ser vaiado, abandonado por todo mundo. Vamo! Que o crime desabe em cima das minhas costa e o pecado no meu nome! *(vai abrir a cela)* Sai daí vocês, pode sair pegar uma fresca e dar uma voltinha.

**LOUCA**

*(saindo; o menino a segue)* Ah! O baile! O baile do casamento!... Quero ir ao baile! Eu sou a noiva!

**LA KORIGANE**

*(apontando para o garoto o pé do rochedo que barra uma estreita faixa de areia)* Por ali, ó. Desce por lá.

**LOUCA**

*(querendo subir a escada)* Não, é por aqui.

**LA KORIGANE**

*(segurando-a)* Eu tô te falando que não. É por aqui. As porta daí tão fechada. Olha ali o caminho.

**LOUCA**

*(descendo)* Tem água... a maré está subindo.

**LA KORIGANE**

Não, tu tá sonhando, maluca! Ela tá descendo!

**LOUCA**

É isso mesmo? Não estou mais entendendo!

**LA KORIGANE**

Vai, se apressa, vão acabar dançando sem você.

**LOUCA**

Vamos, vamos!

**LA KORIGANE**

Tá esquecendo o moleque, seu filho, pra trás?

**LOUCA**

Que filho? Ah! ele! *(ela o puxa pelo braço; o garoto tem medo e resiste)*

**LA KORIGANE**

*(ao garoto)* Vai, ou então sua mãe vai te deixar sozinho aqui.

**LOUCA**

Ele não quer ir, o palerma! Ora, bolas, então fica, adeus!

**GAROTO**

Mamãe, mamãe!

**LOUCA**

Vem, meu amor, eu te levo! Vem comigo! *(ela o toma nos braços e desaparece correndo ao longo da falésia)*

**LA KORIGANE**

*(que desceu atrás deles)* Assim tudo vai acabar bem, sem que eu me estrepe – a maré tá subindo mesmo!... se eles não voltar em cinco minutos... glub glub! como a onda flui lentamente!... não, ela tá é enchendo o caminho; vou subir uns degrau... Ainda mais um, um outro... e já são cinco, e pronto, dez; dez degraus... dez degraus mesmo – Ah! o que foi isso que ouvi? Um grito, tenho certeza! Foi o garoto que disse a única palavra que sabe, mamãe! Pobre infelizinho, é ela que tá te levando, não sou eu!... O que será aquela coisa branca lá adiante? Ela tá nadando? Não, é uma tábua... e não é nada mais agora... Já acabou: o nevoeiro e a água terminaram com tudo; eles não vão falar mais nada... vou voltar lá pra perto da noiva... arrumar ela pro baile... mas o que é isso que tenho então? Não consigo andar. Tô ficando maluca, eu! Já vi isso acontecer e tô bem pior! E se o patrão ficar irritado, se se arrepender do garoto? – Bah! Não é filho dele... Aliás, eu perdoei que ele matou o Cadio! Ele ia ter que me perdoar também... Cadio! Se sua pobre alma visse o que acabei de fazer... Ah! tenho medo! *(ela quer subir a escada e para alucinada)* ele está ali, tô vendo ele! Me deixa passar, Cadio! A maré não para de subir... Não quer? Tá falando comigo? Vou morrer do jeito que fiz morrer? A onda me puxa... vou cair! *(ela se agarra ao rochedo)* Não, não, era um sonho! Não é ele, não é nada! Tô ficando louca também, eu? *(ela sobe a escada correndo)*

## Parte 8

Julho 1795

No burgo de Carnac, num albergue rústico.  
Uma hora da manhã.

### Cena 1

*(Rebec, Javotte, numa sala: uma porta dá para uma cozinha;  
a outra, com guichê, para um quarto de dormir;  
outra, com guichê, para uma escada externa que desce para uma pracinha.)*

**JAVOTTE**

Ah! chegou. Ih! que cara de infelicidade!

**REBEC**

Péssima noite, Javotte! Um tempo magnífico, um luar de desespero! Você ainda não se deitou?

**JAVOTTE**

Não, dei um cochilo numa poltrona. Tava preocupado com o senhor... ainda vai ser preso com suas travessura!

**REBEC**

Ah! Santo Cristo! Tem que ficar esperto; tem que tá pronto pra fazer as mala outra vez. Talvez não passe três dia antes do pagamento a ferro e sangue.

**JAVOTTE**

Eu, eu acho que já é. Tudo esses bando de chuã que luta no campo faz horror, e eles chega dos quatro canto do céu. E tudo esses emigrado que vagueia pela praia feito cormorão! E esses barco inglês no porto! Se não faz mal ao coração ver tuda essas coisa! Não é possível que os republicano, que partiu sem dizer nada, não retorna um dia desse pra libertar a gente!

**REBEC**

Vê se te cala, Javotte, fecha essa boca! Não te mete com política, menina! Nada mais pernicioso que ter uma opinião.

**JAVOTTE**

Oh! Azar, que pena! Eu sou patriota, e o senhor não vai me fazer ficar branca.

**REBEC**

Prudência, te digo eu, prudência! Pensa que te livre até agora dos maior perigo! Com certeza, a gente ia gostar de ver dilatar na alma o sentimento do patriotismo mais puro; mas, quando se trata de nossa vida e de nosso dinheiro, é preciso ter a coragem de se calar e o heroísmo de se esconder. Ah! Mas me diga, chegou gente essa noite, durante meu giro?

**JAVOTTE**

Alguns camponês monarquista das redondeza ainda veio buscar os uniforme e as arma.

**REBEC**

Você não entregou nada, espero?

**JAVOTTE**

Não, eles não tinha nenhum cupom pra troca. Eu disse que não tinha mais nada.

**REBEC**

E você não mentiu. Amanhã à noite vou levar o que sobrou e, quando começar a luta, a gente vai poder sair do albergue.

**JAVOTTE**

E se a gente puser fogo nele?

**REBEC**

Acha que sou burro pra fazer isso?

**JAVOTTE**

Tem certeza que seu esconderijo não vai ser descoberto?

**REBEC**

Fala mais baixo. Já avisei tudo mundo. Não se deve colocar tudo os ovo na mesma cesta. Tenho muitos cartucho e sapato num subterrâneo, um túmulo tudo derrubado na colina de Saint-Michel, bem pertinho daqui. Tenho balas e aguardente em três aldeia da costa. Tenho arroz e umas cartucheira nas ruína do convento. Tenho...

**JAVOTTE**

E, se os azul encontrar tudo isso, vão fuzilar a gente como traficante ou como vendido pros ingls!

**REBEC**

Então não enche meu saquinho! Sou mais esperto que eles! Eu mesmo vou levar eles prum dos meus esconderijo, isso vai me livrar da desconfiança dos outro.

**JAVOTTE**

Enquanto a gente espera, você rouba os monarquista!

**REBEC**

Oh! Minha cara Javotte, em tempos como esse, tem palavras que não significa mais nada. O que são esses armamento e essas provisão que os inglês e os insurgido distribui pros rebelde? Instrumentos da guerra civil, não é? Tudo bom cidadão tem direito de se apropriar deles pra entregar pra nação; mas tudo serviço merece sua recompensa, e nada mais legítimo que uma modesta especulação após os perigo que corri para conseguir esse butim incendiário! Eu lá pedi a confiança dos chefes insurgido? Não deu na telha deles me requisitar meu cavalo e minha charrete para trabalhar lá nos comboio deles e sua distribuição?

**JAVOTTE**

O senhor não foi obrigado, não é pra mim que tem de contar essas história! O senhor só veio pra esse lugar horrroso fingir que se estabeleceu porque ouviu falar da expedição e do que viria depois.

**REBEC**

Javotte, você tá fraca! Não compreende... você não tá à altura de minha missão.

**JAVOTTE**

Sua missão? Que que é isso agora?

**REBEC**

É o dever de atravessar as discórdia civil fazendo florescer as transação comercial em meio a tudo os perigo e a favor de tudo os transtorno. Eu me vanglorio de, nesse tocante, ser um homem comum e chegar logo numa boa posição que vai me garantir o bem-estar e a consideração... mas ouve... tão caminhando pela rua, indo pela praça... tão subindo a escada de pedra... tão batendo... Quem será que tá aí?

**VOZ DE FORA**

Um viajante, abre!

**REBEC**

*(que olhou pelo guichê, abre dizendo)* Entra!

## Cena 2

(os mesmos, Raboisson)

**RABOISSON**

Bom dia, Rebec!

**REBEC**

Ah! cidadão barão, mais baixo, eu lhe suplico! E não me chame desse modo.

**RABOISSON**

(*rindo*) Verdade, é verdade! É Lycurgue, eu acho.

**REBEC**

Ah! misericórdia! Menos, menos! Aqui, sou da Normandia e me chamo Latoupe.

**RABOISSON**

Que seja Latoupe, Babaloupe; pra mim é a mesma coisa! Sei que você é um dos nossos, porque te vi trabalhando para nós lá no rio.

**REBEC**

E eu, eu bem reconheci o senhor ontem numa canoa da esquadra inglesa; mas não ousei falar consigo. E, sem ser demasiado curioso, o senhor...?

**RABOISSON**

Nada de perguntas sobre política, meu caro. Minha confiança só poderia te comprometer e eu sei que, por estado e por temperamento, você tem de atender todo mundo. Diga apenas se alguém veio me procurar aqui esta noite.

**REBEC**

Ninguém, senhor barão.

**RABOISSON**

Então, vou esperar na tua casa, sirva-me alguma coisa, o que quiser.

**REBEC**

Vou trazer um presunto delicioso. Javotte, desce lá na adega e traz o melhor que tiver. (*ele sai, Javotte o segue*)

**RABOISSON**

(*caminha com impaciência e vai olhar pelo guichê*) Ah! está aí! O homem é pontual. (*Saint-Gueltas entra, apertam-se as mãos em silêncio. Raboisson fecha a porta a chave*)

## Cena 3

(*Saint-Gueltas, Raboisson*)

**SAINT-GUeltas**

Será que podemos nos falar aqui?

**RABOISSON**

Sim, o dono do albergue é dos nossos.

**SAINT-GUeltas**

Pois bem fale; é você que deve me instruir, estou aqui porque me chamou.

**RABOISSON**

Diabo! Você me deixa embaraçado...

**SAINT-GUeltas**

Basta, eu compreendo; estão recusando meus serviços?

**RABOISSON**

Jamais se recusam serviços como os seus; mas...

**SAINT-GUeltas**

Mas querem que eu trabalhe grátis?

**RABOISSON**

Os únicos bons serviços são aqueles que não se mercadejam. (para Rebec, que abre a porta da cozinha e traz o jantar) Um pouco mais tarde, deixe-nos. (*fecha a porta da cozinha e volta para Saint-Gueltas, que bate os pés com furor*) Então, vejamos! Você tem alguma filosofia, algum devotamento?

**SAINT-GUeltas**

(*irritado*) Ah! eu te admiro, você que me pede para ser desinteressado depois de ter excitado minha ambição quando a sua chegava ao fim. Eu falhei, você me dispensa, está tudo em ordem; mas você podia se poupar o trabalho de ralhar comigo.

**RABOISSON**

Não estou abandonando você, porque fiz você vir aqui: mas te defender abertamente ficou impossível. Seu competidor vence e, ora bolas, foi culpa tua, meu caro! Você é de uma imprudência, de uma temeridade... excelentes para o campo de batalha, mas funestas para a vida privada.

**SAINT-GUeltas**

Estão me acusando de quê?

**RABOISSON**

De bigamia, apenas isso!

**SAINT-GUeltas**

Quem me acusa? O abade Sapience?

**RABOISSON**

Sim, o abade afirma que tua primeira primeira esposa estava viva e gozava de toda sua razão quando você se casou com Louise... E então, o que diz?

**SAINT-GUeltas**

*(que quebra uma cadeira)* Ele mentiu! Ela estava completamente louca, incurável, e está morta!

**RABOISSON**

Tem prova disso?

**SAINT-GUeltas**

Melhor que isso: tenho certeza.

**RABOISSON**

Como? Vamos, explique-se.

**SAINT-GUeltas**

Não quero me explicar, não tenho contas a prestar a ninguém.

**RABOISSON**

Deixa pra lá! Isso é fazer a calúnia ganhar a causa. Circulam a seu respeito histórias espantosas que não ouse te repetir.

**SAINT-GUeltas**

Conta tudo, quero saber de tudo.

**RABOISSON**

Já que você quer... Fizeram correr o rumor entre os príncipes de que você tinha assassinado sua primeira mulher na noite de seu casamento com a segunda. Seu infeliz filho teria compartilhado da mesma sorte dela... Você ficou pálido! Tem alguma coisa de verdade aí?...

**SAINT-GUeltas**

Há uma coisa verdadeira: o menino estava vivo, se é viver um mostrengo ser privado de juízo; ele se afogou naquela noite fatal, eu encontrei seu corpo estendido na areia da praia.

**RABOISSON**

Então ele estava na sua casa? Como? Por quê? Com quem?

**SAINT-GUeltas**

É para me trair que você me inflige esse interrogatório?

**RABOISSON**

Não, é para provar sua inocência, se isso for possível, para te defender em todos os casos.

**SAINT-GUeltas**

Pois bem, não sei fingir, vou dizer a verdade... Aquela mulher me havia enganado, você sabe disso. Eu matei o amante abraçado a ela; ela ficou louca. Foi encerrada por um longo tempo em meu castelo de Marande com um garoto doente do corpo e do espírito que eu não acreditava ser legítimo, mas ao qual por lei fui obrigado a dar meu nome. Ela havia desaparecido em 92 com seu filho quando aquela residência foi tomada e incendiada pelos republicanos. Acreditou-se e fui levado a acreditar que aquelas duas miseráveis criaturas haviam sido degoladas ou queimadas; mas elas haviam escapado, e foram levadas à minha presença na véspera do dia em que me casei com Louise, cuja situação delicada você conhecia. Podia eu ou devia eu sacrificar a honra de Louise e meu futuro àquele fantasma de esposa legítima, objeto de horror e de aversão, cuja infelicidade nem merecia respeito? A lei que torna indissolúveis tais ligações é atroz. Ela violenta a mais inalienável das liberdades humanas, a de dispor de si mesmo. Minha mulher era culpada, não era mais nada para mim; ela estava louca, não era mais nada para ninguém. Acreditei-me no direito de considerá-la morta, e iria afastá-la para sempre... mas para que lhe contar o resto? O que foi feito, eu não o desejei nem ordenei; deveria ter castigado alguém por tê-lo feito... Mas, se punirmos todos os excessos de devotamento que somos forçados a aceitar, não teríamos mais soldados e servidores se oferecendo à nossa causa.

**RABOISSON**

Não importa! Diga tudo. Eles foram assassinados?

**SAINT-GUeltas**

Não, uma palavra matou os dois. Alguém lhes mostrou o castelo em que se obstinavam em entrar dizendo-lhes: "O caminho é por ali!" Era o pé de uma falésia, e a maré estava subindo.

**RABOISSON**

Foi o fiel Tirefeuille que cometeu essa coisa atroz?

**SAINT-GUeltas**

Não, não vou dizer nada... não posso dizer nada.

**RABOISSON**

Você jura que isso foi feito sem você saber?

**SAINT-GUeltas**

Eu juro a você.

**RABOISSON**

Pois bem, vou tentar acalmar os espíritos. Puisaye está com Charette; mas d'Hervilly comanda a expedição e, se você quiser trazer para cá seus homens de Poitevin...

**SAINT-GUeltas**

Impossível. A trégua os deixou chateados. Os camponeses nos traem e nos abandonam. O pequeno esquadrão de aventureiros que me resta mal é suficiente para colocar meu castelo ao abrigo de um soco.

**RABOISSON**

Assim, ao oferecer uma província inteira preparada para receber, acolher e defender os príncipes conforme a necessidade, você estava me enganando?

**SAINT-GUeltas**

Eu estava iludido; mas sei onde encontrar numerosos chefes chuãs cujos bandos espalhados por aí precisam apenas de um nome de prestígio para se juntarem a mim. Aqui, só tenho uma palavra a dizer, e ainda sou o chefe mais popular e mais temido da insurreição.

**RABOISSON**

Nada está perdido, então. Reúna seu exército, e esteja certo de que, quando isso acontecer, os procuradores dos príncipes deixarão barato a reprovação que pesa sobre sua vida doméstica.

**SAINT-GUeltas**

Os procuradores dos príncipes são intrigantes ou imbecis! Por que os príncipes não vêm eles mesmos auxiliar na luta que vai decidir sua sorte? É preciso dar o sangue e a fortuna a ingratos ou poltrões? Estou cansado desse papel de ingênuo! Comportaram-se mal comigo. Subsídios insuficientes, elogios restritos, agradecimentos frios, ao passo que encheram Charette de louvores, di-

nheiro e promessas! Entretanto eu fiz mais que ele, sofri mais, acompanhei a Venda até seu último suspiro. Fiz mais sacrifícios... os príncipes estão pobres...! É! Posso muito bem comer até meu último centavo e não contar com o futuro rei da França; mas, em termos de orgulho, eu não me vanglorio do desinteresse cavalheiresco. Quero um brilho proporcional à grandeza de minhas ações, quero um título pelo menos igual ao de Charette, quero um poder que contrabalance o dele. No trabalho vai-se ver quem de nós é o mais hábil, o mais corajoso e o mais influente. Quanto aos vícios e aos crimes de que me acusam, parece que ele não é mais branco do que eu.

**RABOISSON**

Reúna vinte mil chuãs e então poderá impor tuas condições. Quantos você tem por aqui?

**SAINT-GUeltas**

Quinhentos ou seiscentos já.

**RABOISSON**

Isso não é nada.

**SAINT-GUeltas**

Eu estou na Bretanha há 24 horas e você acha que esse resultado é pouco?

**RABOISSON**

Então, retome suas visitas e volte depressa com seus recrutas.

**SAINT-GUeltas**

Voltarei quando vocês tiverem sido vencidos.

**RABOISSON**

Muito obrigado mesmo.

**SAINT-GUeltas**

É preciso então que o senhor observe minhas ordens! Uma boa vitória dos republicanos fará cair as prevenções de meus amigos e rebater as pretensões de meus inimigos. Até à vista, meu caro; tenho tempo para pensar em meus assuntos domésticos, como você diz, e apontar para minha segunda esposa os seus deveres.

**RABOISSON**

Louise! O que me conta? O que ela fez? Onde ela está?

**SAINT-GUeltas**

Onde ela está, não tenho ideia. Ela fugiu de minha casa enquanto eu estava aqui. Acabaram de me informar. Sei que ela vagueia pelos arredores, aguardando um momento para embarcar ou fazer ainda pior.

**RABOISSON**

Como! Louise está deixando você? Ela te enganava? É impossível!

**SAINT-GUeltas**

Louise me enganava no sentido de que há longo tempo buscava assegurar uma outra proteção diferente da minha; ela me ameaçava continuamente de me deixar. Ela é injusta, imperiosa, devorada pelo ciúme, amargurada pela dor; nosso filho não viveu. Finalmente, sem meu conhecimento deve ter estabelecido entendimentos com nossos inimigos... talvez com seu primo Sauvières, que é agora, eu sei, aliado do Sr. Hoche. Eu não a acuso de infidelidade, mas vejo que ela é covarde e não entendo porque ela desonra assim o nome que você me forçou a dar a ela.

**RABOISSON**

Fiz por ela tudo o que devia, tudo o que podia. Ela quis ser tua mulher, ela é que deve aceitar as consequências. O dia vai amanhecer, tenho que ir. Você me disse sua última palavra? Não quer se juntar a nós?

**SAINT-GUeltas**

Ainda não.

**RABOISSON**

Isso não é patriótico nem fraterno. Você está disposto a vir recolher nossos mortos no campo de batalha? Talvez eu esteja entre eles; aceite, então, meu adeus.

**SAINT-GUeltas**

Fique tranquilo, eu o vingarei.

**REBEC**

*(batendo à porta da cozinha)* Abram, abram a porta!

**RABOISSON**

*(indo abrir)* O que é que há?

**REBEC**

Os azuis! Os azuis"! Tão invadindo a aldeia...

**SAINT-GUeltas**

Estão atacando?... Não ouvi qualquer notícia!

**REBEC**

Não, ninguém diz nada. Eles tão se instalando, e provavelmente... Sim, estão vindo para cá. Estão entrando pela ruela... e pela cozinha...

**RABOISSON**

*(baixo, para Saint-Gueltas)* Se você tem quinhentos homens na mão, essa seria uma ótima ocasião para um golpe de brilho.

**SAINT-GUELTAS**

*(amargo e irônico)* Não, senhores, os senhores ainda estão intactos; aos senhores a honra. *(eles saem. Batem à porta da rua, Rebec vai abrir. Motus entra)*

## Cena 4

*(Rebec, Motus, depois Javotte)*

**REBEC**

Saúde e fraternidade!

**JAVOTTE**

*(acorendo)* Viva os azul!

**MOTUS**

Ô, arrepiado com essa recepção! Onde, diabos, sem ofender vocês, vi vossas estimadas fuças? Para já com essa coisa. Já vi demais. Se virem pra preparar o repouso e a comida para meu capitão.

**REBEC**

Ah! o capitão Ravaud, não é?

**MOTUS**

*(com um suspiro fundo, levando a mão à testa numa saudação militar)* O capitão Ravaud, coronel do exército do Reno morto no campo de honra!

**REBEC**

*(que serve com Javotte o desjejum preparado para Raboisson e Saint-Gueltas)* O senhor vem de lá?

**MOTUS**

Não, eu não, nem meu destacamento. Tamos já faz um ano no campo contra aquela chuanada endiabrada! *(cospe ao dizer 'chuanada'. Javotte faz como ele, por simpatia patriótica).*

**REBEC**

Então, o Sr. Henri... quero dizer, o cidadão Sauvières, onde ele tá?

**MOTUS**

Coronel do exército do Reno, substituindo o coronel Ravaud. *(para Javotte, que o examina)* E então, mocinha? Onde diabos foi que já te vi? Beleza do seu calibre não se esquece não!

**JAVOTTE**

Santa cruz! No castelo de Sauvières em 93! Eu te reconheço bem, ó!

**MOTUS**

Envaidecido com sua lembrança.

**REBEC**

E seu atual capitão, como se chama?

**MOTUS**

Cidadão albergueiro, vai perguntar pra ele mesmo, e ele vai te responder e achar necessário e conforme o regulamento da civilidade. Falando nele, ó, tá aí.

## Cena 5

*(Os mesmos, o capitão)*

**CAPITÃO**

*(falando na soleira a um tenente acompanhado de quatro homens, em voz baixa)* – Fiquem de sentinela e se comportem muito bem. Não arranjam encrenca com os habitantes, não façam provocação inútil. Se encontrarem alguma pessoa suspeita, não prendam ninguém sem necessidade absoluta. Essas são suas ordens superiores. Não temos nada a fazer antes da chegada dos granadeiros. Em duas horas vou voltar para uma ronda. *(entra sozinho no albergue)*

**JAVOTTE**

*(baixo, para Rebec)* Um homem bonitão, tudo loiro, tudo jovem; deve ser bem à toa, aquele ali, não acha?

**REBEC**

*(observando o capitão que se aproxima da lareira maquinalmente; refletindo)* À toa? Tem olhos azul que brilha feito estrela. – Acende uma vela aí, que não se vê quase nada! *(Para o capitão, enquanto Javotte acende a vela)* Você tá cansado, cidadão oficial, após essa parte da noite? *(o capitão, absorto, não lhe*

*presta atenção*) Ademais, no auge do verão, é melhor mesmo caminhar na hora da fresca! (*silêncio do capitão*) E depois, pra derrotar o inimigo, não é? (*para Javotte*) Ele é mesmo surdo feito uma porta! (*para o capitão, com voz elevada e lhe apontando a mesa servida*) O desjejum tava esperando o senhor, capitão! Se quiser ter a finura de se sentar...

**CAPITÃO**

Obrigado, não estou com fome.

**REBEC**

Nem sede? (*o capitão diz não com a cabeça; para Jovette*) Bom, então a gente come: os branco não têm tempo, os azul não têm apetite... (*alto*) Capitão... (o capitão tem um ligeiro movimento de impaciência e leva as mãos às orelhas) O homem é mesmo surdinho! Acho melhor gritar!

**JAVOTTE**

Ah não! Aí ele diz que o senhor quebrou a cabeça dele!

**REBEC**

Ou então ele não quer ser tratado de você. O fato é que isso já tá começando a encher. (*ao capitão*) Messiê le capitain deseja alguma coisa?

**CAPITÃO**

Nada, obrigado. Preciso de uma hora de sono.

**REBEC**

O quarto aí do lado tá pronto. Tem uma cama supimpa.

**CAPITÃO**

Muito bem. (*entra no quarto vizinho*)

**REBEC**

(*cruzando os braços sobre o peito, com estupefação*) Javotte! Taí uma coisa espantosa, surpreendente, atordoante!

**JAVOTTE**

O que é que pode ser isso?

**REBEC**

Você não duvida de nada, não é?

**JAVOTTE**

Não! o que é que tem agora?

**REBEC**

Espera! Vou ver a cara dele quando ele tirar aquele boné de pelos.<sup>46</sup> (*olha pela fresta da porta*) Não tirou não. Se deitou não; agora sentou; vai dormir com os cotovelos na mesa e o sabre na cintura... um verdadeiro militar esse aí! Tem medo de alguma surpresa – e não tá errado não! – agora foi apagar a vela, ih não vejo mais nada. (*recompondo-se*) Não importa, tenho certeza agora, tenho certeza, é ele!

**JAVOTTE**

Ele, quem?

**REBEC**

Cadio!

**JAVOTTE**

Que mané Cadio? Aquele tocador de gaita que ia lá na Mystère?

**REBEC**

Ele mesmo.

**JAVOTTE**

Tá sonhando! Não é possível!

**REBEC**

É como tou te dizendo.

**JAVOTTE**

Vai ver reconheceu a gente.

**REBEC**

Você sabe muito bem que ele era meio louco. Agora ficou maluco mesmo de vez!

**JAVOTTE**

Se ele já era louco, não podia ficar maluco, né ô!

**REBEC**

Bah! Ele sabia ler e escrever, e falam isso dos oficiais! Os chuã matou foi é muitos! Tinha tanta vaga sobrando... depois a gente vai saber se ele tinha matado o Mâcheballe. Merecia uma boa recompensa.

---

46 **No original**, *kolback* (= *colback*, *colbaque*, termo emprestado ao turco *qalpaq* “boné de pelo”): 1653 boné de pelos; 1799 boné de pelos dos caçadores a cavalo da guarda consular; 1819 boné de pelos da cavalaria ligeira.

**JAVOTTE**

Espera! Tão batendo na portinha. *(ela sai pela cozinha)*

**REBEC**

Merda de vida!... Aquele Cadio e sua gaita... agora oficial, cara de orgulhoso... fala seca... postura imponente, cruz credo! E então, agora... por que não? Os interesses dele são os meu... vou contar tudo pra ele!

## Cena 6

*(Henri, Motus, Rebec)*

**REBEC**

Bom! Outra surpresa. Agora o Sr. Henri! Imaginava o senhor no Reno.

**HENRI**

Pois é, cheguei! Onde está o amigo Cadio?

**REBEC**

Tá dormindo aí, como bom patriota, de armas e bagagem!

**HENRI**

Isso quer dizer que seus minutos de repouso são contados; não vamos incomodar o rapaz. *(para Rebec)* Deixa aqui o desjejum e acrescenta o que você puder. Estou esperando um convidado. Vai lá cozinhar qualquer coisa, depressa. *(Rebec sai; para Motus)* Essa agora! Você me diz que ele é capitão? Puta merda! No fim de um ano de serviço!

**MOTUS**

Que nada, meu coronel. No fim de um mês de serviço. Nomeado por unanimidade por uma ação de brilho. Belo militar em todos sentidos, admirado pelos soldados, se bem que um bocado cachorro.

**HENRI**

Cachorro?

**MOTUS**

Desculpe o elogio, meu coronel. Quero dizer que é um cara dado à disciplina e não livra ninguém do chicote e da língua; mas é justo e uma mamãezinha pros seus homens, é por isso que lhe perdoam as coisas...

**HENRI**

Que coisas, diz aí?

**MOTUS**

O capitão Cadio, teu amigo – e meu também no tempo em que era soldado como eu – agora virou... um tigre!

**HENRI**

Ah! um cachorro, um tigre... O que mais?

**MOTUS**

Se o abuso de minha fala te ofende, meu coronel, é só me dizer pra mim, e meto minha linguagem nos eixo.

**HENRI**

Não! já que sou eu que te interrogo.

**MOTUS**

Tá bem, então! O capitão é um tigre na batalha; nada é bastante pra ele, sempre o primeiro no fogo, nunca se encosta, nada de prisioneiro; tudas nossas espada caiu pesado no miolo dos chuã e a gente caminhou com o sangue deles até os sovaco. No tempo do capitão Ravaud, que com certeza foi um bravo soldado, a gente tinha o coração um pouco sensível pros vencido, e eu mesmo... Mas foi preciso reformar o passo na ferocidade e agora que a clemência tá na ordem do dia, a gente não sabe o que vai fazer o capitão, que não é um homem igual aos outros humano.

**HENRI**

Que tipo de homem ele é, na tua opinião?

**MOTUS**

Ah! meu coronel, uma definição vai pra lá das faculdade que eu possa ter pra te explicar essa coisa.

**HENRI**

Pelo menos tenta, vai!

**MOTUS**

Pois bem, sem prejudicar ele, eu acho, meu coronel, que ele tem uma pontinha assim de religião lá naquela cabeça dele, como que podia dizer uma devoção ao Ser Supremo, que joga ele nos êxtase e outros lance superior do espírito, onde ele vê coisas que deve de acontecer e até mesmo os evento que acontece longe dele e que os homem não percebe. Tudas batalha que a gente perdeu ou ganhou, ele conheceu tudas elas na véspera, e até quem de nós ia passar a arma pra mão esquerda.

**HENRI**

Ora, ora! E ele lhes fez alguma vez alguma predição desse tipo?

**MOTUS**

Não, meu coronel. Fora do serviço ele não fala nunca; mas, no seu modo de agir lá dele, a gente percebe que ele sabe o que vai acontecer e, lá no jeito dele de considerar a tropa, a gente vê na testa do soldado a conta das hora que resta pra ele.

**HENRI**

O que é isso! meu bravo Motus, vejo que você não tem o espírito tão forte como eu acreditava e que sempre existem superstições nas tropas do oeste. É swua terra que quer assim; você pegou essa coisa lá com os camponeses...

**REBEC**

*(entrando com um ganso assado. Javotte carrega duas garrafas de vinho)*  
Cidadão coronel, tá aí um camponês que pede pra falar com o senhor; disse que o senhor tá esperando por ele.

**HENRI**

Ah sim, faz o sujeito entrar. *(para Motus)* Vai, bebe um copo à minha saúde.

**MOTUS**

Vou fazer isso muito agradecido, meu coronel. *(Motus acompanha Rebec para a cozinha. O camponês bretão entra)*

## Cena 7

*(Henri, o bretão)*

**HENRI**

Pois bem amigo, é você...

**BRETÃO**

*(com uma risonha e aberta)* Eu... quem?

**HENRI**

Christian Tremeur, de Pornic?

**BRETÃO**

Esse aí sou eu mesmo. E o senhor?

**HENRI**

Henri de Sauvières.

**BRETÃO**

Coronel dos hussardo da República?

**HENRI**

E o senhor, chefe dos contra-chuãs em disponibilidade?

**BRETÃO**

Isso mesmo. Vamo cear ou almoçar, eu não como nada já faz 24 hora. A gente fica endurecido de cansaço e de miséria, tem que se sustentar quando a ocasião se apresenta.

**HENRI**

Seu desjejum está servido. (*sentam-se*)

**BRETÃO**

(*destrinchando o ganso com muita destreza*) Doce Jesus! Essa é uma bela peça pros tempos que corre, não é?

**HENRI**

Sim, para uma região onde reina a míngua...

**BRETÃO**

Oh! Desde que os cachorro inglês nela desembarcou víveres, não tem faltado nada; mas isso não vai durar muito tempo! A distribuição é muito mal-feita, cada um pega pra si a parte dos outro, sem falar daquele que trafica comida. Não é um saque, meu Deus, é um verdadeiro ressaque! Mas isso não importa, a gente tem é que se aproveitar. Olha aí, o famoso vinho! À sua saúde!

**HENRI**

À sua!

**BRETÃO**

O que o senhor acha desse vinho?

**HENRI**

É um bordeaux de boa qualidade.

**BRETÃO**

O senhor veja esses maldito inglês que regala com essa coisa os seus oficial, ao passo que os senhor, vocês bebe água-suja de maçã! É assim que é, né?

**HENRI**

E se nós falássemos de coisas mais sérias, senhor Tremeur? O senhor me parece um bon vivant, e sua carta que recebi em Auray me deu confiança; mas o tempo é precioso...

**BRETÃO**

Paciência, paciência! Vamo começar pelo começo. O senhor conhece bem aquele Saint-Gueltas?

**HENRI**

Pessoalmente, não.

**BRETÃO**

No entanto, os senhor esteve bastante próximo na campanha do além-Loire?

**HENRI**

Penso que sim, mas nada o distinguia de seus soldados; se vi sua figura, ela não me chamou a atenção.

**BRETÃO**

Deixa pra lá!

**HENRI**

Por quê?

**BRETÃO**

Porque eu pretendia entregar ele pro senhor; mas, como o senhor sabe que não roubo seu dinheiro, se o senhor não puder dizer pra si “é uma maldita velha raposa que esse aí me traz”, então vai poder dizer “é mesmo um verdadeiro javali do mato que me dão pra esfolar”?

**HENRI**

O senhor quer me entregar essa coisa? Era esse o objetivo da entrevista que me pediu?

**BRETÃO**

Foi só esse e nenhum outro; combina com o senhor, eu acho.

**HENRI**

Pois bem, o senhor está enganado, meu caro; essa não é a minha de modo algum. *(levanta-se da mesa)*

**BRETÃO**

*(tirando de sua cintura uma pistola, que coloca sobre a mesa, ao lado de seu prato)* He he, isso agora ficou bastante engraçado!

**HENRI**

*(sem olhar para ele)* Mas não; ao contrário, ficou muito sério.

**BRETÃO**

*(colocando sua outra pistola do outro lado do prato)* Será que o senhor tá desconfiado de alguma coisa?

**HENRI**

*(virando-se)* É o senhor que tem alguma desconfiança. O que está fazendo aqui?

**BRETÃO**

O senhor me desculpe, isso tá atrapalhando minha refeição, e ainda tou com fome.

**HENRI**

*(sentando-se novamente na frente dele)* Fique à vontade! *(tira de sua roupa duas pistolas, que coloca ao mesmo tempo sobre a mesa à sua direita e à sua esquerda)* Sim, algum constrangimento, pouco prazer.

**BRETÃO**

Bem-dito! Então o senhor se recusa a esfolar aquela besta fera?

**HENRI**

Não sei esfolar, isso não está nos meus hábitos.

**BRETÃO**

Mas mandar ele pros teus juiz não é conveniente pro senhor, não é?

**HENRI**

Isso são procedimentos da polícia que não fazem parte de minhas atribuições. Se eu o pegar de armas na mão, vai ser diferente; mas negociar uma traição não me convém, como o senhor diz.

**BRETÃO**

O senhor é bastante delicado! O senhor não tá aqui, vestido de burguês, pra fazer espionagem, do jeito que é permitido na guerra?

**HENRI**

Realizar em terra inimiga um reconhecimento perigoso é o meio que se pro-

cura para poupar a vida dos homens, concluindo-a o mais rápido e seguro possível. É preciso cumprir a parte do sangue; mas o dever de um bom soldado e de um homem honesto é realizá-lo tão breve quanto possível com determinação da posição e dos recursos do inimigo, e com diminuição das chances do acaso cego. Até aqui, o decapitamos no escuro e muito frequentemente sem outra esperança senão a de vender caro sua vida. Não é esse o objetivo da guerra que fazemos. Esperamos poupar os camponeses quando os aproximarmos da impossibilidade de se sublevar e, quanto aos líderes e outros chefes, queremos tentar religá-los à pátria. O Sr. Saint-Gueltas, intimado a se pronunciar livremente, vai agir segundo sua consciência; mas, pego numa armadilha, vai desejar morrer bravamente, e não me encarrego de o assassinar.

**BRETÃO**

*(esquecendo-se)* O senhor é um homem honrado, tou vendo, senhor de Sauvières!... *(retomando sua linguagem e sua fisionomia de camponês)* Mas o senhor acha que vai subornar aquele velhaco?

**HENRI**

Comprar o Sr. Saint-Gueltas? Não ouvi dizer que fosse possível, e não creio nisso.

**BRETÃO**

O senhor não ouviu dizer que ele tava arruinado, reduzido a pedir migalhas, capaz de tudo a qualquer momento?

**HENRI**

Ouvi dizer que estava arruinado na devassidão; ou dizer que havia sacrificado a fortuna pela sua causa. Acredito que as duas versões são verdadeiras e que ele pôde encarar os prazeres e sua dedicação. Seja qual for seu verdadeiro caráter, tenho razões pessoais para desejar que ele sobreviva à guerra aceitando a paz. *(levanta-se novamente, deixando as pistolas sobre a mesa; o camponês também faz a mesma coisa e se aproxima dele com confiança)*

**BRETÃO**

Posso lhe perguntar qual é suas razão?

**HENRI**

Ele as conhece, e basta.

**BRETÃO**

Mas e se eu também conhecer elas?

**HENRI**

Vejamos.

**BRETÃO**

Ele se fez amar por uma mulher que o senhor ama, e o senhor deseja se bater em duelo com ele: coisa de cavalheiros!

**HENRI**

A mulher que eu amava como minha irmã e que me amava como seu irmão tornou-se sua esposa legítima. Estou prestes a me casar com uma pessoa que me ama e, a menos que o Sr. Saint-Gueltas, que passa por ser pouco fiel no amor, maltrate e rebaixe minha parente... Mas eu não suponho tal coisa; e o senhor?

**BRETÃO**

*(esquecendo-se)* Saint-Gueltas nunca rebaixou nem maltratou as mulher que se respeita.

**HENRI**

Então, como minha prima é dessas, provavelmente não tenho nenhuma reparação a exigir do senhor.

**BRETÃO**

Exigir *de mim?*

**HENRI**

Sim, senhor marquês, eu o reconheço agora, não por conta de uma lembrança bastante nítida, mas por causa de sua cara e de suas palavras. O senhor é o próprio Saint-Gueltas, e quis zombar de mim. Eu o perdoo, com a condição de que me dê para essa tentativa uma razão tão leal quanto minha resposta.

**SAINT-GUeltas**

O Sr. Conde de Sauvières aceita minhas excusas?

**HENRI**

Com certeza, senhor; mas ficaria mais sensibilizado com um desejo sincero do que com uma cortesia evasiva. Por que me preparou essa armadilha?

**SAINT-GUeltas**

*(sorrindo)* O senhor quer mesmo saber? Pois bem, vou lhe dizer. Eu queria matar o senhor!

**HENRI**

Como inimigo político?

**SAINT-GUeltas**

Como inimigo pessoal.

**HENRI**

O senhor pensava dever se desembaraçar de um inimigo da sua felicidade?

**SAINT-GUELTAS**

De um inimigo de minha felicidade.

**HENRI**

O que fez o senhor pensar...?

**SAINT-GUELTAS**

Um acaso, uma coincidência... o amor tem suas fraquezas, o cíume suas aberrações. O senhor não exige que eu me confesse mais? Fui desarmado por sua franqueza, desarme-se pela minha! (*estende-lhe a mão*)

**HENRI**

(*dando-lhe a mão*) Basta. E agora, senhor, vamos nos separar sem que o senhor refira alguma palavra minha de estima ao general em chefe? Ele é daqueles cujo caráter todas as facções respeitam, e o senhor o conheceu em Nantes no ano passado quando assinou um tratado de paz...

**SAINT-GUELTAS**

Que não foi respeitado por um lado nem pelo outro.

**HENRI**

Parecia-me que...

**SAINT-GUELTAS**

Perdão se o interrompo! Parecia-lhe que, a despeito de nossas promessas, nós tínhamos continuado a guerra de escaramuças que esgota suas tropas e impede a República de dormir tranquila? Pense, senhor, que nunca tivemos soldados alistados à força, e que os nossos se licenciam eles mesmos quando lhes apraz, ou retomam as armas por sua própria conta quando bem entendem. Nossos camponeses ficaram exasperados. Eles se vingam sem nós e com frequência sem nosso conhecimento, quando a ocasião se apresenta. Eles devolvem o mal que foi feito a eles. Foi culpa nossa, podemos condená-los? O senhor disse sob o Terror: "Viva a República apesar de tudo!" Permita que diante da chuanada nós digamos: "Viva o rei apesar de tudo!" Aquela gente não assinou o tratado da Mabilaye,<sup>47</sup> e não pudemos responder por nós mesmos. Sob o pre-

---

47 Tal como grafado no texto original. O *traité de La Mabilais* foi um acordo de paz assinado em 20 de abril de 1795 em Rennes, entre os chuãs e a República Francesa. A partir do final de 1794, as autoridades da República optaram por uma política de pacificação, conduzida notadamente pelos generais Hoche (Exército da costa de Brest) e Canclaux (Exército do Oeste) e pelo →

texto de contê-los e castigá-los, vocês nos cercaram com tropas que nos tornaram a existência impossível, contra o que é impossível não protestar.

**HENRI**

E é porque reprimimos os bandidos que continuam a roubar e assassinar em todas as estradas que o senhor chamou o estrangeiro para cá?

**SAINT-GUeltas**

Por favor! Isso é uma outra questão. Seus generais, Canclaux entre outros, nos haviam dado esperanças que não se realizaram.

**HENRI**

Esperanças?

**SAINT-GUeltas**

Eles não traíam seu mandato ao procurar fazer cessar a todo preço a guerra civil. Eles tinham horror às crueldades exercidas contra nós, eles as rejeitaram, queriam imprimir à tirania republicana um movimento de recuo que permitia à opinião se manifestar, e nós, que acreditamos saber que a França é monarquista, nós contamos com o triunfo pacífico de nossas ideias ao ver vocês rejeitarem seus procônsules derrubados e proibirem que fôssemos chamados de brigadistas. O evento frustrou as esperanças deles e as nossas; a Convenção ainda reina, os nossos amigos e parentes estão proscritos e lotam suas prisões. Os senhores estão sempre em armas ao nosso redor, enfim sua deusa Liberdade está sempre postada em seu pedestal vermelho, o cadafalso. Nesse estado de coisas, o grito do povo é sufocado, a guerra que os chuãs lhes fazem é um protesto indignado, mas sincero, contra o despotismo, que para eles é odioso. Nós vimos claramente que vocês não eram os mais fortes no conselho, e que a chusma de Robespierre prolongaria indefinidamente nossa agonia e a da França. Nós acreditamos que estamos livres para protestar e chamar vocês para a batalha... Chegou o dia! Daqui o senhor pode ver no mais belo porto da Europa catorze vasos de guerra que acabam de atacar os seus ao passar. Eles trouxeram munição para armar oitenta mil homens e uniformes para vestir sessenta mil...

**HENRI**

*(sorrindo)* Onde estão os homens?

---

representante oficial em Nantes Albert Ruelle. Desde o dia 17 de fevereiro de 1795, entrara em vigor um tratado provisório, o tratado de La Jaunaye, assinado pelos vários chefes vendeanos, em particular por Charette e Sapinaud.

### SAINT-GUELTAS

Tema vê-los brotar da terra e ter de contá-los, senhor! Somos senhores de uma península que contém cartorze aldeias e que fecha uma estrada fácil de defender com um punhado de soldados e o fogo de alguns barcos. O que nos importa sua abordagem, para nós que comandamos aqui, com forças que ocupam a região por quarenta léguas de profundidade? E os senhores, vocês mal completam quinze mil, disseminados em pequenos destacamentos de algumas centenas de indivíduos. Nesta aldeia, vocês são duzentos, nem um a mais! Eu é que teria de esmagar vocês até o último, antes de duas horas a partir de agora!

### HENRI

Por que não tenta? Ficou calado agora, senhor marquês? Minha pergunta é indiscreta, mas seu silêncio é eloquente! O senhor tem suas razões para nos poupar, e eu as conheço. O senhor não está de acordo com a expedição que ameaça nossas costas, ou porque é um bom juiz das faltas que ela comete todos os dias, ou porque, como eu prefiro supor, seu patriotismo repugna compor com o estrangeiro para fazer triunfar sua causa!

### SAINT-GUELTAS

*(perturbado)* Há alguma verdade no que o senhor diz: não se aceita um socorro desses sem sofrimento... Mas creia que eu sofreria ainda mais por ter que exterminá-lo aqui, o senhor que acaba de me testemunhar uma lealdade cavaleiresca. Faça-me a honra de pensar que isso acontece antes de tudo para mim!

### HENRI

*(inclinando-se)* Porque estamos em muito bons termos, senhor, permita-me dizer-lhe por minha vez o que penso de sua apreciação de nossa força material e moral. Fôssemos ainda menos numerosos do que não lhe agrada supor, não é por quarenta, é por duzentas léguas de profundidade que ocupamos a França. Nós somos uma nação, e se a liberdade de reestabelecer a realeza não nos é concedida, é porque a França nos proibiria de a conceder a vocês, apesar de sermos tentados a fazê-lo. A liberdade não reina, eu concordo: o sentimento que temos é bastante novo para não ser apaixonado, ciumento e sombrio; mas esse temor que temos de perdê-la que gerou e animou em nós o sistema do terror deveria provar aos senhores, de resto, que a França não é monarquista. Vocês alimentam um erro fatal que os coloca em guerra contra vocês mesmos; ele os engana em suas noções de patriotismo e de lealdade. Proibiram-nos de tratar vocês como bandidos... Nos saímos bem, sem dúvida, e estou longe de rir do título sentimental de irmãos perdidos que oficialmente vocês nos deram. Vocês o mereciam, ainda o merecem. Ai! Vocês não sabem o que fazem! Vocês rasgam o ventre que os carregou, desperdiçam o tesouro de uma bravura heroica, atraem todos os males para a mãe comum... Seus braços feridos e sangrando se fecham novamente e os sufocam!

**SAINT-GUeltas**

*(emocionado, enrijecendo-se)* Nós estamos jogando nossa última partida, eu sei; mas ela é bonita, confesse!

**HENRI**

Ela está perdida, vocês foram vitoriosos em Quiberon! Nossas legiões são indestrutíveis! É a cabeça da hidra que vão cortar em vão e que vai rebrotar com uma rapidez espantosa!

**SAINT-GUeltas**

O que, então, vais nos oferecer o general Hoche? Eu sei que o senhor é íntimo dele agora; deve conhecer seu pensamento.

**HENRI**

A tolerância religiosa mais absoluta, o perdão e o esquecimento dos erros cometidos.

**SAINT-GUeltas**

Tudo isso? é uma segunda edição do tratado de La Jaunaye; nós o rasgamos. Diga ao Sr. Hoche que ele nos enganou! Como homem galante que é, isto é, enganando-se antes. Atribuiu-se uma onipotência que não possui, porque a Convenção funciona sempre e mantém atrás da *palavra sagrada* do general, uma porta aberta para a traição. Ele quer combater esse poder iníquo? Que o diga, e nós nos juntamos a ele para marchar sobre Paris: que ele abjure, também ele, seus erros passados, e seremos nós que perdoaremos nossos irmãos perdidos! De outro modo, nós combateremos os senhores até à morte; essa é minha última palavra.

**HENRI**

Eu a lamento, mas aqui está a minha: nós rebrotamos a realeza com horror!

**SAINT-GUeltas**

Os senhores estão errados! Um dos seus generais, mais ousado ou mais ambicioso que os outros, vai nos entregar a realeza – a menos que a conserve para si mesmo, caso em que vocês apenas terão mudado de senhor! Adeus!  
*(Henri o leva para fora. Quando volta, Cadio saiu do quarto vizinho e se joga em seus braços)*

## Cena 8

*(Henri, Cadio, depois Motus, Javotte, Rebec)*

**CADIO**

Eu ouvia sua voz, parecia estar sonhando.

**HENRI**

Você não estava me esperando? Não recebeu minha carta da Alemanha?

**CADIO**

Não, onde ela me alcançaria? Faz três anos que só faço me despencar de oeste pro norte da Bretanha sem parar em canto algum. Na cabeça de uma companhia de elite, eu tinha que varrer a chuanada de suas tocas... Mas você, como veio parar aqui?

**HENRI**

Eu estou de licença. Hoche me escreveu para vir me encontrar com ele aqui. Marie está em Vannes, onde a vi por um instante... Ah! estou feliz, meu amigo! Ela tinha falado de mim ao general; ele se interessa pelo nosso amor; ele me ligou por um breve tempo à sua pessoa, o que vai me permitir fazer com ele esta campanha contra os ingleses. Ele confia em mim, e me caso com Maria assim que tivermos retomado Quiberon desses ingleses; é para conhecer o estado das forças deles e que uso querem fazer delas que vim para esses lados como observador, encarregado de ver, de compreender, de adivinhar se preciso, e de prestar contas de tudo que vir! Você sabe alguma coisa, você que estava ontem em Plouharnel?

**CADIO**

O inimigo ainda não resolveu nada. Está dividido. Discute e inveja. Perde seu tempo e sua pólvora em escaramuças. Não tem culhões para enfrentar uma luta verdadeira! Que o general chegue depressa, que os surpreenda de calças na mão, é a hora certa!

**HENRI**

Ele sabe disso, e está a caminho.

**CADIO**

Já devia ter chegado! Nossos pequenos destacamentos, suficientes contra a chuanada de varejo através dos bosques, não se sustentariam em terreno aberto contra um movimento ao qual a população das costas com certeza ia aderir.

**HENRI**

Tenho ordem para fazer você se retirar se for atacado.

**CADIO**

Nesses assuntos, não somos atacados; estamos cercados e a retirada daqui é impossível. No fim das contas não importa! Essa coisa já aconteceu tantas vezes que uma a mais ou a menos não vai mudar nada no destino dessa guerra. Se a gente tem de morrer aqui pra ganhar algumas horas pra caminhada dos patriotas, tudo bem! Era dever da gente. *(indo até à janela)* tá amanhecendo. O sol tá saindo da cama. Tá bonito! Olha! É a terra onde passei minha infância; tô aqui emocionado olhando de novo pra ela! Tá vendo lá pra baixo aquelas rochas? Foram meu berço. Foi lá que me encontraram, bebê abandonado. Tem aí pra cima uma baita estrela branca que ainda brilha. Ah! como o céu não liga pras nossas pequenas questões de vida e de morte! E a terra? Dá pra dizer, vendo esse mar tranquilo, essa praia ainda muda e como que mergulhada nas delícias do sono, que massas de homens procuram a sombra das colinas, esperando a hora de se degolarem? Nada se mexe... nenhum ruído anuncia combates! Quem sabe se, antes que o sol vermelho trnha substituído a estrela branca do zênite, não vai ter mais membros espalhados e pedaços de carne nos arbustos floridos... dizem que essas pedras do caminho marcavam em tempos antigos as sepulturas dos mortos caídos em batalhas... elas estão por aí esperando, mornas e ásperas. Tem muito tempo que elas não bebem; elas têm sede do sangue dos homens.

**HENRI**

Ah! meu poeta Cadio, veja só onde você está! Sabe que, entre teus soldados, você é um iluminado?

**CADIO**

Me acham um feiticeiro, isso sim, eu sei.

**HENRI**

Não é um pouco por sua culpa? Não acredita nem um pouco nas tuas visões?

**CADIO**

Não tenho mais visões, mas tenho o sentimento lógico e seguro daquilo que deve ter existido e do que deve existir.

**HENRI**

Você não é modesto, meu camarada.

**CADIO**

Por que eu teria vergonha ou orgulho? As ideias sempre me chegaram sem a

participação de minha vontade. Elas estavam no ar que respirei, elas me vieram sem ser chamadas; quem pode mandar nessas coisas?

**HENRI**

Sempre fatalista, hein?

**CADIO**

Não sei; não tive tempo de ler muitos livros para bem conhecer o sentido dos nomes que se dá aos pensamentos. Tenho na alma um mundo ainda obscuro, mas atravessado por luzes repentinas. Quando a verdade quer entrar aí, ela é bem-vinda. Ela entra nele como uma bala num batalhão, e tudo o que está em mim, não sendo ela, não existe mais.

**HENRI**

Não tem medo de trocar seus instintos por verdades, Cadio? Dizem que você se tornou vingativo.

**CADIO**

Eu não me tornei vingativo, permaneço inexorável. Não é a mesma coisa. Fui temeroso, me achavam suave... eu não era. Eu odiava o mal a ponto de odiar as pessoas e de fugir delas. Deus só me tinha dado uma alegria na solidão, um verbo interior que se traduzia pela música inspirada que eu acreditava ouvir, quando meu sopro e meus dedos animavam um instrumento rústico e grosseiro. Eu sonhei, naquele tempo, que eu me colocava, por meio daquele canto selvagem, em contato com a Divindade; eu estava imerso no erro. Deus não ouvia meu canto; mas eu elevava minha alma até ele, e me fazia eu mesmo o milagre da graça. Agora, sei que Deus é o lar da justiça eterna, e que sua bondade não pode se assemelhar à nossa fraqueza. Ele é bom quando cria e não menos grande quando destrói. A morte é sua obra tanto quanto a vida... talvez ele próprio viva e morra como a natureza toda, em todo instante de sua duração indestrutível. O que é a morte? A mesma coisa para os bons e para os maus. Morrer não é um mal. A infelicidade é renascer mal quando já se foi mal. Eis porque se deve fazer da vida uma expiação e vencer toda fraqueza para estabelecer o reino austero da virtude. O passado da França foi sujado, purificar esse passado é um dever sagrado. Eu só tenho um jeito: destruir o velho ídolo a golpes de sabre. Eu me valho desse meio com uma vontade fria, como a foice que apara tranquilamente a planície para que ela brote mais espessa e mais verde!

**HENRI**

Não posso te seguir nesse mundo de ideias estranhas que você evoca. Tenho uma religião mais humilde e mais doce. Faço meu Deus com o que tenho de mais puro e mais ideal no meu pensamento. Não posso concebê-lo fora daquilo com que me concebo. Está sorrindo com piedade? Que seja! Minha cren-

ça tem, pelo menos, efeitos melhores que a sua. Você persegue a selvagem tradição da vingança; eu, eu persigo o reino da fraternidade e nele trabalho, mesmo fazendo a guerra, na esperança de assegurar a paz.

**CADIO**

*(com um suspiro)* Vamos voltar para a realidade palpável, se você quiser. Acredito que você traz aqui as ideias de clemência de seus generais. É uma desgraça, uma grande desgraça! Eu protesto!

**HENRI**

Você vai quebrar sua espada porque te proíbem de enfiá-la no peito de teu vencido?

**CADIO**

Não! eu sei que vai ser preciso voltar ao terror vermelho ou perder o jogo contra o terror branco.<sup>48</sup> Os aristocratas jamais se entregarão em boa fé, você vai ver, Henri! Eles já estão levantando a cabeça bem alto! *(mostrando ao longe a esquadra inglesa)* E lá está o fruto dos tratados! Lá está o resultado do beijo de La Jaunaye! Eu os vi em Nantes, esses partidários reconciliados! Eles cuspiam em público na roseta tricolor,<sup>49</sup> e era preciso sofrer isso calado! Nosso sangue vai pagar pela covardia da diplomacia dos senhores, pacificadores ávidos de popularidade! Pouco importa! Nós somos os exaltados ferozes dos quais ninguém lamenta se livrar... Quando os senhores nos tiverem extirpado do solo, só vão ter que esperar uma coisa: serem cuspidos na cara!

**HENRI**

Vamos lá, acalme-se! Você está vendo tudo em trevas. Você precisa me devolver a esperança e a fé! Entre a embriaguez sanguinária e a paciência dos enganados existe um caminho possível e nunca a humanidade foi acuada para situações morais sem saída.

**CADIO**

Você se engana, isso sim! Você acredita em sua benigna Providência! Não conhece a verdadeira ação de Deus sobre os homens; ela é mais terrível que isso: tem seus dias misteriosos de destruição implacável, tal como o céu visível tem o granizo e o raio!

---

48 **Terreur blanche** (Terror branco, em oposição a **Terreur rouge**, o Terror vermelho 1793-1794) era as milícias royalistas que, de 1794 a 1796, importunavam os antigos militantes populares.

49 **La cocarde tricolore**: Insígnia oficial, na forma de uma roseta feita com uma fita azul, branca e vermelha, originada na crise de 1789, derivada da combinação das cores de Paris (vermelho e azul) e a do rei (branca) e substituta, em 1790, da antiga bandeira branca da monarquia – as mesmas cores se estabeleceram na bandeira instituída em 1794 como símbolo oficial da República.

## HENRI

Essas devastações são rapidamente apagadas sobretudo na França. O sol ali é mais benéfico do que o raio é cruel; ele é como Deus, que fez um e outro. Vai chegar o momento em que vamos poder fechar os registros de homicídio, e Quiberon talvez seja a última de nossas tragédias. Será então que vamos poder ajudar o governo, ainda cambaleante, a entrar no bom caminho. Cabe a nós, jovens, a nossos generais imberbes, a homens como você e eu, frutos precoces ou produtos instantâneos da República, que pertence o replantio da árvore da liberdade caída no sangue. Esse é o pensamento de Hoche. Você deve entrevistá-lo para se conformar a ele. É apenas um pequeno oficial, Cadio; mas quis se tornar um homem, e conseguiu. Sua convicção e sua vontade têm tanta importância quanto as de qualquer outro, e não é um tempo de decadência e de agonia aquele em que se pode dizer: “eu recebi a luz e a dou; meu espírito pode se fortificar, minha influência pode se ampliar. Não sou mais uma cabeça de gado no rebanho, e não sou apenas um número nos exércitos... eu terei na pátria, no Estado, na sociedade, o lugar que saberei merecer. Se os governos ainda se iludem e se enganam, poderei fazer ouvir minha voz para os esclarecer.” Renuncia, então, ao seu fanatismo sombrio! Não é mais o tempo em que isso poderia parecer necessário para a salvação da República: uma experiência rápida e cruel nos desiludiu. Quanto mais ditadores atordoados pela raiva das proscricções e das súplicas, tanto mais homens ávidos de carnificina para nos dirigir! Tenhamos uma república maternal. Não valeria a pena ter sofrido tanto para não ter sabido dar descanso e felicidade à França!

## CADIO

*(triste)* Henri! Henri! Você tem ideias de um cavalheiro dos tempos antigos! O senhor não vê que ainda estamos longe do objetivo que o senhor acredita tocar. O senhor é um nobre, e pouco lhe importa o governo que vai sair dessa tormenta, desde que sua casta seja anistiada e reconciliada. O senhor é tão leal e tão puro que acredita que isso vai ser fácil! Eu, eu lhe digo que vai ser impossível e que, se seus jovens generais se deixarem levar pela simpatia que já lhe inspiraram a bravura e a obstinação dos vendeanos, o reino da igualdade estará adiado por vários séculos! É o que penso, mas eu só posso dizê-lo a você, e toda a liberdade que me concedem consiste em me fazer matar neste barraco onde estou encarregado de defender cada um de meus homens contra cem!

## HENRI

Vejo que isso te preocupa. Saiba que os chuãs não querem nos atacar, pelo menos hoje!

## CADIO

Hoje vai acontecer alguma coisa grave, Henri! Sinto isso em meu peito. *(olha para ele)* Não vai acontecer nada com você, graças a Deus... mas falemos de

outra coisa! Espera um pouco! (*vai até à porta da cozinha*) você está aí, Motus?

**MOTUS**

(*aproximando-se*) Presente, meu capitão.

**CADIO**

Manda selarem meu cavalo, vou fazer um reconhecimento.

**HENRI**

Eu vou com você.

**MOTUS**

O galo da Índia... perdão! Quero dizer o cavalo do coronel vai tar pronto em cinco minutos. Tá comendo aveia agora. (*sai*)

**HENRI**

Aí está você emocionado de repente; o que você tem?

**CADIO**

Nada! Você vai me contar sobre suas campanhas, não vai? Deve ser muito bom fazer a guerra com soldados de verdade.

**HENRI**

Você não quis ir comigo.

**CADIO**

Não! meu lugar era aqui. As belas coisas que você fez vão consolar da triste tarefa que estou dedicado.

**HENRI**

Meu querido amigo, eu creio que não vou poder lhe contar. Eu me esqueci delas quando revi a mulher que amo. Foi ela que realizou prodígios de bravura, sua influência me mantinha numa região de entusiasmo onde se pode realizar o impossível.

**CADIO**

Então, você esqueceu... a outra? Isso me espanta; não acreditava que se pode amar duas vezes.

**HENRI**

É possível amar por um longo tempo quem desdenha da gente? Isso seria loucura!

**CADIO**

Mas o amor é que é loucura..., segundo o que dizem, pelo menos!

**HENRI**

Segundo o que dizem? Então você ainda não amou?

**CADIO**

Eu fiz uma promessa, Henri.

**HENRI**

Diga lá, o que foi.

**CADIO**

Sim, eu sou virgem. Eu jurei não pertencer a nenhuma mulher antes do dia em que tiver dado meu sangue para a República...

**HENRI**

Você não dá seu sangue todos os dias?

**CADIO**

Todos os dias eu o ofereço; mas as balas dos chuãs não querem romper minha carne e, diante dos meus olhos, parece que suas baionetas se derretem. Isso é bastante estranho, não é? Eu atravessei verdadeiros açougues onde algumas vezes o meu era o único corpo intacto. Não tive a honra de receber qualquer arranhão, e tenho vergonha disso. Eis porque acredito no destino. Ele deve ter reservado para mim uma bela morte, ou talvez tenha decidido que jamais serei digno de oferecer à minha mulher a mão que tantas vezes matou, sem ter de limpar de meu corpo o batismo de meu sangue! (*Motus entra e faz a saudação militar*) Os cavalos estão prontos?

**MOTUS**

Sim, meu capitão.

**CADIO**

(*com uma perturbação intransponível*) Muito bem, meu amigo! (*sai com Henri*)

**MOTUS**

Caralho!... meu amigo!... ele jamais disse isso pra qualquer soldado! E aquele olhar triste e bonito!... Caralho! Minha dedicação foi pro saco! Acabou! Deu por hoje. Santo Deus! E eu ainda tenho que vencer os ingleses! Inferno!

**JAVOTTE**

(*entrando para servir*) O que é que você tem, cidadão trompete? Tá com uma cara de contrariado!

**MOTUS**

É uma merda mesmo, bela Javotte; na condição da gente, ainda tem que tar sempre pronto pra atender qualquer chamado... mas me dá aí um beijinho desses lábio cor de rosa que eu vou encarar os inglês de fininho...

**JAVOTTE**

Um beijinho? Toma aí, por ter prestado atenção ni mim. *(dá um beijo na testa dele)*

**REBEC**

*(entrando)* E aí, Javotte, o que é que tá acontecendo aí?

**MOTUS**

Deixa ela, cidadão comilança; por acaso é sagrado isso? lembra de noite o que te disse de manhã, tá certo?

**REBEC**

O que que ele quer dizer?

## Cena 9

*(Mesmo local, mesmo dia, meio-dia; Henri, Javotte, depois La Korigane)*

**HENRI**

*(entrando)* Onde está o capitão?

**JAVOTTE**

*(que termina de arrumar e varrer)* Por aí fora, no jardim junto com o patrão, que queria falar com ele. Quer que chame?

**HENRI**

*(aproximando-se da mesa)* Não, obrigado. Tem com o que escrever aqui?

**JAVOTTE**

Tá aqui, ô.

**HENRI**

É só o que me falta fazer. *(Javotte sai)* Querida Maria! Aposto que ela está preocupada comigo! *(ele escreve. Ao fim de alguns instantes, La Korigane entra sem barulho e olha para ele; voltando-se para ela)* O que você quer, pequena?

**LA KORIGANE**

Pequena eu sou, como dá pra ver; mas tenho uma vontade grande, e mereço diante de Deus o mesmo lugar que você, 'seu' Henri de Sauvières!

**HENRI**

Sim, sim! Tá uma coisa muito bem falada, minha brava bretã! Mas... espera, eu te conheço! Você é La Korigane de Saint-Gueltas!

**LA KORIGANE**

Então você me viu naquele fogaréu da Vendaia? Tu tava no exército do Norte quando eu era criadinha no teu castelo.

**HENRI**

Foi na fogueira mesmo que te vi... intrépida... e atroz... O que quer de mim, criatura perversa?

**LA KORIGANE**

Quero te falar.

**HENRI**

Você vem da parte de seu patrão?

**LA KORIGANE**

Não. Eu vim sem ele saber, com o risco de ele emputecer comigo.

**HENRI**

Ah! e você o está abandonando ou fingindo abandonar?

**LA KORIGANE**

Caí fora e odeio ele!... Mas responde depressa: tu ainda ama tua prima Louise?

**HENRI**

Uma pergunta por outra. O que você tem com isso?

**LA KORIGANE**

Tá desconfiado de mim: azar pra ela!

**HENRI**

Ela está correndo algum perigo?

**LA KORIGANE**

Só você pode salvar ela do maior perigo que ela pode correr. Ela fugiu do marido junto com a tia; ela queria ir pra Vannes encontrar a senhorita Hoche, que tá es-

perando ela. Aproveitou a ausência do patrão, que tinha dito: “Vou para Quiberon, mas antes vou passar por Sables-d’Olonne ver uns amigos”. A gente pegou um barco e veio pra Lockmariaker, na entrada do Morbihan; mas mal a gente entrou na cidade a gente soube que o marquês tava lá com um bando de chuã. Depressinha demo no pé de volta num barco pavoroso, o único que topou levar a gente pro lado dos inglês e que deixou a gente aqui na praia. Eu conheço a área, sou daqui. Trouxe a Louise pra esse burgo; escondi ela na casa de uma mulher que servi antes, mas não tou tranquila. Saint-Gueltas deve de tar na nossa cola. Em Lockmariaker, eu vi a cara do Tirefeuille no porto, e ele deve de ter reconhecido a gente. Louise tava morta de cansaço quando a gente se escondeu aqui de madrugada. Ela dormiu; eu, eu fiquei de vigia num quarto em baixo, e ali de repente dois soldado azul entrou e pediu pra beber, eu servi eles e eles dizia: “O coronel de Sauvières chegou, tá no albergue.” Fui lá no albergue sem falar com a Louise. Reconheci a Javotte ali, que eu tinha visto no tempo de Puy-la-Guerche, e tô aqui e lhe pergunto: Quer salvar tua prima? Sem você, ela vai tá perdida.

**HENRI**

Leve-me até ela.

**LA KORIGANE**

Não, iam te ver, e pode ser que Saint-Gueltas não tá longe. Ele ia te surpreender e matava os dois de uma vez só. Louise pode vir aqui, onde tu tem soldados pra defender ela. Vou procurar a mocinha.

**HENRI**

Vai, corre! Não! espera! Isso é uma armadilha à sua moda! O marido tem ciúme de mim; você é amante dele ou foi: você o ama apaixonadamente, todo mundo sabe. Você deve odiar Louise e deve traí-la. É para melhor perdê-la que você quer atraí-la para mim.

**LA KORIGANE**

Não tenho ciúme da pobre Louise, não; o patrão nem me ama mais!

**HENRI**

Você está mentindo! Ele te persegue, desconfia de você, quer te levar pra casa dele;... então, ele te ama.

**LA KORIGANE**

Ele quer impedir ela de trair o comportamento dela, é isso que ele quer! A madame du Rozeray, sua antiga amante, a bela das bela, a maldita das maldita... oh! É essa aí que eu odeio e que gostava de ver bem morta! Oh! Ela pegou de novo a Louise lá nas garra dela; ela reina, manda na casa dele, deixa ele louco! Ele mandou me expulsar de lá... eu... pra quem o patrão deve tudo!

**HENRI**

Você está despeitada... um despeito todo pessoal... você deve estar mentindo!

**LA KORIGANE**

*(batendo o pé)* Não acredita em mim? Miserave infortúnio! Isso que é... Ah! sei direitinho que, pro Saint-Gueltas, eu posso fazer tudo o que existe de pior; mas, quando quero fazer o bem uma vez na vida, me diz: "Tá mentindo"... Ora bolas, ele que ache ela onde ela tiver! Sabendo onde o senhor tá, ele não vai acusar ela de vir pra cá por vossa causa. Muito ruim pra você, pobre Louise! Mas Deus sabe que tive pena de você, tão desafortunada, e que, se eu tivesse podido amar alguém, é você que eu ia ter amado!

**HENRI**

*(impressionado por vê-la chorar)* Explique-se completamente; diga toda a verdade! Por que ela está deixando o marido? Ele a ameaçou? Ele a maltratou?

**LA KORIGANE**

Ele fez pior; ele aviltou ela! A outra foi morar lá na casa dele; ela tratou Louise feito uma verdadeira criada. Ela soube que por meu intermeio Louise enviava cartas em segredo: era cartas pra senhorita Hoche; fez o patrão acreditar que era cartas pro senhor.

**HENRI**

Ele não acredita mais nisso; tudo pode ser esclarecido. Vai buscar Louise e a tia.

**LA KORIGANE**

Vou correndo pra lá.

**HENRI**

E depois trate de achar Saint-Gueltas e diz a ele que o espero e que a mulher dele está em minha casa.

**LA KORIGANE**

Você quer se bater com ele?

**HENRI**

Eu quero que ele me preste contas de sua conduta vergonhosa para com Louise.

**LA KORIGANE**

Henri de Sauvières, não faça isso! Então, ninguém mata Saint-Gueltas, é ele que mata os outro?

**HENRI**

Isso quer dizer que você não quer que ele se exponha a ser morto por mim?

**LA KORIGANE** *(que está na soleira da porta da rua)*

Não tenho medo disso! Saint-Gueltas não vai morrer quando tiver cansado de viver. Além disso, ele tem muito mais homens que você; não procure rixa com ele, faça que Louise seja salva bem depressa e não diga nada... Mas... quem é que vem vindo ali? A própria Louise? Era destino dela! Você faça o que quiser; eu, eu vou tratar de derrotar Saint-Gueltas, se ele aparecer por aqui.

**HENRI**

Ao contrário, diga a ele que o espero de pé, firme e forte! *(La Korigane sai pela cozinha, Henri vai abrir a porta da escadaria; entram Louise e sua tia, disfarçadas de bretãs).*

## Cena 10

*(Henri, Louise, Roxane, depois Saint-Gueltas)*

**HENRI**

Entrem, e não tenham qualquer medo. *(Louise, pálida e trêmula, lhe estende a mão sem nada dizer)*

**ROXANE**

Não tememos nada de sua parte, já que viemos procurar você. Estamos como Coriolano entre os... Não me lembro mais, isso nem importa!

**LOUISE**

Acabamos de saber que o senhor estava aqui, e viemos depressa para cá sem refletir.

**HENRI**

*(segurando as mãos dela)* As senhoras agiram bem, fiquem à vontade!

**ROXANE**

*(para Louise)* Eu te dizia que esse João-ninguém ficaria contente em nos ver. Ora, miserável jacobino, você não vai me abraçar não?

**HENRI**

*(abraçando-a)* Ah! com todo o meu coração, querida tia; mas falemos depressa, é preciso. É verdade tudo o que La Korigane me contou?

**ROXANE**

La Korigane? Você a viu?

**HENRI**

Ela acabou de sair daqui.

**ROXANE**

Pensei que ela nos tinha abandonado ou traído. O que ela disse?

**HENRI**

Mal ousou repetir diante de Louise.

**LOUISE**

Se ela acusou o Sr. De la Rochebrûlée, ela estava enganada. Eu deixo a casa dele porque, vendo-o atirado numa expedição perigosa e decisiva, que se resto não aprovo, serei para ele uma preocupação e um perigo a mais. Quando os chefes de insurreição deixam suas casas, elas são queimadas e as mulheres que se virem. Eu pedi asilo à Marie por alguns dias. Dalí, eu conto, com a proteção dela, chegar à Inglaterra, onde o Sr. De la Rochebrûlée vai me encontrar, se, como eu creio, a expedição fracassar pela traição dos ingleses.

**HENRI**

Então, é com a concordância de Saint-Gueltas que as senhoras vêm sozinhas se jogar numa região ocupada por nós em pé de guerra, com o risco de não encontrar um amigo sequer para as proteger? Falta verossimilhança em sua explicação, minha cara Louise, especialmente porque não é mulher de abandonar o homem cujo nome carrega, na véspera de eventos tão grandiosos, com o único medo de compartilhar infortúnios e perigos. A senhora tem outra razão; alguém a expulsa de sua casa e seu marido recusa sua dedicação.

**LOUISE**

Não acredite...

**ROXANE**

Louise, é muita consideração para com um celerado. Eu diria a verdade... Eu quero dizer a verdade!...

**LOUISE**

Titia, a senhora me jurou...

**ROXANE**

Tanto pior! Prefiro perjurar, prefiro morrer a tornar a entrar naquela medonha masmorra onde sofremos tudo o que se pode sofrer. Henri, você adivinhou certo, sim,

se foi isso o que te disse La Korigane, ela te disse a pura verdade; aquela menina é devotada a nós, não é mentirosa. Fomos humilhadas, atormentadas, Saint-Gueltas a fez sofrer sob o pretexto de um ciúme fingido; ele nos deixou sob a guarda da madame du Rozeray e de alguns bandidos prontos a tudo para o agradar. Nossa vida, nossa honra mesmo, estavam ameaçadas. Se La Korigane escondeu isso de você, ela não lhe disse tudo. Dê-nos um salvo-conduto, uma escolta, um meio qualquer para chegarmos a Vannes ou à Inglaterra. Não podemos nos refugiar em Quiberon, ali o marquês nos capturaria. Louise não quer solicitar ao comandante da esquadra os meios necessários para a fuga. Isso seria acusar abertamente seu marido e privá-lo das honras que ambiciona. Só a República pode nos salvar, a nós que nos atiramos nos braços dela. Se isso for uma vergonha para nós, que o pecado caia sobre a cabeça indigna que nos força a fazer isso.

### **SAINT-GUeltas**

*(saindo de um leito bretão disfarçado no madeirame como uma gaveta e fechado com uma tábua)* Obrigado, senhorita de Sauvières! Muito bem falado! Sua doce voz me despertou de um sono profundo que o cansaço de correr atrás de vocês me havia tornado absolutamente necessário. Peço perdão ao coronel por ter-me introduzido dessa maneira em sua morada para repousar em segurança como na casa de um amigo; tive a melhor ideia do mundo, já que estou aqui para responder à sua eloquente acusação contra mim. *(Instintivamente, Roxane e Louise se refugiam atrás de Henri. Saint-Gueltas explode em risos)* Na verdade, senhor conde, essas senhoras o fazem representar, apesar do senhor, eu bem sei, um papel bastante cômico! Ei-lo instituído vingador da inocência! A um preço muito barato!

### **HENRI**

Não sei quem representa aqui um papel de comédia, senhor. Se o senhor ouviu o que foi dito, sabe então que a senhora de la Rochebrûlée, longe de o trair, o defende; mas duas outras personagens, uma das quais é digna de meu respeito, o acusam e eu desconfio seriamente de que o senhor faltou a seus deveres para com minha parente. Eu sou o único apoio que lhe resta, e, ela aceite ou não, eu juro que ela a terá... Justifique-se, ou explique-me a razão de sua conduta.

### **LOUISE**

*(para Saint-Gueltas)* Não responda, senhor, eu é que devo falar. Não tenho qualquer censura a lhe fazer. Declaro diante de meu primo, e, agradecendo a ele o interesse que dedica a mim, e lhe imploro não me oferecer uma proteção que só devo receber do senhor.

### **SAINT-GUeltas**

Em outros termos, minha querida, você o incita a não se meter em nossas pequenas querelas de casal? Você tem razão. Eu, eu o perdoo de todo coração

esse movimento irrefletido, mas generoso. É um nobre caráter o seu. Nós nos conhecemos nesta manhã e eu lamentaria muito ofendê-lo. Diga-lhe, então, que, após um acesso de ciúme mal fundado, você reconhece sua injustiça e volta voluntariamente para o teto conjugal.

**LOUISE**

*(pálida e prestes a desmaiar)* Sim, meu primo, eu confirmo o que o Sr. De la Rochebrûlée acaba de dizer.

**ROXANE**

Então, eu menti. Não acredite nela, Henri! *(apontando Saint-Gueltas com medo)* Preserve-nos de sua vingança; estaremos perdidas, se voltarmos à casa dele!

**SAINT-GUeltas**

*(zombeteiro)* Se esse é seu pensamento, minha bela dama, parece-me que a senhora está sob a égide da República e que nada a força a seguir sua sobrinha... Quanto a mim, eu a reconduzo para sua casa, e lhe imploro que aceite meu braço.

**HENRI**

Um momento, senhor! Vejo minha tia seriamente assustada e Louise prestes a desmaiar. É exatamente para a casa dela que minha prima vai voltar?

**SAINT-GUeltas**

*(tremendo)* O que quer dizer, senhor?

**HENRI**

Quero dizer que uma mulher não está mais em sua casa quando uma rival tem mais autoridade que ela. Não tenho o direito, reconheço, de julgar o quanto de afeição sincera o senhor dedica à sua esposa; mas tenho o direito de julgar um fato exterior e impressionante. Se uma estranha reina em sua casa, ela não tem mais casa. A lei julga assim essa situação e dá ganho de causa à esposa espoliada de sua legítima dignidade. O senhor se coloca, pela guerra que move contra seu país, fora da lei, e Louise não poderia invocá-la. Cabe a mim substituí-la, e eu o convoco a dizer se pretende fazer sair de sua casa aquela madame...

**SAINT-GUeltas**

Não nomeie ninguém, senhor, pois essa que está caluniando também é sua parente. Ela não vai sair de minha casa, ela já saiu de lá. Ouvindo sobre a fuga dessas senhoras aqui, para não ver recomeçar aquela loucura, enviei mensageiro para Rochebrûlée. *(para Louise)* A senhora não vai mais encontrá-la naquela casa, dou-lhe minha palavra de honra... Está satisfeita?

**LOUISE**

Sim, senhor; vamos embora.

**HENRI**

Louise, você jura para mim que não duvida da promessa que me fez?

**SAINT-GUELTAS**

Diabo! O senhor é um obstinado, senhor de Sauvières! O senhor abusa do reconhecimento que devo aos seus bons atos.

**LOUISE**

*(vivamente)* Eu confio, Henri, eu lhe juro! *(para Roxane)* Adeus, minha tia!

**ROXANE**

Você acha que vou te deixar sozinha com esse pérfido? Não, eu vou morrer com você!

**SAINT-GUELTAS**

*(rindo)* Ora, ora! Que devotamento sublime! Adeus, senhor conde, sem rancor, hein!

**LOUISE**

*(emocionada)* Adeus, Henri!

## Cena 11

*(Os mesmos, e Cadio,  
que aparece no momento em que Saint-Gueltas abre a porta)*

**CADIO**

*(sabre na mão)* Desculpe, mas o senhor está preso!

**SAINT-GUELTAS**

*(com escárnio)* Essa agora! Que gracinha é essa, rapaz?

**CADIO**

Não tente resistir, todas as precauções foram tomadas. Renda-se!

**HENRI**

*(segurando Saint-Gueltas, que levou a mão às suas pistolas)* Deixe comigo, senhor, isso me diz respeito. *(para Cadio sob a soleira, diante dos militares que ocupam a cozinha)* Existem entre esse chefe e eu convenções que suspendem

as hostilidades que dizem respeito a ele pessoalmente. Deixe-o se retirar livremente.

**CADIO**

*(para Saint-Gueltas, com uma espontaneidade de submissão)* Passe. *(para Roxane)* Passe, senhora.

**SAINT-GUeltas**

*(vendo-o deter Louise)* Madame é minha esposa.

**CADIO**

Não.

**SAINT-GUeltas**

*(voltando pela porta que havia franqueado)* Como não? Tu ficou maluco?

**CADIO**

Fecha essa porta, vou responder ao senhor.

**SAINT-GUeltas**

*(fechando a porta atrás de si)* Vamos lá.

**CADIO**

Essa mulher não é sua; ela é minha esposa.

**HENRI**

O que você está dizendo, Cadio? Que absurdo!

**SAINT-GUeltas**

*(muito surpreso)* Cadio?... *(Louise e Roxane recuam, espantadas e inquietas)*

**CADIO**

*(para Saint-Gueltas)* Sim, aquele Cadio que o senhor mandou assassinar, e que está aqui, diante do senhor, como um espectro, para acusá-lo e para lhe dizer: O senhor não vai levar essa mulher. Não me agrada que ela continue seguindo do seu amante.

**HENRI**

Seu amante?

**LOUISE**

Não me ultraje, Cadio! Eu o acreditava morto quando um padre abençoou meu casamento com o senhor...

**CADIO**

Eu sei disso; mas esse seu casamento não conta sem o outro, e o outro não fica destruído por esse. Seu único marido, Louise de Sauvières, sou eu, e não me convém, repito, deixá-la viver com um amante!

**SAINT-GUELTAS**

*(irônico)* Se for verdade, é hora de o senhor se conformar, senhor Cadio.

**CADIO**

Sempre é tempo. Não faz uma hora que eu soube da validade de meu casamento com ela. *(ele abre a porta e faz um sinal. Rebec aparece)* Venha cá, o senhor! *(Rebec entra, um pouco perturbado; Cadio fecha a porta)* Fale! O que é que o senhor veio me dizer?

**ROXANE**

Ah! é ele?... O que ele está dizendo, o que ele pretende, esse malandro?

**REBEC**

*(retomando um ar seguro)* Eu disse a verdade. O casamento é legal, os atos tão conformes, e os verdadeiros nomes dos noivos tão neles consignados.

**CADIO**

Mostre a cópia.

**REBEC**

*(colocando-a na mão de Henri)* Isto é só uma cópia feita em papel comum; pode-se confrontá-la com a folha do registro da comuna onde eu era oficial municipal.

**ROXANE**

Mas essa folha foi rasgada naquele dia!

**REBEC**

Não, não foi.

**ROXANE**

É uma infâmia! Então, eu...

**REBEC**

A senhora também, madame, a senhora também tá casada; mas a incompatibilidade de gênios lhe assegura de minha parte a liberdade de viver onde e como a senhora quiser.

**ROXANE**

Muito bom isso! Você só queria minha fortuna, miserável!

**REBEC**

A gente se arranja, tenha calma!

**HENRI**

Isso é um truque desonesto, mestre Rebec! Não o imaginava tão ardiloso e tão corrompido.

**REBEC**

Perdão, senhor Henri. Minha primeira intenção foi apenas subtrair essas dama e eu mesmo à perseguição; mas, quando se tratou de redigir um documento falso, eu recuei diante da desonra. Essas dama podia ler o que elas assinou. Ignoro se elas tivesse incomodada. Todos tava muito perturbado naquela ocasião... Elas assinou seus verdadeiro nome quando observei que, reconhecidas pelo que são, só ia ser salvas ao preço de um casamento fingido. Elas deve se lembrar disso.

**HENRI**

Mas o próprio Cadio me jurou que foram lidos nomes falsos...

**REBEC**

Aquelas dama foi designada, diante das testemunha benévola e pouco atenta, com os nome de empréstimo que tinham sido dado a elas; mas aquelas testemunha tão morta, se assegurei disso. A fome e a epidemia passou por lá. Só sobrou um documento autêntico e regular.

**ROXANE**

Que tu devia ter destruído, preguiçoso intrigante!

**REBEC**

Que eu não destruí, madame, por não querer fazer a senhora carregar o nome de um homem condenado nas galé.

**ROXANE**

Ah! e você acha que vou usar seu nome desprezível?

**REBEC**

Na vida privada, pouco me importa; mas, em tudo ato civil, você vai ser, não se desagrade, a senhora Rebec, ou o casamento vai ser nulo.

**SAINT-GUeltas**

*(que ouviu com calma e atenção; baixo, para Louise, secamente)* – E você, minha cara, você vai ser simplesmente, legalmente e irrevogavelmente a senhora ou a viúva Cadio! A senhora entende perfeitamente que se deve a todo preço romper com as instituições revolucionárias e anular a República, em vez de se atirar nos braços dela!

**LOUISE**

*(baixo)* Leve-me daqui, senhor, queira me tirar dessa situação humilhante em que me encontro!

**ROXANE**

*(baixo, para Henri)* Tire-nos daqui, depressa! Prefiro a masmorra do marquês a semelhantes discussões.

**HENRI**

*(alto)* Essas dificuldades estranhas devem ser examinadas mais tarde, quando a lei puder ser invocada para as duas partes. Quanto ao presente, como isso é impossível, não vamos examiná-las agora, e nos separemos.

**CADIO**

Mas eu, eu não estou fora da lei; eu a invoco; ela sanciona meu direito, a mulher com quem me casei me pertence e, por isso, ela recobra seu estado civil, e se encaixa na lei comum.

**SAINT-GUeltas**

Então o senhor insiste?

**CADIO**

Sim, e é minha última palavra.

**SAINT-GUeltas**

Como o senhor é encantador! Mas agora digo eu: considero sua oposição como nula e sobreponho a minha, pois vou levar minha esposa – ou minha amante, tanto faz. Tenho por legítima aquela que me foi confiada e dada a mim, e que jamais teve a intenção de pertencer a qualquer outro.

**LOUISE**

Esse homem tem razão. Eu acreditava em sua devoção, em sua probidade. Nós nos explicamos de antemão, ele sabia da promessa que me ligava ao senhor. Ele considerava como inválido, e forçado pela violência da situação que me era imposta, o compromisso que íamos simular e cujos vestígios escritos deviam ser destruídos. Era simples e bom naquela ocasião o homem que agora

me ameça. Ei-lo ambicioso, dá-se ares de poder!... Não, não é possível! Tome, Cadio, seu anel de prata que eu conservei por estima e amizade por você. Queria que me envergonhasse por usá-lo?

**CADIO**

*(emocionado)* Fique com ele, ainda mereço estima por aquilo...

**SAINT-GUELTAS**

*(interrompendo-o e segurando o braço de Louise)* Bah! Chega dessa cantilena! Eu perdo a loucura de vocês. Seu servidor, senhor de Sauvières! *(para Cadio, que se colocou diante da porta)* Vamos, que chatice! Saia da frente!

**CADIO**

Para o senhor, que está coberto pela palavra do coronel, tudo fica certo! Mas para ela, não. Eu disse não, e é não!

**SAINT-GUELTAS**

O senhor está querendo me forçar a quebrar sua cara aqui?

**HENRI**

O senhor não pode nada aqui contra ninguém, senhor marquês, porque em razão de meus compromissos ninguém pode nada aqui contra o senhor. Eu lhe peço não se esquecer disso!

**SAINT-GUELTAS**

Parece que se pode reter aqui minha mulher como prisioneira para entregá-la a esse inconsequente? O senhor não acha que eu me submeteria a isso, senhor de Sauvières. Liberte-nos de imediato, ou faço um sinal que os entregará a todos para os homens que comando. Acredite que eles não estão longe e que não se cometerá violência contra mim impunemente. O senhor sem dúvida quer incitar expor nossos homens a se degolarem por um motivo que nos é estritamente pessoal? O senhor tem razão. Então faça respeitar sua autoridade, e meta em ferros esse oficial que se revolta.

**HENRI**

É inútil, senhor, ele vai ceder à razão e à justiça, eu o conheço. Permita-me lembrá-lo disso na sua frente. É preciso que minha prima seja liberada de uma vez por todas dos temores que uma situação tão bizarra poderia lhe acarretar. Acalme-se, meu dever é proteger a ambos; eu não deixarei de fazê-lo, nem que tenha de castigar rigorosamente meu melhor amigo. *(para Cadio)* Admitamos que você tenha razão na lei, o que ignoro, você de fato errou. Existe aí uma situação talvez sem precedente. Num momento a nova legislação poderia ter sido desconsiderada por toda uma facção resolvida a destruí-la; mi-

nha prima pertencia a esse grupo. Ela acreditou que estava pronunciando uma fórmula vazia. Ela errou, não se deve brincar com o que disse, e certamente ela não teria feito isso para salvar sua própria vida.

**LOUISE**

Não, nunca!

**HENRI**

Ela passou por cima do pavor de sua consciência por dedicação aos outros. Foi o maior sacrifício que uma alma como a dela poderia fazer pelo reconhecimento da humanidade. Você a compreendeu então, pois que seguiu seu exemplo, e ambos cometeram, num espírito religioso de entusiasmo, uma espécie de sacrilégio; você se esqueceu que os juramentos em nome da honra e da pátria são feitos para Deus, com ou sem altar, com ou sem padre! Mas seu erro foi ser sincero e completo. Antecipadamente, você manteve a senhorita de Sauvières esquecida de todo compromisso com você, você mesmo me disse; e ela se acreditou livre e, com você se retratando agora, você não é apenas insensato, você se torna culpado e perjuro.

**CADIO**

Diga o que quiser, ela não está legitimamente casada com esse homem! Ela não poderia sê-lo, não o será nunca, não vai ser a mãe dos filhos dele.

**HENRI**

Ora! Ela vai aceitar sem vergonha e sem crime a dor dessa situação, e vai viver com aquele com quem ela quis se casar diante de Deus ignorando o valor e a indissolubilidade do outro compromisso. Meu papel com relação a ela consiste em fazer respeitar sua liberdade moral, não me force a dar ordens a você.

**CADIO**

Eu o forçarei a isso, pois não me convenceram. Eu protesto contra a liberdade que quer dar a ela, e o desafio a me dar sem remorso uma ordem que me inflige desonra! (*para Saint-Gueltas*) Oh! O senhor pode achar bonito esse ar de desprezo. Eu não conheço seus códigos de saber-viver e sua maneira de entender as conveniências. Sei apenas uma coisa, é que sua existência pesa sobre mim e me rebaixa. Eu esperei tanto que cheguei a me acreditar sem direitos sobre essa mulher e sem deveres para com ela. Sei agora que fui ultrajado pela infidelidade dela, impedido de me casar com alguma outra e de ter filhos legítimos. Ela se apropriou de minha liberdade, não entendo como ela possa usar a dela. Ela devia prever onde nos levaria esse seu casamento. Eu, eu era um simplório, um ignorante, um selvagem; eu fiz o que ela me disse. Ela me tratou como um idiota cuja vontade era fácil de dominar para sempre, sem nada lhe oferecer em troca, nem respeito, nem estima, nem moderação.

Uma hora após o casamento, ele estava sendo sequestrada pelo senhor. O senhor acreditou se desembaraçar de mim; ela, me atirando uma bolsa, o senhor me dando um soco. Foi assim que o senhor agiu para comigo, e desde então ela se viu livre para se tornar marquesa. Entretanto, ela devia saber que não era. Seu partido estava esmagado, a República se impunha, a lei estava consolidada. Se ela não se dignasse a usar o nome obscuro do miserável que o havia dado para salvá-la, se ela não quisesse nunca rever sua cara insignificante e desprezível, eu teria compreendido e não teria pensado em inquietá-la; meu desdém teria correspondido ao seu; mas, antes de se entregar ao amor de um outro e de se tornar autorizada a sê-lo por um padre, ela devia ao menos ter assegurado seu direito, saber se seu primeiro casamento não a ligava a nada, ou se, graças ao seu amante, ela estava realmente viúva. Ela não estava nem mesmo em condições de se informar, talvez? Pois bem, era preciso, na dúvida, agir como mulher forte, como mulher de coração, saber esperar o momento em que ela pudesse invocar a anulação de nosso casamento; eu teria consentido e, se isso tivesse sido possível, era preciso sofrer as consequências e conservar o mérito de um ato de dedicação. Era preciso fazer voto de castidade como eu fiz... Sim, como eu; ria ainda marquês Saint-Gueltas, o senhor que fez voto de libertinagem. E que, reclamando essa mulher em nome de uma religião que o senhor despreza, a condena a sofrer o ultraje de vossas infidelidades! A infeliz lhe fugia, eu sei, eu sei tudo! Agora ela quer retornar à sua cadeia, ela prefere mais aquilo a aceitar minha proteção; eu, eu que não posso deixar sem covardia de exercer essa proteção, eu não quero que ela arraste por mais tempo minha vergonha e a dela a seus pés. – Veja, senhor de Sauvières, se o senhor consente em ver jogado por aí o nome que o senhor carrega. Quanto a mim, posso lhe perdoar o erro em que ela viveu até agora; ela acreditou em nossos elos ilusórios: sabendo que eles não existem, se ela não abandona seu amante agora mesmo, ela se torna culpada de antemão e autoriza minha vingança.

**SAINT-GUeltas**

*(sempre irônico)* Responda, senhor de Sauvières! Palavra de honra, o debate está bastante curioso, e o senhor vê com que atenção eu o escuto.

**HENRI**

É sério, senhor, que o senhor me toma como juiz?

**SAINT-GUeltas**

Como juiz, não; mas desejo saber sua opinião.

**HENRI**

E você, Louise?

**LOUISE**

*(abatida)* Eu também quero, diga sem demora. Eu reconheço de antemão que há muito de verdade nas censuras que me são feitas, e que cometi, em tudo isso, os maiores erros. Eu não sabia que eram erros, agora os compreendo assim.

**SAINT-GUELTAS**

*(baixo, para Louise)* Não lhe pedimos tanto! Não seja tão apressada em se arrepender!

**LOUISE**

*(afastando-se dele)* Fale, Henri.

**HENRI**

Louise, você deve viver, a partir deste dia, distanciada dos dois homens que acreditam possuir direitos sobre você. Um amigo sério e digno de confiança lhe oferece um asilo, aceite-o, obra os olhos. Nós estamos perto do triunfo definitivo da República na qual você poderá exigir abertamente a ruptura de seus dois casamentos com que não consentiu livremente. Até lá, os direitos do primeiro esposo são duvidosos e os do segundo são nulos. Se lhe for prescrito abandoná-los, não espere que um tal veredito a surpreenda numa situação condenável. – É essa minha opinião. Invoco ao Sr. Saint-Gueltas a adotá-la sem apelo.

**LOUISE**

*(trêmula, mas resoluta)* Eu aceito; sim, eu declaro que aceito sua opinião!...

**SAINT-GUELTAS**

Ele é muito bom, com certeza, mas tenho uma outra que acho muito melhor, senhor de Sauvières! O senhor me julga bastante calmo numa situação que seria odiosa e absurda, se eu fosse homem de resolução, dasdo a soluções extremas e às decisões repentinas. Acabo de ouvir o Sr. Cadio com surpresa, com interesse mesmo. Vejo nele um homem bastante superior à sua condição social, e o desprezo que sentia antes por seu papel para comigo tornou-se uma vontade de luta séria. Então, aceito o antagonismo e não me desagrade ter diante de mim um adversário desse valor. Consinto em reconhecer que nos termos da legislação atual os direitos do senhor são sustentáveis e que os meus não o são; mas, como não posso reconhecer a autoridade moral de uma lei feita pelos nossos inimigos e que fere minha crença política e social, como além da mulher que pediu minha proteção, por qualquer título que seja, não pode mais, a meu ver, invocar uma outra, é preciso que o debate termine pela supressão do Sr. Cadio ou da minha. Não tenho preconceitos tolos; um duelo de morte resolverá a questão, e eu o proponho para breve. Minha esposa ficará perto do senhor de Sauvières. Se eu sucumbir, sei que ela não cairá em poder do vencedor. Eu a confio à sua honra, à sua amizade por ela.

**LOUISE**

Oh! Meu Deus, que castigo para mim esse combate! *(para Saint-Gueltas)* Eu lhe suplico...

**SAINT-GUeltas**

*(secamente)* A senhora não tem mais nada a dizer. O senhor Cadio é que tem de responder.

**CADIO**

Então, o senhor me dá a honra de batê-lo em duelo, senhor marquês? É muito generoso de sua parte, em verdade! O senhor não tem mais ninguém à mão para me fazer matar por traição?

**SAINT-GUeltas**

*(irritado)* O senhor se recusa?

**CADIO**

Certamente que não! Eu me pergunto qual de nós dá a honra ao outro ao aceitar esse desafio!

**HENRI**

Não envenenemos ainda mais essa discussão com recriminações. *(alto)* Vamos andando; eu serei uma das suas testemunhas, e, enquanto o senhor vai procurar as suas, essas damas vão ficar em segurança aqui sob a guarda de seu tenente. Venha, vamos nos entender sobre o lugar e sobre as armas. *(Cadio e Saint-Gueltas saem; para Louise, que, sem conseguir falar, tenta detê-lo)* Calma, Louise! Tenha a força de alma que comanda uma situação como essa. Ela é inevitável! *(ele sai. Louise, aterrada por um instante, se lança até à porta, mas Henri a fecha antes de ela passar)*

## Cena 12

*(Louise, Roxane)*

**ROXANE**

Então, somos prisioneiras?

**LOUISE**

Não, ainda não! *(ela caminha para a porta da escadaria e ouve Rebec, que saiu por ali, girar e retirar a chave; ela volta e se deixa cair numa poltrona)*

**ROXANE**

Aliás, onde você iria? O que faria para impedir esse duelo? Os homens, nesse

caso, se ocupam demais de nossos medos! E depois? Quando o marquês for morto, não sou eu que o vou banhar com minhas lágrimas.

**LOUISE**

Ah! não fale mais, não diga nada!... Vou acabar ficando louca!

**ROXANE**

Você está louca mesmo, se ama esse sujeito... e bem estou vendo que o ama para sempre!

**LOUISE**

O que é que eu sei disso? Não sei nada! Fui mortalmente ofendida, me parecia que tudo devia estar acabado entre nós, e que sua infidelidade, sua injustiça, sua ingratidão, haviam passado da medida. Me parecia também que ele desejava essa ruptura, ele só a retomava, orgulhoso que era, apenas para me impedir de tomar a iniciativa; mas você vê claro que ele ainda me ama, pois que afasta minha rival e, tendo ocasião de romper nossos laços, ele se recusa a isso com perigo de sua própria vida!...

**ROXANE**

Tudo isso é seu indomável espírito de tirania, sua fatuidade insaciável, que não querem ceder diante dos republicanos!

**LOUISE**

Pois bem, por esse orgulho eu o admiro ainda mais!

**ROXANE**

Ai! O que será de nós quando ele se livrar desse louco do Cadio?

**LOUISE**

*(pensativa)* Ele vai matar o Cadio?

**ROXANE**

Você pensa que, um idiota como Cadio, mesmo que ele tenha se tornado militar, não vai aguentar três minutos contra o primeiro pelotão da França. Te acalma, porque se você deseja o triunfo do seu déspota e a morte...

**LOUISE**

Desejar a morte desse infeliz!... porque é um duelo de morte!... eles disseram que tem de ser assim!... Oh! Funesta e miserável existência essa minha! Eu só tinha um consolo, uma esperança, uma razão de lutar e de viver...

**ROXANE**

Teu filhinho!... sim, é um anjo no céu e um infeliz a menos na terra!... Mas... o que é isso que estou ouvindo? Os azuis estão fazendo exercício de tiro?

**LOUISE**

*(escutando)* Não, é outra coisa... É um combate! *(ela corre para a janela)* Os que nos protegiam se afastam, estão correndo... estão soando o alerta... Meu Deus, o que está acontecendo? E nós trancadas aqui!

## Cena 13

*(os mesmos, La Korigane)*

**LA KORIGANE**

*(ela entra pela cozinha)* Não tenha medo, sou eu. O marquês não duelou. Eu seguia ele com todo cuidado. Avisei os chuã. Eles pegou ele à força no fim da rua: os azul achou que foi traídos. Eles perseguiu ele até no campo; eles devia ter cavalos, os chuã têm sebo nas canela.

**ROXANE**

Por que você fez isso? Você quer, então, que meu sobrinho Henri seja acusado de nos ter recebido generosamente?

**LA KORIGANE**

Saint-Gueltas ia matar o Cadio, e eu não quero isso não!

**ROXANE**

Então você ama esse tal Cadio?

**LA KORIGANE**

Eu amei os anjo como a gente deve amar os anjo e o diabo como ele quer ser amado!

**ROXANE**

Para você o Cadio é um anjo? Por quê?

**LA KORIGANE**

Porque ele sempre detestou o mal, porque tem noites que vejo ele em sonho, quando tenho o mal no espírito e ele me censura, me ameaça... eu achava que tava morto. De repente vejo que ficou vivo, virou oficial, tava tranquilo e orgulhoso... e eu me disse pra mim: "tu não vai morrer por minha culpa; dessa vez, eu vou impedir!"

**LOUISE**

(*agitada*) Korigane, me diga, é verdade que o marquês mandou assassinar Cadio na fazenda do Mystère?

**LA KORIGANE**

É verdade.

**LOUISE**

(*amedrontada*) Com que sangue-frio ele me disse que aquele infeliz tinha se afogado no Loire ao querer nos perseguir!

**ROXANE**

Mas, meu Deus! A fuzilaria parece que está mais perto daqui... será que os azuis estão recuando?... Pobre Henri! Se lhe acontecer uma infelicidade! Se Saint-Gueltas voltar para nos levar! Ah! que merda! Pela primeira vez estou torcendo pelos *sans-culottes*!

**LOUISE**

(*para La Korigane*) Como então o marquês não te impede...? Então ele não tem autoridade sobre os chuãs?

**LA KORIGANE**

Os chuã ama ele por sua fama e querem ele pra chefe; mas não rola a mesma coisa com os vendeanos! Os bretão obedece como quer e quando quer!

**LOUISE**

Eles o mantêm prisioneiro sem dúvida e o fazem representar um papel odioso! É impossível. Vou ao encontro deles. Vou dizer a eles...

**LA KORIGANE**

O que você ia dizer pra eles? Nem sabe a língua deles! Aliás, eles te conhece? Vai deixar você chegar perto?

**LOUISE**

Vou tentar; vai que dá certo...

**LA KORIGANE**

Você não tá podendo nada, e eu só posso fazer uma coisa: te esconder; mas jura que vai abandonar o Saint-Gueltas.

**LOUISE**

Por que você tem tanto medo de me ver voltar para ele? Ele me jurou que não vou ver de novo sua amante lá no castelo; ele se arrependeu, tenho certeza, ele ainda me ama...

**LA KORIGANE**

Você acha mesmo isso?... Louise de Savières, eu vou ter, então, de lhe contar tudo? (*ouvem-se tiros de fuzil mais próximos*)

**ROXANE**

Ah! grande Deus! Catatraz!<sup>50</sup> Olha aí a gente de novo nessa bagaça! Vamos fugir daqui!

**LA KORIGANE**

A gente inda tem tempo. Os azul repellido tá defendendo a entrada da aldeia; mas eu não tenho tempo pra arrumar mais nada. Louise, olha pra mim e guenta firme. Fui eu que matei a primeira esposa de Saint-Gueltas e o filho deles!

**LOUISE**

(*recuando com espanto*) Você?

**ROXANE**

Ah! Que horror! Por ordem do seu patrão?

**LA KORIGANE**

Não, fiz essa encrenca por mim mesma; a morte dela era necessária, ele queria a morte dela, então me encarreguei daquilo. Ele me amaldiçoou, mas se aproveitou do meu crime pra se casar com você, Louise, mas porém já não te amava mais. Ele queria agradar lá a galera dele, aqueles que te protegia. Você percebeu isso e disse a ele, você ofendeu ele mortal. A grande condessa voltou, mais rica, mais hábil, mais poderosa que você. Ele não ama ela, mas precisa dela agora, e você incomoda ele... pois bem, no dia em que esse sujeito, que é o demônio, me disser: “Suma com a Louise, não quero vê-la nunca mais!” eu mato você, por necessidade, vai ser mais forte que eu... E, como você foi boa pra mim, como você mostrou confiança e como depois de ter odiado você eu te amei por ordem dele, eu me mato depois de mais uma vez servir a ele matando você. Ah! me deixa fugir com você, não me deixe ver ele de novo! Ainda posso me arrepender e salvar minha alma, porque eu detesto ele e amaldiçoou ele; mas se ele falar comigo, se vier me bajular, se me pedir... não respondo por mim! Não, verdade! Não resisto!

**LOUISE**

Ah! então você era amante dele? Não, eu não posso acreditar!

---

50 A interjeição francesa (patatras) e a equivalente portuguesa expressam o ruído produzido por queda, pancada, desmoronamento etc.

**LA KORIGANE**

*(com despeito)* Por causa de que sou feia? Ora, ora, fui amante dele igual a você, já que você não é mulher dele.

**LOUISE**

Não sou...?

**LA KORIGANE**

Eu só consegui matar a criança. A mulher, o fantasma que você viu no dia do casamento, usando seu véu e seu vestido, aquela louca, que eu pensava que tinha se afogado, conseguiu se arranjar num rochedo onde, no fim do dia, aquele abade Sapience encontrou ela; ele levou ela num barquinho, escondeu ela por uns dias e mandou ela pra Nantes; ela tá viva, diz aí que a morte do filho devolveu os miolo dela. Deve vir coisa nova por aí pra ver se Saint-Gueltas faz ela reaparecer. É essa aí toda a verdade, te contei assim tão feia como fiz acontecer. Agora acredita em mim?

**LOUISE**

Some daqui ou me mata de uma vez se quiser! Tenho horror da vida, tenho horror de você, de Saint-Gueltas e de mim mesma! *(a fuzilaria explode bastante perto)*

**ROXANE**

Os chuãs estão por cima, está tudo perdido, Louise!

**LOUISE**

*(espantada)* O que que isso importa?

**LA KORIGANE**

Vem cá! Posso esconder vocês!

**LOUISE**

Leve minha tia, eu, eu quero morrer aqui. *(para Roxane)* Vai com ela!

**LA KORIGANE**

Vem, Louise, vem!

**LOUISE**

Não!

**LA KORIGANE**

*(atirando-se aos pés dela)* Vem! Me amaldiçoa, cospe na minha cara, mas me deixa te salvar! Vamo!... se você ainda ama o patrão, sofre tudo, aceita tudo, faz

como eu faço, faz o mal, bebe a vergonha, e, feito eu, pelo menos vai ter a amizade dele, como eu tive.

**LOUISE**

*(exaltada)* A amizade dele! Ela ia sujar minha vida! Fique com ele pra você que é digna dele e que aquele infame me odeie! Já chega que o odioso amor dele tenha murchado meu passado e destruído meu futuro. Deus de justiça, vingue-me e acabe com ele! Proteja os republicanos, perdoe a perplexidade de minha crença. Eles merecem receber tua luz mais que os que pretendem te servir e que se acreditam autorizados a cometer todos os crimes ou a se aproveitar deles, desde que tenham um emblema no peito e uma imagem tua no chapéu! Vergonha e infortúnio para esses bandidos que se divertem com as coisas sagradas, com o casamento e a igreja, com o amor e a verdade! E você, cúmplice abjeta de todas as empreitas de seu patrão, vai dizer a ele o que acabou de ouvir. Diz a ele que, se se aproximar desta casa, onde Henri e Cadio se deixarão matar para me defender, eu também me matarei com meu marido!

**ROXANE**

Cadio, seu marido? Ah! ficou louca mesmo!

**LOUISE**

Não! vejo tudo muito claramente agora! É ele, é Cadio que eu deveria ter amado! Ele é homem de bem, o homem sincero e puro que dava sua vida para lavar a vergonha que eu lhe causava! Orgulho de classe, preconceitos imbecis! Eu achava que me aviltaria se usasse o nome desse zíngaro de bom coração, e aceitei o nome sujo de um bandido de qualidades!

**ROXANE**

Acalme-se, Louise!... está delirando agora!

**LOUISE**

Não! estou bastante calma, fui curada como são curados os mortos. Não amo mais nada, nem ninguém! Ah! já fui bastante punida;... mas a hora da expiação chegou, e vou me reabilitar... escutem! A morte está se aproximando, os tiros de fuzil se tornam mais raros... os gritos mais surdos... ouvem os que ainda gritam "Viva a França"... é o hino de morte desses infelizes patriotas!... e lá longe, os uivos ferozes, a horda selvagem dos chuãs que me procuram... eles vêm vindo... *(para La Korigane, tirando dela as pistolas que tirou dos bolsos)* Me dê tuas armas, Saint-Gueltas não vai me ver viva!

## Cena 14

(os mesmos, Henri, Cadio, Motus, Javotte, Rebec. A porta da cozinha se abre com impetuosidade. Henri, Cadio e Motus se atiram para dentro do cômodo)

**HENRI**

Aqui ficaremos bem.

**MOTUS**

Sim, sim, daqui inda dá pra matar mais uns dois. Nosso azar é que acabou a munição.

**JAVOTTE**

(vindo da cozinha) Veja, aqui nesse buraco tem uns punhado de cartucho, e ali adiante tem uns fuzil. Pega, pega tudo!

**MOTUS**

Essas flautinha inglesa? Que seja! Vai servir também.

**CADIO**

(na soleira da cozinha) Rebec! Cadê o Rebec?

**JAVOTTE**

Oh! Quem vai saber onde aquele lá tá amoitado? Mas fique vocês tranquilo, eles não vai chegar lá pela viela; é muito estreita, aí vocês ia se divertir! Vigia o lado da praça; eu, eu vigio desse lado daqui.

**HENRI**

(entrando na sala) Então, depressa aqui, uma barricada! A porta da escadaria é sólida. Vamos empilhar os móveis ali! Mulheres, passem para o outro quarto, depressa!

**LOUISE**

Não, nós vamos ajudar o senhor. Coragem, Henri! Coragem, Cadio! (entregando-lhe as pistolas) Peguem! Já estão carregados, defendam-me, vinguem-me!

**CADIO**

(perdido) A senhora disse?...

**ROXANE**

Sim, sim! Morte para Saint-Gueltas! Nós vamos te ajudar. Ah! Henri, meu pobre menino! Nós é que somos a causa...

**MOTUS**

*(segurando La Korigane, que quer se lançar para fora)* Espera! A espiã! Não sai daqui não!

**CADIO**

La Korigane? Deixe que ela se vá, nós seríamos obrigados a matar essa espiã.

**MOTUS**

Então, de joelho ali no canto, titica de merda.

**LA KORIGANE**

*(recuando)* Não, não vou fazer nada contra Cadio! Me deixa aqui! *(Motus se coloca na frente dos presentes, defendendo-os, os quais se assustam a cada batida; Henri e Cadio empurram o baú e a mesa contra a porta da escadaria. Os homens trazem sacos de farinha indicados por Javotte para consolidar a barricada e proteger a janela)*

**MOTUS**

*(para Javotte, que carrega um saco)* Coragem, a bonitinha! Forte como um rapagão do moinho!

**HENRI**

*(para sua tia)* Por favor, leve Louise, vão para o outro quarto. Assim que atirmos, vai chover balas aqui dentro. Se sucumbirmos, vocês não terão nada a temer dos assaltantes; vocês são amigos deles...

**ROXANE**

Nosso amigo é você, e é por você que vamos pedir. *(Ela passa para o quarto vizinho com Louise, que volta e se posta à soleira; La Korigane, sombria e triste, senta-se a um canto, não se misturando de modo algum ao acontecimento. Os preparativos são concluídos. Ficam à escuta. Um profundo silêncio reina do lado de fora.)*

**HENRI**

*(para Cadio)* É estranho, será que o inimigo foi embora?

**CADIO**

*(que olha pelo buraco do guarda-vento)* Não, vejo ali adiante as roupas vermelhas que os ingleses lhes trouxeram. Estão dando um tempo, se consultando. Não ousam atacar o nosso refúgio. Eles não sabem que temos um só refúgio e que estamos sozinhos.

**MOTUS**

Ah! esses velhacos! Deixar a gente aqui bloqueado, desse jeito, quando a gente bem podia fazer um belo ataque de cavalaria se eles não tinha estraçalhado as sela dos nosso cavalo!

**CADIO**

Mas os cavaleiros ainda montados dos quais fomos separados, por que não vieram para cá? A ordem foi dada...

**MOTUS**

O tenente é jovem; vai ver perdeu a cabeça, ou foi um mal-entendido.

**HENRI**

Onde eles podem estar? Com eles nada estará perdido.

**CADIO**

Atenção, o inimigo está decidindo.

**SAINT-GUeltas**

Saint-Gueltas é o comandante?

**CADIO**

Não vejo ele. O safado não ousa se mostrar.

**LA KORIGANE**

Saint-Gueltas foi preso pelos chuã. Eles não quer nem paz, nem trégua, nem assuntos de honra fora de seus interesse.

**CADIO**

Quem os advertiu?

**LA KORIGANE**

Fui eu.

**CADIO**

Foi você que permitiu o massacre de metade dos meus bravos soldados? Ah! Maldita! Só pode ter sido mesmo coisa sua.

**LA KORIGANE**

Eu não achava que eles ia atacar vocês. Eles não queria fazer isso; quando eles viu que vocês era tão pouco...

**HENRI**

*(que olha pelo guarda-vento)* Um parlamentar, esperem! *(ele o coloca em jogo)*  
Fale daí onde está, não se aproxime.

**UMA VOZ DE FORA**

Entreguem-se! Saint-Gueltas os perdoa.

**HENRI**

Saint-Gueltas? Ele que se mostre primeiro!

**VOZ**

Ele não vem.

**CADIO**

Está com medo, é?

**VOZ**

Ele não é o chefe.

**HENRI**

Se ele não é o chefe, não pode prometer nada. Retire-se.

**VOZ**

Vamos perdoar vocês. Saiam!

**HENRI**

Nós conhecemos a paz dos chuãs. Vão pro diabo!

**VOZ**

Eu respondo por tudo aqui, vamos!

**CADIO**

Não!

**VOZ**

Os senhores não aceitam?

**MOTUS**

Vocês vão pra p... *(Um grupo de chuãs escondidos sob o mercado da praça atrás de pranchas atira na direção da janela, que volta a se fechar a tempo. Cadio atira no falso parlamentar)*

**MOTUS**

Ah! era assim? Tá ferrado, o traidor!

**LA KORIGANE**

Morto? Veja só, Cadio!... era Tirefeuille, o cara que matou você, tava reconhecendo a voz dele. *(ruído de combate. Os chuãs inundam a praça e atiram na casa. Henri, Cadio e Motus, protegidos por sacos de farinha, atiram pelo guarda-vento, cujos altos logo são crivados de balas)*

**MOTUS**

*(para Henri)* Meu coronel, se abaixe mais aí. A madeira ali já tá parecendo uma renda.

**HENRI**

Eles visam de bastante baixo, suas balas vão para o teto; veja, o gesso e as ripas caem nas nossas cabeças. Louise, proteja-se. Saia daí.

**LOUISE**

E quem vai lhe passar os fuzis?

**LA KORIGANE**

Eu passo eles. Se defende aí, Cadio!

**CADIO**

*(sem o escutar)* Ah! lá! Estão subindo no telhado! Vão poder ajustar o tiro!

**MOTUS**

Vamo fechar a janela. Vamo atirar ao acaso pelo meio dos saco, já que munição não falta.

**CADIO**

O acaso não acerta os caras! Saia daí, Henri! Saia daí, Motus! Inútil sucumbir os três ao mesmo tempo. Agora, cada um em seu lugar, isso vai durar muito tempo ainda! Eu começo! *(ele se apresenta à janela, mira tranquilamente e atira)* Uhu! Menos um! Depressa, outro fuzil; dois! Vou matar meia dúzia enquanto eles recarregam. *(continua, todos os seus tiros acertam o alvo, os chuãs gritam de raiva)*

**MOTUS**

Meu capitão, já chega. É minha vez!

**CADIO**

*(que muda sempre de arma e sempre atira)* Não! você não! não quero!

**MOTUS**

Eu só sei que eu tenho que ir embora hoje!

**CADIO**

Ficou maluco, é?

**HENRI**

Chega, Cadio! Vamos deixar que eles usem toda a munição que têm. É melhor que eles venham para a ponta de nossos sabres.

**CADIO**

Munição? Eles não têm mais. Veja, vão nos fazer um assalto. Estão subindo a escada!

**HENRI**

Então, fogo pela janela! Os três! *(eles atiram enquanto os chuãs batem à porta, que resiste, e atacam a janela a pedradas. Motus e Henri se refugiam atrás da barricada. Cadio fica exposto sem parecer se aperceber disso.)*

**LOUISE**

*(na soleira da outra porta)* Cadio! Quanta coragem!... Sai daí!

**CADIO**

*(que atira sem parar)* Vocês me disseram para defender e vingar vocês! Defendo hoje, vingo amanhã!

**LOUISE**

Você vai morrer aqui, sai daí!

**CADIO**

Não, eu sou invulnerável. Veja, eles estão se cansando!

**HENRI**

Estão desistindo do assalto à porta! O que vão fazer?

**CADIO**

Estão voltando com escadas. Então acham que não temos mais balas?

**HENRI**

Vamos esperar subirem um pouco.

**MOTUS**

Tão lá debaixo da janela. Apoiando a escada... vamo devolver as pedra que eles jogou na gente. Aí, seus cachorro lazarento, engole seus presente de volta!...

**CADIO**

Dez na escada! É agora! Você, Motus, empurre com o Henri, eu vou atirar nos que estão segurando a escada. *(Henri e Motus empurram a escada para um lado, que cai com todos que estavam nela. Xingamentos e gritos dos chuãs.)* Olha lá, parece que resolveram colocar fogo em tudo. Pior para eles! A gente da aldeia, que se escondeu, vai cair em cima deles pra defender suas casas.

**MOTUS**

Eles não ia ousar tanto, capitão! Sem querer contradizer o senhor, se a gente continua aqui, vamo ficar defumado feito um presunto. Eu acho, fora sua permissão, que era bem hora da gente dar uma bela saída e encarar esses cara na ponta do sabre, sabe?

**HENRI**

Sim, por causa das mulheres não devemos enfrentar um incêndio. Vamos sair pela cozinha... as mulheres vão ter tempo de se fazer reconhecer quando eles derrubarem a barricada.

**LOUISE**

Não se preocupem conosco, fujam!

**CADIO**

Eu? De modo algum! Vou dar volta na casa e pegar eles por trás. Se todos meus homem tão morto, também eu tenho que morrer aqui!

**HENRI**

Fica tranquilo, você não vai morrer sozinho.

**MOTUS**

Não, que merda! Eu sou igualzinho os senhor aí! *(os três se apertam as mãos precipitadamente e vão para a cozinha)*

**JAVOTTE**

*(pegando um espeto)* Tem uns ali na ruela; vou ajudar vocês!

**LOUISE**

*(para La Korigane)* Quero morrer com eles! Você, se livre de teus pecados, salve minha tia, fala com esses furiosos.

**LA KORIGANE**

Vou salvar todos vocês por causa de vocês e de Cadio! *(indo para a janela; falando bretão)* Aí seus azul! Bravos cavaleiro azul! Vocês aí em baixo! Eles tão dando a volta lá por trás! Corre pra lá, gente boa, aqui só tem mulher prisioneira! *(os chuãs recuam, hesitantes e agitados)*

**CADIO**

*(que já estava no fundo da cozinha, voltando)* O que ela está dizendo? Nossos cavaleiros estão voltando?

**HENRI**

*(voltando também)* Ainda é preciso esperar uns bons cinco minutos!

**LA KORIGANE**

Não, eu menti, eles não tão voltando pra cá não. Se salvem todos; eu fico.

**CADIO**

Você está mentindo! Eles estão voltando, estou vendo daqui!

**MOTUS**

*(olhando também)* Olha eles lá! São muito mais que cem. Mas tão espalhados!

**LA KORIGANE**

E os chuã são pelo menos mil. Vocês tão perdido! Foge, foge tudo mundo, ainda têm tempo. Os chuã vai encontrar vocês, já tão se afastando...

**MOTUS**

Sem querer dar ordens pro senhor, meu coronel, se eu desse agora o toque de recolher..., isso daria compaixão e união aos camaradas.

**HENRI**

Sim, sim, apresse-se! *(Motus salta pela janela e dá o toque. Tirefeuille, estendido no chão, perto do mercado e mortalmente ferido, se levanta sobre os joelhos, agarra seu fuzil e mira em Motus. Cadio, que o viu, empurra Motus e, lançando-se na frente dele, recua e cai)*

**MOTUS**

Ah! infeliz! Morreu por mim!

**CADIO**

Não, só tou ferido. Podia ter sido pior! Termina seu toque, não tem mais nada pra perder! *(Louise e Henri correram para perto de Cadio, que se ajoelha aos pés de Louise. Ela enxuga o sangue da testa dele com seu lenço)*

**LOUISE**

*(perturbada)* Ah! pobre Cadio! Ele vai morrer!?

**CADIO**

Eu não teria essa chance de morrer aqui.

**JAVOTTE**

*(lavando o ferimento)* Eu acho que não é nada demais; a bala ricochetou.

**MOTUS**

Não, não é nada; mas senta aí, amigo.

**CADIO**

*(apertando o lenço de Louise em sua testa e pegando do chão seu chapéu militar)* Não, agora é hora de partir para a briga e lutar com o sabre.

**MOTUS**

*(que terminou sua fanfarra)* Desculpe, meu capitão. Os chuã se reagrupou... tão voltando pra praça... Ah! vamo atirar neles de novo!

**HENRI**

*(que pegou um fuzil)* Sim! Vamos fazer mais mal a eles daqui do que no corpo a corpo. *(O combate recomeça. Os cavaleiros, que chegam em carga à praça, atropelam os chuãs, que fogem em desordem pelas ruas adjacentes mas retornam ao ver o pequeno número de seus adversários. Henri, Cadio e Motus desfilizaram a barricada e estão subindo a escada. Um hurra de seus cavaleiros os saúda; mas vários caem. Os chuãs se atiram nas patas dos cavalos, desventram-nos a golpes de facão e degolam os homens caídos ou os empurram para a parede do mercado para os mutilar. Louise e sua tia, mudas de horror e pavor, estão à janela. Javotte, armada de um machado, ataca os que se aproximam da escadaria. Henri, Motus e Cadio desceram por ela; mas, separados do resto do destacamento pela confusão, sabreiam sem conseguir avançar. A pequena tropa republicana diminui a olhos vistos. Luta-se corpo a corpo com fúria. De repente, um canhão estronda a alguma distância. O primeiro tiro mal é ouvido em meio aos clamores da luta. No segundo, um instante de profundo silêncio.)*

**OS CHUÃS**

Vitória! Os inglês! Viva o rei!

**OS AZUIS**

*(Henri à frente)* É o general Hoche! Viva a República! *(Um grupo de camponeses sem armas e saindo do mercado com mulheres, crianças e carneiros, grita meio perdido)* Os azul! Os azul, nós viu eles! *(seus bois e suas carroças acabam por*

*aumentar a confusão e passar por cima de feridos e cadáveres. Num instante, a praça está juncada de cestos, aves e queijos que os chuãs pegam e fogem gritando em bretão: Se salve quem puder! Os cavaleiros e seus chefes lhes dão caça; Louise, Roxane e Javotte estão na escadaria)*

**REBEC**

*(reaparecendo, sem que se saiba de onde ele sai)* Vitória!

**JAVOTTE**

Isso não é tudo, a gente venceu, mas tem muita desgraça pra arrumar! Vamo ajudar os ferido!

**ROXANE**

Sim, sim, vamos socorrer esses bravos republicanos! Onde você vai, Louise?

**LOUISE**

Seu cirurgião não foi morto, estou vendo ele lá embaixo... vou me colocar à disposição dele.

**REBEC**

Não, me ajude a organizar aqui a ambulância! Javotte, meu amorzinho...

**JAVOTTE**

Não sou mais seu amorzinho, você tava enfurnado em algum buraco enquanto eu lutava, você não é homem!

## Cena 15

*(Louise, Marie, Henri. Enquanto trazem e se cuida dos feridos; uma cadeira de rodas furada de balas entra com feridos, com uma escolta de gendarmes voluntários, alguns dos quais estão feridos. – Marie surge na escada. Louise se lança em seus braços.)*

**LOUISE**

Ah! minha amiga, meu anjo! *(ela soluça. Roxane abraça Marie chorando também)*

**MARIE**

Cheguei aqui por acaso, a Providência me conduziu. Cruzamos com os chuãs no caminho, eles nos encheram de bala. Felizmente, não tinham muitas. Acabaram fugindo em desordem. Toda a população monarquista está refugiada na península. Por hoje pelo menos estamos aqui em segurança; mas, meu Deus, que luta brava aconteceu aqui?? Onde está Henri?

**LOUISE**

*(mostrando-lhe Henri, que chega a galope com Cadio e Motus.)* Olhe!

**HENRI**

*(salta de seu cavalo e corre para beijar as mãos de Marie)* Como sempre, você foi enviada do céu! Aperte a mão do capitão Cadio, e suba para uma carruagem com suas amigas. Cheguem a Auray antes da noite. Louise não deve ficar mais um só instante aqui. Ela lhe dirá por quê!

## Parte 9

*(16 de julho de 1793. Onze horas da noite, na ponta da península de Quiberon. Uma cabana na costa. Camponeses e chuãs estão acampados na praia entre os rochedos. Um chuã acaba de depenar uma ave e a tosta no fogo de uma fogueira baixa, alguns chuãs o rodeiam e falam em voz alta.)*

### Cena 1

*(chuãs, camponeses, um oficial inglês, um emigrado, mulheres)*

#### UM CHUÃ

*(num dialeto)* Sim, sim, a gente já arrastou tudo, feito quem tá levando carneiro pro mercado. Que que cê quer! Mais um medinho nas perna desses imbecil dos camponês!

#### UM CAMPONÊS

*(que passa, num outro dialeto)* De que inferno de lugar vocês é? Por acaso acha que não é mais camponês só porque tem aí umas arma e nós não tem nada?

#### O CHUÃ

Tinha de falar com os que dava elas, mas vocês preferiu vender elas do que usar e isso não livrou vocês de nada. Tão aí na mesma merda que nós.

#### O CAMPONÊS

Pode ser que a gente tivesse melhor que vocês, que se salvou primeiro, depois de saquear nossa aldeia.

#### OS OUTROS CHUÃS

O que que tá latindo esse um aí?

#### O PRIMEIRO CHUÃ

Tá quase xingando nossa mãezinha!

#### UM OUTRO

*(para o camponês)* Cuidado que ele te enfia num espeto ali na fogueira! Você tem uma cara escarrada de republicano com vergonha!

#### OUTROS CAMPONESES

*(aproximando-se)* Que que tá havendo aí? Ora, veja!

### **O PRIMEIRO CAMPONÊS**

Foi essa cambada de ladrão aí que roubou a gente e tão aí comendo galinha embora a gente vai ter que dormir sem jantar.

### **UMA MULHER**

Tá dizendo mais verdade do que tá pensando. Taí minha cesta como nunca vi, e as penas da minha galinha amarela. Devolve ela pra mim, vocês aí, meus filhote tão lá em casa gritando de fome!

### **O CHUÃ**

Pois bem, chega aqui pra tirar ela da minha baioneta, vem, aquela galinha fêdida de dois centavos!

### **A MULHER**

*(aos camponeses)* Vocês não tem mesmo coração se deixam seu mundo se desgovernar ao seu redor!

### **UM CAMPONÊS**

Sim! Vocês tem de nos entregar o que é nosso. Esses canalha me roubou dois carneiro do curral.

### **UM DOS CHUÃS**

Foi nós, não, mas tanto faz quem foi, nós responde uns pelos outro. Tudo aquilo que um chuã acha é dele. Mas fique tranquilo, amigos: nós é que defende essa terra, a gente tem direito de tudo que vocês tem.

### **UM OUTRO CAMPONÊS**

Vocês defende essa terra? Mas quá! Vocês defende de cabo a rabo, e então, por causa de vocês, a gente vive numa terra grande como titica de cachorro e é assim que é.

### **UM DOS MORADORES DA PENÍNSULA**

Vocês que é titica de cachorro, diz então: vocês vêm aqui perturbar e difamar a gente, e desprezar nossa terra cuspiendo nela! *(aos chuãs)* vocês aí, mete o pau nessas caras aí, a gente ajuda! *(os chuãs e os camponeses lutam. As mulheres, confusas, acorrem para ajudar os maridos. As crianças de refugiam nos rochedos, chorando e gritando. Uma patrulha da guarnição chega e separa com dificuldade os litigantes. Sem se fazer compreender, os soldados ingleses batem em todos e os ameaçam. Um velho emigrado a cavalo acorre e quer saber a causa do tumulto.)*

### **UM OFICIAL INGLÊS**

*(que fala francês)* É de éste manéirra em todô cantô da penansýla, messiê, que essa jante se mata porr um alimanto que non tem.

**O EMIGRADO**

*(para um camponês)* Vocês distribuiu arroz essa tarde? A ordem foi dada...

**UMA MULHER**

Foi dada sim, mas cadê o arroz? Vintequatro horas já que nossas criança come essas lesma e caracol que dá na praia, e briga tudo mundo pra pegá um que seja!

**O EMIGRADO**

*(ao oficial)* Isso é intolerável, senhor! Existe entre vocês do exército uma tal indiferença... uma tal desordem...

**O OFICIAL**

Oh! Senhor, vai lá na administração, eu não tenho nada com isso, tô encarregado da polícia, não da alimentação.

**O EMIGRADO**

Um é mesmo pior que o outro nessa administração.

**O OFICIAL**

É a mim, pessoalmente, senhor, que o senhor dirige essa repreensão impertinente?

**O EMIGRADO**

O senhor? Eu nem lhe conheço, mas se a carapuça lhe serve!

**O OFICIAL**

O senhor me dará razão com essa afirmação?

**O EMIGRADO**

À sua disposição, senhor. Pode marcar a hora.

**UM CAMPONÊS**

*(que os ouviu, falando a seus companheiros)* Olha só o que se passa aqui. A gente se bate, se mata, porque nós tem fome, e esses chefe aí discute porque não se topa. A gente se enganou, povo do lugar. Os ingleses e os franceses não pode mesmo caminhar junto.

**UMA MULHER**

Enquanto a gente espera, vive nessa tristeza, e não é culpa de uns nem de outros se aqueles barco lá não trouxe nada pra alimentar essa terra que se ajoelha pra eles em vez de ir pras cabeças. Me disseram que a gente faz igual os passarinho morto de fome que cai em cima de uns grão enquanto as águia cai em cima deles.

### **UMA OUTRA MULHER**

Devia dizer que a gente foi é besta de se pirar dos republicano. Eles num ia ter feito mal pra gente. E mesmo que tirasse nossos alimento, eles ia deixar suas mansão pra gente. Agora a gente tá aqui, dormindo de costa no chão, olhando as estrela, a barriga vazia, sem nada, feito os animal, sem poder sair desses rochedo onde os azul meteu a gente, Deus sabe por quanto tempo ainda!

### **UMA OUTRA**

A gente tem que tentar sair daqui! De que vai adiantar pra eles segurar a gente aqui presa?

### **A PRIMEIRA**

Serve pra dar fama de gente ruim pros inglês e pros emigrado, e eles vão deixar a gente aqui até a gente virar essas pedra aí.

### **A OUTRA**

É nossos filho que tem de pagar por isso?

### **UMA VELHA**

É seus marido que tinha de livrar a gente; se eles não faz nada, é que são covardes mesmo!

### **A OUTRA MULHER**

Ah! sim, nossos marido! Eles não devia ter se salvado primeiro de tudo quando a gente entrou aqui; eles é que nos deu mais medo... mas os marido! É o que tem de mais covarde aqui!

### **UM HOMEM**

Vocês só fala besteira! Ah! mulher é o que tem de mais chorona e briguenta! Cala a boca, vocês.

### **MULHERES**

A gente só vai se calar se a gente quiser. *(Os homens e as mulheres discutem em desordem. Os chuãs caçoam deles. A luta recomeça. Os moradores se fecham de novo em suas casas amaldiçoando os intrusos.)*

## Cena 2

*(Raboisson, Saint-Gueltas.*

*Eles passeiam conversando, à beira-mas, um pouco mais longe)*

### **RABOISSON**

Então, você tem certeza de que ela não está aqui?

### **SAINT-GUeltas**

Já percorri todas essas aldeias, não a encontrei. Não dá mais para duvidar, os republicanos a levaram de Carnac, e eis-me separado dela, desafiado e zombado pelo Sr. Cadio, acusado de traição por Sauvières, bloqueado aqui pelas pessoas que são hostis a mim, sob a proteção dos ingleses, que não creio serem sinceros.

### **RABOISSON**

Quanto ao último ponto, você está sendo injusto: eles fazem por nós o que podem; mas nossas divisões, nossas invejas, a incapacidade de nossos chefes e o desencorajamento de nossos partidários, sem contar a infeliz chegada desses camponeses confusos e esfaimados – eis o que nossos aliados não podiam prever e não conseguem impedir. Vejamos, é preciso pedir um barco que, mesmo com risco, nos conduza para a costa. Os republicanos não estão por toda parte, que diabos! E temos condições de nos juntar a Vauban ou qualquer outro esquadrão em campo raso.

### **SAINT-GUeltas**

Você está livre para ir se colocar sob as ordens do Sr de Vauban ou do Sr. Georges; mas Saint-Gueltas não recebe ordens, ele dá ordens.

### **RABOISSON**

Uma demonstração de orgulho não é usual num momento tão crítico. Eu servirei como simples soldado, se for útil para alguma coisa. Você, você vai encontrar outros bandos de chuãs que provavelmente estão procurando você.

### **SAINT-GUeltas**

Comandar chuãs? Não, jamais. Eu preferiria um exército de peles-vermelhas ou de canibais. Jamais perdoarei a eles terem levantado a mão contra mim! Fui forçado a matar uns três ou quatro; depois, esmagado pela quantidade...

### **RABOISSON**

Tem aí alguma coisa inexplicada. Eles não permitiam que você matasse Cadio?

### **SAINT-GUeltas**

Você não os conhece! Eles têm contra o duelo a mesma prevenção que têm contra os combates a céu aberto. Tudo o que é luta contra força igual é repugnante para a covardia deles. Como eles dizem, não quiseram me deixar tentar o diabo.

### **RABOISSON**

Mas quem disse a eles que você ia se bater em duelo?

### **SAINT-GUeltas**

Tenho minhas dúvidas. Vou descobrir mais tarde. Um inimigo, frágil como uma abelha, mas como ela obstinado e venenoso, me molesta e me persegue há algum tempo! Eu o suportei e controlei por piedade... por superstição talvez! Sim, eu imaginava que aquela Korigane, de apelido tão acertado, era meu amuleto da sorte, uma espécie de estrelinha vermelha encarregada de presidir meu destino sangrento e de manter com seu sopro infernal o fogo de minha vontade nas situações extremas; mas ela foi muito longe, não pude segui-la, eu a reneguei e a persegui. Agora, ela se virou contra mim e nada de bom acontece.

### **RABOISSON**

*(alçando os ombros)* Você se rebaixa, meu pobre marquês! Não acredita em Deus, eu lhe falo tanto dele; mas aí está você: acreditando no diabo, é o começo da devoção.

### **SAINT-GUeltas**

O homem com mais têmpera tem que fazer melhor do que contar apenas consigo mesmo... ele precisa invocar alguma influência misteriosa... Ora, noite dessas, eu tive, eu que estou aqui lhe falando, visões terríveis! Não podendo eu me decidir a marchar contra Sauvières, não desejando compreender que a lealdade dele induzia a minha, esses chuãs brutos, assustados pela ameaça que eu lhes fazia de me virar contra eles, se eles me deixassem livre, me haviam atirado num porão. Eu tinha lutado como um touro para me defender dessa vergonha. Abandonado ali sozinho, sem armas, com os braços machucados que não podiam me libertar, eu desmaiei, quebrado pela fadiga, sufocado pela raiva; é a primeira vez em minha vida que minha força física me falta, que minha persuasão desmoronou e que minha autoridade não é respeitada. Eu estava tão sobrecarregado, que não entendi nada do que se passava na frente do meu nariz nessa aldeia onde se lutou com tanto furor. Quando despertei daquela letargia, já era noite. Um silêncio lúgubre reinava por toda parte, eu estava imerso em trevas, eu não me lembrava mais de nada. Eu me vi enterado vivo com outros cadáveres que surgiam na luz glauca da alucinação. Eu vi o cadáver do pobre menino que me olhava com seus olhos arregalados e seu riso medonho. Vi a louca, que se rastejava ao longo de paredões úmidos

e cruzava a abóboda do salão como um morcego. Eu tinha medo, sim, eu, eu sentia muito medo. Um suor frio gelava meus membros. Finalmente, venci esse pesadelo, comandi minha energia. Eu torci e arranquei duas barras de ferro da janela, e saí! Errei pela aldeia sem encontrar ali um rosto amigo. Os moradores estavam trancados em suas casas. Da casa de Rebec convertida em hospital partiam gemidos dos feridos. Alguns soldados republicanos os guardavam. Escutei, escondido na sombra. Os oficiais haviam partido para se juntar a um dos destacamentos de Hoche com alguns homens que podiam lutar. Não consegui saber nada sobre Louise, sua tia e La Korigane, apenas que elas não estavam mais ali. Pensei que tivessem sido trazidas para cá pelos fujões, pois os azuis falavam de um pânico que havia empurrado para Quiberon chuãs e moradores da beira do rio. Atravessei miraculosamente os postos avançados republicanos, procurando perceber algum barco inglês que pudesse saudar e atingir a nado. Não vendo nenhum, caminhei durante muito tempo pela beira-mar, com água até o peito, e morrendo de fome e de sede. Finalmente uma barca se aproximou nos primeiros clarões da manhã e me atirei na onda. Sou bom nadador, você sabe, e, embora o trajeto fosse longo, ele não me inquietava. Pois bem, mal comecei a nadar, não sabia mais nada! Dez vezes ou mais fui engolido pelas águas e, toda vez, vi perto de mim a louca e o menino que flutuavam na espuma e tentavam me agarrar para me afundar. Quando a barca me recolheu, ainda estava desmaiado... Isso aconteceu comigo! Sofri as fraquezas e os terrores que são o fardo dos outros homens. Não espero mais nada. Vou morrer aqui e talvez esta seja a última vez que eu fale com você!

### **RABOISSON**

Seu espírito está abatido, como o de tantos outros. Quem pudesse ver e identificar os fantasmas sinistros que os sonhos de nossas noites evocam produziria aqui, neste momento, um segundo inferno de Dante... todos nós fomos devotos, isto é, supersticiosos em nossa infância; alguns de nós ainda o são e, além disso, enfrentamos forçosamente o contragolpe de nossas agitações e de nossas fadigas, sem sermos sustentados pela esperança do triunfo. Você tem, mais que qualquer outro, que se alarmar. D'Hervilly, ferido, encerra nesta tarde seu comando, e trabalhou bem. Seus melhores amigos são forçados a reconhecer-lo incapaz. Puisaye não aprecia você. Se você desistir, se você se recusar a retomar a campanha com os partidários, você não vai ter, entre os emigrados, nenhuma ascendência, nenhum prestígio. O abade Sapience não pensa mais em você... e se sabe, ou se acredita, segundo o que ele diz, que, graças a ele, aquela cuja sombra te persegue está viva, sã e salva, pronta para te cobrir de infâmia.

### **SAINT-GUeltas**

O que está me dizendo?... Ah! esse é o último golpe! Vou comparecer amanhã ao conselho, quero me desculpar, narrar devidamente os fatos...

### RABOISSON

Não precisa nem tentar. Ainda não te viram aqui: você tem que, para se subtrair às afrontas que poderiam levar você ao suicídio, você tem que ir embora esta noite. Você não sabe até que ponto estão sendo odiados e repelidos aqueles que d'Hervilly protegia e que agora estão sendo levados à derrota.

### SAINT-GUELTAS

Eu não vou embora! Vou repelir todos os ultrajes, vou desmascarar todas as intrigas, vou frustrar todas as calúnias. Ah! diante da insolência de meus inimigos, sinto renascer minha coragem! Se recusarem fazer justiça e me propiciarem uma reparação, vou desafiar o destino dos combates. Não vou me esconder no mato para atacar o inimigo pelas costas e permitir que digam que só conheço guerrinha de bandidos e audácias de emboscada. Chefe de um bando para sempre, eu? É isso que querem e a isso me condenam? Não, não o sou mais, não quero mais ser! Esse papel é bom para uma iniciativa, ele se torna abjeto quando se prolonga. Me enchi o saco! Estou enojado, tenho aversão e horror a isso! Querem que eu me perca na sombra das florestas para que o mundo ignore os prodígios que ali eu poderia realizar e para que digam na corte que me escondi! O fim desses destinos é atroz, são assassinados pelos seus ou entregues a uma parelha inimiga que os fuzila no pé de uma árvore sem os conhecer, sem lhes conceder a alocação do processo político e a grande tragédia do cadafalso. Desaparece-se como se viveu, ignorado ou desconhecido; não se tem nem mesmo um túmulo, no máximo o lenhador da floresta ousa revelar aos seus amigos ao pé de qual carvalho ele enterrou você!

### RABOISSON

Eu adverti você, você vai fazer o que quiser. Só tenho um conselho a lhe dar, um pedido a lhe fazer: não provoque ninguém para um duelo. Adeus! (*ele se distancia*)

### SAINT-GUELTAS

(*sozinho*) Quer dizer que se decidiu mesmo não me propiciar a reparação da honra! Que ódio! Se agi mal, estou sendo demasiadamente punido!

## Cena 3

(*Saint-Gueltas, La Korigane*)

### SAINT-GUELTAS

(*para La Korigane, que desliza entre os rochedos e vai na direção dele*) Ah! você está aí? Muito bem, eu ainda vou te matar. Isso vai me livrar do diabo que me persegue.

**LA KORIGANE**

Me mata, se quiser. Não consigo viver sem você, e vim aqui buscar minha punição.

**SAINT-GUELTAS**

Vai receber sua punição! Confesse! Foi você que aconselhou a Louise a fugir de mim e lhe serviu de guia?

**LA KORIGANE**

Sim, fui eu.

**SAINT-GUELTAS**

O que você disse a Sauvières contra mim?

**LA KORIGANE**

Todo mal que tu fez pra Louise.

**SAINT-GUELTAS**

Você contou para ela o mal que lhe fiz?

**LA KORIGANE**

Tudo.

**SAINT-GUELTAS**

Foi você que ajudou o abade a salvar a louca?

**LA KORIGANE**

Não! eu ainda te amava, não me arrependia de nada

**SAINT-GUELTAS**

E agora?

**LA KORIGANE**

Eu me arrependo de tudo.

**SAINT-GUELTAS**

Ah! bom! Então, você sabe o que é arrependimento!...

**LA KORIGANE**

E o senhor, patrão?...

**SAINT-GUELTAS**

Eu? Não tive ocasião de saber o que é. Nada fiz que minha consciência não me tivesse permitido fazer, e eu acreditava que fosse ainda mais forte! Você não

é? Tem medo do inferno? Você é apenas uma mulher como as outras, e perde seu prestígio. Você não tem nada contra mim, nada a meu favor; vai embora, eu te desprezo!

#### **LA KORIGANE**

Ha! Essa é a coisa mais perversa que tu me disse. Prefiro a morte do que esse discurso aí, porque foi com orgulho que você sempre me tratou. Pois então, escuta, eu inda posso te servir pra alguma coisa. Ouvi o que você tava dizendo há pouco aqui; conheço suas pena e suas cólera. Você quer se livrar dos dois homem que te menospreza e te corre atrás? Eles tão aí, muito perto daqui, sim, o abade Sapience e aquele Sr. De Puisaye. Eles tão sozinho, ninguém tá vigiando eles. Ninguém vai desconfiar. Vai acreditar que, tchibum, caíram no mar. O abade é frágil feito uma mosquinha, eu dou conta dele. O outro não tem metade da tua força... O lugar é deserto. Amanhã vão precisar de um cabeça, vão ficar esfuziante de alegria de te encontrar e aquele que te ameaça de fazer a morte pintar no teu pedaço não vai mais falar! Tá me ouvindo? Hein? Preciso te levar lá? Ainda posso te ajudar, tu sabe!

#### **SAINT-GUeltas**

Onde eles estão?

#### **LA KORIGANE**

Me segue! (*Eles sobem num rochedo escarpado. La Korigane mostra uma pequena canoa que costeia o rio.*) Tão lá, tudos dois, eles acabou de dar uma espiada no lugar. Eles só tem um barqueiro. Eles vai falar com o barqueiro lá adiante, no meio daquelas duas pedra grande. O barqueiro, que na vera é um peixeiro da costa, vai voltar pra casa dele. Aqueles dois vão cruzar o campo deserto que tu vê daqui lá longe, pra pegar a estrada do forte. Surpreende eles, e volta pra cá; tu vai pegar o barco e vou te fazer embicar num outro ponto da península ou da costa, se tu quiser.

#### **SAINT-GUeltas**

(*confuso*) Eu ouvi você, e quero lhe dar essa última satisfação de saber que você tentou me ajudar; isso reabilita você um pouco. Você é bem o diabo, agora sei bem quem você é; mas o diabo dá maus conselhos quando ouve demais. É preciso a gente se livrar dele a tempo, e... (*levanta contra ela a coroa de sua pistola*) isso prova que sou mais forte que o diabo!

#### **LA KORIGANE**

(*segurando-lhe o braço*) Patrão, sei que tenho que me mandar! Tu se cansou de mim, também tô cheia disso! Não tira meu sangue não... não deve matar quem ama você – morre os dois! Me deixa me condenar sozinha, você vai poder pensar em mim e quem sabe ainda me estimar um pouco. Aliás, é pela

água que tenho de perecer porque foi na água que fiz perecer aquele menino inocente! Adeus! Patrão! – Ah! Cadio! Bem que ele previu essa!... *(Ela cruza os braços no peito e se atira ao mar que bate nos pés do rochedo)*

### **SAINT-GUeltas**

*(vendo-a desaparecer)* Teria sido melhor escutar essa diaba! Eu teria salvo a expedição! Meu escrúpulo perde a realeza e torna minha vida inútil! *(Arma sua pistola para dar um tiro na cabeça; depois, após um momento de hesitação)* Não, eu preciso de uma morte gloriosa!

## Parte 10

*(25 de julho de 1795, entre Quiberon e Auray.  
Uma estrada de areia nas ravinas bordada por moitas ressecadas.  
Um comboio de prisioneiros sobe lentamente uma colina.  
Soldados republicanos o escoltam a pé e a cavalo.  
Chegam à costa. Param para os cavalos descansarem.)*

### Cena 1

*(Raboisson, Motus, La Tessonière, depois Cadio)*

**RABOISSON**

*(numa carroça)* Soldados, estamos cruelmente encurralados aqui. Por que nos fazemos sofrer tão inutilmente?

**MOTUS**

Não é culpa nossa, cidadão prisioneiro; a gente não tem meios de transporte de luxo.

**RABOISSON**

Deixe caminhar os que não estão feridos.

**MOTUS**

Fala ali com o oficial, cidadão prisioneiro.

**RABOISSON**

*(para Cadio, que se aproximou)* Para começar, senhor oficial, não somos prisioneiros como qualquer um, já que nos entregamos em capitulação.

**CADIO**

Creio que o senhor se engana, mas não sou eu que decido nessa matéria.

**RABOISSON**

É justo. Então recorreremos à sua humanidade; deixe-nos caminhar.

**CADIO**

Sim, na próxima praia.

**RABOISSON**

Obrigado, capitão.

**CADIO**

*(aos condutores)* Para a frente, vamos! *(Os carroceiros assumem um ar mais decidido, os soldados modificam sua localização na escolta. Motus fica para trás para verificar a pata ferida de seu cavalo. Cadio volta sobre seus passos para chamá-lo.)* Vamos, se apresse soldado. Vai ficar sozinho aí até de noite.

**MOTUS**

Tá tranquilo, meu capitão; tenho um olho aqui atrás na cabeça... e, com sua permissão, tô vendo claro alguma coisa preta atrás daquela moita ali.

**CADIO**

*(indo em direção à moita, pistola na mão)* Um homem? O que está fazendo aí? Vai responder, ou não? Vou atirar.

**LA TESSONIÈRE**

*(escondido atrás da moita)* Calma! Calma, senhor!... Mas é você? Se eu soubesse!... Cadio, meu menino! Me salve! Se eu estivesse naquela última carroça!... Enquanto Raboisson te falava para chamar sua atenção, eu deslizei para aqui com o risco de me dar mal! Graças a Deus, não aconteceu nada; me ajude a sair daqui; me dê a mão. Obrigado! Agora me mostre o caminho, quero voltar para o meu domicílio.

**MOTUS**

*(rindo)* Ha ha! Taí um sujeito bem folgadinho, hein!

**LA TESSONIÈRE**

Motus querido, não estou falando com você; faça o gesto amigo de calar essa boquinha quando falo com seu superior.

**MOTUS**

Cidadão velhote, tu tem razão; não vou dizer mais nada.

**CADIO**

O que fazia em Quiberon?

**LA TESSONIÈRE**

Oh! Claro! Quiberon... Eu não estava combatendo. Não é coisa da minha idade; aliás, não amo os ingleses; mas não tinha outro jeito de emigrar senão pedindo a ajuda deles.

**CADIO**

Antes de ir para Quiberon, o senhor estava na casa de Saint-Gueltas?

## LA TESSONIÈRE

Já tinha saído de lá fazia bastante tempo. É um homem mal-educado e difícil de conviver. Eu estava tranquilo em Ancenis; mas eu estava ficando entediado, e por causa da saúde precisava ir para o Sul. Uma vez na Inglaterra, fui dali para a Espanha. Os emigrados me receberam muito mal no forte Penthièvre. Aquela gente não tem coração nem razão. Eu estava tentando me retirar tranquilamente quando o senhor me fez prisioneiro inadvertidamente. Vamos! Emprésteme seu cavalo e me mostre a estrada para Ancenis.

## CADIO

*(para Motus, alçando os ombros) Vamos, Motus! (afastam-se a galope)*

## MOTUS

*(quando alcançam o fim do comboio e se põem a passo) Desculpa aí, meu capitão, e me permita, sem ofender, rir como uma hiena daquele sujeito...*

## CADIO

Cale-se, meu amigo. Não devemos nos gabar daquele momento de indulgência. Aquele velhote é um idiota por causa de seu egoísmo. Ele não me interessa; mas ele não pode fazer nenhum mal; prefiro fechar os olhos para sua fuga a mandar fuzilá-lo.

## MOTUS

Sem te questionar, meu capitão, acha que os outro...?

## CADIO

Não sei de nada. Tem certeza que o Saint-Gueltas está na primeira carroça?

## MOTUS

Foi o que ouvi me dizer, meu capitão. Assim como o senhor, eu não tava presente no embarque.

## CADIO

Vamos! Não quero que esse aí nos escape.

## MOTUS

Meu capitão, permita uma reflexão. Ele resgatou a covardia de Carnac. Se bateu como um leão na península; acuado para o mar, podia ter se salvado se jogando nele. Mas não quis. Eu tinha preferido passar ele pela ponta do meu sabre, mas como agora tá na carrocinha, não quero mais saber dele. E você, meu capitão? *(Cadio, sem lhe responder, retoma o galope e chega à frente da comitiva.)*

## Cena 2

*(Saint-Gueltas, Raboisson, depois Cadio. A duas léguas dali, numa floresta. Os oficiais comandam a parada. Os prisioneiros descem e se agrupam no centro do destacamento, que desfez as fileiras)*

### **SAINT-GUeltas**

*(para Raboisson, baixo)* Nosso contingente aqui é de mil, e nenhum soldado está ferido gravemente. Nossa escolta não tem mais de duzentos. Vamos ficar duas horas nesta floresta... A noite está muito escura. Não lhe parece uma boa oportunidade para fugir?

### **RABOISSON**

Por que fugiríamos? Demos nossa palavra de prisioneiros; foi o contrato de nossa capitulação.

### **SAINT-GUeltas**

A falta de vigilância é prova do contrário. Todos sabem que nos levam para a morte. O Sr. Hoche, que quer governar todo mundo, devia ordenar que nos deixassem amarrados às árvores da estrada.

### **RABOISSON**

O Sr. Hoche tem um espírito bastante elevado para empregar tais subterfúgios. Ele fez um juramento para Sombreuil.

### **SAINT-GUeltas**

Ele não jurou nada. Eu estava lá!

### **RABOISSAN**

Eu também estava! Sombreuil nos disse...

### **SAINT-GUeltas**

Sombreuil perdeu a cabeça! É um herói, mas é um louco! Depois de ter falado com Hoche ele quis se atirar ao mar. Seu cavalo resistiu. Se ele tivesse feito um acordo com o general, não teria procurado fugir ou se matar.

### **RABOISSAN**

Mas eu ouvi os soldados gritarem: “Rendam-se! Terão perdão!”

### **SAINT-GUeltas**

Outros diziam: “Salvem-se!” que significava: “Vocês vão ser mortos se continuarem aí!” Aliás, os soldados podem ter com os vencidos? Aconteceu lá, naquela ponta do rochedo, um drama inenarrável, uma confusão indescritível. Os

mesmos soldados que gritavam para fugirmos atiravam naqueles de nós que já estavam no mar. Eu estava calmo. Acreditando que ia morrer ali, eu caprichava meus tiros, todos no alvo. Eu sentia que era senhor de mim, o único que, não tendo ilusões sobre aquela última luta, podia contemplá-la sem raiva e sem terror. Sabe a quantos homens nós cedemos, nós que ainda éramos três mil e quinhentos? A setecentos soldados de infantaria que podíamos esmagar. Tínhamos todos a vertigem, eles a possuíam também. Eu senti ali pela primeira vez, quando vi os franceses se massacrarem sob a artilharia da esquadra inglesa, que a guerra civil ultrapassa seu objetivo quando chama o estrangeiro. Senti vergonha do papel que nos fizeram representar. Tive horror da sanha com que nossos companheiros se matavam uns aos outros para chegar aos barcos e neles ocupar um lugar. Eu também podia fugir, não quis, não tanto por escrúpulo quanto por amor próprio. Agora, lamento ter cedido àquela vergonha. Esses patriotas desarmados por um instante vão nos entregar a um tribunal militar que não pode nos perdoar, e, eu, eu não ratifiquei a palavra que o senhor formalmente me deu de não tentar escapar.

#### **RABOISSON**

Tente, então, se o coração lhe diz; eu, eu jurei de boa fé: eu fico. Pense apenas que tua fuga nos expõe a todos à reprovação de termos faltado ao nosso juramento, e que ela autoriza contra nós todos os rigores da vingança.

#### **SAINT-GUeltas**

Nesse caso, eu também fico. Entretanto... esta terra é monarquista... os azuis são imprudentes em nos transportar assim de noite. Se os camponeses que ainda não se entregaram quisessem... você se recusaria a ser libertado?

#### **RABOISSON**

Não, se eles se exibissem para nossa liberação, nós não poderíamos nos recusar a secundá-los.

#### **SAINT-GUeltas**

Pois bem, esperemos... Não posso acreditar que, nesta terra da Bretanha, não se encontrem ao nosso redor algumas centenas de homens que velem por nós. Esta manhã, em Carnac, levaram-nos frutos e flores. As mulheres choravam ao nos mostrar a seus filhos como se fôssemos semideuses... Escute! Parece que ouço o grito da coruja... são sombras humanas o que vejo lá embaixo sob as árvores?

#### **CADIO**

*(que responde)* Não está vendo nada, senhor. Eu também não, e tenho o olho bem aberto, e o grito que ressoa na floresta é na verdade o pássaro da noite que canta. Não somos imprudentes em escoltar os senhores com tão poucos.

Nós sabemos que os camponeses se alistam por conta própria para a guerra civil, e que, ao perder seus chefes, eles recobram o apreço pela paz e pela segurança. Nossa indulgência para com seu infortúnio não é uma falha do nosso patriotismo. Não tente fugir. Ninguém entre nós finge esquecer seu dever.

**SAINT-GUeltas**

Senhor Cadio, estou satisfeito em vê-lo para lhe dizer...

**CADIO**

Que os chuãs o impediram de se bater comigo? Eu sei disso, e lamento que o senhor tenha como amigos os inimigos de sua honra.

**SAINT-GUeltas**

Se o senhor fosse tão heroico quanto parece ser, o senhor agiria de modo que eu pudesse esvaziar com o senhor esse caso de honra.

**CADIO**

Acredite que custa ao meu ódio eu mesmo não mais poder castigar o ultraje que o senhor me infligiu. Faço votos para que lhe devolvam a liberdade; mas meu dever me é mais caro que minha vingança. O senhor pertence à República; não posso fazer nada aqui nem para o senhor e nem para mim.

## Parte 11

*(Em Auray, 10 de agosto de 1795.  
Quatro horas da manhã. Diante da delegacia.)*

### Cena 1

*(Cadio, Motus)*

#### **MOTUS**

Meu capitão, é dia de feira. Ainda vamo levar umas coisinha ali pra eles; precisa de permissão, é?

#### **CADIO**

É preciso respeitar os testemunhos de amizade; os sentimentos são livres. Quanto aos prisioneiros, nossa tarefa não é privá-los de alguma coisa ou fazê-los sofrer.

#### **MOTUS**

Tô contigo, capitão. É demais mesmo tirar deles tudos dia a vida deles. De novecentos e cinquenta e dois, não tem mais de trezento pra condenar.

#### **CADIO**

Sem reflexões aqui, Motus.

#### **MOTUS**

Aí capitão, se lhe ofendo... o senhor bem sabe que pelo senhor... Enfim, chega! Se tu me diz que fui além da linha do respeito que lhe devo eu me corto a barriga com meu sabre; mas às vezes o senhor permite, quando a gente não tá lutando, te falar como um simples cidadão, e então...

#### **CADIO**

Sim, fora de serviço, você é meu igual e meu amigo. E então, o que você quer me dizer?

#### **MOTUS**

Que essa corveia<sup>51</sup> de vigiar essa espécie de cemitério é meio maçante para co-

---

51 Na França feudal, serviço gratuito que se prestava ao soberano ou ao senhor. Desde o Ancien Régime, regime de trabalho forçado. A corveia senhorial existia em 1789 sobretudo onde o feudalismo ainda era rigoroso; a corveia real, estabelecida em 1737 e que assumia a forma de trabalho nas estradas, era mais extensa, mais tinha sido trocada por pagamento em dinheiro em muitas regiões;

rações sensível e que a gente inda vai ter de ficar aqui pelo menos mais uma quinzena de dia! A gente faz o que manda na gente, mas bem posso despejar aí nos seus ouvido o desprazer que isso me dá. Se eu tivesse ferido, tu ia me cuidar com suas mão, como já fez mais de uma vez. Agora que minha alma tá sagrando, tu bem que podia me dar um fresco moral que tô bem precisado.

**CADIO**

Tá certo, escuta... Eu faço parte, sob pena de ser fuzilado em 24 horas, do conselho de guerra que se pronuncia sobre a sorte dos prisioneiros, e para todos os chefes eu ordeno a morte. Você acredita que eu agiria assim para agradar o general Lemoine e que o temor de ser fuzilado me impediria de recusar o metiê de juiz, se ele tivesse revoltado minha consciência?

**MOTUS**

Não, certo que não, meu capitão. Eu estendo essa coisa; tu pensa que a morte é justa.

**CADIO**

Sim, como metade da raça humana vai estar resolvida a cortar a garganta da outra metade para transformá-la em escravo, temos que atacar aqueles que servem a causa do mal. Eles nos provaram que não têm palavra e que o perdão era um crime para com a pátria.

**MOTUS**

Não digo mais nada, meu capitão: a consciência de um simples soldado deve entregar as arma pra consciência de seu superior. Mas taí uma velha cidadã que quer lhe falar, e que parece que conheço sem eu poder dizer que já vi!

**CADIO**

Eu a conheço; deixe-nos.

## Cena 2

*(Cadio, tia Corny)*

**TIA CORNY**

Aí gente boa, é você mesmo?... você mesmo, Cadio? Eu bem sabia que você tava aqui... Tava te procurando... Mas aí, você tá mudado...

**CADIO**

Sim, sou eu mesmo. Como vocês estão, tia Corny?

**TIA CORNY**

Ai de mim! Meu filho, não muito bem. Os que tão viv tão curado já; mas meu pobre querido marido, minha nora, dois dos nossos neto e quase todos nosso vizinho morreu, no ano passado, da malária.

**CADIO**

Que coisa, mãe Corny, eu lamento muito... Mas por que veio de tão longe?

**TIA CORNY**

Eu vim pra ver as moça.... você sabe, a Françoise e a Marie-Jeanne! Elas conseguiu me avisar que podia achar elas em Vannes. Vim de lá, já que elas tão aqui...

**CADIO**

Estavam sim, não estão mais.

**TIA CORNY**

Tem certeza? Eu cheguei a pensar que ela tivesse naquela prisão de lá com aquele bando de infeliz...

**CADIO**

Elas nunca estiveram presas lá. Não havia lá uma única mulher. Suas brigadistas estão livres. Devem estar mesmo em Vannes.

**TIA CORNY**

Ah! meu bom Jesus! Tenho mesmo de voltar pra lá? Minhas perna e meu dinheiro tão no fim, no bagaço!

**CADIO**

Posso lhe economizar essa viagem? Vou escrever a elas, por um mensageiro especial.

**TIA CORNY**

Sangue de Jesus! Nem posso recusar... a menos que... é um segredo grave, Cadio!

**CADIO**

Se for alguma coisa contra a República, não me conte, eu seria obrigado a...

**TIA CORNY**

Não, não é nada desse tipo. Me diz, Cadio, confio na tua verdade. Você sempre foi honesto e justo! Me responde com franqueza: você ficou feliz ou triste por ter consentido numa forma de casamento com...?

**CADIO**

Aquele casamento, mãe Corny, foi a infelicidade da minha vida.

**TIA CORNY**

Ah! eu bem sabia! Então... vê o que se passa. Quando o cidadão Rebec deixou nossa paróquia por causa do medo que tinha das ameaça do delegado, ainda que os azul tivesse deixado a gente tranquilo, meu pobre marido foi nomeado principal e ficou bastante assustado quando achou no registro de estado civil aquelas duas folha que Rebec tinha prometido que ia rasgar.

**CADIO**

Eu soube por ele que elas ainda estão inteiras.

**TIA CORNY**

E isso não te deixa contrariado?

**CADIO**

Eu gostaria que elas jamais tivessem existido?

**TIA CORNY**

Elas não vai mais existir agora, é isso.

**CADIO**

*(emocionado, olhando os papéis)* Ah! De verdade? A senhora os está entregando para mim?

**TIA CORNY**

Pra você entregar pras minhas brigadista queridinha, que vão botar fogo nesses papel junto com você.

**CADIO**

Elas estão avisadas?

**TIA CORNY**

Não! E nem sabem de nada, a não ser que eu queria ver elas.

**CADIO**

Então foi seu marido que subtraiu...?

**TIA CORNY**

Não! ele não ousou tanto não! depois da morte dele, foi nomeado um velho monarquista pra ficar no lugar dele; aí eu falei pro novo tabelião: "Tem que achar esses papel aí, foi prometido!" Ele não teve medo não, ele! Achava que

a República ia nomear um rei. Tudo mundo acreditava nele, aquela boa gente, depois da paz de Nantes! Mas eis que tudo virou uma merda, porque vocês fuzilam todos monarquista! Essas folha aqui, ó, pega, vai entregar elas direitinho, num vai?

**CADIO**

Eu prometo, pode voltar pra sua casa. De minha parte, eu lhe agradeço. No que posso lhe ajudar?

**TIA CORNY**

Pode me ajudar muitamente. Eu tenho um dos meus menino, o mais jovem, que tá soldado no teu regimento, e que tá assim explodindo de vontade, veja só, de lutar por vocês. Segura ele perto de você, quando vocês for pruma batalha, impede ele de ir pra boca de um canhão!

**CADIO**

Está aí uma coisa que não posso lhe prometer, mas posso me empenhar por uma promoção, se ele a merecer, e, em todo caso, posso demonstrar algum interesse por ele.

**TIA CORNY**

*(entregando-lhe um outro documento)* Toma, taí escrito. Te agradecendo, Cadio; mas vou ver Rebec. Não tenho confiança nele, e tô fugindo: não diga a ele...

**CADIO**

Fique tranquila, eu sei como ele é!

## Cena 3

*(Cadio, Rebec)*

**CADIO**

Por que está aqui? Não tinha me prometido não deixar Carnac enquanto houvesse doentes e feridos em seu albergue?

**REBEC**

Uma palavrinha em segredo, capitão!

**CADIO**

Estou ouvindo.

**REBEC**

Nossos bravo ferido tão bem, tão recebendo os melhor cuidado, e logo vai poder voltar. Trata-se de uma coisa... demasiado importante... e ia gostar de saber o que pensa disso.

**CADIO**

Sem preâmbulos, não tenho tempo de conversinha; diga o que quer.

**REBEC**

Com licença, com licença! O senhor tá sempre encarregado da guarda dos prisioneiro e da nobre função de despachar aqueles infame?

**CADIO**

O senhor sabe disso muito bem, mas se abstenha de qualificações; ninguém tem o direito de insultar os condenados.

**REBEC**

Bem capitão! O senhor fala nobremente... entretanto... sabe mesmo o que eles passa lá?

**CADIO**

Eu me atenho a cumprir meu dever.

**REBEC**

É um rude dever, vamo concordar.

**CADIO**

Isso não lhe diz respeito.

**REBEC**

Como não. Tudo cidadão probo como eu sou tem o direito de pensar.

**CADIO**

Não faça soar tão alto sua fidelidade, o senhor que tinha armas e munições inglesas escondidas em casa!

**REBEC**

Eu imaginei que elas havia de servir, e o senhor ia ser um ingrato se fizesse disso um crime.

**CADIO**

*(sorrindo um pouco)* Ah! o fato de que elas poderiam nos ter sido úteis.

**REBEC**

E depois, já paguei meu erro, se é que houve um, cuidando dos seus ferido.

**CADIO**

E agora, o que quer? Vamos acabar com essa conversinha.

**REBEC**

Eu dizia... eu tava dizendo que todos aqueles prisioneiro não é igualmente culpado. Aqueles que tava em Londres não tinha ratificado o tratado da Jaunaie.

**CADIO**

São solidários das mentiras e das traições do partido deles.

**REBEC**

*(insinuando)* Com licença, com licença! A prova de que eles não se entendia naquele tempo é que eles não conseguiu se entender no Quiberon. Não digo que a Convenção vai absolver todos eles; mas o general Hoche... é certo que, se ele puder, ele dava essa graça. Ele foi embora bastante depressa para não ver essa longa e sangrenta execução. Ele lava lá as mão, e as de gente como as do senhor tão condenadas a verter friamente o sangue dos vencido! É cômodo, vamos concordar, escapar impune de coisas desagradável! Eles coroa a gente com os louros da vitória, adorados pela população,... e o militar rude, o homem austero e resignado, tal como o general Lemoine... e o senhor mesmo, os senhores foi encarregado da tarefa do carrasco e da execração dos monarquistas do passado, do presente e do futuro. A execução tá chegando ao final, já era tempo. Seus soldados tão se entediando e se entristecendo. Eu vejo, eu observo: eles não ri nem canta, e os cabaré, sim, no começo, eles ia lá para se distrair e se exaltar, os cabaré agora tá tudo mudo e deserto. O senhor mesmo, capitão Cadio, o senhor tá pálido, doente, tá morrendo!

**CADIO**

*(perturbado)* Não importa, irei até o fim!

**REBEC**

Parecem que morre bem aqueles infeliz!

**CADIO**

É a única coisa que possuem para se recuperar da vergonha.

**REBEC**

Então, você, você é incorruptíve?

**CADIO**

*(endireitando-se)* O que significa essa palavra?

**REBEC**

*(embaraçado)* Eu quis dizer inflexível!

**CADIO**

A palavra escapou de sua boca, mas ouvi direito. Você acredita que sou capaz de...

**REBEC**

Meu Deus, meu Deus! Você é um homem como os outro! Você me ouviu quando revelei pra você a validade de seu casamento; você aproveitou meu conselho para fazer valer seus direito. Eu prestei pra você um serviço que você não deve esquecer, Cadio.

**CADIO**

Você acreditou... Sim, eu me lembro, agora; você deve ter achado e achou que eu especularia sobre a situação como você. Imbecil!...

**REBEC**

*(inquieta)* Você tá aí irritado... tá mal-disposto pra uma conversa. Vou embora.

**CADIO**

*(detendo-o)* Não, de modo algum, você foi encarregado de negociar o resgate de algum prisioneiro, e achou que eu me prestaria a isso. Vai confessar, ou então...

**REBEC**

*(atemorizado)* Não, não! não me trate como suspeito... Diabo! Não tenho nenhuma vontade de me expor pra aquela senhora...

**CADIO**

Que senhora? Vamos, responda!

**REBEC**

Vou contar tudo, vou esclarecer suas suspeita. Eu vim pra lhe revelar um complô pra livrar dois prisioneiro condenado à morte na sessão de ontem, Saint-Gueltas e Raboisson. Confesso que o segundo me interessa, mas...

**CADIO**

Quem é essa mulher que está interessada em Saint-Gueltas? Diga o nome dela, eu lhe ordeno!

**REBEC**

É aquela que os insurgente chama de grande condessa, a cidadã du Rozeray.

**CADIO**

Quanto você recebeu?

**REBEC**

Eu acabei me envolvendo nessa maquinação infernal. *(abaixando a voz e observando Cadio)* Ela ia me oferecer duzentos mil franco...

**CADIO**

É muito bom saber disso.

**REBEC**

Que fique bem claro que você não ia estar mais tentado do que eu...

**CADIO**

Eu não estou, mas você sim. Você vai confessar tudo, ou te prendo.

**REBEC**

Me prender? Como se pudesse!... Eu vou revelar tudo o que sei. Que Saint-Gueltas e Raboisson, que são ou vai ser condenados, pode, no momento da execução, se atirar no pântano que rodeia a planície e atravessar o Loc'h a nado, e vão encontrar na outra margem tudo que vai ser preciso pra fugir.

**CADIO**

Você sabe mais alguma coisa

**REBEC**

Nada mais, juro.

**CADIO**

*(para dois soldados que passam para trocar a guarda)* Vocês, coloquem este cidadão a ferros.

**REBEC**

Você me ferra mesmo assim? Merda! Isso é errado, é injusto!

**CADIO**

Se você disse a verdade, não tem nada a temer, será libertado em duas horas.

## Cena 4

*(Cadio, Motus, alguns soldados.*

*Seis horas da manhã, mesmo dia.*

*Uma floresta que desce pela encosta à beira do rio Loc'h, perto de Auray.*

*À frente está o campo agora chamado Champ des Martyrs.<sup>52</sup>*

*É o lugar da execução, ainda deserto.)*

### **CADIO**

*(postando seus homens a uma distância marcada entre eles no talude que cerca a praia) Mantenham-se escondidos e abram fogo contra os prisioneiros que tentarem fugir por aqui, a menos que o clarim sinalize para esperar. (para Motus) Vem comigo. (sobem para um ponto acima na floresta)*

### **MOTUS**

Daqui, meu capitão, daqui a gente vai ver sem que ninguém veja a gente, e a gente vai ver com clareza o lugar da execução. A coisa não é de rir, mas a gente tá no posto pra se divertir..

### **CADIO**

Sem dúvida que não; Raboisson era um bom homem, doce e mal-humorado, mas mão era do mal.

### **MOTUS**

Você conheceu ele quando tu tocava aquela gaita de fole no tempo da guerra da Vendeia, não foi?

### **CADIO**

Sim, eu vi lá muitas vezes aqueles que hoje sou forçado a condenar.

### **MOTUS**

Você se lembra, meu capitão, do dia em que vendei os olho no castelo de Sauvières?...

### **CADIO**

Sim, com certeza, me lembro daquilo, sobretudo hoje!

### **MOTUS**

E eu, aquilo me volta como um sonho. A gente fingia que ia te fuzilar.

---

<sup>52</sup> **Nota do original:** Essa praia foi cercada, e eergue-se uma capela expiatória durante a Restauração. Para ali se vai em peregrinação; há relatos de milagres.

**CADIO**

E eu morria de medo.

**MOTUS**

Ara! Tudo mundo tem medo na primeira vez na frente de um fuzil; mas, quando penso na humanidade e na paciência do capitão Ravaud, eu ia fuzilar como espião o homem mais corajoso que conheci?

**CADIO**

Eu te entendo: nós fuzilamos ali pessoas que morreram melhor do que eu saberia morrer então!

**MOTUS**

Sem te ofender, meu capitão, o emigrado Raboisson é um cidadão educado que eu ia lamentar abater...

**CADIO**

Você pode ficar tranquilo. Raboisson não vai tentar fugir.

**MOTUS**

Então, tanto faz. O bandido Saint-Gueltas não me interessa especialmente porque você quer.

**CADIO**

Agora, não, se ele aceita a prisão. O ódio se acaba diante dos túmulos. Silêncio! Atenção com o que está acontecendo lá!

**MOTUS**

*(ao fim de um momento)* Olha lá o desapego. Nem um só curioso hoje. Eles tão desgostoso de ser descartado da cena pela prudência dos camarada.

**CADIO**

O campo está deserto lá. As medidas de evasão estão concentradas aqui.

**MOTUS**

Meu capitão, tem lá umas pessoa cortando o mato do talude. É pra marcar ou indicar o caminho pros fugitivo.

**CADIO**

É possível; mas o que significa essa parada na entrada do campo? Os coveiros também pararam? Eles não terminaram de abrir a cova onde devem cair os condenados.

**MOTUS**

Meu capitão, eu conheço eles tudo; se tu me empresta esses óculo aí, te digo os nome deles tudo.

**CADIO**

Não quero saber. Eu seria obrigado a condenar todos à morte. Impeçamos a fuga, e não vamos ficar procurando aqueles que a favorecem.

**MOTUS**

Ah! daqui tô vendo Saint-Gueltas, pelo menos eu acho...

**CADIO**

Eu estou vendo, fique tranquilo!

## Cena 5

*(Saint-Gueltas, Raboisson, o abade Sapience, Stock, um suboficial, um soldado, dois jovens soldados. No campo em frente, uma cerca viva contorna o banco que sobe desde para a praia. Além está o rio, depois a floresta onde estão escondidos Motus, Cadio e seus homens. Grandes árvores bordam um caminho, do outro lado do campo. 40 condenados no centro de um destacamento de infantaria estão na entrada. Os soldados separam os condenados em grupos de vinte pessoas)*

**SAINT-GUeltas**

*(que observa tudo com atenção e curiosidade; para Raboisson, que está perto dele)* Ainda não vejo como vão fazer para nos despachar.

**RABOISSON**

*(tranquilo e sorridente)* Nenhum dos que chegaram aqui antes de nós para a mesma coisa vai voltar para nos contar; mas eu vejo o que vai acontecer: estão cavando uma fossa de 25 ou 30 pés de comprimento, dividem-nos em pelotões de 20 indivíduos, colocam-nos em fila na eira da cova e vão nos fuzilar pelas costas de curta distância. Caímos de nariz no chão, e tudo está terminado. Somos mortos e enterrados ao mesmo tempo.

**SAINT-GUeltas**

É uma morte indigna! E ninguém aqui para nos ver caindo! Ninguém vai contar com que segurança ou graça soubemos morrer! Nem um só olhar amigo, nem uma só lágrima de amor!

### **UM SOLDADO**

*(baixo, para seu camarada)* Esses atirador não vai terminar hoje não? Enche o saco ficar aqui esperando!

### **ABADE SAPIENCE**

*(que ouviu)* Isso é uma infâmia, uma crueldade gratuita! Nossa angústia fica cada vez maior!

### **O SOLDADO**

Ah! se o senhor acha que a gente tá se divertindo aqui pra fazer isso que tamo fazendo!

### **UM SUBOFICIAL**

*(para o soldado)* Oito dias de solitária por ter falado aos condenado! *(corre para os cavadores)* Isso não vai acabar, não? Mil raios queimde vocês! Quem me encheu de poeira desse jeito? Tão querendo que despache vocês na ponta dessa baioneta?

### **UM SOLDADO BASTANTE JOVEM**

*(baixinho, para um outro)* Se isso dura mais cinco minuto, meu fuzil vai despencar das minhas mão. A cabeça tá girando e o coração mancando.

### **O OUTRO**

Vamo, vamo, aquele é o sinal, a gente tem de começar. *(o soldado jovem desmaia)*

### **SUBOFICIAL**

O que está acontecendo aí, seus cabeças de tartaruga?

### **O OUTRO JOVEM SOLDADO**

Desculpe aí, meu sargento, é o camarada aqui que não aguenta mais esperar. *(o suboficial esbraveja, e todos se reposicionam.)*

### **SAINT-GUELTAS**

*(para Raboisson na outra ponta do campo)* Parece que querem nos dar tempo de fazer nossas orações! O que significa essa parada que estamos fazendo aqui?

### **RABOISSON**

Não sei, o que importa? A vida não é bela, mas bem se pode suportar mais um quarto de hora. Olha esse soldado que está à minha esquerda.

### **SAINT-GUELTAS**

O diabo o leve, é Stock! Um dos que vão nos matar. Ele se alistou nos azuis lá em Savenay para salvar a vida, o covarde! Tomara que morra pálido! *(alto)* Hoje

é 10 de agosto, acho! *(Stock faz um gesto de ameaça, como se quisesse pegar Saint-Gueltas pelo colete, e desliza um bilhete para a mão dele)*

**RABOISSON**

*(baixo)* O que é isso aí?

**SAINT-GUeltas**

*(depois de ter lido furtivamente o bilhete)* A condessa quer e pode nos salvar; só vai ser preciso um momento de audácia. *(passa o bilhete para Raboisson)*

**RABOISSON**

*(depois de ler)* Oh! Que amável da parte dela! Agradeça a ela por mim.

**SAINT-GUeltas**

Você não quer aproveitar?...

**RABOISSON**

Na verdade, não, já estou cansado de viver; todos nós estamos! Nossa causa está perdida, só podemos protestar com a nossa morte; saibamos morrer, não deve ser tão ruim.

**SAINT-GUeltas**

Ora, ora, eu não quero morrer assim bestamente! Me falta uma última aventura, uma última emoção! Vou correndo beijar minha bela condessa, e volto aqui para compartilhar tua sorte.

**RABOISSON**

Então, preste atenção no sinal que ela te indicou.

**SAINT-GUeltas**

Sim, tenho sangue-frio, mas meu coração está batendo forte! Graças a essa mulher terrível e encantadora, o amor terá minhas últimas palpitações!

**RABOISSON**

Vamos, você é feliz à sua maneira até o fim! Eu, eu vou mais tranqüilinho para meu repouso no nada absoluto. Veja como a natureza é insensível aos nossos desastres! O sol ri nessa paisagem encantadora. O rio canta lá embaixo sob os salgueiros, os pássaros fazem seus ninhos nesses arbustos que nos rodeiam. E os homens! Veja lá embaixo os pescadores que lançam suas redes!... como eles se preocupam pouco conosco! Ao tiro que nos matará eles mal levantarão a cabeça, e os pássaros, assustados por um instante, retomarão sua revoadada e suas canções!

**SAINT-GUeltas**

Eu, eu olho para esse solo e a grama pisada pelos nossos pés e que espera nossos cadáveres para ficar verde de novo. Sabe que escolheram um bom lugar para nossa sepultura? É bastante bonito mesmo, de verdade. Daqui a alguns anos vão vir aqui em peregrinação.

**ABADE SAPIENCE**

*(que se aproximou dele)* Virão aqui, sim, senhor. A República sacrifica perdendo-se em fiapos, o martírio vai nos santificar!

**RABOISSON**

*(rindo)* Então, meus ossos vão fazer milagres? Fale pelo senhor mesmo, senhor; mas eu, que nunca acreditei em nada, não vou fazer nenhum paraplégico andar.

**SAINT-GUeltas**

Nem eu! A menos que minhas cinzas sirvam para fazer filtros amorosos... *(ouvem-se gritos e imprecações no lado do campo oposto ao talude. É uma rixa simulada entre os camponeses para atrair a atenção)*

**RABOISSON**

É o sinal, adeus!

**SAINT-GUeltas**

Adeus não, até à vista! *(ele se abaixa, atravessa os arbustos, deixa-se rolar pela encosta, sobe pelo campo e termina por se atirar ao rio)*

**UM SOLDADO**

*(percebendo e falando ao vizinho)* Olha lá, pulou um pato! Não diga nada, já ganhou o que merecia.

**O OUTRO**

Mas é um chefe, e um grosseiro.

**O PRIMEIRO**

Ah! tanto faz, um a menos pra descer!

**STOCK**

*(baixo, para Raboisson)* E aí? Fai não?

**RABOISSON**

Obrigado, Stock, estou bem aqui.

**STOCK**

*(à parte)* Melhor que eu!

## Cena 6

*(Motus, Cadio, Saint-Gueltas, Louise, um suboficial, um soldado. Na floresta, na outra margem do Loc'h, Saint-Gueltas, no momento de sair da água, é visto pelos azuis em emboscada, que atiram nele. Ele desaparece)*

### MOTUS

*(que observa de um pouco mais longe, com Cadio)* O negócio tá feito, meu capitão.

### CADIO

A menos que ele nade entre duas águas. Vamos continuar olhando.

### MOTUS

*(ao fim de alguns instantes)* Ele não ia aguentar tanto tempo assim. Foi pro fundo já.

### CADIO

Não! veja! *(ele divisa Saint-Gueltas, que surgiu sob os arbustos e sobe pela direita sem vê-lo)*

### LOUISE

*(saindo do talude ao lado de Cadio, se atira aos seus joelhos, que ela abraça)* Perdão para ele, e eu sou sua! *(Cadio, confuso, deixa cair sua arma. Louise se lança para a frente de Saint-Gueltas)* Fuja!

### SAINT-GUeltas

Louise?

### LOUISE

Agi sob o nome de outra mulher para que o senhor se decidisse...

### SAINT-GUeltas

Ah! Que generosa amiga!... Você vem comigo?

### LOUISE

Jamais! Fuja!

### SAINT-GUeltas

*(vendo Cadio)* Ah! compreendo... Não aceito!... Senhor Cadio, eu lhe agradeço; mas jurei a meus amigos voltar e morrer com eles. Vou para lá, não se irrite! *(corre na direção do rio, mergulha nele, e escapa às balas dos soldados emboscados; atravessa o palude sem que os soldados do campo que o vigiam*

*atirem nele, e, subindo pela escada do cais, vai ocupar seu lugar perto de Raboisson para ser fuzilado, sob aclamações dos prisioneiros e dos soldados; Raboisson segura sua mão. No momento em que eles caem, ouve-se o grito “Viva o rei!” e um tiro de fuzil mais distante atrás deles)*

**UM SUBOFICIAL**

O que foi esse tiro lá atrás?

**UM SOLDADO**

Foi aquele Stock que queimou os miolos, meu sargento. Preste atenção: era um suíço, sentia saudade lá da sua terra lá dele.

## Cena 7

*(Louise, Cadio. Na floresta.*

*Cadio e Motus trouxeram Louise desmaiada pelo loutro lado da colina.)*

**LOUISE**

*(voltando a si)* Ah! meu Deus! Terminou?

**CADIO**

Você está livre, senhorita. Saint-Gueltas não existe mais, e era isso tudo o que ligava você a mim! *(ele entrega a ela as folhas do registro que haviam sido confiadas à tia Corny e se afasta precipitadamente fazendo sinal para que Motus acompanhe Louise para onde ela quiser.)*

## Cena 8

*(Marie, Roxane, Louise, Henri.*

*Meio-dia. Num regato no jardim de um convento entre Carnac e Auray)*

**MARIE**

Sim, vamos deixar passar essa hora de grande calor. Louise precisa de uma hora de repouso. Aqui teremos sombra e solidão.

**HENRI**

Se a senhora está bem aqui, vou dar ordem ao postilhão para desatrelar os cavalos. *(afasta-se)*

**LOUISE**

*(esgotada)* Ah! Marie, quanta bondade para comigo! Como você conseguiu me encontrar? Não compreendo mais nada do que está me acontecendo.

**ROXANE**

Nós mais adivinhamos teu projeto do que descobrimos qual fosse; mas o segredo não foi tão bem guardado que não pudéssemos te seguir até Auray, onde aconteceu o que você já sabe. Ah! Louise, que loucura aquela de você se expor daquele modo para salvar aquele miserável! Então você ainda o amava?

**LOUISE**

Claro que não! Deixei de amá-lo no dia em que a esperança de ter um filho o deixou insensível e orgulhoso; mas a lembrança do filho é sagrada, e, por odioso que seja o pai, eu devia a ele o que tenho tentado fazer por ele. Ah! eu odeio todas as minhas lembranças, salvo a do pobre garoto e a da generosidade de Cadio!

**MARIE**

*(abraçando-a)* E a da minha amizade, ingrata?

**LOUISE**

*(atirando-se ao seu abraço)* Oh! Você!... Mas você não me reprova, estou certa disso!

**MARIE**

Não. Ao contrário, admiro tua grandeza d'alma, pois não se trata de uma última fraqueza do amor, eu sei. *(para Roxane)* Não a repreenda: isso seria, para nós republicanos, considerar que ela é culpada por ter querido salvar um dos nossos piores inimigos; mas eu, diante dos castigos e dos suplícios, também sou fraca, e teria feito como Cadio: não teria atirado contra Saint-Gueltas.

**ROXANE**

Cadio! Ora, ele não tem nada a dizer, tem um grande coração, nos devolveu esses documentos! Eu seria capaz de lhe dar um abraço, se ele estivesse aqui.

**HENRI**

*(aproximando-se)* Ele está vindo aí, acabei de entrevistá-lo ali adiante. Entrem nessa capela arruinada se não quiserem vê-lo.

**ROXANE**

Mas eu, eu quero vê-lo sim, agradecer-lhe...

**HENRI**

Ainda não, ele parece muito perturbado. Deixem-me conhecer o estado de sua alma. Marie pode ficar, ela o acalmará melhor que eu. *(Louise e Roxane se afastam)*

## Cena 9

*(Os mesmos, Cadio, Motus, depois Louise e Roxane, que se haviam retirado à chegada de Cadio)*

**CADIO**

*(vendo Motus atrás de si)* O que veio fazer aqui? Onde está a pessoa que lhe disse para acompanhar...?

**MOTUS**

Meu capitão, cumpri suas ordem. Acompanhei a jovem cidadã na porta de Auray, ela disse que queria entrar sozinha. Dali fui na prisão, fazer colocar em liberdade o cidadão Rebec; após isso, pensando bem que o senhor viria aqui segundo teu costume, fiquei pra te fazer um pedido. Mas vejo que não é hora disso, tu não tá com boa cara pra isso.

**CADIO**

Diga aí o que quer. Está sempre falando.

**MOTUS**

Pois bem, é a cidadã Javotte, a lindinha e corajosa patriota que não quis se reunir ao seu burguês e que ia gostar de ter a honra de ser alocada na condição de cantineira, se isso não for desagradar o senhor.

**CADIO**

Concedido.

**MOTUS**

*(emocionado)* Obrigado, meu capitão.

**CADIO**

Agora me deixe.

**MOTUS**

Sem te ofender, eu capitão. Tu me parece mais incomodado que de costume...

**HENRI**

*(chegando)* Não se inquiete, meu bravo, estou aqui. *(Motus faz a saudação militar e se afasta)*

**CADIO**

*(surpreso por ver Henri)* Você? *(vendo Marie)* E você? Onde está a senhorita...?

**HENRI**

Em segurança, nós lhe providenciamos um lugar seguro.

**CADIO**

O senhor sabe o que se passou?

**MARIE**

Ela nos contou. Ela te admira e abençoa.

**CADIO**

*(com amargura)* De verdade?! Então ela está maravilhada por estar livre no momento em que, para salvar seu amante, consentiu em seguir o marido?

**HENRI**

Você acha, então, que ela está mesmo assim?

**CADIO**

Não, ela não representa mais nada para mim. Eu também, sou livre; vou esquecer isso.

**MARIE**

Mas o que, então, você veio fazer nesse ermo, Cadio?

**CADIO**

Não vim queimar meus miolos, não. Eu pertencço à pátria; sou todo dela no presente e não tenho qualquer injúria para vingar. Vim aqui buscar a calma que aqui encontrei algumas vezes. Esse é o convento onde me transformei num monge. Eu me pergunto se não seria esse o meu destino! Eu seria perseguido, seria um errante hoje em dia; mas teria no espírito uma ideia fixa: a de me preservar do amor para agradar a Deus, ao passo que me preservei dele para cumprir um dever quimérico, o de permanecer digno de uma mulher que me desprezava.

**HENRI**

O que está dizendo? Então você sempre amou a Louise?

**CADIO**

Neste momento eu posso confessar: eu a amei tanto quanto a odiei, apaixonadamente, sem qualquer esperança, e desgostoso com a escolha que ela havia feito, eu me obstinei em ser um homem mais forte, mais corajoso, mais casto do que aquele que ela preferia a mim. Ah! o trabalho terrível a que me condenei para dobrar minha natureza contemplativa a esses costumes de energia e de estoicismo! Não consegui ficar louco!... E, quando, depois de ter ven-

cido todos os meus instintos, eu conseguira me tornar terrível no lugar do sereno que eu era, eu sempre me via diante do impossível! Eu me dizia: “Ela não vai saber do teu sofrimento, ela não vai assistir os teus combates, você nunca vai ter um nome que preencha uma página da história, e cujo brilho apaga aquele que teu rival recebeu dos pais. Ela não vai se envergonhar de te ter conhecido, ela não vai duvidar de que tu és superior ao ídolo dela!” Era isso o que eu me dizia, Henri! Ah! por que me colocou no coração essa sede de me tornar um homem? Eu só podia aspirar à metade, eu que desde a infância me havia abandonado preguiçosamente à fácil doçura de nada ser! Eu era feliz como o pássaro da floresta e como a flor do campo! Você me fez acreditar que a raça humana era mais nobre, mais digna do olhar de Deus; ai! Eu me amarrei às asas da sanfona do boêmio, e segurei o sabre que dá vontade de matar, o cavalo inebriado pela corrida! Respirei o cheiro da pólvora, e me acreditei grande! Pobre louco! Eu me esquecia que o homem desenvolve nele, com a febre da luta, a febre do amor, e quanto mais barata a sua vida, mais sua vida se completa com a felicidade. Ah! meus amigos, não admirem minha coragem, vocês fizeram de mim um grande infeliz!

#### **MARIE**

*(segurando sua mão)* Se Louise tivesse deixado Saint-Gueltas bruscamente para ficar contigo, você a teria estimado?

#### **CADIO**

Houve um dia em que, no horror da carnificina, ela me colocou uma arma na mão dizendo: “Proteja-me, vingue-me!” Ela não sabia o que estava fazendo, talvez tenha se esquecido disso! Eu, eu me lembro porque, naquele dia, eu estava além de deus, eu estava invulnerável! Uma feridazinha fez correr meu sangue, ela o limpou, ela chorava. Eu estava feliz, estava louco! Eu deveria ter morrido naquele dia.

#### **HENRI**

E, hoje, você acha que o reconhecimento dela é mínimo, a amizade menos sincera?

#### **CADIO**

Agora ela ama Saint-Gueltas morto, tal como o amou vivo. O destino que me persegue deu uma bela morte àquele maldito, e a mim a afronta de permitir que ele a conquistasse, sob pena de ser frouxo matando um rival sem defesa. Louise se gabou de me ter desarmado prometendo para mim... Ah! diga-lhe que não foi por ela, que foi por mim mesmo que me abstive de atingi-lo! Diga-lhe que a promessa que me fez era frouxa e odiosa; ela acreditava que eu queria dela outra coisa e não seu amor! Ela me julgou segundo ele! Veja! Sua alma está murcha como sua pessoa, como sua vida, como sua honra. Tudo está fa-

nado nela, a alegria de ser mãe e a dor de o ter sido. Seu coração está gelado, os beijos de um libertino sujaram seus lábios... Não resta dela mais que a brigada inimiga de sua terra e aliada dos traidores. Seus votos são pela Inglaterra, o Deus para quem ela ora é o mesmo fetiche que os monges queriam me fazer adorar aqui; é o rei do céu que governa o mundo à maneira dos reis da terra, consagrando a escravidão! Ela despreza o povo de que se serviu para nos fazer a guerra e do qual se envergonhará ao aceitar uma aliança... ela é vã, ela está louca, está cega... e eu a amava, eu que a considerei indigna de ser a companheira de um soldado da República!

**LOUISE**

*(surgindo)* Sou mesmo indigna disso, Cadio, é verdade! Considere-me morta e me perdoe. Um eterno arrependimento vai expiar minha perplexidade.

**CADIO**

Que eu perdoe a senhora?! A senhora aceitaria meu perdão?

**LOUISE**

Pois sou eu que lhe peço...

**CADIO**

Ah! a senhora não aceitaria o perdão pelo amor...

**MARIE**

Agora, não! sua alma está estilhaçada; mas o tempo apaga as lembranças mais cruéis. *(baixo)* Volte daqui a um ano, Cadio, e responderei por ela.

**CADIO**

*(com dor)* Ela chora!... ela está chorando amargamente!... Louise, é por ele que está chorando?

**LOUISE**

Não, Cadio, é pelo mal que te fiz.

**HENRI**

A senhora poderá repará-lo, Louise. A senhora está vendo com clareza que ele a ama mais que nunca!

**LOUISE**

Pois bem, que ele volte em um ano. Até lá, vou viver pensando nele; isso vai purificar minha vida e revigorar minha vida! *(ela se afasta)*

**CADIO**

Um ano! Ela quer vestir luto por Saint-Gueltas...

**MARIE**

Não! ela ama você desde aquela terrível jornada de Carnac. Eu sei disso, tenho certeza; mas ela teme a amargura de teus ressentimentos e as reprovações que não merece de tua parte, porque essas recriminações já foram feitas.

**CADIO**

Ela me ama e tem medo de mim!... Ah! eu seria um frouxo se terminasse de despedaçar esse pobre coração de mulher! Não, não! Marie, diga a ela que não trabalhei em vão para me tornar forte. Eu conseguirei sufocar em mim as torturas do ciúme. É nisso que agora aplicarei minha vontade. Eu me sustentei pelo ódio, saberei me elevar pelo amor.

**HENRI**

Bem, Cadio! Eis você com a verdade; você está entrando na grande corrente que leva a pátria, cansada de violência, para a reconciliação. A necessidade de amar é o imperioso resultado de nossa dilaceração. Você vai deixar essa arena por algumas semanas, trago aqui sua licença. Você deve ir para Auray. Vá nos encontrar em Nantes, para onde levaremos Louise. Lá, vocês esquecerão que ambos representam os dois partidos extremos dessa luta; ela, o passado com seus erros; você, o presente com seus excessos. Marie me perdoou por ser cavalheiro da corte, Louise te perdoará ser sem família. Chegou o tempo em que cada um vale por si mesmo; a Revolução consagrou esse princípio, o amor deve santificar o fato.

**ROXANE**

*(que escuta)* É bastante forte o que disse, Henri!... Se pelo menos Cadio fosse general!

**HENRI**

Fique tranquila, ele vai chegar lá!

Fim.

## Cronologia da ação

- Parte 1 – **primavera** de **1793**, castelo de Sauvières, na Vendéia.
- Parte 2 – castelo de Sauvières, fim do **verão** de **1793**.
- Parte 3 – cidade no Bocage conquistada pelos vendeanos, **outono** de **1793**.
- Parte 4 – beira do Loire, na Bretanha, começo do **inverno** de **1794**.
- Parte 5 – granja na Bretanha (talvez estrada de Savenay a Saint-Nazaire), fevereiro de **1794 (inverno)**.
- Parte 6 – Nantes. (1794, talvez **primavera**)
- Parte 7 – castelo de Rochebrûlée, 12 de setembro de **1794 (verão)**.
- Parte 8 – Carnac, julho de **1795 (verão)**.
- Parte 9 – pero de Quiberon, 16 de julho de **1795 (verão)**.
- Parte 10 – entre Quiberon e Auray, 25 de julho de **1795 (verão)**.
- Parte 11 – Auray, 10 de agosto de **1795 (verão)**.

Textos e versões

---

Composição para Filmes.  
De Theodor Adorno &  
Hanns Eisler

Marcello Amalfi<sup>1</sup>  
Tradução e notas complementares.

## Resumo

Publica-se a primeira parte da tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler. A obra é um marco nos estudos de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Dramaturgia musical, música para filmes, Adorno, Eisler.

## Abstract

*The first part of the translation of the work Composing for Films, by Theodor Adorno & Hanns Eisler, is now published. The work is a landmark in the studies of musical dramaturgy.*

*Keywords: Musical Dramaturgy, Music for films, Adorno, Eisler.*<sup>1</sup>

---

1 NE. Maestro, Compositor e Pesquisador. Esta tradução integra suas investigações de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir do projeto “MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO (a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler).” Nesta tradução temos três tipos de notas: notas dos autores, não marcadas; notas do tradutor, marcadas como NT; e notas do editor/revisor técnico, marcadas como NE.

## Conteúdo

Prefácio

Introdução

- 1 Preconceitos e hábitos ruins
- 2 Função e Dramaturgia
- 3 Os novos recursos musicais
- 4 Aspectos Sociológicos
- 5 Elementos de estética
- 6 O Compositor e o Processo de Produção de Filmes
- 7 Sugestões e Conclusões

## Apêndice

Relatório sobre o Projeto Música para Filmes

Quatorze maneiras de descrever a chuva

## Prefácio

Este pequeno livro, um relato de experiências teóricas e práticas com a música do cinema, é o resultado do *Film Music Project* da New School for Social Research, financiado pela Fundação Rockefeller<sup>2</sup>. Quando assumi a direção deste Projeto, já estava previsto que os resultados teriam de ser publicados. Os vários anos que passei em Hollywood possibilitaram que eu expandisse o livro considerando os problemas da música dentro da configuração prática da indústria cinematográfica. No entanto, eu não almejei uma conclusão sistemática, tampouco pretendi fazer um levantamento da música cinematográfica contemporânea e suas tendências. O ponto de vista norteador foi o do compositor que tenta se conscientizar das exigências, condições e obstáculos intrínsecos ao seu ofício.

O *Film Music Project* está em dívida com Alvin Johnson, presidente emérito da New School; sua reitora, Clara Mayer; e John Marshall da Fundação Rockefeller, sem cuja cooperação ativa este estudo nunca viria a ser realizado.

Em relação ao presente livro, meus agradecimentos vão, acima de tudo, a T. W. Adorno, que conduziu a divisão musical de outro empreendimento Rockefeller, o *Princeton Radio Research Project*. Os problemas com os quais ele teve de se preocupar eram os de aspecto social, musical e mesmo técnico, intimamente relacionados com o cinema. As teorias e formulações apresentadas aqui evoluíram da cooperação com ele em questões estéticas e sociológicas gerais, bem como em questões puramente musicais.

---

2 NE. Localizada em Nova York, recebeu exilados europeus tanto entre as guerras como após o colapso dos regimes totalitários. Link: <https://www.newschool.edu/nssr/>

Desejo mencionar os nomes de Clifford Odets, Jean Renoir e Harold Clurman, cujo contato foi muito importante. Referência deve ser feita também ao poeta Bertolt Brecht, que destaca ao longo de sua obra os elementos gestuais da música.

A arte de Charles Chaplin provou ser uma inspiração contínua.

Finalmente, desejo expressar meus agradecimentos a George MacManus e Norbert Guterman por sua ajuda na tradução e edição do manuscrito. Os editores Harcourt, Brace and Company e Faber and Faber gentilmente permitiram o uso de citações e exemplos musicais de *The Film Sense* de Serge Eisenstein e *Film Music* de Kurt London.

HANNS EISLER<sup>3</sup>

*Los Angeles, Califórnia*

---

3 NE. A primeira edição do livro saiu em 1947, publicada pela Oxford University Press, apenas no nome de Hanns Eisler. Em 1949 saiu a edição alemão da obra, com algumas pequenas modificações.

## Introdução

O filme não pode ser entendido isoladamente, como uma forma específica de arte; é compreensível apenas como o meio mais característico da indústria cultural contemporânea, que utiliza as técnicas de reprodução mecânica. As mensagens populares veiculadas por esta indústria não devem ser concebidas como uma arte originalmente criada pelas massas. Essa arte não existe mais ou ainda não existe. Até mesmo os vestígios de arte folclórica espontânea morreram nos países industrializados; na melhor das hipóteses, ela subsiste em regiões agrárias atrasadas. Nesta era industrial avançada, as massas são compelidas a buscar relaxamento e descanso, a fim de restaurar a força de trabalho que foi gasta no alienado processo de trabalho; e essa necessidade é a matéria base da cultura de massa. Nela surgiu a poderosa indústria do entretenimento, que constantemente produz, satisfaz e reproduz novas necessidades.

A indústria cultural não é um produto do século XX; no entanto, foi apenas no decorrer das últimas décadas que ela foi monopolizada e totalmente organizada. E, por causa desse processo, ela assumiu um caráter inteiramente novo – tornou-se inevitável. Gosto e receptividade tornaram-se amplamente padronizados; e, apesar da multiplicidade de produtos, o consumidor tem apenas uma aparente liberdade de escolha. A produção foi dividida em campos administrativos, e tudo o que passa pela maquinaria carrega a sua marca – é pré-digerido, neutralizado e nivelado para baixo. A velha distinção entre arte séria e arte popular, entre arte de baixa qualidade e arte autônoma e refinada, não se aplica mais. Toda arte, como uma forma de preenchimento do tempo de lazer, tornou-se entretenimento, embora ela absorva materiais e formas da arte autônomas tradicionais como parte do chamado “patrimônio cultural”. É

esse mesmo processo de fusão que abole a autonomia estética: aquilo que acontece com a *Sonata ao Luar*, quando é cantada por um coro e tocada por uma orquestra supostamente mística, agora realmente acontece com tudo<sup>4</sup>. A arte que não gera rendimentos é completamente desligada do consumo e conduzida ao isolamento. Tudo é desmontado, tem roubado seu significado real, e depois é remontado novamente. O único critério desse procedimento é alcançar o consumidor da maneira mais eficaz possível. A arte manipulada é a arte do consumidor.

De todas as mídias da indústria cultural, o cinema, por ser o mais abrangente, mostra com mais clareza essa tendência à fusão. O desenvolvimento e a integração de seus elementos técnicos – imagens, palavras, som, roteiro, atuação e fotografia – colocaram em paralelo certas tendências sociais para a fusão de valores culturais tradicionais que se tornaram *commodities*. Essas tendências eram operantes anteriormente – nos dramas musicais de Wagner, no teatro neo-romântico de Reinhardt, e nos poemas sinfônicos de Liszt e Strauss; posteriormente, elas foram consumadas no filme como a fusão do drama, do romance psicológico, das novelas baratas, da opereta, do concerto sinfônico e da revista.

O *insight* crítico sobre a natureza da cultura industrializada não implica glorificação sentimental do passado. Não é por acaso que essa cultura prospera parasitariamente nos produtos da velha era individualista. O velho modo de produção individualista não deve ser confrontado necessariamente como superior a ela, tampouco a tecnologia como tal deve ser considerada responsável pela barbárie da indústria cultural. Por outro lado, os avanços técnicos, que são os triunfos da indústria cultural, não devem ser aceitos em todas as circunstâncias. Quais recursos técnicos devem ser usados na arte precisam ser determinados por requisitos intrínsecos. A tecnologia abre oportunidades ilimitadas para a arte no futuro e, mesmo nos filmes mais pobres, há momentos em que tais oportunidades são impressionantemente aparentes. Mas o mesmo princípio que abriu tais oportunidades também as vinculou aos grandes negócios. Uma discussão sobre cultura industrializada deve mostrar a interação desses dois fatores: as potencialidades estéticas da arte de massa no futuro, e seu caráter ideológico no presente.

As páginas a seguir são uma contribuição parcial para esta tarefa. Nelas tratamos de um segmento estritamente delimitado da indústria cultural, nomeadamente as potencialidades tecnológicas e sociais, e as contradições da música em relação aos filmes.

---

4 NE. Referência à Sonata para Piano n. 14 (op. 27 n.2. ), de Bethoven, terminada em 1801.

## Capítulo Um: Preconceitos e hábitos ruins

O caráter da música para cinema foi determinado pela prática cotidiana. Foi uma adaptação em parte às necessidades imediatas da indústria cinematográfica, em parte a qualquer clichê musical e ideias sobre música que eventualmente eram atuais. Como resultado, uma série de padrões empíricos - regras de ouro - foram desenvolvidos, que correspondiam àquilo que a gente de cinema chamava de senso comum. Essas regras agora tornaram-se obsoletas com o desenvolvimento técnico do cinema, bem como da música autônoma, mas ainda assim persistiram com tanta tenacidade como se tivessem suas raízes em uma sabedoria antiga, e não em hábitos ruins. Elas se originaram no meio intelectual de Tin Pan Alley; e por causa de considerações práticas e problemas de pessoal, eles se entrincheiraram tanto que, mais do que qualquer outra coisa, impediram o progresso da música do cinema<sup>5</sup>. Eles só parecem fazer sentido como consequência da padronização dentro da própria indústria, que exige práticas padronizadas em todos os lugares.

Além disso, essas regras de ouro representam uma espécie de pseudo-tradição que remonta aos dias da espontaneidade e do artesanato, dos shows de medicina e dos vagões cobertos. E é precisamente essa discrepância entre práticas obsoletas e métodos de produção científica o que caracteriza todo o sistema. Os dois aspectos são inseparáveis em princípio, e ambos estão sujeitos a críticas. A compreensão pública do caráter antiquado dessas regras deveria ser suficiente para quebrar seu domínio.

---

5 NE. Referência às casas editoriais e compositores que determinaram a sonoridade da canção popular entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX a partir de Nova York.

Exemplos típicos desses hábitos, selecionados ao acaso, serão discutidos aqui a fim de mostrar concretamente o nível em que o problema da música do cinema é tratado hoje.

## O Leitmotiv

A música do cinema ainda é remendada por meio de *leitmotifs*<sup>6</sup>. A facilidade com que são lembrados fornece pistas definitivas para o ouvinte, e também são uma ajuda prática para o compositor em sua tarefa de composição sob pressão. Ele pode citar onde, de outra forma, teria que inventar.

A ideia do *leitmotiv* é popular desde os dias de Wagner<sup>7</sup>. Sua popularidade estava em grande parte relacionada ao uso de *leitmotifs*. Eles funcionam como marcas registradas, por assim dizer, pelas quais pessoas, emoções e símbolos podem ser identificados instantaneamente. Eles sempre foram o meio mais elementar de elucidação, o fio pelo qual os inexperientes musicalmente se orientam. Eram martelados no ouvido do ouvinte por repetição persistente, muitas vezes com quase nenhuma variação, da mesma forma que uma nova música é tocada ou como uma atriz de cinema é popularizada por seu penteado. Era natural supor que este dispositivo, por ser tão fácil de pegar, seria particularmente adequado para filmes, que se baseiam na premissa de que devem ser facilmente compreendidos. No entanto, a verdade dessa suposição é apenas ilusória.

As razões para isso são, em primeiro lugar, técnicas. O caráter fundamental do *leitmotiv* – sua saliência e brevidade – estava relacionado às dimensões gigantescas dos dramas musicais wagnerianos e pós-wagnerianos. Só porque o *leitmotiv* como tal é musicalmente “rudimentar”, ele requer uma grande tela musical se se quer adquirir um significado estrutural para além daquele de uma placa de sinalização. A atomização do elemento musical é acompanhada pelas dimensões heróicas da composição como um todo. Essa relação é totalmente ausente no filme, que requer a contínua interrupção de um elemento por outro, em vez de uma continuidade. As cenas em constante mudança são características da estrutura dos filmes. Musicalmente, também, formas mais curtas prevalecem, e o *leitmotiv* é inadequado aqui por razão dessa brevidade das formas que devem ser completas em si mesmas. A música do cinema é tão facilmente compreendida que não necessita de *leitmotiv* para servir de

---

6 NE. O termo refere-se a uma prática recorrente em obras dramático-musicais de se associar sons a figuras ou situações extramusicais. O termo “leitmotif” ou “leitmotiv” significa “motivo condutor” ou “motivo guia”.

7 Um proeminente compositor de Hollywood, em entrevista citada nos jornais, declarou que não há diferença fundamental entre seus métodos de composição e os de Wagner. Ele, igualmente, usa o *leitmotiv*.

placa de sinalização, e sua dimensão limitada não permite a expansão adequada do *leitmotiv*.

Considerações semelhantes aplicam-se com relação ao problema estético. O leitmotiv wagneriano está inseparavelmente conectado à natureza simbólica do drama musical. O leitmotiv não é pensado para meramente caracterizar pessoas, emoções ou coisas, embora esta seja a concepção predominante. Wagner concebeu seu propósito como o de prover uma atribuição de significado metafísico aos eventos dramáticos. Quando no Anel as tubas executam estrondosamente o *leitmotiv* do Valhalla, não é meramente para indicar a morada de Wotan<sup>8</sup>. Wagner pretendia também conotar a esfera da “sublimidade”, a vontade cósmica, e o princípio primordial. O *leitmotiv* foi inventado essencialmente para esse tipo de simbolismo. Não há lugar para isso no filme, que busca retratar a realidade. Aqui a função de *leitmotiv* foi reduzida ao nível de um laçao musical, que anuncia seu mestre com um ar importante, embora o eminente personagem seja claramente reconhecível por todos. A técnica eficaz do passado torna-se, portanto, uma mera duplicação, ineficaz e anti-econômica. Ao mesmo tempo, uma vez que não pode ser desenvolvido em todo o seu significado musical no filme, seu uso leva a uma extrema pobreza de composição.

## Melodia e Eufonia

A demanda por melodia e eufonia não é apenas considerada óbvia, mas também uma questão de gosto do público, conforme representada no consumidor. Não negamos que produtores e consumidores em geral concordam com relação a essa demanda. Mas os conceitos de melodia e eufonia não são tão evidentes quanto geralmente se acredita. Ambas são, em grande medida, categorias históricas convencionalizadas.

O conceito de melodia ganhou ascendência pela primeira vez no século XIX em conexão com o novo *Kunstlied*, especialmente o de Schubert<sup>9</sup>. A melodia foi concebida como o oposto do “tema” do classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven.<sup>10</sup> Ela denota uma sequência tonal, constituindo não tanto

---

8 NE. Referência à tetralogia *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, apresentada em forma completa pela primeira vez em Bayreuth, em 13 de agosto de 1876.

9 NE. *Kunstlied* ou simplesmente *Lied* diz respeito à tradição de canção erudita alemã, especialmente a colocar em música poemas do Romantismo, entre os séculos XVIII e XIX. Em inglês muitas vezes usa-se o termo Art Song.

10 Na verdade, o conceito moderno de melodia se fez sentir tão cedo quanto dentro do classicismo vienense. Em nenhum lugar o caráter histórico desse conceito aparentemente natural se torna mais manifesto do que na famosa crítica sobre Mozart escrita por Hans Georg Naegeli, o contemporâneo suíço dos classicistas vienenses, que agora está acessível em uma reimpressão editada por Willi Reich. A história da música geralmente reconhece como um dos maiores méritos de Mozart o fato de ele ter introduzido o elemento da possibilidade do →

o ponto de partida de uma composição, mas uma entidade independente que é fácil para ouvir, cantável e expressiva. Essa noção levou ao tipo de presença melódica para a qual a língua alemã não possui um termo específico, mas que a palavra inglesa “*tune*” expressa com bastante precisão. Isso consiste em primeiro lugar no fluxo ininterrupto de uma melodia na voz mais aguda, de tal forma que a continuidade melódica pareça natural, pois é quase possível adivinhar de antemão exatamente o que se seguirá. O ouvinte insiste zelosamente pelo seu direito a essa antecipação, e se sente enganado se ela lhe é negada. Esse fetichismo em relação à melodia, que em certos momentos da última parte do período romântico suplantou todos os outros elementos da música, algeou o próprio conceito de melodia.

Hoje, o conceito convencional de melodia é baseado em critérios do tipo mais grosseiro. A fácil inteligibilidade é garantida pela simetria harmônica e rítmica, e pelo parafrasear de procedimentos harmônicos aceitos; a afinação é assegurada pela preponderância de pequenos intervalos diatônicos. Esses postulados assumiram a aparência de uma lógica, devido à rígida institucionalização dos costumes vigentes em que tais critérios são obtidos automaticamente. Nos dias de Mozart e Beethoven, quando o ideal estilístico de composição em filigrana dominava, o postulado da predominância de uma melodia previsível na voz mais aguda dificilmente teria sido compreendido. A melodia “natural” é uma invenção da imaginação, um fenômeno extremamente relativo, ilegitimamente absolutizado – nem obrigatório, nem um constituinte *a priori* do material, mas um procedimento entre muitos, escolhido para uso exclusivo.

A demanda convencional por melodia e eufonia está constantemente em conflito com os requisitos objetivos do filme. O pré-requisito da melodia é que o compositor seja independente, no sentido de que sua seleção e invenção se relacionem com situações que forneçam inspiração lírico-poética específica. Isso está fora de cogitação no que diz respeito ao filme. Toda sua música no filme está sob o signo da utilidade, ao invés da expressividade lírica. Além do

---

canto na forma sonata, em particular o complexo do segundo tema. Essa inovação, em grande parte responsável pelas mudanças musicais que levaram à cristalização da posterior *Lied*, não foi de forma alguma saudada com entusiasmo em todos os círculos. Para Naegeji, que certamente era tacanho e dogmático, mas tinha idéias filosóficas bastante articuladas sobre estilo musical, a síntese da escrita instrumental de Mozart e a possibilidade do canto pareceu tão chocante quanto seria uma composição moderna avançada para um viciado em música popular de hoje. Ele culpa Mozart, que agora é considerado pelo público musical como o maior representante da pureza estilística, pela falta do gosto e de estilo. A seguinte passagem é característica: “Seu gênio [de Mozart] era grande, mas seu defeito, o uso excessivo de contraste, era igualmente grande. Isso era ainda mais questionável em seu caso porque ele contrastava continuamente o não instrumental com o instrumental, a possibilidade do canto com o jogo livre das canções. Isso era anti-artístico, como é em todas as artes. Assim que o contraste contínuo se torna o efeito principal, a bela proporção das partes é necessariamente negligenciada. Esta falha estilística pode ser descoberta em muitas das obras de Mozart: (Hans Georg Naegeli, *Von Bach zu Beethoven*, Benno Schwabe & Co., Basel, 1946, p. 48-9.)

fato de que a inspiração lírico-poética não poder ser esperada do compositor para o cinema, esse tipo de inspiração iria contradizer a função de embelezamento e subordinação que a prática industrial ainda impõe ao compositor.

Ademais, o problema da melodia como “poética” é tornado insolúvel pela convencionalidade da noção popular de melodia. A ação visual no filme tem, é claro, uma irregularidade e assimetria prosaicas. Ela reivindica ser a vida fotografada; e, como tal, todo filme é um documentário. Como resultado, há uma lacuna entre o que está acontecendo na tela e a simetricamente articulada melodia convencional. Um beijo registrado não pode de fato ser sincronizado com uma frase musical de oito compassos. A disparidade entre simetria e assimetria torna-se particularmente acentuada quando a música é usada para acompanhar fenômenos naturais, como nuvens passageiras, nasceres do sol, vento e chuva. Esses fenômenos naturais poderiam inspirar poetas do século XIX; porém, enquanto registrados, eles ficam essencialmente irregulares e não rítmicos, excluindo assim aquele elemento de ritmo poético com o qual a indústria cinematográfica os associa. Verlaine poderia escrever um poema sobre a chuva na cidade, mas não se pode cantarolar uma música que acompanha a chuva reproduzida na tela.

Mais do que qualquer outra coisa, a demanda por melodia a qualquer custo e em todas as ocasiões tem sufocado o desenvolvimento da música cinematográfica. A alternativa certamente não é recorrer ao não melódico, mas libertar a melodia dos grilhões convencionais.

## Apagamento<sup>11</sup>

Um dos preconceitos mais difundidos na indústria cinematográfica é a premissa de que o espectador não deve estar consciente da música. A filosofia por trás dessa crença é uma vaga noção de que a música deve ter um papel subordinado em relação à imagem. Via de regra, o filme representa ação com diálogo. As considerações financeiras e o interesse técnico concentram-se no ator; qualquer coisa que possa obscurecê-lo é considerada perturbador. As indicações musicais nos roteiros são geralmente esporádicas e indefinidas. A música até agora não foi tratada de acordo com suas potencialidades específicas. É tolerada como uma estranha que é de alguma forma considerada indispensável, em parte por causa de uma necessidade genuína, e em parte por conta da ideia fetichista de que os recursos técnicos existentes devem ser explorados ao máximo.<sup>12</sup>

---

11 NE. No original “unobtrusiveness”, relativo a não ser observável, percebido. Algo ou fato que passa pela redução de sua presença ou impacto.

12 No domínio dos filmes, o termo “técnica” tem um duplo significado que pode facilmente levar à confusão. Por um lado, a técnica é o equivalente a um processo industrial para a →

Apesar da opinião frequentemente reiterada pelos magos da indústria cinematográfica, com a qual muitos compositores concordam, a tese de que a música deve ser “discreta” é questionável<sup>13</sup>. Existem, sem dúvida, situações nos filmes em que o diálogo deve ser enfatizado, e nas quais configurações com primeiros planos musicais detalhados seriam perturbadoras. Também parece certo que essas situações às vezes exijam complementação acústica. Mas, precisamente, quando esse requisito é levado a sério, a inserção de música supostamente “discreta” torna-se duvidosa. Em tais situações, um acompanhamento de som extramusical aproximaria mais do realismo do filme. Se, em vez disso, música for usada, música que se espera que seja música de verdade mas que não deve ser percebida, o efeito é aquele descrito em uma canção de ninar alemã:

Ich weiss ein schönes Spiel  
Ich mal mir einen Bart,  
Und halt mir einen Fächer vor,  
Dass niemand ihn gewahrt.

[Eu conheço um jogo bacana:  
Eu me enfeito com uma barba  
E me escondo atrás de um leque  
Para que eu não pareça muito estranho.]<sup>14</sup>

Na prática, o requisito desse apagamento é geralmente satisfeito não por uma aproximação de sons não musicais, mas pelo uso de música banal. Conseqüentemente, a música deve ser “discreta” no mesmo sentido que as seleções de *La Bohème* tocadas em um restaurante.

Além disso, a “música discreta”, tida como a solução típica do problema, é apenas uma, e certamente a menos importante, de muitas soluções possíveis. A inserção da música deve ser planejada junto com a escrita do roteiro, e a questão de saber se o espectador deve estar ciente da música é uma questão a ser decidida em cada caso de acordo com as exigências dramáticas do roteiro. A interrupção da ação por um episódio musical desenvolvido pode ser um importante artifício artístico. Por exemplo, em um filme antinazista, no

---

produção de bens: por ex. a descoberta de que imagem e som podem ser gravados na mesma película é comparável à invenção do freio a ar. O outro significado de “técnica” é estético. Designa os métodos pelos quais uma intenção artística pode ser realizada adequadamente. Enquanto o tratamento técnico da música nos filmes sonoros era essencialmente determinado pelo fator industrial, houve uma necessidade da música desde o início, devido a certos requisitos estéticos. Até agora nenhuma relação nítida entre os fatores foi estabelecida, nem na teoria nem na prática (Cf. cap. 5).

13 NE. Entre aspas para marcar uma tradução mais irônica de “unobtrusive”.

14 NE. Tradução a partir do alemão: “Eu conheço um jogo legal/eu pinto uma barba em mim/então me escondo atrás de um leque, pra que ninguém a perceba.”

ponto em que a ação se dispersa em detalhes psicológicos individuais, uma peça musical excepcionalmente séria ocupa toda a percepção. Seu movimento ajuda o ouvinte a se lembrar dos incidentes essenciais, e a concentrar sua atenção na situação como um todo. É verdade que, neste caso, a música é exatamente o oposto do que convencionalmente se espera que seja. Ela não exprime mais os conflitos de personagens individuais, nem convence o espectador a se identificar com o herói; ao contrário, ela o traz de volta da esfera da privacidade para a grande questão social. Em filmes de um tipo inferior de entretenimento – musicais e revistas dos quais todo traço de psicologia dramática é eliminado – encontra-se, mais frequentemente do que em qualquer outro lugar, rudimentos deste dispositivo de interrupção musical, e o uso independente da música em canções, danças e *finales*.

## Justificativa Visual

O problema está menos relacionado com regras do que com as tendências, que já não são tão importantes como eram há alguns anos, mas ainda assim devem ser tidas em consideração. O temor de que o uso da música até certo ponto em que seria completamente impossível em uma situação real pareça ingênuo ou infantil, ou que imponha ao ouvinte um esforço de imaginação que possa distraí-lo da questão principal, leva a tentativas de justificar este uso de uma forma mais ou menos racionalista. Assim, muitas vezes são tramadas situações nas quais é supostamente natural que a personagem principal pare e cante, ou que a música que acompanha uma cena de amor se torne plausível ao se ter o herói ligando o rádio ou um fonógrafo.

O que segue é um exemplo típico. O herói está esperando por sua cara metade. Nenhuma palavra é dita. O diretor percebe a necessidade de se preencher o silêncio. Ele conhece o perigo da inação, da ausência de suspense e, portanto, prescreve música. Ao mesmo tempo, porém, ele coloca tanta ênfase na representação objetiva da continuidade psicológica, que uma irrupção gratuita da música o atinge como um risco. Assim, ele recorre ao truque mais trivial para evitar a trivialidade, e faz o herói se voltar para o rádio<sup>15</sup>. A desgaste desse artifício é ilustrado por aquelas cenas em que o herói se acompanha “de maneira realista” ao piano por cerca de oito compassos, após o que é substituído por uma grande orquestra e coro, ainda que sem uma mudança de cena. Na medida em que esse artifício, que foi obtido nos primórdios dos filmes sonoros, ainda é aplicado, ele impede o uso da música como um genuíno elemento de contraste. A música se torna um acessório do roteiro, uma espécie de propriedade acústica do palco.

---

15 No original “most artless trick in order to avoid artlessness”.

## Ilustração

Há uma piada pronta muito comum em Hollywood: “Passarinho canta, a música canta”. A música deve seguir os incidentes visuais e ilustrá-los, quer seja imitando-os diretamente, quer seja usando clichês que são associados ao humor e ao conteúdo da imagem. O material preferido para imitação é “a natureza”, no sentido mais superficial da palavra, isto é, como a antítese do urbano - aquele domínio no qual as pessoas deveriam ser capazes de respirar livremente, estimuladas pela presença de plantas e animais. Esta é uma versão vulgar e estereotipada do conceito de natureza que prevaleceu na poesia do século XIX. A música é preparada para acompanhar letras vulgares. Particularmente, filmagens de paisagens sem ação parecem chamar por um acompanhamento musical, os quais então se acomodam aos padrões programáticos obsoletos. Os picos de montanhas invariavelmente invocam *tremolos* de instrumentos de cordas pontuados por motivo na trompa como uma chamada. O rancho para o qual o herói viril fugiu com a heroína sofisticada é acompanhado por murmúrios da floresta e uma melodia de flauta. Uma lenta valsa combina com uma cena ao luar em que um barco desce um rio ladeado por salgueiros-chorões.

O que está em questão aqui não é o princípio da ilustração musical. Certamente a ilustração musical é apenas um entre tantos recursos dramáticos, mas está tão sobrecarregado que merece um descanso, ou pelo menos, deveria ser usado com o maior discernimento. Isso é o que geralmente falta na prática predominante. Música moldada para se adequar ao estereótipo “a natureza” é reduzida ao caráter de um dispositivo {*gadget*} barato produtor de emoção {*mood*}, e os padrões associativos são tão familiares que realmente não há ilustração de nada, mas apenas o desencadear da resposta automática: “Aha, a natureza!”

O uso ilustrativo da música hoje resulta em duplicação infeliz. É anti-econômico, exceto onde efeitos bastante específicos são esperados, ou uma interpretação rápida da ação da imagem. As velhas óperas deixavam um certo espaço de manobra em seus arranjos cênicos para o que é vago e indefinido; isso poderia ser preenchido com *tone painting*<sup>16</sup>. A música da era wagneriana era, na verdade, um meio de elucidação. Mas no cinema, tanto a imagem quanto o diálogo são hiper explícitos. A música convencional não pode acrescentar nada à essa qualidade do que já está explícito, mas, ao invés disso, pode prejudicá-la, uma vez que mesmo os piores efeitos musicais padronizados falham ao tentarem acompanhar a elaboração concreta da ação na tela. Mas se a função elucidativa é abandonada como supérflua, a música nunca deve tentar acompanhar ocorrências precisas de maneira imprecisa. Ela deve se ater à sua tarefa – mes-

---

16 NT. Sons musicais representando literalmente palavras, imagens ou eventos.

mo que seja tão questionável quanto a de criar uma disposição emocional – renunciando a função de repetir o óbvio. Uma ilustração musical ou deve ser ela mesma hiper explícita – super iluminada, por assim dizer, e, portanto, interpretativa – ou deve ser omitida. Não há desculpa para melodias de flauta que forcem o canto de um pássaro dentro um padrão de acordes com nonas maiores.

## Geografia e História

Quando a cena se passa em uma cidade holandesa, com seus canais, moinhos de vento e sapatos de madeira, espera-se que o compositor vá até a biblioteca do estúdio para encontrar uma canção folclórica holandesa, a fim de usar seu tema como base de trabalho. Como não é fácil reconhecer uma canção folclórica holandesa pelo que ela é, especialmente quando foi submetida aos caprichos de um arranjador, esse procedimento parece duvidoso. Aqui, a música é usada da mesma forma que figurinos ou cenários, mas sem um efeito caracterizador tão forte. Um compositor pode alcançar algo mais convincente escrevendo sua própria música com base em uma dança de aldeia para meninas holandesas do que agarrando-se ao original. De fato, a música folclórica atual de todos os países – exceto aquela que está basicamente fora da música ocidental – tende a uma certa mesmice, em contraste com as linguagens artísticas diferenciadas. Isso ocorre porque ela se baseia em um número limitado de fórmulas rítmicas elementares associadas a festividades, danças comunitárias e semelhantes. É tão difícil distinguir entre as características temperamentais das danças polonesas e espanholas, particularmente na forma convencionalizada que elas assumiram no século 19, quanto é discernir a diferença entre as canções de hillbilly e o Schnaderhüpferln da Alta Baviera<sup>17</sup>. Além disso, a música cinematográfica comum tem uma necessidade irresistível de seguir o padrão do “apenas música folclórica”. Características nacionais específicas podem ser capturadas musicalmente apenas se a contrapartida musical de embandeirar a cena com emblemas nacionais como uma exposição não for utilizada. Relacionado a isso está a prática de se investir em filmes de época com a música do período histórico correspondente. Isso lembra concertos em que senhoras idosas com vestidos de aro tocam entediadas peças pré-Bachianas para cravo à luz de velas em palácios barrocos. O absurdo de tais arranjos de “arte aplicada” é flagrante em contraste com a técnica do filme, que é necessariamente moderna. Se os filmes de época devem existir, eles podem existir melhor servidos pelo uso livre de recursos musicais avançados.

---

17 NE. Hillbilly: termo muitas vezes depreciativo para se referir a pessoas brancas das áreas rurais próximas ao rio Mississippi, nos Estados Unidos. Sinônimo de “caipira”. Schnaderhüpferln: canções animadas de improviso de caráter humorístico e provocativo, em forma de verso de quadras, típicas da Baviera e da Áustria.

## Música pronta {Stock Music}

Uma das piores práticas é o uso incessante de um número limitado de peças musicais desgastadas que são associadas a determinadas situações de tela em razão de seus títulos reais ou tradicionais. Assim, a cena de uma noite de luar é acompanhada pelo primeiro movimento da *Sonata ao Luar*, orquestrada de uma forma que contradiz completamente o seu significado, porque a melodia de piano – sugerida por Beethoven com o máximo critério – é tornada intrusiva e ricamente sublinhada por instrumentos de cordas. Para tempestades, é usada a Abertura de *Guilherme Tell*; para casamentos, a marcha de *Lohengrin* ou a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn. Essas práticas – à propósito, elas estão diminuindo e são mantidas apenas em filmes baratos – correspondem à popularidade de peças que são marca registrada na música clássica, como o *Concerto em Mi bemol* de Beethoven, que alcançou uma popularidade quase fatal sob o título apócrifo de *O Imperador*, ou a *Sinfonia Inacabada* de Schubert. A atual popularidade desta está, em certa medida, conectada com a ideia de que o compositor morreu antes dela ser concluída, enquanto ele simplesmente a deixou de lado anos antes de sua morte. O uso de músicas clássicas que são marcas registradas é um incômodo, embora deva ser reconhecido que a fé infantil na força simbólica eterna de certas marchas nupciais ou marchas fúnebres ocasionalmente tem um aspecto redentor, quando elas são comparadas com partituras originais fabricadas sob encomenda.

## Clichês

Todas essas questões estão relacionadas a um estado geral das coisas. A produção em massa de filmes levou à elaboração de situações típicas, crises emocionais sempre recorrentes, e métodos padronizados de suscitar o suspense. Eles correspondem a efeitos clichê na música. Mas a música é frequentemente colocada em xeque exatamente quando efeitos particularmente característicos são procurados por causa do “disposição emocional{mood}” ou do suspense. O poderoso efeito pretendido não ocorre, porque o ouvinte foi familiarizado ao estímulo por inúmeras passagens análogas. Psicologicamente, todo o fenômeno é ambíguo. Se a tela mostra uma casa de campo pacífica enquanto a música produz sons sinistros familiares, o espectador sabe imediatamente que algo terrível está para acontecer, e assim o acompanhamento musical tanto intensifica o suspense quanto o anula ao trair a sequência.

Como em muitos outros aspectos do cinema contemporâneo, não é a padronização como tal que é questionável aqui. Filmes que francamente seguem um padrão estabelecido, como “*faroestes*” ou de *gângsters* e de terror, muitas vezes são, de certa forma, superiores a pretensiosos filmes de primeira classe. O que é questionável é o caráter padronizado de filmes que

alegam serem únicos; ou, por outro lado, o disfarce individual do modelo padronizado. Isso é exatamente o que acontece na música. Assim, por exemplo, arpejos de instrumentos de cordas latejantes e torrenciais – que levam ao que Wagner certa vez chamara de “motivo agitado” – são utilizados sem rima ou razão, e nada pode ser mais risível para qualquer um que os reconhece pelo que eles são.

Essas convenções musicais são ainda mais duvidosas porque seu material é geralmente retirado da fase mais recente da música autônoma, o que ainda se passa por “moderno” nos filmes. Quarenta anos atrás, quando o impressionismo e o exotismo musicais estavam no seu auge, a escala de tons inteiros era considerada um dispositivo musical particularmente estimulante, desconhecido e “colorido”. Hoje, a escala de tons inteiros é enfiada na introdução de todo sucesso popular, ainda que no cinema ela continue a ser usada como se tivesse acabado de ver a luz do dia. Assim, os meios empregados e o efeito alcançado são completamente desproporcionais. Tal desproporção pode ter certo encanto quando, como nos desenhos animados, serve para enfatizar o absurdo de algo impossível, por exemplo, como Pluto galopando sobre o gelo ao som da “Cavalgada das Valquírias”<sup>18</sup>. Mas a escala de tons inteiros, tão sobrecarregada na indústria do entretenimento, não pode mais fazer ninguém realmente estremecer.

O uso de clichês também afeta a instrumentação. O *tremolo* na ponte do violino, que há trinta anos atrás se destinava, até mesmo na música séria, a produzir um sentimento de suspense misterioso e expressar um “astral” {mood} irreal, hoje se tornou lugar comum. Geralmente, todos os recursos artísticos que foram originalmente concebidos em razão do seu efeito estimulante em vez de seu significado estrutural tornam-se gastos e obsoletos com extraordinária rapidez. Aqui, como em muitos outros casos, a indústria cinematográfica está cumprindo uma sentença há muito tempo pronunciada na música séria, e justifica-se atribuir uma função progressiva para o filme sonoro, na medida em que ele assim desacreditou os dispositivos vulgares destinados apenas para efeito. Estes há muito que se tornaram insuportáveis tanto para os artistas quanto para o público, tanto que, mais cedo ou mais tarde ninguém será capaz de desfrutar de clichês. Quando isso acontecer, haverá tanto necessidade quando espaço para outros elementos da música. O desenvolvimento da música de *vanguarda* ao longo dos últimos trinta anos abriu um reservatório inesgotável de novos recursos e possibilidades ainda praticamente intocadas. Não há razão objetiva para que a música cinematográfica não seja elaborada sobre ela.

---

18 Famoso trecho de abertura do ato III de *A Valquíria*, segunda obra da tetralogia *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner.

## Interpretação Padronizada

A padronização da música cinematográfica é particularmente aparente no estilo de execução predominante. Em primeiro lugar, existe o elemento da dinâmica, que esteve outrora limitado pela imperfeição dos equipamentos de gravação e reprodução<sup>19</sup>. Hoje, esses equipamentos estão muito diferentes, e oferecem possibilidades dinâmicas muito maiores, tanto no que se refere aos extremos quanto às transições; todavia, a padronização da dinâmica ainda persiste. Os diferentes graus de força são nivelados e borrados para um *mezzo-forte* geral - a propósito, essa prática é bastante análoga aos hábitos de mixagem em transmissões radiofônicas. O objetivo principal aqui é a produção de uma eufonia confortável e polida, que não assuste com sua força (*fortissimo*) e nem requeira uma escuta atenta por causa de sua fraqueza (*pianissimo*). Em consequência desse nivelamento, perde-se a dinâmica enquanto um meio de elucidar contextos musicais. A falta de um triplo *fortissimo* e um *pianissimo* reduz o *crescendo* e o *diminuendo/decrescendo* a uma extensão muito pequena.

Nos métodos de performance, da mesma maneira, a padronização tem como contrapartida a pseudo-individualização.<sup>20</sup> Enquanto tudo é ajustado mais ou menos a um *mezzoforte* ideal, um esforço é empreendido, por meio da interpretação exagerada, para fazer com que cada motivo musical produza a máxima expressão, emoção e suspense. Os violinos têm que ser cintilantes, os metais têm que irromper de maneira atrevida ou bombástica, nenhuma expressão moderada é tolerada, e todo o método de execução é baseado no exagero. É caracterizada por uma mania de extremos, como era reservado, na época do cinema silencioso, para aquele tipo de violinista que comandava a pequena orquestra da sala do cinema. O *espressivo* usado perpetuamente se tornou completamente desgastado. Mesmo os incidentes dramáticos eficazes tornam-se banais devido a um acompanhamento excessivamente agradável ou a uma superexposição ofensiva. Um tipo “intermediário” de interpretação musical objetiva, que recorre ao *espressivo* apenas onde ele é realmente justificado poderia, por sua economia, aumentar muito a eficácia da música cinematográfica.

---

19 NE. Na dinâmica musical registram-se variações de volume ou pressão sonora, marcados entre o mais suave (ppp) ou o mais forte (fff). Ainda, temos outras indicações de dinâmica, como o *crescendo* (aumento gradual do volume) e *diminuendo* (redução gradual do volume).

20 Por pseudo-individualização queremos dizer dotar a produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do livre comércio com base na própria padronização: (TW · Adorno, “On Popular Music”, em *Studies In Philosophy and Social Science*, vol IX, 1941, p. 25.)

## Capítulo dois: Função e Dramaturgia

A função da música no cinema é um aspecto – em uma versão extrema – da função geral da música sob condições de consumo cultural controlado industrialmente. A música deve trazer à tona o espontâneo, elemento essencialmente humano em seus ouvintes e em praticamente todas as relações humanas. Como arte abstrata *par excellence*, e como a arte mais afastada do mundo das coisas práticas, ela está predestinada a desempenhar esta função. O ouvido humano não se adaptou ao racional burguês, e em última instância, à ordem altamente industrializada, tão prontamente quanto os olhos que se acostumaram a conceber a realidade como feita de coisas separadas, mercadorias, objetos que podem ser modificados pela atividade prática. O escutar comum, em comparação ao ver, é “arcaico”; não acompanhou o ritmo do progresso tecnológico. Pode-se dizer que reagir com o ouvido, que é fundamentalmente um órgão passivo em contraste com o olho rápido e ativamente seletivo, de certo modo não está em conformidade com a atual era industrial avançada e sua antropologia cultural.<sup>21</sup>

---

21 Uma observação de Goethe confirma isso. “Segundo meu pai, todos deveriam aprender a desenhar e, por essa razão, ele tinha grande consideração pelo imperador Maximiliano, que diziam ter dado ordens explícitas nesse sentido. Ele também me incentivou seriamente a praticar mais o desenho do que a música, o que, por outro lado, ele recomendou à minha irmã. até mesmo mantendo-a ao piano boa parte do dia, além das aulas regulares dela.” (*Dichtung und Wahrheit*, Part 1, Book IV.) O menino, visualizado pelo pai como um representante do progresso e do esclarecimento, deve treinar seus olhos, enquanto a menina, que representa a domesticidade historicamente ultrapassada e não tem nenhuma participação real na vida pública e na produção econômica, é confinada a música, como geralmente acontecia com a jovem mulher da classe alta no século XIX, bem distante do papel da música na sociedade oriental.

Por esta razão, a percepção acústica preserva comparativamente mais traços de coletividades pré-individualistas do passado do que a percepção óptica. Ao menos dois dos elementos mais importantes da música ocidental, o harmônico-contrapontístico e o de sua articulação rítmica, apontam diretamente para um grupo modelado na comunidade da igreja antiga como seu único “sujeito” intrínseco possível. Essa relação direta com uma coletividade, intrínseca ao próprio fenômeno, provavelmente está ligada às sensações de profundidade espacial, inclusão e absorção da individualidade, que são comuns a toda música.<sup>22</sup> Mas esse mesmo ingrediente da coletividade, devido à sua natureza essencialmente amorfa, direciona ela própria ao mau uso deliberado para fins ideológicos. Uma vez que a música é antitética à definição das coisas materiais, ela também se opõe à definição inequívoca do conceito. Assim, pode facilmente servir como meio para criar retrocesso e confusão, tanto mais porque, apesar de seu caráter não conceitual, ela é em outros aspectos racionalizada, amplamente tecnificada, e é tão moderna quanto é arcaica. Isso se refere não apenas aos métodos atuais de reprodução mecânica, mas a todo o desenvolvimento da música pós-medieval. Max Weber chega a denominar o processo de racionalização de princípio histórico segundo o qual a música se desenvolveu.<sup>23</sup> Toda música da classe média tem um caráter ambivalente.<sup>24</sup> Por um lado, é em certo sentido pré-capitalista, “direta”, uma vaga evocação de união; por outro lado, por ter participado do progresso da civilização, tornou-se materializada, indireta e, em última análise, um “meio” entre muitos outros. Essa ambivalência determina sua função no capitalismo avançado. Ela é *par excellence* o meio pelo qual a irracionalidade pode ser praticada racionalmente.

Sempre foi dito que a música libera ou gratifica as emoções, mas essas emoções em si sempre foram difíceis de se definir. Seu conteúdo real parece ser apenas uma oposição abstrata à existência prosaica. Quanto maior a monotonia desta existência, mais doce a melodia. A necessidade implícita expressa por essa inconsistência brota das frustrações impostas às massas do povo pelas condições sociais. Mas essa necessidade em si é colocada a serviço do comercialismo. Por causa de sua própria racionalidade, tão diferente da ma-

---

22 Cf. Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931, pp. 116-86: por ex. “Não é apenas o espaço perceptivo que é atraído para a expressão musical de fora; há também um espaço ou escuta interna, que é um fenômeno musico-psicológico autônomo” (p. 134); ou: “As impressões espaciais da música também reivindicam sua independência; é essencial . . . que elas não devem surgir pelo desvio de qualquer imagem perceptual. Elas pertencem a processos energéticos e são autógenas” (p. 135).

23 NT. Referência à obra *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (Trad. Gabriel Cohn. Publicada pela Edusp, 1995).

24 Isso talvez ajude a explicar por que a música moderna encontra resistência muito maior do que a pintura moderna. O ouvido se apegue à essência arcaica da música, enquanto a própria música está envolvida no processo de racionalização.

neira como é percebida, e de sua maleabilidade técnica, a música pode ser feita para servir à regressão “psico-tecnicamente” e nesse papel é mais bem-vinda na medida em que engana seus ouvintes em relação a realidade da existência cotidiana.

Essas tendências afetam a cultura como um todo, mas se manifestam com particular descaramento na música. O olho é sempre um órgão de esforço, trabalho e concentração; ele agarra um objeto definido. O ouvido do leigo, por outro lado, em contraste com o do especialista musical, é indefinido e passivo. Não é necessário abri-lo, como se faz com o olho, em comparação com o qual ele é indolente e estúpido. Mas essa indolência está sujeita ao tabu que a sociedade impõe a toda forma de preguiça. A música, como uma arte, sempre foi uma tentativa de contornar esse tabu, de transformar a indolência, o devaneio e a estupidez do ouvido em uma questão de concentração, esforço e trabalho sério. Hoje a indolência não está tão superada quanto está administrada e aprimorada cientificamente. Essa irracionalidade planejada racionalmente é a própria essência da indústria da diversão em todos os seus ramos. A música se encaixa perfeitamente no padrão.

Os exemplos discutidos abaixo se opõem a esse padrão. Eles pretendem mostrar em que considerações quaisquer novas tentativas de resolver os problemas da dramaturgia musical, ou da “função” da música no cinema, se baseiam. A fim de enfatizar as ideias “críticas” por meio das quais a estagnação existente pode ser superada, foram escolhidos exemplos drásticos, casos extremos que, entretanto, não excluem a possibilidade de uma relação menos afiada entre os filmes e a música. As soluções musicais serão examinadas aqui apenas do ponto de vista da dramaturgia, não da estrutura e do material puramente musicais. Cada uma dessas ideias dramáticas permite uma variedade de interpretações puramente musicais.

## Coletividade fraudulenta

Uma cena de *No Man's Land*, um filme pacifista de Victor Trivas, datado de 1930<sup>25</sup>: Um carpinteiro alemão recebe a ordem de mobilização de 1914. Ele tranca seu armário de ferramentas, tira sua mochila e, acompanhado por sua esposa e filhos, atravessa a rua a caminho de seu quartel. Vários grupos semelhantes são mostrados. A disposição emocional {mood} é melancólica, o

---

25 NE. O filme é uma alegoria sobre a futilidade da guerra, a partir de cenas da vida pessoal e profissional de cinco personagens: um carpinteiro alemão, um oficial britânico, um operário francês, um dançarino afrodescendente e um alfaiate judeu, isso durante a Primeira grande guerra. O nome original do filme, “Niemandsländ”, foi traduzido para “Hell on Earth” no mercado de língua inglesa. O filme é de 1931 e a música foi composta por Hanns Heisler. V. link <https://www.youtube.com/watch?v=S-4XhNMWoyw>

andamento é frouxo, sem ritmo. Música sugerindo uma marcha militar é introduzida suavemente. À medida que fica mais alto, o andamento dos homens se torna mais acelerado, mais rítmico, mais coletivamente unificado. As mulheres e crianças também assumem uma postura militar, e até os bigodes dos soldados começam a se eriçar. Segue-se um *crescendo* triunfante. Intoxicados pela música, os homens mobilizados, prontos para matar e morrer, marcham para o quartel. Então, *fade-out*.

O esclarecimento dramático dessa cena, a transformação de indivíduos aparentemente inofensivos em uma horda de bárbaros, pode ser alcançada apenas recorrendo-se à música. Aqui a música não é ornamental, mas é essencial para o significado da cena – e esta é sua justificativa dramática. Ela não produz apenas um astral, pois a imagem que acompanha torna esse astral totalmente aparente. A interpenetração da imagem e da música rompe o efeito convencional que geralmente conecta ambas, porque essa mesma conexão é explicitamente representada e, então, elevada à consciência crítica. A música é revelada como a droga que ela é na realidade, e sua função intoxicante, inebriante e nocivamente irracional torna-se transparente. A composição e execução da música combinada com a imagem deve demonstrar ao público a influência destrutiva e barbarizante de tais efeitos musicais. A música não deve ser continuamente heróica, do contrário o espectador ingênuo ficaria intoxicado por ela, como os homens retratados na tela. Seu heroísmo deve parecer refletido, ou para usar o termo de Brecht, “distanciado”. Nesse caso, o efeito desejado foi alcançado pela instrumentação super aguda e harmonização com uma tonalidade que ameaça constantemente ir à loucura.

## Comunidade Invisível

A cena final de *Hangmen Also Die*, de Fritz Lang: o chefe da Gestapo, Daluge, está lendo o relatório oficial sobre o homicídio do suposto assassino de Heydrich<sup>26</sup>. De acordo com este relatório, a Gestapo está ciente de que a pessoa em questão não é o assassino, mas um tcheco de confiança agente da Gestapo, que foi “incriminado” pelo movimento de resistência. Daluge assina o relatório depois de lê-lo com atenção. O episódio é calmo e prosaico, mas musicalmente é acompanhado por um coro e orquestra, que contrastam fortemente com a cena, executando uma canção de marcha em um andamento animado que aumenta dinamicamente de pianíssimo a fortíssimo. No final, há um *plano geral* da cidade de Praga, como se quisesse mostrar o verdadeiro herói do filme, o povo tcheco.

---

26 NE. Filme de 1943, dirigido por Fritz Lang, a partir de história de B. Brecht. A música do filme foi composta por Hanns Eisler. Link: <https://youtu.be/WiQFkEM1H00>.

Aqui novamente a música atua como representante da coletividade: não a coletividade repressiva embriagada com sua própria força, mas a invisível e oprimida, que não aparece em cena. A música expressa essa ideia paradoxalmente por sua distância dramática da cena. Sua função dramática aqui é a sugestão sensível de algo insensível: a ilegalidade.

## Solidariedade Visível

*La Nouvelle Terre*, 1933, um documentário de Joris Ivens, mostrando a dragagem do Zuider Zee e sua transformação em terras aráveis<sup>27</sup>: o filme inclui a cena de uma colheita nos campos recém-conquistados do mar. Mas não termina em triunfo: as mesmas pessoas que acabaram de colher os grãos estão lançando-os de volta ao mar. Esta incidente ocorreu durante a depressão econômica de 1931, quando alimentos foram destruídos para evitar o colapso do mercado. Apenas o final do filme revela o verdadeiro significado de seu papel “edificante”. Aqueles que drenaram o Zuider Zee são, de acordo com uma perspectiva sociológica, idênticos àqueles que tiveram para jogar a comida no mar. Depois os rostos dos trabalhadores na nova terra são vistos expressando fome. O tratamento musical de alguns episódios foi projetado para indicar este significado latente de todo o filme, mesmo durante as cenas de dragagem. Vinte trabalhadores são mostrados transportando lentamente um enorme conduto de aço. Eles andam curvados sob seu tremendo fardo, seus movimentos quase idênticos. A pressão e dificuldade de suas condições de trabalho são transformadas em solidariedade pela música. Para alcançar isto, a música não podia se limitar a reproduzir “pathos”{mood} da cena, um astral de tristeza e grande esforço. Esse mesmo astral teve que ser transcendido. A música tentou fazer o incidente significativo através de um tema austero e solene. Embora a pulsação rítmica da música sincronizada com o ritmo do trabalho do incidente na tela, a melodia era ritmicamente bastante livre e, contrastando fortemente com o acompanhamento, apontou para além do obstáculo representado na tela.

Os exemplos a seguir mostram como a música, em vez de limitar-se ao reforço convencional da ação ou do astral, pode colocar seu significado em relevo ao colocar-se em oposição ao que está sendo mostrado na tela.

---

27 NE. Georg Henri Anton “Joris”Ivens (1898-1989) é um documentarista holandês experimentalista. O filme “Nieuwe gronden”, conta com música de Hanns Eisler. Link: <https://youtu.be/XaZnGq7KewE>. A dupla trabalhou ainda em *Regen* (1929/1941) Link: <https://youtu.be/eNNI7knvh8o>

## Movimento como contraste ao sossego{rest}

*Kuhle Wampe*, de Brecht e Dudow, 1931<sup>28</sup>: Uma favela monótona, casas suburbanas deploráveis são mostradas em toda a sua miséria e imundice. O astral é passivo, desesperançado, deprimente. A música que acompanha é vigorosa, aguda, um prelúdio polifônico de caráter *marcato*, e sua forma estrita e tom austero, em contraste com a estrutura solta das cenas, age como um choque deliberadamente destinado a despertar resistência ao invés de simpatia sentimental.

## Sossego{rest} como contraste ao movimento

Em seu *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, que contém muitas ideias para uma nova dramaturgia musical, Busoni cita o final do segundo ato de *Les contes d'Hoffmann*, no palácio da cortesã Giulietta, em que um duelo sangrento e a fuga da heroína com seu amante corcunda são acompanhados pela suave ondulação da Barcarola<sup>29</sup>. Ao não participar da ação, a música expressa a fria indiferença das estrelas ao sofrimento humano, e está, por assim dizer, congelada em uma parte do cenário. Quase todo filme oferece uma oportunidade para tais idéias dramáticas.

*Dans les Rues*, 1933: A tela mostra uma luta sangrenta entre jovens desordeiros contra o pano de fundo de uma paisagem do início da primavera<sup>30</sup>. A música, na forma de variações, é terna, triste, um tanto remota; ela expressa o contraste entre o incidente e a cena, sem tocar na ação. Seu caráter lírico cria uma distância quanto à selvageria do evento: aqueles que cometem as brutalidades são eles próprios vítimas.

*Hangmen also Die*: Uma curta cena mostra Heydrich em uma cama de hospital, após o atentado contra sua vida. Ele tem a coluna quebrada e está recebendo uma transfusão de sangue. Há um clima sombrio de hospital em toda a cena, que dura apenas quatorze segundos. A atenção do espectador está centrada no gotejamento do sangue. A ação está paralisada, por assim dizer, e por essa razão a cena necessita de música. A solução mais natural era tomar o gotejamento do sangue como ponto de partida. Não poderia haver dúvida sobre expressar as emoções do moribundo ou duplicar o astral hospitalar exi-

---

28 NE. Título completo: *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?* : *Kuhle Wampe*, ou Quem é o dono do mundo? Filme dirigido por Slatan Dudow em 1932, com roteiro de B. Brecht e música de Hanns Heisler. Link: [https://youtu.be/C8M5Mv\\_\\_kxg](https://youtu.be/C8M5Mv__kxg) .

29 NE. Obra do compositor, pianista e editor italiano Ferruccio Busoni (1866-1924), publicada em 1907, traduzível como “Esboço de uma nova estética da música”. A ópera citada, *Os Contos de Hoffman*, é de Jacques Offenbach. A ária mais famosa é a da barcarola, que retoma as canções dos gondoleiros venezianos e seu ritmo característico.

30 NE. Filme de Victor Trivas e música de Hanns Eisler. Para uma versão orquestral do material do filme, v. <https://youtu.be/LSY-oea55Y0> .

bido na tela. Como Heyclrich é um carrasco, a formulação musical é uma questão política; um filme alemão fascista, ao recorrer à música trágica e heróica, poderia ter transformado o criminoso em herói. A tarefa do compositor era transmitir a verdadeira perspectiva da cena ao espectador, e trazer à tona o ponto significativo por meios brutais. A solução dramática foi sugerida associativamente pela morte de um rato. A música consiste em sequências brilhantes, estridentes, quase elegantes, em um registro muito alto, sugerindo a frase coloquial alemã *auf dem letzten Loch pfeifen* (literalmente, “soprar pelo último buraco,” que corresponde ao inglês: “To be on one’s last legs”<sup>31</sup>). A divisão rítmica do acompanhamento está sincronizada com o motivo associativo da cena: o gotejamento do sangue é marcado por um pizzicato nas cordas e uma divisão rítmica de piano em registro agudo.

A solução aqui buscada é quase comportamental. A música promove uma adequação das reações por parte dos ouvintes e impede associações erradas.

## Suspense e interrupção

As técnicas musicais para suscitar suspense foram desenvolvidas em grande parte desde meados do século XVIII. O desenvolvimento do *crescendo* da orquestra pela Escola de Mannheim pavimentou o caminho, e os classicistas vieneses e os românticos do século XIX até Strauss e Schönberg exploraram essas potencialidades ao máximo. Nesse sentido, é suficiente mencionar a técnica dos pontos pedais dinâmicos – por exemplo, a transição do terceiro para o quarto movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven ou o início do Allegro da Abertura *Leonore No. 3* – a falsa finalização e extensão das cadências. A possibilidade de recorrer a tais meios de suspense no cinema é muito óbvia. Sua música estereotipou esses meios quase ao ponto do absurdo.

No entanto, a interrupção, o complemento e contrapeso do suspense, foi musicalmente inexplorada. No drama, ele desempenha um papel predominante como episódio ou “ação retardadora”. As interrupções não são estranhas ao drama; pelo contrário, o antagonismo entre essência e aparência, cujo desenrolar é o próprio cerne do drama, é aprofundado pela introdução de elementos aparentemente acidentais que não estão diretamente ligados à ação principal. Pode-se pensar, digamos, sobre o monólogo do vigia bêbado na manhã seguinte ao assassinato do rei em *Macbeth*. Essas interrupções poderiam ser particularmente eficazes na música do cinema.

Por exemplo, em *Dans les Rues*, há uma cena mostrando um casal que acaba de declarar seu amor um pelo outro. A cena deve ser desenhada para mostrar a genuinidade de suas emoções por meio de pequenos maneirismos de

---

31 NT. Em português, corresponde a “estar com os dias contados”.

comportamento, pois os heróis são dois jovens que depois de seu “eu te amo” realmente não têm nada a dizer; eles estão dominados pela presença do amor. Nesse caso, a solução mais crua provou ser a mais sensível. A proprietária do bistrô canta uma canção. Seu texto nada tem a ver com o casal, mas representa as angústias de amor de uma jovem criada que enumera as diferentes estações de metrô de Paris nas quais em vão esperou pelo seu namorado. Essa interrupção dá aos envergonhados jovens amantes uma oportunidade para sorrirem.

De maneira convencional, a música é inserida episodicamente repetidas vezes em todas as revistas e operetas cinematográficas. Suas tramas são repetidamente interrompidas por canções e danças. Nos presentes exemplos, entretanto, as interrupções desempenham uma função dramática, ajudando a dominar indiretamente uma situação que não poderia ser desdobrada diretamente como ação principal.

Uma consideração um pouco mais geral da forma do filme lançará luz sobre essas possibilidades. O filme é um híbrido de drama e romance. Como o drama, ele apresenta pessoas e acontecimentos diretamente, na carne, e o elemento de descrição não intervém entre os acontecimentos e o espectador. Daí a exigência de “intensidade” no filme, manifestada como suspense, emoção ou conflito. Por outro lado, um elemento de narração de histórias é inerente aos filmes. Todo longa-metragem tem, até certo ponto, o caráter de uma reportagem pictórica; é articulado em capítulos, ao invés de atos, e é construído sobre episódios. Não é por acaso que romances e contos podem ser mais facilmente adaptados para a tela do que peças de teatro; além das considerações de bilheteria, esse fato está diretamente relacionado à forma épica do filme. Para ser adequada para a tela, uma peça deve ser investida de características de romance. Mas há uma disparidade entre os elementos dramáticos e os elementos épicos do filme - seu curso unidimensional e continuidade épica são depreciados pela intensa concentração exigida pela qualidade dramática dos acontecimentos na tela. Isso determina a tarefa objetiva da música - ela deve pelo menos substituir, se não criar, essa intensidade para as partes “épicas”. A música serve como um tapa-buraco para o drama no romance. Seu lugar dramático legítimo é qualquer lugar onde a intensidade diminui e a ação assume a forma de exposição, que a música sozinha pode retraduzir em presença direta.

Aqui está uma ilustração simples. O herói está voltando para casa após uma briga de namorados. A música é necessária para dar intensidade para esta cena, que, de outra forma, poderia descambar. Essa função da música é mais clara nos pontos em que o filme salta para a frente ou para trás no tempo, como um romance. Quando a passagem do tempo deve ser expressa - e visualmente isso geralmente é feito de uma maneira desajeitada e mecânica - a música é necessária para neutralizar o afrouxamento do suspense. O elemento narrativo necessário para fundir o enredo e conectar ou separar os tempos e as cenas de ação, todo aquele maquinário oneroso de exposição e construção de histórias, é tornado pela música mais fluido e mais intenso, e elevado ao nível da expressão dramática.



Ideias e críticas

---

Ideias e críticas

---

Singing Homer's Spell.  
The Disyllabic Contonation and the  
Proposition Made by East Roman  
Manuscripts

A. P. David  
Independent Research  
E-mail: [homerist@me.com](mailto:homerist@me.com)

## Resumo

Neste ensaio, propõe-se a reconstituição do perfil melódico do verso homérico, de forma a se possibilitar a compreensão e reperformance de textos como *Ilíada* e *Odisseia*.

Palavras-chave: Prosódia, Hexâmetro, Texto, Performance, Homero.

## Abstract

*In this paper, we propose the reconstitution of the melodic contour of the Homeric verse, in order to enable the understanding and re-performance of texts such as Iliad and Odyssey.*

*Keywords: Prosody, Hexameter, Text, Performance, Homer.*

## Content

- 1 Introduction
  - 2 Word-Level Accent
  - 3 Lemmas
  - 4 Digamma
  - 5 Stress and the Disyllabic Contonation
  - 6 βαρυστεναχῶν and the Heavy Accent
  - 7 Secondary Accent
  - 8 The Proof
  - 9 The Pudding
  - 10 Pauses and the Corrected Text
- References

## 1 Introduction

For a hundred years or more, the scholarship on Homeric song has been fixated on performance: its conditions, traditions, and relationship to written texts. In this it resembles the scholarship on Bach and Mozart. In their case, however, there is also a living tradition of performing their compositions before audiences—disrupted and evolving amidst revolutions and world wars—along with the continuing existence of professional guilds of specialised performers. The interpretations developed within these orchestral traditions, and through their performers, exert no small influence on the analyses of the texts and composers offered by scholars. Few would take seriously a study of a text of Bach or Wagner from someone who was unfamiliar with the interpretations born of its actual performance, or the efforts of genius among members of its performance guilds. How comment on music one cannot play, and has never heard? Why listen to a critic of Shakespeare who cannot recite Shakespeare’s English, or has never seen a performance? ‘The play’s the thing,’ in every sense: one must experience how the performance *works*, before one can begin to interpret the thing itself, or even imagine an audience’s resources or reaction.

Unfortunately this essential inspiration and feedback from performers and living performance traditions does not exist for Homeric scholars, or for the Homeric texts. Homer himself asks for his text to be sung (*Iliad* I.1). But no separate instructions for Homeric melody have come down; and the accent marks embedded in our texts—which were known to indicate pitch contours,

and so were a likely clue to any original melody—appeared to bear no patterned relation to the downbeats (or ‘ictus’) of the metre. (This is a principal reason why, at present, the ancient Greek accent marks tend to be ignored by teachers and students alike.) This state of affairs has done nothing, however, to foster critical humility in the face of a lamented ignorance; rather, to a proliferation of interpretive schemata in the field of Homeric studies, leading even to the inculcation of consensus orthodoxies about performance. The only facsimile of a living feedback is sought from unrelated ‘oral traditions’, in particular a relatively modern one from Bosnia. In desperation at the critical vacuum, apples have been compared to elephants. Insight into the composition of what ancient writers approached as a finished work of musical art, is sourced in comparisons to the mindset, and the stultifying product, of extemporising Bosnian *guslars*.

My new theory of the Ancient Greek pitch accent, developed in *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, allows for the first time that the integral pitch contours—the melody—of spoken Greek can be restored to ancient prose and poetry. Greek metres, such as Homer’s dactylic hexameter, are already well studied; now Homer’s melodic contours can be restored to the metre’s underlying ictus. What emerges is a sophisticated syncopation, counterpoint leading to reinforcement of ictus by accent, disagreement moving toward harmonic and rhythmic agreement at regular moments in the line. The purely metrical rubric of ‘caesura’ is replaced by the musical concept of a regular mid-line harmonic cadence, where caesura becomes a merely automatic consequence of the musical motive. This is music that needs to be played—for its own sake, but also for a new critical assessment of the Homeric composition.

I shall therefore begin to record a performance of the *Odyssey*,<sup>1</sup> its intonation restored solely by the new interpretation of the textual accents. The purpose here is not only to serve scholarly interpretation, for all that *actual* performance would seem to be a *sine qua non*, prior to such interpretation; the principal purpose, self-motivated, is simply to bring the Homeric music to life. ‘Interpretation’ is itself the proper word for the act of a singer of a song, even if he or she is the composer. This project will help to restore the musical reality to Homeric scholarship, where interpretation occurs both before and during performance, not only afterward in response. There is no call for fantasising about the mentality, stamina, and memory of an extemporising singer, an irreproducible thing in any case; what emerges in practice is that the actual text of Homer we possess takes disciplined *preparation* to perform. Even after one deals with the peculiarities of grammar and diction, peculiar not just to Homeric Greek but to its author, the rendering of the rhythms and intonations of the *Odyssey* involves constant decisions of emphasis, breath and tonality.

---

1 See my website, <http://danceofthemuses.info>, for a link to the postings once they begin to be uploaded.

No doubt its competing rhapsodic performers in the ancient world were known for their differences in these decisions, just like the many virtuosic cellists of the Bach Suites.

I have argued that epic narrative has its origin in catalogues—lists of various kinds—names of matriarchs, ships of warriors, genealogies, sequences of events—that were, literally, re-counted in the rhythmic company of a particular round dance, a version of which is still the national dance of Greece.<sup>2</sup> The effect of dancing in a circle the rhythms of names and nouns with their epithets, I suggest, had the effect of summoning the presence of the dead or the absent, in the most vivid enactment of memorial. (One may imagine the uncanny affect of such memorial for those dancers who knew themselves as living descendants.) The rhythmic name-and-epithet phrases characteristic of Homer came also to evoke, rather than merely signify, objects in the course of the narrative, unlike the nouns alone. All of Homer's lines can be danced: they are dance music, just like the music of Bach. (For a demonstration, using the proem to the Catalogue of Ships, see <https://danceofthemuses.info/homeric-dance.html>.)

The hexameter is built upon the dactyl, an isochronous foot. That is, the strong and weak parts of the foot have the same time length. Antoine Meillet points to the equality in length of arsis and thesis in the dactyl as 'une innovation du grec,'<sup>3</sup> but the dactyl is better described as an anomaly rather than an innovation; contrasting time pulses are the rule in Indo-European metrics, and speech-driven metres generally:

This fundamental isochrony in the foot, unique to Greek, is itself evidence of an orchestric origin for Greek metre. A language-derived metre would rather be expected to build itself out of contrasting time pulses, as Meillet well understood. An isochronous foot generates isometric music. Isometry is a prevalent characteristic of dance and of dance music. Neither Greek nor any other Indo-European language appears to have been designed to reinforce isochronous dactyls.<sup>4</sup>

I elsewhere show how the derivation of the hexameter itself from Aeolic cola—where the extant poetry was once called 'logaoedic' because its rhythm seemed as much reminiscent of speech as song—is a currently prevalent doctrine that is all the same an epic failure.<sup>5</sup> The origin of the dactylic hexameter is manifestly

---

2 A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, *passim*.

3 Antoine Meillet, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, 1923, Paris, 57.

4 *Ibid.*, 158.

5 see David, 'Seven Fatal Flaws in the Derivation of the Dactylic Hexameter from Aeolic Cola', *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* (2012), 101-24.

A summary: '[T]he derivation of the Homeric hexameter out of smaller colometric 'units' fails because 1) there is no typological basis given for such a derivation of a line; 2) the study of comparative metrics, on analogy with comparative reconstruction in historical linguistics, is →

extra-linguistic; it is something to which the iambic Greek language had to be forced to adapt.

'Epic narrative' grew by insertion, say, of a tale about a person or place in the list; this digression exhibits the phenomenon called 'ring composition', where the closing lines recall the opening lines of the insertion, and thereby bring the singer back to his place in the list—so the digression, however expansive, does not cause him to lose his place in 'the count.' I have called this style of composition 'intemporising', to characterise its motive in relation to the counting catalogue in a way strongly to distinguish it from the prevailing fixation, ungrounded in text and untethered to context, on 'extemporising'.

Neither the *Iliad* nor the *Odyssey* are simply 'intemporised' catalogues, however, and neither of them, in my opinion, was composed for performances with dancers. (Consider that the ancient 'orchestra', or dancing-space, now refers to seated musicians, who dare, at most, to sway, while they play gavottes and minuets.) But the *Iliad* does contain an actual 'Catalogue of Ships', which defies every modern motivation in narrative. Its once living impact as dance ritual has preserved its traditional tether.

In reciting Homer over the past 35 years, it has been instructive to distinguish between two different styles of recitation, which reflect the unique potentiality of the Homeric text, as dance music, song, and poetry. The style that I find best suits a portion of the *Iliad* I call 'bardic'; this is because the integral isochrony and isometry of the dactylic hexameter is rendered in a way that can accompany dancers dancing to a repeated groove; in effect, the various emphases of *rubato* become constrained. (I should clarify: I here mean to distinguish 'bardic' as a style of purely vocal recitation; I do not discuss the modal melodic interpretations supported by a *kithara*, whose practitioner was sometimes called a 'citharode'.<sup>6</sup>) In general—and only in general, one cannot say this about the speeches—the *Iliad* 'sings' best when keeping time. But considerable literary prompts (as well as scholarly ones) suggest that the *Odyssey* was intended for solo performance, without music or dancers, in the manner of the rhapsodes who performed Homer in Plato's antiquity. Odysseus himself takes over from a lyre-playing

---

bogus; 3) the Sesame Street test fails when one compares Sanskrit eight-syllable forms with glyconics; 4) the basis for linking the comparanda (variation prior to invariance) is so broad as to link each of them to most known verse forms; 5) the rhythmic sense of the metres is unrelated and positively dissimilar [only the Greek version contains a dactyl]; hence rendering implausible the possibility of a common parent; and 6) lyric cola, the supposed elemental constituents of the hexameter, do not in extant examples display the phonological and morphological adaptations characteristic of the Homeric text. The [supposed] child is a monster! As an absurdist corollary [to 6)], 7) Homeric diction and phraseology, and therefore Homeric poetry, is definitively non-traditional [in that the original phrases born from Aeolics would not have shown such phonological and morphological modifications]. (123-4).

6 M. L. West, 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', *The Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), 113-14, *passim*.

singer and dancers in Phaeacia, himself alone without a musical instrument, to tell the story of his wanderings. This ‘rhapsodic’ style, without a constraint on the equal timing of whole lines, allows the text to be composed, and rendered, at moments like lyric poetry, or at others like Shakespearean dramatic verse. This combination of performative possibilities from the same words and metre—as dance music, lyric poetry or dramatic speech—with extraordinary effectiveness in all of these modes—seems to be unique to the Homeric text in all the world’s literature. (Bob Dylan notwithstanding, song lyrics rarely work as lyric poems.)

In no sense would I attempt to offer a ‘definitive’ interpretation. This would counter the purpose: the aim is first to illustrate the theory of the accent, so that more performers may be inspired *to try it on for themselves*; but also to record my own statement, as one of the first into the pool. Faced only with a written text forgotten from the repertoire, the cellist Pablo Casals discovered Bach’s suites composed for an ancestor of his instrument. His pioneering recording inspired others to rediscover this text, to the extent that skilled cellists, one hundred years after Casals, now view its interpretation as a modern rite of passage, and it has become a cerebral, popular sensation whose origin, like Homer’s, comes directly from the rhythms of dance. Interest in the textual history of the Cello Suites, including in the varieties of its notation, has burgeoned and caused new performative interpretation in phrasings, slurrings and bowings. In light of these developments Casals’ own interpretation has become dated, considered ‘of its time’. Like Bach, Homer can also find an audience if his text is performed—however small, and however alien or ahistorical is the technique of the performing artist. Such performance, as it becomes more known, will also influence the editing of the Homeric text, and its interpretation. The fact is that with the insight of the new historical theory of the tonal accent, added to the already quantitative syllables, combined with the underlying hexameter drawn from folk dance, it turns out there is as much or more musical notation to instruct performance in Homer’s text, as there is in that of the Bach Suites. Casals’ recording, therefore, is my inspiration.

I shall be displaying a Greek text of Homer for each performed segment of the *Odyssey*, where the syllables determined to be prominent by the new theory of the Greek accent are highlighted. This determination is not univocal; there are times when the theory allows for a choice of emphasis between adjacent syllables; the ictus of the metre especially influences the judgement. But judgement in such matters has always been key to the transmission, by historical individuals, of the Homeric text now extant. I presume to assume a place in this transmission. I shall make the case that the Roman-era manuscripts represent a *proposition* about the Homeric text, one perhaps not properly recognised as such by modern editors; and my own graffiti will treat this proposition as a *lemma*, an assumption, in its own demonstration: a concrete visual guide to the reality of Homer’s word music for those handicapped by literacy.

## 2 Word-Level Accent

In so marking the text it turns out I follow a most ancient practice in the textual history of Homer, to judge by the fragmentary remnant by which we reconstruct, and project, that history. Gregory Nagy and his Centre for Hellenic Studies has published, or is in the process of publishing online, the *Venetus A* manuscript of Homer hailing from the so-called 'Byzantine' (East Roman) era, the artefact of a manuscript tradition which in my view represents a significant culmination in the representation of Homeric Greek to non-native Greek speakers. Homer would not exist for modernity, or for me, without this Roman-era advancement. But there is reason to view the achievement of these surviving manuscripts as a maturation of the grammatical art that also serves native speakers of Greek, and—above all—the original composers of the Homeric music. I shall make this case.

Nagy points to a scholium on Dionysius of Thrace,<sup>7</sup> which describes the office of a 'corrector' (διορθωτής). His skill was to put accent marks in the text *where needed*, so that a student could then take the prepared text to a different teacher, who would herself follow the corrected text in teaching the student how to recite the poetry. This correction was necessary or the student might fall into a 'bad habit' (κακὴν ἔξιν). The description seems to be about native speakers of Greek

---

7 Gregory Nagy, 'Traces of an ancient system of reading Homeric verse in the *Venetus A*', in Casey Dué (ed.), *Recapturing a Homeric Legacy*, Cambridge MA: Center for Hellenic Studies, 2009, 134-5.

who are studying how to read Greek writing aloud; it is worth noting that there is mooted a bad habit into which such a speaker might fall—though he was a native speaker, like a modern English speaker having a go at Chaucer or Shakespeare or even Keats—but this trap might be prevented by the use of signs, whose import was readily apparent to a different class of teacher, and perhaps the student as well. A modern Shakespearian must learn *révénue* to earn his revenue.

The first articulation of the parts of speech that inspired Greek grammar, and all sciences based on elements, is the alphabet itself: here was a quasi-phonemic representation of the sound of Greek, using Semitic signs, which itself exposed to consciousness the mostly meaningless atomic segments in speech that combined to form the larger molecules able to carry meaning. Earlier users of Greek writing, and most other users of writing, have managed with a syllabary. Some of the Linear B symbols were in fact ideograms, direct referents to things. After the introduced alphabet Greek speech (and poetry) could be preserved as consonants and vowels. But still this was Greek writing for Greek speakers—perhaps something of a shorthand. The phonetic stream of speech came to be represented by a continuous stream of letters, in a style called *scriptio continua*: there was no division into words or phrases, and writing flowed in a continuous stream of letters, sometimes reversing directions when necessary, like a snake, or an ox turning the plough (*boustrophedon*). It seems it was at this stage of the graphic representation of Greek, the *scriptio continua*—before what we register visually as the separation of words—that the first deployment of the helpful accent marks occurred. In other words, ‘word-level’ accents were sometimes indicated in a style of writing where words themselves—as we (pretend) to understand them—were not visually demarcated.

The ancient Greek accent, however, was a *word-level accent*. It is essential that this fact be held in mind during what follows. It is supported by direct as well as comparative evidence. It is, after all, the only rationally imaginable way to make sense of a recessive rule, defined in terms of the last syllable (*ultima*) of a word.

But what is a word? (Try giving a definition without using words—that’s not just a joke.) Dionysius of Halicarnassus passes on an apparent technical definition of what we call ‘word’, as part of his description of the ancient Greek accent: λέξις ἢ καθ’ ἓν μόριον λόγον ταπτομένη. λέξις and λόγος, two words for ‘word’, both appear in the definition. Dionysius’ construction shows the influence of the earlier Dionysius of Thrace, and so there is good reason to think that the formulation arose for the grammarian in the context of *scriptio continua*, where the representation via Greek γράμματα, which gave a name to his discipline, did not yet provide any obvious visual aid to describing the phenomenon in question. There is something of untranslatable jargon here; one modern translator simply uses ‘word’ to render the whole Greek phrase; but what the expression tries to encompass is the organisation of the continuous utterance of speech by distinct, rational, unitary parts.

The generality of such a description, however, can allow it to apply equally, in context, to a phoneme or a phrase as well as to what we call a word. For

Homer it applies best to ἔπος in the sense ‘line’; what we call word division, and what is metrically diaeresis, only *has* to occur for Homer between hexameter lines. In modern grammar we speak also of ‘parts of speech,’ but not in reference to material, phonetic elements of speech. This rather highlights a problem with the attempt at a definition of ‘word’: from the perspective of syntax and morphology, words have wildly different capacities. Some Greek words, for example, are complete sentences in themselves. Others (like articles and particles) are as meaningless as phonemes. In some respects it is only from late practices in Greek writing that we might see a Greek verb and a Greek particle on some kind of equal footing, as demarcated, separate graphic objects. But even when written in a continuous stream, a native speaker or his listener would readily separate them out as he read aloud, audibly or in his mind, if he intended to be understood or to parse a sentence.

It turns out a key marker that individuates words, without regard to morphology or meaning, is in fact their prosodic accentuation. (It is perhaps not an accident, therefore, that Dionysius of Halicarnassus invokes the definition of ‘word’ in the context of describing Greek accent.) At some point in their history—prior to Homer in the Greek case—the prosodic pattern in Greek, Latin and Sanskrit became recessive with respect to the ultima, rather than free as in Indo-European; but with different rules in each case. Where the Indo-European accents had been located within the permitted final syllables under the recessive regime, they appear to have persisted in those locations without further receding. It could be claimed as a matter of description that prosody mediated between the stream of sound as such (represented by *scriptio continua*) and its morphological groupings (roots, prefixes and suffixes, thematic vowels etc.), so as to demarcate ‘words’ of widely varying semantic valences; from particles to whole sentences, each and all were, prosodically, ‘words’. I would suggest that the notion ‘word’ is more of an ideogram in this sense than other entries in the English dictionary, pointing to the jumble-load of things that, since the era of the East Roman texts, we have printed as separate entities in Greek.

The Greek word-level accent could not cross word boundaries, however. As I have argued, following the description of W. Sidney Allen, the Greek accent was a ‘contonation’ which rose then fell in pitch.

[T]he Greek accent may be considered essentially as a ‘contonation’, comprising the high pitch and the falling pitch which immediately follows it; this contonation may be either monosyllabic (in the case of the compound accent) or disyllabic; but in either case *not more than one vowel-mora* (= short vowel) *may follow the contonation*.<sup>8</sup>

Where the received accent rose on the ultima of a word, it had nowhere to fall so as to complete the contonation. The deployment of the grave accent mark

---

8 W. Sidney Allen, *Vox Graeca*, 3<sup>rd</sup> edn., Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 124.

in writing appears to indicate that such oxytone words had their prosody suppressed: what cannot come down within the word, must not be allowed to rise. But the written practice suggests that pauses following such oxytones, often at line end in verse, or at mid-line when pauses are indicated by punctuation, freed the pitch to rise; this functionality of pauses in releasing a sort of prosodic momentum in syllables and words, is observed in empirical phonetic analysis. Following enclitics also allowed the release of the ultima rise in pitch on otherwise suppressed oxytones, by allowing the down-glide to occur.

As a corollary, whenever one sees the acute accent mark deployed rather than the grave—on any syllable—this implies that the contonation is completed, whether on the subsequent syllable in the word, or within the syllable itself if it is closed, or in the first syllable of a subsequent enclitic, or via the physical mechanism of a pause. In the first three cases, this completion is audible, as it is in the case of syllables bearing the circumflex, as a down-glide in pitch. The key to my new account of the Greek accent is that when this down glide falls on a heavy syllable—within a closed syllable or long vowel, or on the immediately subsequent long vowel or closed syllable—this down-glide in pitch—over two moras—registers as the most prominent syllable prosodically in the word, and bears what was called the ‘heavy’ (βαρύς) accent. The rise in pitch in the contonation, by contrast, only ever occurs over one mora. In such words, except in the case of all the words bearing a circumflex, this most prominent syllable is *not marked*; it is not the one marked by the acute accent, but the following one. Such syllables are said to be pronounced ‘with the heavy accent,’ and the words bearing them are (I claim) the original referent for the term ‘barytones’ (βαρύτονοι).

But as we’ve noted, native users of Greek saw no need to demarcate individual words at all, and accent marks only appeared in the Alexandrian period, an innovation ascribed to Aristophanes of Byzantium. Professional scribes and native readers evidently did not need to record word divisions, or the prosodic features defined by these divisions. In general modern native speakers do not need accent marks in their writing systems to instruct them which syllables to stress or how to intone their words, phrases or sentences. Such instructions are absorbed osmotically, or if you prefer, ‘transmitted orally.’ For the sake of composed music, or language set to music, a separate notational system has been developed for this purpose.

So why is it that a text of Homer might need ‘correction’, in the form of accent marks, for a Greek speaker to learn how to perform the verse? If he already knows the words and their prosody, what would be the point? What are the sources of possible danger whereby, left to themselves, students who knew how to read Greek might all the same fall into a ‘bad habit’ when reciting Greek poetry from a written text? And on what grounds do I myself presume to highlight a text—to ‘correct’ it prosodically, in the ancient sense—that itself exhibits the separation of words, their primary accents, and a computer-generated typescript, which each reflect quite late developments in the history of Homeric publication?

### 3 Lemmas

Let us consider the *Venetus A* manuscript as an artefact. Nagy's treatment of this document shall serve as an object lesson in the importance of applying the new theory of the Greek accent, and its many implications, so as to avoid debilitating errors in the editing of texts and the fostering of some very bad habits of mind indeed. How ought one to look at this document? I propose that the text framed within it should be viewed as a *proposition*. I say this because of the use of the word 'lemma' to refer to the piece of text upon the which the main or 'frame' scholia make an annotation.<sup>9</sup>

Nagy thus glosses 'lemma':

... an ancient technical term referring to whatever wording is literally 'taken' (the corresponding Greek word is λαμβάνειν / λαβεῖν) from the overall wording of a *scriptio continua* that is being quoted. In the case of the *Venetus A*, what happens is that the wording of any given lemma is notionally being 'taken' out of the overall wording of a Homeric verse and then transferred into the scholia, where it serves to lead off the wording of the relevant commentary. Literally, the

---

9 For an excellent analysis of the different types of scholia collated and formatted in this manuscript, see Lara Pagani, 'The *Iliad* "Textscholien" in the *Venetus A*', in Marco Ercoles, Lara Pagani, Filippomaria Pontani and Giuseppe Ucciardello, eds., *Approaches to Greek Poetry*, Berlin: De Gruyter, 2018, 83-106.

string of letters that is the lemma is being ‘taken’ out of the longer string of letters that is the overall verse, which had formerly been written in *scriptio continua*.<sup>10</sup>

His interpretation of the usage here is wrong on its face. Nagy is evidently unaware of the use of *lemma* as a term of art among the geometers who practiced in Alexandria. A lemma is a proposition that has to be assumed in the course of the proof of another proposition, although the lemma is not itself proved in the course of the demonstration. Often in Euclid the proofs of any required lemmas are provided after the formal demonstration is over—whether by Euclid himself or someone else. (The work of geometers is often genuinely communal and anonymous, unlike the composition of original poetry.)

The use of λῆψις or ὑπόληψις as ‘supposition’ acquired a terminological authority under Aristotle. The influence of Aristotle is evident among Alexandrian scholars generally. Dionysius of Thrace, for example, defines the grammatical art (γραμματική τέχνη) as a kind of ἐμπειρία<sup>11</sup>—‘experience’, perhaps a ‘descriptive’ or ‘empirical’ art, so to distinguish it, pointedly in Aristotelian epistemology, from ἐπιστημὴ—the latter being the kind of knowledge best characterised by the deductive-synthetic demonstrations of geometry. It is to be expected, however, that a lemma will be supported by an argument or demonstration of some kind, even though the descriptive, comparative principles of grammar do not carry the metaphysical weight of the first principles in arithmetic and geometry. The recourse to descriptive argument is in fact characteristic of the scholia in *Venetus A*, as we shall see. Lemmas are typically justified by the scholiast, just as they implicitly justify the chosen reading in the main text.

So what sort of proposition does a manuscript like *Venetus A* make? It is that the text itself—the thing that is centred in the frame, not the apparatus located within the frame and margins attracting scholars like bees to pollen—is a genuine text of Homer’s composition. This despite the fact that it is printed with accentual units (‘words’) separated, and with the terminal prosody for each such unit indicated with an economy of signs. (They mark where in the pronunciation of a word the voice rose in pitch; the rest, including the barytonic nature of barytone words, literally follows.) It is readily evident that economy characterises everything about the ancient scholarly approach to presenting the prosodic data in this framed text. In geometry one speaks of ‘elegance’.

The lemmas are snippets of text from an authoritative source, which, as Nagy points out, was likely written in the *scriptio continua*. They each constitute the

---

10 Nagy, 135-6.

11 ἐμπειρία was also the term used earlier by Eratosthenes; see Lara Pagani, ‘Pioneers of Grammar. Hellenistic Scholarship and the Study of Language’, in Franco Montanari and Lara Pagani, eds., *From Scholars to Scholia, Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*, Berlin: De Gruyter, 2011, 17-18

basis—the authoritative *assumption*—upon which the relevant segment of the framed text is proposed. In the proposed text the words are separated, and the accent marks are filled in for each prosodic word—not necessarily a feature of the lemma quoted in *scriptio continua*—but the lemma nevertheless is invoked to inform (not dictate) the choices in these matters that are made in the proposed main text. We are not in the realm of geometrical demonstration, but we are in the realm of assumptions or givens, in relation to a proposition. In the background are sources for the scholia who have commented, among other things, on the authenticity of lines, on the correctness of accentuation, and on punctuation. The last refers to places where the text is made to instruct a performer to pause; such pausing can have the effect of ‘releasing’ suppressed accents, and modern editors punctuate and re-accent according to the graphic rules. The original punctuators among Homeric scholars, one assumes, were aware, unlike some of their successors, of the aural and audible prosodic consequences of prescribed pauses in performance. It is not just a matter of changing the direction of accent marks on a page, when an editor inserts a comma.

An immediate consequence of this understanding of the use of ‘lemma’ is the realisation that most of the main proposed text does not require them. In other words, most of the correctness of the corrected text is, in the language of geometers, self-evident—not in need of a supporting lemma. Here again we meet the remarkable fact, the mystery, that the Homeric compositions have had an astounding coherence and fixity throughout their transmission. This quality is implicit in the original mandate of Solon, prior to any Pisistratean recension, that rhapsodes be required to begin where their predecessor left off. This mandate bespeaks an audience (or an elite segment of the audience) who would not tolerate the liberties a performer might take to suit an occasion or his own aesthetic impulse, excerpting a palate of ‘greatest hits’ and stitching together a memorable Homeric programme. This audience knew the original and insisted that they hear the album complete—or at the very least, in its proper order.

## 4 Digamma

This is not to say, however, that the texts cited in the lemma are windows to the original composition, in either diction or prosody. Modern scholarship is rightly proud of the inferred digamma. The presence of this phoneme despite its lack of graphic representation in the earliest extant texts or fragments of Homer is sometimes the only way to get Homer to scan. Homer and Hesiod are already granted extraordinary licence with respect to quantities. I have pleaded that philology's term 'long by position' (θέσει), describing vowels, should really be understood as 'long in virtue of the *thesis*' (θέσει) where short vowels in closed syllables can be performed as long when they occur on the long downbeat of the foot, but can be short elsewhere. There are cases (Ἄρες Ἄρες βροτολοιγέ) where no digamma can aid the analysis: the alpha in Ares' name is first long and then short purely because of its placement first in the *thesis* (downbeat) and then in the *arsis* (upbeat) of the same foot. But the inferred digamma generally saves Homer's ghost from the charge of a wanton disregard for the natural quantities of Greek words when she deploys them in verse. And of course the existence of the digamma is thoroughly corroborated by comparative Indo-European.

This digamma needs to be reckoned with, when we consider the historical notion of 'correcting' the written text of Homer—whether in the context of *scriptio continua* or otherwise. The new theory requires that the realisation of the prosodic contonation, determining a most prominent syllable, depends in

its rule on the quantities of the syllables following its onset (the rise in the pitch of the voice). Here again is a descriptive rule (under the new theory) for the recessive Greek accent:

The Greek pitch accent is a *contonation*, a rise followed by a fall in adjacent vowel moras. It can be monosyllabic or disyllabic. Where possible, pitch rise occurs on the antepenult; but no more than one mora may follow the syllable bearing the subsequent down-glide.

There is this stipulation:

The contonation must be completed within the word; when there is no following mora to bear the down-glide within the word boundary, extended by enclisis or punctuation, the rise in pitch is therefore suppressed (indicated in writing by turning the acute mark to grave).

The quantity of the syllable bearing the down-glide determines which part of the contonation, the sharp rise (ὄξύς, always over only one mora) or the heavy fall (βαρύς, sometimes over two) registers as most prominent. Hence the knowledge of quantities is essential for correct prosodic performance, and this is not directly recoverable from a written representation where ε can stand for ε, ει and η, or a score for Homer which does not include the digamma (ϝ).

Consider, for example, these entries from the front of the lexicon: ἀάατος > ἀ(v)αφατος.

The historical output is spelled with a slightly comic double hiatus; what is more, it is made to exhibit two different quantitative rhythms in the text of Homer:  $\sim\text{---}\sim$  in the *Iliad* and  $\sim\text{---}\sim\sim$  in the *Odyssey*.

The former is therefore made barytone on the penult; the latter oxytone on the antepenult. Does one simply assume that metre has forced the musical issue in each case? Or should the different quantities and pronunciations in the *Iliad* and the *Odyssey* versions indicate that the lexical entries should be separated and derived differently? In any case such internal hiatus cannot be 'solved' by orthography. Next we have ἀᾶγῆς, also from the *Odyssey*, where the lengthened penult is said to indicate an *initial* digamma: ἀφαγῆς.

More often, however, the digamma served to lengthen a syllable by closing it (e.g. ξέϊνοϝ > ξένφοϝ). Here the lengthened vowel (ε → ει) compensates metrically so as not to affect the prosodic reinforcement. (I claim that metrical lengthening in Homer only occurs before or with the onset of the contonation, as here.<sup>12</sup> Perhaps there is less restriction on shortening, even turning barytone into oxytone, as we see after the onset in ἀάατος in the *Odyssey*.)

This modern 'discovery' of the role of ϝ in Homer therefore rather problematises the correctness of the ancient prosodic correctors, pre-Alexandrian or otherwise.

---

12 David, *The Dance of the Muses*, 155

It does not occur, after all, in their corrected texts, but its absence is compensated for, metrically, by other means. To what extent, or for how long, might there have been a shared but unexpressed cultural osmosis between writer and reader and performer about the hidden presence and effects of the phoneme represented by digamma in Homeric prosody? There is no question that in the historical, post-Homeric period, Greek moved to lose certain intervocalic stops, notably -σ- and -ϝ-.

This loss is reflected in the transmitted Homeric texts, but there is no contraction because of the resulting hiatus, and the metrical properties of the remaining syllables are preserved. For all that Homer is famous for 'metrical lengthening', and shortening (ἄρες ἄρες), it is equally clear that the digamma closed a number of his syllables, and that he eschewed hiatus in mid-line.

The loss of digamma resulted in different phonemic outputs, together with various strategies then available to compensate for prosodic consequences in the different environments within and between words—all at some time prior to a Pisistratean recension of the written text. The linguistic chemistry involved in restoring those digammas, replaced in writing by movable nu and various particles, is not always a fixed science; there are alternate routes. And yet the modern inferred digamma, closing syllables and preventing hiatus, connects us to an *original composition reflective of Homer's native language and aesthetic*, whose authenticity is best guaranteed by a conservatism demanded by an audience—first from rhapsodic performers in classical times, but then carefully observed by scholars in Alexandria. Indeed it would seem that the successful inference of the digamma, corroborated by comparative historical linguistics throughout the Homeric lexicon, would not have been possible unless the snapshot of that composition, which was preserved and edited in Alexandrian and East Roman texts, did not reflect an authentic and reasonably consistent translation into the digamma-free medium of historical Greek writing. An *Urtext* of Homer is as real as the digamma, but also as the genuity of ancient Homeric scholarship whose consistency and conservatism allowed its discovery through its various remnant effects. No smile without a Cheshire cat.

No modern edition of the *Iliad* or the *Odyssey* now prints the digamma where its presence would help explain Homer's rhythm, and where it is soundly corroborated by comparative historical analysis as once having been present. It is assumed, however, that the earliest written texts reflect the contemporary state of dialectal pronunciation. So did Homer care or not care about the aural effect of hiatus? Did he or did he not fancy the -w- sound? The case of the Nikandre inscription shows movable -v- being used to prevent hiatus where digamma had been lost. Martin West argues

[t]his shows that by that time [the mid-seventh-century] Ionian poets were already using movable nu to cure digamma hiatus. If one believes as I do, that the *Iliad* was composed and written down at about the same period, one will take this as adequate justification

for leaving such nus in the text. It is not unreasonable to suppose that the insertion of particles such as γε, κε, τε, or ρα for the same purpose began as early as the addition of the nu.<sup>13</sup>

Nagy critiques a perceived assumption on West's part that the writing of the nu in this inscription bespeaks a practice reflective of the composition and writing of the *Iliad* itself. But Nagy does not address the need for what West calls a 'cure'; does it after all make sense that the original composer was in the business of systematically curing a problem with his dialect, rather than composing to its strengths? Neither West nor Nagy, 'multitext' nor *Urtext*, address the question of greatest import: what was the state of the digamma in the practical performance, and indeed the consciousness, of Homer and his audience?

There are many cases where loss of digamma causes hiatus *within* a word, as in the name of the dawn, Ἠώς, or the examples given above from the beginning of the lexicon. *Scriptio continua* does not distinguish these internal syllables from external ones in sandhi: avoidance of hiatus reflects an aesthetic at the level of the syllable, not the word. A performer does not have the luxury of remaining agnostic about the -w- sound. He has to choose, in saying Dawn's name, between the scratch of a glottal stop (Eh-Os) and the smoothness of a glide (Eh-Wos). For an artist there is more than the difference of a movable -n- between a *wanax* and an *anax*. The most straightforward assumption is that the digamma lived in the lingual or dialectal sound-world in which Homer composed his music. This is the common sense view for anyone undertaking to *sing* ἄδατος or Ἠώς. The 'avoidance of hiatus' is in fact the way grammarian philologists register a phenomenon that was actually caused by a cantor's need, and desire, to articulate and voice the vowel of any sung syllable with a distinct, specific, initial consonant. Against the sense of recent scholarship, the common sense must be that Homer composed with this hidden consonant opening (and sometimes closing) his syllables. I shall therefore deliver digammas where they need to be, on the assumption that they are, at the end of the day, where Homer *wanted* them to be. This will be my choice for a 'cure'.

When one considers the sources of the variants implied or explicit in the apparatus of the East Roman manuscripts—an Athenian vulgate, other city editions, classical fragments, generations of Alexandrian scholars—the situation of the Homeric text becomes comparable to that of the Shakespeare plays published in the mysterious literary Folio, alongside apparent working scripts prepared for actual performances a generation prior. The editors of a recent *King Lear* decided against producing a Shakespearean master text for students,

---

13 West, 'The Textual Criticism and Editing of Homer', in Glenn W. Most, ed., *Editing Texts/Texte edieren*, Aporemata II, Gottingen, 101; quoted by Nagy, Review of M. L. West, *Homeri Ilias Vol. 1 & 2*, *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, *Bryn Mawr Classical Review* (2000.09.12)

and instead edited and published, in one volume, two separate plays with differing titles. But the role of the digamma takes Homer's text to a metaphysical quandary deeper than the status of folio versus quarto; it takes the composition of Homer's poetry to an era prior to that of the earliest dialects in which it was written down. All the same, a performer—whether bard, or citharode, or rhapsode, or modern student—has no use for metaphysical sounds, even if he is singing the hexameters of Parmenides. He must do more for the syllables of Homer's music than merely *infer*  $\varphi$ .

My own cure results, for what it's worth, in neither a complete restoration of the *waw* sound (the fully metaphysical option) nor its elimination and substitution (the slavishly historical one), but in its rounding semi-presence—appearing and disappearing like Banquo's ghost, or *ens* before aitches in English.

## 5 Stress and the Disyllabic Contonation

The new understanding of the relationship between lemma and proposition, in that between scholium and text in *Venetus A*, allows us to see the framed text in that document as an inevitable advancement in the demonstration of Homeric prosody. The division between lines and the separation of prosodic units (principally reflecting a terminal word-level prosody) with a descriptive economy in the use of accent marks to indicate the mora of rising pitch and its occasional suppression, has not so far been improved upon. Perhaps the Roman-era apparatus was a touch more transparent and user-friendly than that of the Oxford Classical Text.

Contrast this view with one taken by Nagy. About the lemmas:

... [w]hat was being quoted in upper-case letters from Homer originated from pre-Byzantine traditions of actually reading Homeric verse out loud, and so the use of this upper-case lettering system reflects an older and therefore more accurate way of reading the text of Homeric verse.

And about the scholia attached to the lemmas, together with the framed text itself:

... [w]hat was being written in lower-case letters as the text of Homeric verse or as the text of commentaries about Homeric verse originated from contemporary Byzantine traditions of rewriting what had been written earlier in the pre-Byzantine period, and so the use of this

lower-case lettering system can be seen as a newer and therefore less accurate way of reading the text of Homeric verse or even the text of commentaries about Homeric verse.<sup>14</sup>

Nagy sees as 'less accurate' a text that displays the word-level prosody for Greek as in fact a word-level prosody. He also reminds us that 'newer' also means 'later' to a classicist, and hence further removed from text produced closer in time to a source or sources vaguely older—not in his view an original score of Homer's music—but a style of written presentation of a late script that more closely preserved a product or products of a once oral composition and orally dispersed transmission, all of which was 'pre-Byzantine'. He goes on to play his hand:

From the standpoint of my own argumentation ... the Byzantine rewriting of pre-Byzantine texts was less accurate. It stripped away two kinds of information embedded in the lettering practices stemming from the pre-Byzantine traditions:

(A) The new writing practice of using a space for marking where each word was separated from the next word undid the old writing practice of *scriptio continua*, which had served to protect the integrity of the phrase and integrity of the intonation embedded in the phrase.

(B) The new writing practice of consistently marking the accents of words on a word-by-word basis undid the old writing practice of selectively marking the intonation of phrases on a phrase-by-phrase basis.<sup>15</sup>

Let us be clear that under (A) Nagy supplies no evidence to support the following concepts: 'integrity of the phrase' and 'integrity of the intonation embedded in the phrase.' (The latter would seem to offer the only clue, in fixed melodies known to be associated with certain phrases, to any possible reality of the former; but no such melodies exist.) Allen's descriptive rules for stress may in fact allow for a limited application toward phrases as prosodic units, as we shall see, but the work done by the word 'integrity' here is sheer mystification. Under (B) I also find that the 'new writing practice' did undo something about the 'old writing practice', but what was undone was precisely the old practice's notorious inconsistency. Intonation in Greek is properly embedded in a sub-unit of 'the phrase', which is to say *the word*. This is true of the recessive accent characteristic not only of Greek but of Latin and Classical Sanskrit. (Vedic does *not* show this quality of being recessive, under rule, from the ultima of the word.) It is therefore word accents that make music out of the epic ictus, by

---

14 Nagy, 'Traces of an ancient system of reading Homeric verse in the *Venetus A*', 139.

15 *Ibid.*, 140.

alternately disagreeing and then agreeing with and reinforcing it in a recognisable pattern, as I have demonstrated elsewhere.<sup>16</sup>

Nagy's thesis, or lemma without proof, is that the selective accent-marking in pre-Byzantine texts, extant in papyri but also in the lemmas to *Venetus A*, preserves hints of a melodic contour that signals the highest pitch peak in the performance of a phrase; for him this points to the integrity of such phrases in transmission. Back of this for him, naturally, is the twentieth-century Homerist's magical unicorn, the traditional formulaic phrase as a unit of composition in Homer. Central to his argument (in his view) is the claim that the *Venetus A* text of Homer, in showing accent marks for each separated word, reflects the development of Greek from a language with a pitch accent to one with a stress accent:

These differences between old and new writing practices in the pre-Byzantine and Byzantine periods respectively were caused by what may best be described as a sea change in the evolution of the Greek language. We can see the beginnings of this change around the second century BCE. Already then, an old system of pitch-accentuation was changing into a new system of stress-accentuation. Where the syllable once had a pitch accent, there was now a stress accent. (This is not to say, however, that the new stress-accent was not simultaneously a pitch-accent as well.) And the new system of stress-accentuation persisted in the Byzantine Greek language and even in the Modern Greek language of today.<sup>17</sup>

Nagy goes on to cite his own summary, that 'already by the time of Aristarchus, whose floruit was the middle of the second century BCE, unaccented vowels were shortened while accented vowels were lengthened'—a consequence of the new stress implementation. Nagy nowhere gives evidence, however, that this supposed 'sea change' in any way affected Aristarchus' scholarly decisions about the Homeric text, upon which the 'Byzantine' *Venetus A* depends. Nagy clarifies what he means, so there can be no doubt about his own claim:

In the old pre-Byzantine system, the pitch-accentuation of words had operated within a larger framework, which was the intonation of the phrase that framed the words. In the new Byzantine system, by contrast, the *stress-accentuation of words was now operating within the smaller framework of the word itself*.<sup>18</sup> [Emphasis added]

It is clear from the last that the word-level accent displayed in the innovative East Roman *Venetus A* text is being claimed to be a means of indicating the stressed syllable in each word.

---

16 David, Chs. 4 & 8.

17 Ibid.

18 Ibid., 141.

The direct incoherence of this is immediately illustrated by the use of the circumflex, in *Venetus A* and elsewhere. What could it mean in a stress-accent system? Syllables are either stressed or unstressed; why distinguish between circumflex and acute, most especially on long vowels—for example, βουλή and Ἀχαιῶν? Stress is on the ultima in both cases; what’s the difference? Nagy is handicapped: he is evidently unaware of (or ignores) Allen’s historical description of the contonation, applied to Homeric and classical Greek, which was monosyllabic in the case of the circumflex but *usually disyllabic*.

Consider the corrector’s marking of this line (*Iliad* XXIV.408) from the Bankes Papyrus, juxtaposed with a version based on manuscripts like the *Venetus A*:

ἦετιπαρνηξςινεμοσπαιςἦεμινῆδη  
ἦ ἔτι πὰρ νήεσσιν ἐμὸς πάϊς, ἦέ μιν ἦδη

Amy Koenig notes: ‘... here three instances of η are marked with a circumflex, indicating a falling pitch after the rising one. The second of these is grammatically inadmissible on the antepenult.’<sup>19</sup> This inadmissibility is of course true also under the new rule: if the down-glide is completed on the first syllable of νήεσσιν, more than two moras follow the completion of the contonation. Under the new theory, this is a violation. It is the accent system exhibited in manuscripts like the *Venetus A* that supplied the database for both Allen’s induced rules for dynamic stress in Greek, and his comparison with Vedic that resulted in the formulation of the pitch-accent rule via the contonation: it is the combination of these separate results from Allen that forms the basis of my new theory of tonal stress or dynamic pitch for ancient Greek.<sup>20</sup>

I think it fair to say that the corrector of this text was also, like Nagy, not familiar with the contonation, or the rules of accentuation exhibited by the later *Venetus A* text. He did not appreciate the significance of the circumflex. An acute in this position would not violate the rules; it is therefore possible that there was no phonetic difference for this corrector, and his era, between the instruction from a circumflex and that from an acute. This is also the case under the later stress-accent: both signs mean ‘accented’. This line could therefore be of considerable significance for the history of Homeric settings, the history of Greek prosody, and the negative assessment of the Bankes papyrus of Homer as a source for a modern prosodic editor or would-be performer. Nagy would have it that ‘the accentual markings made by the ancient *diorthōtēs* or ‘corrector’ of the Bankes Papyrus show that he was truly a master of correct poetic pronunciation.’<sup>21</sup> But it is not excluded in the case of this line, that the corrector’s child had at it with the Egyptian equivalent of a crayon.

---

19 Amy Koenig, “Homeric Accentuation: A Comparative Study of the Bankes Papyrus and Other Roman Papyri,” *FirstDrafts@Classics*, Center for Hellenic Studies, 2.

20 See David, esp. 71-2.

21 Nagy 143.

It is unclear why differences between the corrector's use of accent marks for singing students, centuries later, and the accentuation of Homer derived from Alexandria, might be thought to preserve a melodic contour that was itself antique in relation to Aristophanes of Byzantium. It might be worth remembering that the Bankes Papyrus was produced when the New Music of Euripides was already ancient history. The practice of setting historical texts to new music was one which drew attention to a perceived disconnection between the new melodies and the original word-level prosody. I wrote:

... a lyric melos was made up of three things: speech, harmony, and rhythm (Plato, *Republic* 398d). But after its composition, a lyric was preserved only as speech, as a sequence of words (or strictly, letters) in a written text. In this form it could be quoted and interpreted ... [A]ccording to the linguistic profile of Greek, to preserve a sequence of words is also to preserve a certain accentual harmony and a quantitative rhythm ... [B]efore Euripides' innovations, this harmony and rhythm were the originals, the constituents of the μέλος. As Plato says, the melic harmony and rhythm 'follow' (ἀκολουθεῖν) the melic word (λόγος) (*Republic* 398d); and in the *Laws*, the μέλος 'suggests and awakens' the rhythm (τοῦ δὲ μέλους ὑπομιμνήσκοντος καὶ ἐγείροντος τὸν ῥυθμόν, 637d) ...

It was apparently fashionable in the revivals of the time of Plato's *Laws* for the traditional melic texts, and possibly the fifth-century tragic choruses as well, to be treated by arrangers and performers in the new way, as if the words were music-less abstractions that could be set to a variety of 'melismatic' rhythms and melodies. This is why, when he wants to introduce some of the traditional poems and dances into the city (802a), the Athenian says his lawgiver must himself prescribe the harmonies and rhythms to which the μέλη will be set; for 'it is a terrible thing to sing "off" with the whole harmony, or to "unrhythm" to the rhythm, having assigned unsuitable ones to each of the songs' (δαινὸν γὰρ ὅλη γε ἀρμονία ἀπάδειν ἢ ῥυθμῷ ἀρρυθμεῖν, μηδὲν προσήκοντα τούτων ἐκάστοις ἀποδιδόντα τοῖς μέλεσιν) (802e). The Athenian's prescription is a rearguard action against what is often referred to as the New Music.<sup>22</sup>

On the evidence of the Bankes papyrus, its compiler and its prosodic corrector appear to be guilty of doing Plato's 'terrible thing,' except in this case to the melody of Homeric epic. There are spellings that violate quantities, and of course there are those melismatic circumflexes. The practices here, apart from

---

22 David, 32.

reflecting the critical loss of the disyllabic contonation in favour of a monosyllabic accent, seem more likely to reflect the desire to set old poems to new music—the fanciful circumflexes certainly are unprecedented—than a hidden clue to ancient Homeric melodies, dug up from Egypt of the Common Era.

In its essence, the transition to the modern stress accent is easy enough to explain: the stress position is identical with the place where in the old system the voice rose in pitch. It is possible that the emergence of Greek as an international language after Alexander played a role in the transition, in that non-native speakers may have *heard* the rising high pitch at the beginning of the contonation as the accentual feature. Certainly if they got their books from Alexandria, this idea would have been reinforced: as today, one stresses the accented syllable. The down-glide would have lost its prominence, especially as the all-important reinforcement of quantitative ictus. In most cases it was not even indicated with a sign. We could therefore well imagine a stage where high pitch became the accentual signal, as well as the verbal cue for musical settings of what had been, in its manifestation under the Muses, a more percussive, orchestric phenomenon. (For a modern singer-songwriter, the guitar is equally a percussive and harmonic instrument.) This may have been a stage of the language that did not yet exhibit the concomitant features of stress, such as the shortening of unstressed syllables and weakening of vowels, in which the Bankes Papyrus perhaps best fits.

But in any case, the East Roman pitch accent system was still—all the same and as well—an indicator of melodic contour. Stress itself *has* a melodic contour; and the circumflex is precisely a graphic indication of melodic contour. Hence Nagy is asking the texts preserved in the *Venetus A* lemmas to point to a different, vanished melodic contour, somehow passed down in phrases, which was independent of the melodic contour manifestly inherent and indicated in the words—whatever the contemporary nature of the spoken accent, past or present. The hypothesis, if not denied *reductio ad absurdum*, is hopelessly fraught.

West points to a tradition of performing hexameter verse where there may well have been melody composed for hexameter verses that was not synchronised with the natural pitch pattern in the words:

The citharodic tradition that began in the seventh century and developed alongside the rhapsodic tradition did represent a radical departure. The citharode did not just spread the word accents over seven notes instead of [the] four [of the phorminx]: he employed real melodic structures in which the word accents were largely overridden...<sup>23</sup>

Nagy does not appear to be referring, however, to this ‘citharodic’ tradition when he invokes a ‘pre-Byzantine’ melodic contour for phrases in Homer. West

---

23 West, ‘The Singing of Hexameters: Evidence from Epidauros’, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 63 (1986): 46.

interprets a musical fragment from Epidauros as showing a fixed melodic pattern repeating at the ends of a series of lines. But he distinguishes the practice of this citharodic tradition from that of the singing or declaiming of the rhapsodic tradition, which he links to practices he elsewhere argues belong to ‘eighth-century’ hexameter singing with a phorminx; he claims that

... the eighth-century aoidos sang epic poetry on four notes, the four notes to which his phorminx-strings were tuned, and that he followed the contours given by the word accents.<sup>24</sup>

With these views of West’s my argument sings in harmony: the singer, like the later rhapsode, followed the word accents.

The pitch-accent distinction is that the acute on a long vowel indicates pitch rise on the second mora, circumflex on the first. But more importantly, the circumflex points to Sidney Allen’s solution for what Nagy calls pre-Byzantine Greek, that the Greek pitch accent was in all cases, not just circumflexes, a contonation involving a rise and a fall, as in Vedic. The Greek contonation, unlike the later high-pitch or stress accents, was usually disyllabic. Only in certain circumstances, most obviously in circumflected vowels, was it completed within a syllable. I repeat, the syllable of falling pitch often went unmarked in Greek; when it falls on a long quantity, I have called it the post-acute barytone. I maintain that this post-acute barytone, literally the *heavy accent*, was the Greek poet’s principal means of reinforcing the ictus brought to bear by the feet, at cadence points during a poetic movement—whether at the middle thesis (the third in the hexameter) or the end of a stichic line or, during the right- or leftward circling of a lyric strophic dance.

---

24 Ibid., 45.

## 6 βαρυστεναχῶν and the Heavy Accent

Nagy discusses a phrase that includes a third-foot cadence, τὴν δὲ βαρὺ στενάχων (or στεναχῶν) from *Iliad* I.364. His discussion is one that serves to illustrate a) by omission, the import of applying the new theory of the accent in interpreting manuscripts, and in particular the principles underlying the proposition of *Venetus A*; and b) the precious value of the resources still contained in that manuscript, for those capable of Nagy's excellence at forensic work. This forensic work, revealing the true source of the reading with the circumflex (στεναχῶν), underscores the propositional nature of the *Venetus A* text, where lemmas are given in support of the final rendition for select passages of the main text, and arguments are given in the scholia for the lemmas on which the passages' diction and accentuation are based.

The proposition made by the *Venetus A* is that the text of Homer for the first part of I.354 is τὴν δὲ βαρὺ στενάχων. The lemma on which this proposition is made is an authoritative text which appears to read τὴν δὲ βαρυστενάχων. All the focus is on the final accent. The primary scholium makes an argument for the lemma on synchronic grounds, implicitly arguing against the prosody βαρυστεναχῶν as a contraction of βαρυστεναχέων, because we would elsewhere then see the spellings ἐστεναχοῦντο in the verb and στεναχοῦντος in the declension of the participle, instead of the cited ἐπεστενάχοντο, together with στενάχοντος and στενάχοντι. Nagy attributes this argument to Herodian.

But the argument for the lemma gets a good deal more interesting in the secondary scholia, which also seek to 'prove' the lemma; Nagy makes a convincing

case that Aristarchus is the influential figure behind Herodian and the other scholiasts to *Venetus A* in making the case for the chosen accentuation. But in the Bt scholia, and a scholium reported on *Odyssey* 5.83, a case is made for a form στεναχή which was, by inference, the reading of Aristophanes of Byzantium via a student named Dionysius of Sidon. (Aristarchus was also such a student, more senior; he became, it would seem, the successor to Aristophanes in authority at Alexandria.) From στεναχή comes the alternate reading of l.364, preferred by the earliest authority on accentuation: βαρυστεναχῶν. Nagy shows that Aristophanes read a form στεναχῆσι in the *Odyssey*. There is therefore a diachronic case for reading στεναχῶν at line 364, which in my view—and, one suspects, Nagy’s as well—trumps the proposition made by *Venetus A* for this line, together with its supporting synchronic lemma.

The marginal scholia, however, provide additional support for the lemma, and while they do not in my view win the day, they do provide a most valuable insight into Aristarchus’ biases as we look through the *Venetus A*, in some cases, to the Homer of Aristophanes of Byzantium—the parent of its graphic accentuation. In the margin we read, ὅτι τὸ βαρυστενάχων κατὰ βαρείαν τάσιν, ‘because “βαρυστενάχων” is [pronounced] according to the *heavy* accent.’ Nagy comments: ‘When the text speaks here of barytone accentuation, it has to do with the avoidance of placing an accent over the final syllable of a word.’<sup>25</sup> Nagy is not alone in interpreting a phrase that literally means ‘*heavy* accent’ (βαρεῖα τάσις) as meaning ‘*unaccented*’ in Greek grammarians’ usage. This absurd violence to the usage of Plato, Aristotle and the grammarians, about the word ‘*heavy*’ (βαρῦς), is endemic in the prevailing teaching about accent in schools.

The new theory at last makes sense of the word. It is a positive term—‘*heavy*’—in no sense a privative. Its meaning in prosody is akin to the one it has in describing Achilles’ groaning in the onomatopoeia of this very line. The heavy accent is characterised by a down-glide in the voice over a long or heavy syllable; it is signalled by the preceding acute. Clearly this positive description by the scholiast does not refer to the effect of the rise in pitch on the alpha in this word; it describes the phenomenon of the heavy fall in pitch on the long omega that follows. This is the phenomenon that reinforces the ictus on the *thesis* of the third foot. What the scholiast calls ‘the heavy accent’ is in my new parlance a ‘post-acute barytone’ on the unmarked final vowel of στενάχων.<sup>26</sup>

---

25 Nagy 147.

26 The practice in *Venetus A* is, I believe, true to the original intent of Aristophanes of Byzantium, and this is what I follow in performance. To reiterate: the acute signifies the vowel mora of the rising pitch—on a long vowel always the second one; circumflex signifies rise and then fall on the same long vowel, with the fall dominating; grave means suppression of the rise due to the terminal boundary of a word or phrase. Acutes are prominent prosodically only when the following syllable is light; if the following syllable is long or closed, the combination of pitch change with duration renders it the most heavy: a post-acute barytone.

The new theory, on analogy with the use of *svarita* in Vedic, also treats the circumflex as a barytone, and the reciting of a circumflex could be just as evocative of a moan or groan in this context. The scholiasts distinguish both the sign and the break in the sound, it would seem, in referring to Aristophanes' reading as περισπωμένη, 'bent-over' or circumflex, but in the view of the new theory, both readings reinforce the ictus on the same syllable. This is not therefore a disagreement about which syllable is most prominent or accented, as it might appear to be visually (between στενάχων and στεναχῶν). Both prosodies reinforce the same element, the longum of the third foot in the line. This is an insight of the new theory. The disagreement is over the *quality* of that reinforcement: circumflex (περισπωμένη) or barytone (κατὰ βαρεῖαν τάσιν).

Nagy draws on a fascinating contribution from the bT scholia to this passage, which seems to offer a reason for Aristarchus' choices; it would seem that generally it is his choices behind the lemmas that justify the *Venetus A* text.<sup>27</sup> Note in particular this comment from bT, justifying the choice of post-acute barytone over circumflex in this instance:

The Sidonian circumflects; for by circumflecting he also cites “ἀδινὰ στοναχῆσαι”.

(The 'Sidonian' is Dionysius of Sidon, a student of Aristarchus; but Nagy argues, with evidence, citing a scholium to *Odyssey* 5.83, that the circumflex he prefers for this word is due to Aristophanes of Byzantium, who knows a form στεναχή.)

But Aristarchus sings it heavy [βαρύνει]; for most of the transitions [κινήματα] arise based on the barytone [ἀπὸ βαρυτόνου]: βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσα (8.95), ἐπεστενάχοντο δ' ἑταῖροι (IV.154).

Nagy translates the last clause 'since inflections [κινήματα] happen for the most part by way of starting from barytone accentuation.' 'Barytone' under the modern convention effectively means 'without an accent mark' on the ultima. Inflections of the verb generally show recessive accent, and so 'for the most part' verb forms do not show an accent mark on their final syllables. But this is obviously not the case with contract verbs. So what exactly is the case being made here? Is the possibility of the forms στεναχέω and στεναχή being rejected simply because contract verbs constitute a somehow undesirable minority among verbs? Whether or not the scribe who has transmitted this scholium understood what was being said, it may be that Aristarchus intended an argument in support of the lemma that was less naive in opposing his own teacher.

It seems to me possible that the sense of 'inflection' Nagy gives to κινήματα, based solely on the usage of the Roman-era grammarian Herodian, may mask a more musically interesting bias on the part of Aristarchus. If it is most

---

27 see Nagy 156.

'movements' that depend on the barytone, there may be an observation here about the characteristic prosodic movement of the hexameter. Here is my translation and discussion of a passage from Plato's *Timaeus* about the κινήσεις, the movement of accent and rhythm from disagreement to agreement (80a ff.):

καὶ ὅσοι φθόγγοι ταχεῖς τε καὶ βραδεῖς φαίνονται, τοτὲ μὲν ἀνάρμοστοι φερόμενοι δι' ἀνομοιότητα τῆς ἐν ἡμῖν ὑπ' αὐτῶν κινήσεως, τοτὲ δὲ ξύμφωνοι δι' ὁμοιότητα. τὰς γὰρ τῶν προτέρων καὶ θαπτόνων οἱ βραδύτεροι κινήσεις, ἀποπαυομένας ἤδη τε εἰς ὅμοιον ἐλληλυθίας αἴς ὕστερον αὐτοὶ προσφερόμενοι κινουῦσιν ἐκείνας, καταλαμβάνουσι, καταλαμβάνοντες δὲ οὐκ ἄλλην ἐπεμβάλλοντες ἀνετάραξαν κινήσιν, ἀλλ' ἀρχὴν βραδυτέρας φορᾶς κατὰ τὴν τῆς θάπτονος ἀποληγούσης δὲ ὁμοιότητα προσάψαντες μίαν ἐξ ὀξείας καὶ βαρείας ξυνεκεράσαντο πάθην, ὅθεν ἡδονὴν μὲν τοῖς ἄφροσιν, εὐφροσύνην δὲ τοῖς ἔμφροσι διὰ τὴν τῆς θείας ἀρμονίας μίμησιν ἐν θνηταῖς γενομένην φοραῖς παρέσχον.

[We must pursue] also those sounds which appear quick and slow, sharp [ὀξεῖς] and heavy [βαρεῖς], at one time borne in discord because of the disagreement of the motion [κινήσεις] caused by them in us, but at another in concord because of agreement. For the slower sounds overtake the movements of those earlier and quicker ones, when these are already ceasing and have come into agreement with those motions with which afterwards, when they are brought to bear, the slow sounds themselves move them; and in overtaking they did not cause a disturbance, imposing another motion, but once they had attached the beginning of a slower passage, in accord with the agreement of the quicker one, which was fading, they mixed together a single experience out of sharp and heavy sound, whence they furnished pleasure to the mindless, but peace of mind to the thoughtful, because of the imitation of the divine harmony arisen in mortal orbits.

There is something for everyone here, the mindless and the thoughtful, the pop and the classical, in the poetic movement of the Muses. The dance circling with retrogressions imitates in sympathy the apparent motion of the outer planet-gods. From my analysis:

... it is natural to read 'similarity' here ... as a correspondence of quick to sharp and of slow to heavy. Such a correspondence constitutes 'agreement'. 'Disagreement' would arise out of the opposite collocations ... When a term subsumes a pair of definitive contraries—as, for example, 'number' in relation to the 'even and odd'—Plato sometimes treats the pair as synonymous (or metonymous) with the term itself (see, e.g., *Laws* 818c, *Epinomis* 990c). Hence the pairs here seem likely to refer to what he elsewhere calls 'rhythm' [quick/slow] and 'harmony' [sharp/heavy]. In particular, in the context of the motile internal

dynamism of a rhythmic foot, quick would most naturally refer to the arsis, which contains one or two shorts, while slow refers to the long thesis. As one considers the dominating influence of the slow and heavy sounds in the process described, a special weight may be given to the disagreement or 'dissimilarity' arising out of the conjunction of heavy and quick, where a heavy sound occurs in the arsis, as also the sense of agreement or 'similarity' produced by a heavy sound where it is supposed to be, in the thesis. Such disagreement and agreement is understood as belonging not to the sounds themselves, but to motions produced by the sounds 'within us'. Later in the passage sounds are said to 'move motions' (κινουῦσιν κινήσεις). It is not clear whether these motions are understood to be entirely internal, or whether a literal reference is being made to orchestric performance. In a heightened state of poetic transport, perhaps the distinction becomes moot.

I then call attention to the granular interaction between accent and rhythm in the description, which appears to reflect the distinctive inflection points of an hexameter line:

There appear to be two points of dynamic moment in this description: the first when the slower sounds 'overtake the movements of those earlier and quicker ones'; the second when they attach 'the beginning of a slower passage'. At first it would appear that the interaction occurs entirely within the realm of rhythm and metre; slower sounds 'overtake' quicker ones. But in so doing, the narrator says, they have 'mixed together a single experience [μίαν πάθην] out of sharp and heavy'. The interaction of harmony and rhythm begins at a trot in disagreement; then subtly turns, as at the cadence of the caesura, where slow sounds first 'overtake' the motion and come to a point of agreement. Then comes a new beginning, as at the diaeresis, leading to euphonic agreement in the coda ... It is emphasized that the overtaking and the new beginning do not introduce a disturbance; rather, the new passage is 'on the terms' of the agreement reached in the earlier quicker passage. It would seem, therefore, that an agreement reached at the caesura becomes fully confirmed in the coda.<sup>28</sup>

This is without question a very difficult passage of Plato to interpret. I comment:  
[It] is ... a[n] attempt by a native speaker without recourse to technical terms from a dead language, at describing the syncopation and the

---

28 David, 89-91; for a different reading see Andrew Barker, *Greek Musical Writings, ii: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 62.

accentual cadence of verse, both the phenomena themselves and their physical effects ... Our vertical sense of harmony draws a different kind of unity out of sound and time; but the horizontal, rhythmic sense of a melodic cadence, of disagreement seeking agreement in cycles of accent and rhythm, is still vital in western musical discourse.<sup>29</sup>

It does seem that the reason for choosing στενάχων over στεναχῶν attributed to Aristarchus—the fact that most verbal inflexions do not involve contract verbs—is extremely weak. If the idea is in fact that most ‘movements to cadence’ (κινήματα) within the hexameter line involve a post-acute barytone reinforcement, and rarely a perispomenon one, with the implication of a *musical* preference at the cadence for the barytone contonation over the blunt masculine final circumflex, Aristarchus could be seen to be exercising his taste in avoiding the rare implementation of a terminal circumflex in this role, in line with what seems to be Homer’s own taste in the matter. The scholiast points to two cases where forms of στενάχω reinforce the fifth thesis (στενάχοντος, έπεστενάχοντο), the beginning of the coda in lines without a diaeresis; in I.364, however, the line in question, βαρύ στενάχων lands on the third thesis, which is the kind of musical reinforcement that is the true cause of the famous caesura. It is indeed rare for this position to be reinforced by a final circumflex like στεναχῶν. But modern taste will favour the diachronic argument, the unusual form, and the pioneering practice and seniority of Aristophanes of Byzantium over Aristarchus. Βαρυστεναχῶν.

---

29 Ibid., 91-2.

## 7 Secondary Accent

The practices in some of the earlier papyri appear to be arbitrary by comparison. The grave sign seems to have been the weapon of choice for correctors. It properly says ‘suppress the rise here.’ It was a prohibition, not a prescription. But in a number of instances, it appears to mark all the syllables where there is not an acute, so that the syllable of high pitch is known by being the odd man out. But the acute itself is not marked!<sup>30</sup> This is the interpretation of e.g., ἀιὸλῶπον for (standard) αἰολωπὸν.<sup>31</sup> It must be said, however, that this example is taken from a number which, together, are used to make the case that final oxytones were sometimes ‘accented’ in mid-sentence; I find this possibility unlikely if the rule for completing the contonation within word boundaries was still in play. (This rule depends on the fact the contonation could be disyllabic.) More likely is that the successive graves were warning students against accenting alternatives, in the knowledge that the final syllable would be suppressed automatically. Highly likely is the possibility that Greek orators and composers worked to control the release of accents with pauses and enclitics, sometimes producing long stretches within lines and sentences with no full contonations.<sup>32</sup> There is no teachable

---

30 Jennifer Moore-Blunt, “Problems of Accentuation in Greek Papyri,” *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, no. 29 (1978): 137–63.

31 *Ibid.*, 141 [Ox.Pap.2369.ii.28].

32 see Sophocles *Antigone*, 332; discussion in David, 253.

method apparent, as in *Venetus A*, but an ad hoc case-by-case and line-by-line approach; a seemingly unsystematic scattering of accentual assertions often after longer stretches of letters carrying no prosodic instruction at all. This is quite unlike the consistent word-level, propositional approach of *Venetus A*.

The use of the acute accent among the correctors responsible for accenting the papyri also needs to be approached afresh in light of the new theory. The acute does not originally mean ‘here is the accented syllable,’ in the sense of the most dynamically prominent syllable in a word (or phrase for that matter). It only means ‘here the pitch rises’. Neither does it necessarily mean ‘here is the highest pitch in a phrase’, despite Nagy’s pleading. Properly, the acute sign means ‘the contonation begins here.’ The locally most prominent syllable is often the one following: hence the acute can be as much a herald, as it were, of the word-level accentual event, as the grave sign preceding an unmarked acute.

One case where Nagy’s analysis is hampered by the late monosyllabic, accented/unaccented approach, is with his take on ΚΡΑΤΥΣΑΡΓΕΙΦΟΝΤΗΣ (κρατύς Ἀργεῖφόντης) from the Bankes Papyrus (*Iliad* XXIV.345). He sees the acute on κρατύς as evidence that in ‘pre-Byzantine’ Greek it was possible for final oxytones to be pronounced in mid-sentence, and not suppressed (‘graved’). What might the acute mean in light of the new theory? By itself, an acute *could* signify that a pause was felt here; despite the close attachment to the noun-phrase following, it is not impossible that this singing corrector wished to offset the cultish invocation of Hermes, ‘Slayer of Argus’ (Ἀργεῖφόντης) which fills the line from the diaeresis to the close. But if the *svarita* or down-glide was still felt, the released acute requires a down-glide on the first syllable Ἀρ- crossing the word-boundary, causing dynamic prominence on that syllable. This may also be the case if the grave involved a slight rise in pitch.

Here is Allen’s fifth rule for dynamic prominence in Greek:

A preceding element separated from the prominent element is also (secondarily) prominent.<sup>33</sup>

Allen’s study arose from the patterns of syllabic reinforcement of the ictus at the codas of lines of stichic verse. He found that in addition to the required terminal stress, syllables like the first in Ἀργεῖφόντης, separated by an ‘element’ (either  or ) are also prominent. There is no Alexandrian marking for this secondary accent, but it may be that the oxytone preceding a polysyllable was sometimes ‘activated’ in this way, so as to produce a dynamically prominent initial syllable on the word following. There may even have been a phrasal integrity in such a Homeric collocation as κρατύς Ἀργεῖφόντης that encouraged such a marking and pronunciation. Ἀργεῖφόντης itself seems to be a ‘frozen’ collocation of words that acquired a new internal accentuation.

---

33 Allen, 135-6.

Equally possible, however, is a reflection in this case—and other cases in the papyri of mid-line or mid-sentence oxytone marking—of the fact that the contonation was no longer operant, and the accent had become monosyllabic. The contonation ordinarily was not allowed to cross word boundaries, because the down-glide needed to be completed within the word. If the accent had become monosyllabic, this restriction would no longer apply. In point of fact, the turning grave of ultimate oxytone syllables in mid-sentence would be as sure a sign as any that the original contonation and its word-boundary rule was still operant.

I do not see how best to take the Bankes Papyrus as a clue to anything but the pronunciation and melody-making styles of its own age. All the same, the papyri should be examined for each use of acute on the ultima in the context of an induced barytone at the beginning of the following word—in the new parlance—in case there is evidence there that the contonation of the ancient prosody sometimes worked in this way, inducing secondary prominence at the beginning of polysyllables—a practice not indicated in the *Venetus A* or modern texts.

The ‘phrasal integrity’ tentatively hypothesised here to explain the pronunciation κρατύς Ἀργειφόντης is not a remnant of some archaic integrity, sloping slipperily into the dreamscape of ‘traditional formulas’. Fans of ‘formulaic phrases’ as windows to the lost music of an oral tradition, or the melodic licks and clichés of an improvised oral composition, do not find what they need in Homer. What may be imagined here is the extension of the ‘word’ as a prosodic unit backward, as it already is extended forward by enclitics, so that, as is the case forward with enclitics, double contonations are possible in the rearward direction as well. According to the descriptive law induced by Allen, secondary accent separate from the terminal accent is a feature of Greek words based on his study of syllable placement in relation to poetic ictus. Such doubling of word-level prosody is *not* marked rearward, however, in polysyllables under the marking system used in the East Roman texts and in modern editions; only forward with enclitics. A study of the earlier papyri may yield an earlier practice perhaps still redolent of Homer, where on occasion a ‘released’ oxytone acute depends on a completed contonation in the next word, where that following initial syllable is actually the dynamically prominent phenomenon when it is long or closed.

One notes, however, this observation of William Wyatt, following one by A. Tsopanakis:

His observation is acute, and can be illustrated by the phrase ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργει (*Iliad* I.30), in which the final ω before the preposition is once shortened, once maintained as long.<sup>34</sup>

---

34 William F. Wyatt, ‘Homeric Loss of /w/ and Vowels in Contact’, *Glotta* 72:1/4, 1994, 127.

This -ω- exhibits the same extralinguistic pressure we see in Ἄρες Ἄρες, long in the *thesis* and short in the *arsis*. This could be enough of an account for those who are satisfied that Homer's is dance music. But it leads Wyatt to make a distinction between internal and external sandhi:

In this phrase, a formulaic phrase one imagines, the rules of external sandhi, which call for shortening of the final vowel in hiatus, do not apply with the first occurrence of the preposition ... Formulas are in fact words, and therefore obey the rules of internal sandhi. Or, put more neutrally, in formulas and with certain words the rules of external sandhi are not obeyed or need not be obeyed. In the case in point, instead of a five-word phrase as printed, we have a three-word phrase: ἡμετέρω ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργει, i.e. ἡμετέρω+ἐνὶ+οἴκῳ ἐν Ἄργει.<sup>35</sup>

Wyatt's notion that formulas are words is not directly in reference to accentuation, but it serves as a way of acknowledging, from the perspective of word-level prosody, that the rules for such prosody interdepend on any rules for the determination of 'words'. In the lemma discussed earlier, τὴν δὲ βαρυστενάχων, βαρυστεναχῶν is the only portion that can be claimed from the manuscript to be in *scriptio continua*, and it is equally possible as not that it registers as a compound word—or what Wyatt here describes as a 'formula' with internal sandhi. In this extended envelope of a 'phrasal word', we perhaps accept a greater likelihood not for the compositional reality of formulas, but for a more than theoretical reality for Allen's secondary accent.

About the definition of words and the formulation of rules for word-level prosodic units, the following observation may be instructive:

In their field work among the *guslari*, the traditional oral singers of Yugoslavia, for example, Milman Parry and Albert Lord discovered that these singers thought in terms of sound groups, not individual words; the two do not necessarily coincide. Only after a Serbian or Croatian *guslar* had seen a printed copy of his dictated song on a sheet of paper, with the individual words set apart by the white space between them, could he understand what Parry and Lord meant by the term "word."<sup>36</sup>

On the other hand, Plato in the *Cratylus*, composing in the age of *scriptio continua*, hypothesises the formation of nouns (ὀνόματα) out of clauses (ῥήματα)—e.g. Δίφιλος > Διὶ φίλος, ἄνθρωπος > ἀναθρῶν ἃ ὄπωπεν, 399a-c—in a way that fully presupposes the notion of words as integral prosodic units; this is long before their representation as such in manuscripts like the *Venetus A*. The process is

---

35 Ibid.

36 A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960, 25, 99-123; in Steve Reece, 'Some Homeric Etymologies in the Light of Oral-Formulaic Theory', *The Classical World* 93:2, 1999, 189-90.

one where a new word with a new accentuation is derived from a phrase where the original accents are responsive to the original word boundaries. Original letters are removed in the process, and some syllables change from pronunciation with a rising pitch to a down-glide, while others suffer the opposite change. Students who labour at their augments and endings in order to parse Ancient Greek sentences, ought to take heart that words and word-level prosodic melody were real things for the composers of texts, before their presentation in East Roman manuscripts as separate graphic phenomena.

Socrates describes the required changes of accent from the phrase to the derived word, it would seem as a way to make his etymologies more plausible.<sup>37</sup> If, therefore, in the lemma discussed earlier, βαρυστεναχῶν is to be understood as a word formed from a phrase (βαρὺ στεναχῶν), it would not be impossible that an early papyrus of Homer turned up showing a double contonation: βάρυστεναχῶν. It is even possible that the final circumflex would have been omitted (βάρυστεναχων), either as well-known or as the only possible option given the initial acute. No prediction is made; it is in fact possible that such a pronunciation would have been automatic, and therefore not worthy of a corrector's attention; but no surprise would be registered if he alerted us to the fact that in the compound word, he thought the βαρὺ component was no longer oxytone.

Perhaps it will turn out to be possible to formulate a broader rule this way: that in polysyllables—but also word-like collocations including name-and-epithet phrases, and other polysyllabic candidates sometimes described as 'formulas'—Allen's rule for secondary stress applies. If κρατύς Ἀργειφόντης is such a collocation, the accentuations κρατύσαργειφόντης (as written in the Bankes Papyrus, but actually prominent where underlined) and κρατυάργειφόντης would *both* be consistent with Allen's rule 5 for stress. The producers of such manuscripts as the *Venetus A*, however, are methodical in focusing *only* on the terminal accentuation at word-level. In my own performance practice, I shall follow their judgement, in allowing the accentual melody of noun-and-epithet phrases to blossom purely from their constituent words and normal sandhi.

---

37 David, 86-7.

## 8 The Proof

In the *Venetus A* lemmas, as in the papyri, accents were not used all over the place, as Nagy points out; only at selected places in texts printed in *scriptio continua*. Clearly, the students whom these Alexandrian texts served, mostly knew where the words were accented; as surely as they knew how to pick out, register and parse what we call ‘words’ as their eyes scanned the continuous stream of letters. It is only when words were arranged so as to exploit their inherent rhythms and melodies in larger structures, like epic lines—in poetry—where factors that affected or even altered natural prosody may have come into play. And naturally it is in the recording of poetry where one finds the most use of accent marks in early texts.

How were native speakers likely to trip up? To begin with, a portion of Homer’s diction had become obscure in the historical period. The first scholia from the classical era served as glossaries for this lost vocabulary, although classical teachers did not limit themselves to guesses about diction; allegorical exegesis also characterises the pre-Alexandrian era. One presumes that forgotten or unfamiliar words were also obscure as to their accent; but the focus on prosodic error, or simply on prosodic recording, seems only to have come to a head in Alexandria, resulting in the deployment of Aristophanes’ now familiar signs.

The main source of error, however, comes from the ictus of poetic feet. Modern students often learn a technique of scansion, as a way to drill on metres, where they punch every long downbeat (or *thesis*). The result is monotonous

but also weirdly hypnotic. Ancient students also would have had an instinct, native to human rhythm, for stressing alternate beats; Greek was as iambic in that way as English. Even *within* the accentual contonation, the theory has it that one mora or syllable was more prominent than the other; in some cases it was only the surrounding environment that determined which one. Hence correctors would have been as keen to prohibit as to prescribe; that is why so many graves are deployed in early papyri at the many places where a student may be tempted to accent to keep in rhythm. This is the ‘bad habit’ that the negative marking (grave) seeks to forestall. Only when it was decided to display words as prosodic units, separating them graphically, could the accent system become both universal and economical in its prescriptions and prohibitions.

In the period when the recessive contonation was operant, it would seem that gradations of emphasis between syllables would have been at their most nuanced and subtle, in relation to the monosyllabic accentual patterns of later Greek. To begin with, syllables outside those involved in the contonation retained their strong vowel values and full quantities, a situation we find only in some song settings of languages with stress accents, like English. Then there was the suppressed onset of the contonation when it could not be completed within the word; it is not certain whether some rise in pitch was still registered on acutes turned grave, and if there was a ‘knock-on’ effect on the initial syllables of words following. Finally, within the word’s accentual contonation itself there was also a contrast between prominence/non-prominence, reflected in placement with respect to metrical ictus, which depended on the interaction of the pitch elements with quantity: when the down-glide fell on a long or closed syllable, it predominated over the marked rise; otherwise the rise itself was prominent.

It seems very likely that there was a stage, reflected in some papyri, when the accent became monosyllabic and indicated by high pitch. The circumflex and acute came to mean the same thing: ‘accented’. The significance of the circumflex and the disyllabic contonation was lost. In that circumstance it is inevitable that native speakers would misinterpret and so distort the musical instruction intended by the accent marks, which rarely marked the prominent long down-glides in any case. There may have been ‘correctors’ who still remembered how the contonation actually worked; the usual suspects also would have included local correctors who only pretended that they knew.

In the meantime of course compositional prosody itself was changing; almost certainly there were some ‘correctors’ from Nagy’s ‘pre-Byzantine’ world who wished to reflect the prosodic or musical styles of their own day—to set the old texts to a ‘New Music’. The citharodes may already have been doing this long since to hexameters with the newfangled, seven-stringed or greater instrument (κίθαρα, λύρα) in different modal scales. Here is West:

Classical writers distinguish rhapsodes from citharodes. The latter sang the poetry of Homer and others to *melodies of their own*, accompanying themselves on the cithara, and they looked back to

Terpander as the famous exponent of this art. Homer was thought of as a rhapsode...<sup>38</sup>

This Terpander is credited with increasing the number of strings in archaic times from the four of the Homeric phorminx to a lyre of seven or eight, filling out the modal octave. West discusses what he calls the 'dual-tradition hypothesis', as between performers of hexameters with and without an accompanying musical instrument (rhapsodes versus citharodes), but avers that '[t]he dual-tradition hypothesis is supported by no ancient testimony, and it lacks intrinsic plausibility.'

I conclude that Homeric 'singing' was truly singing, in that it was based on definite notes and intervals, but that it was at the same time a stylized form of speech, the rise and the fall of the voice being governed by the melodic accent of the words.<sup>39</sup>

It is not therefore excluded that the Bankes Papyrus, and other provincial papyri displaying idiosyncratic accentuation outside the Alexandrian standard, may in fact represent citharodes' occasional librettos.

The circumflex and especially the post-acute barytone were no longer in later periods the heavy accentual phenomena around which poetry and *choreia* were composed. And of course at some point the high-pitch accent took on the qualities of stress, where the vowel grade and quantity of unstressed syllables were weakened. But the East Roman manuscripts derived from Alexandria manifestly preserved the reality and the effects of the classical contonation; there is on this level every reason to believe that the *Venetus A* is written in the same language as Homer spoke, and preserves his reinforcing prosody as well as it preserves his dactylic feet. I have argued that Latin has never lost this contonation; it is preserved in Latin's received stress pattern. The recessive rule for Latin is that *the contonation must begin (that is, the pitch-rise must occur), where possible, on the second mora before the ultima*. Because in Latin (unlike Greek) the rule is indifferent as to the quantity of the ultima, the circumflex is more prevalent in Latin than in Greek. Every long Latin penult is a circumflex! One hears it still on Italian penults. The classical Greek, Latin and Vedic/Sanskrit 'contonation' must be understood to have an Indo-European provenance.<sup>40</sup>

Some part of the manuscript evolution may have involved the transition, after Alexander and in Rome, to the uses and needs of non-native speakers. But the school of thought or scholarly tradition that led to the superb *Venetus A* manuscript proposes a text based on the best authorities at the University of Alexandria, who included geometers, with their demonstrations and their

---

38 West, 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', 113-14, *emphasis added*.

39 Ibid., 115.

40 David, 'The Classical Interlude: A Law of Recessive Tonal Accent for "Classical"-Era Indo-European', *Dramaturgias: Revista do Laboratório de Dramaturgia*, 4:2 (2017), 229-37.

lemmas, as well as grammarians. (This is clearly not true of some of the local papyri which contain no *apparati*.) The final result of the process can be understood on its own terms as an inevitable development in the representation of a language where word boundaries and tonal prosody were mutually definitive empirical phenomena. Even native students could use such guidance.

Let us take stock of what can be said about the historical authority of these fully developed East Roman manuscripts and their system of prosodic marking. Nagy could not be more wrong, when he infers that what he calls 'Byzantine' writing practices are 'newer' and therefore 'less accurate' than what came before. The opposite is true: these practices finally express what had been latent in the representation of word-level accent, by the separation of words and by focusing on terminal intonation. Lower case letters also have proved very useful things for many purposes. In distinguishing between lower and upper cases in writing, these manuscripts can be said to have initiated a new kind of visual registration of language, including new kinds of distinction and emphasis sometimes not possible in unwritten speech. They can even be credited with a usage influenced by geometry that has been sadly lost in the modern scholarly habit: where we have 'footnotes'—with no connection to dancing feet, except perhaps their odour—these manuscripts had *lemmas supported by argument*. Sometimes 'newer' actually means 'innovative' and 'better fit for purpose': this East Roman era is, with great good fortune, one of those times.

And in the face of what Nagy himself calls a 'sea change' in the accentual practices of living contemporary Greek, the East Roman manuscripts like the *Venetus A* show an extraordinary scholarly diligence and economy of method in transmitting the original word-level prosody, despite the contemporary reality and the anciently lost representation of key phonemes like the ubiquitous -w- of the digamma. They preserve the quantities of Homer's original words: the dactylic hexameter and its ictus have made sure of this. It is known that the position of the rising pitch in a word did not change over the course of Greek's history—unless it once presented, say, prior to the antepenult—and persists today as the location of the stressed syllable. Therefore in the vast majority of cases, there is no error in the marking of these accents by the Alexandrian grammarians. Consider this analysis of West's, citing Wackernagel:

The Alexandrian scholars and the grammatical tradition that derived from them attached importance to the study of Homeric accentuation, and record a number of particular accentuations that cannot have been established either from the living Greek language or from theory and analogy, but must have been preserved by a continuous tradition of oral performance from early times: such accentuation as *ἀλεωρή, γάρ αὐτον, δηιοτήs, θαμειαί, ταρφειαί, καυστειρῆs, ἀγυιαί, Τρωιούς, ὄθι σφισι*, and others.<sup>41</sup> That rhapsodes continued to perform Homer

---

41 citing J. Wackernagel, *Kleine Schriften*, 880-1, 1102-7, 1154-78.

in Hellenistic times, and indeed much later, is known from agonistic inscriptions ... It is not the case that Alexandrian scholars kept their noses in books and ignored performing artists of their times ... Homeric scholars were naturally familiar with the sound of rhapsodes' voices. These rhapsodes performed Homer in such a way that the word accents were audible, and they were taken to have at least some authority in the matter. Rightly so, seeing that their accentuation had peculiar features which appear genuinely ancient. How ancient? As ancient as the times when the words concerned were in use in the living language. That implies a delivery in something not too far removed from speech tones at least as early as Homer, if not earlier.<sup>42</sup>

That the scholar-critics used to frequent the theatre is evident not only on the level of the language they recorded, but on that of the *mimesis* they witnessed. Consider the scholia to *Iliad* II.360 recorded in *Venetus A*; when Nestor 'turns away' mid-speech from addressing the Achaeans to speak directly to Agamemnon, the scholia refer to τὸ σχῆμα ἀποστροφή, 'the figure apostrophe'.<sup>43</sup> The frame-scholium explains that Nestor literally turns his speech away from one to the other (ἀποστρέφει δὲ τὸν λόγον ἀπὸ τῶν Ἑλλήνων πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα). Of course neither addressee is really there at all. There is only the rhapsode, and very likely the audience implicated by him—the scholiast gives this away when he calls the Achaeans 'the Hellenes'. The use of 'schema' suggests that there was a stylised gesture involved when the rhapsode turned away from the theatre of Greeks to conjure them an invisible king. It comes with the territory for a solo thespian, with no guitar to hide behind, that he must populate the imagination, and that he can summon appearances from the dead, the invisible, or from thin air; these story-teller's wonders are nigh impossible with the machinery of staged drama. The rhapsode has power over what is not seen, and can layer the forces and agents in his kind of narrative without the constraints of other tellers' media.<sup>44</sup> At times he is like a medium, being possessed in turn by these different agents, human and divine, and even the recovery of 'himself' and his narrator's voice can thus become a dramatic moment.

Apostrophe has been treated as a literary figure, a narrative technique, even as a quirk born of metrical necessity in the Homeric context. But 'schema' and 'schemata' refer in the context of the Athenian stage to the repertoire of gestures used by choruses of dancers, as well as solo dancers (Herodotus 6.129) and actors. It is surely the most obvious gesture for a solo actor doing a one-man-show

---

42 West, 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', 114.

43 Pagani, 91

44 For an excellent account, for example, of the rendering of the figure of Eris through telling of the *aristeia* of Diomedes, see Katherine Kretler, *One Man Show: Poetics and Presence in the Iliad and Odyssey*, Washington DC: Center for Hellenic Studies, 2020, 59 ff.

playing many parts, to turn to his imagined interlocutor and address him or her; the rendering of dialogue by one performer requires this, apart from the vividness of the effect, which can be made to surpass what can be achieved by two actors. This ‘apostrophe’ happens not only between the rhapsode’s audience and the familiar character to whom he turns in the second person, as in the celebrated cases of Patroclus and Eumaeus; in this instance the rhapsode is already embodying Nestor, and it is as Nestor that he turns directly to Agamemnon. This move, already in character, is also described as ‘apostrophe’ by the scholiasts. And of course the rhapsode will at times embody Patroclus and Eumaeus as well, and speak as them. Really apostrophe, ‘turning away’, is on a spectrum with the regular announcement between speeches that the narrator is now ‘exchanging his place’ (ἀμειβόμενος), usually translated as though the character himself is ‘replying’. Apostrophe is, however, as marked and vivid a ‘breaking the fourth wall’, in relation to the rendering of the usual exchange between speeches, as the critics (apart from the metrical dogmatists) have made it out to be.

There is, of course, a difference of Alexandrian scholarly opinion on occasion (στενάχων vs. στεναχῶν). But West’s inference from Wackernagel’s data that the preservation of particular anomalous accentuations implies a living tradition of rhapsodic performance, which preserved such pronunciation in the face of a changing synchronic picture—a tradition with which the grammarians were very likely familiar in performance—is richly to the purpose. It once again bespeaks an almost cultish conservatism, which begins not so much with the thespian or concert-planning instincts of rhapsodic performers, but originally with the pre-recension demands from their audience in Solon’s Athens.

It is difficult to overstate the significance of this demand by an audience, from the performers, for *their* Homer in its proper order. Consider the scale of its implications. This was a generation that knew its poems in their sequence, composed as written literature or otherwise, but expressed an anxiety about hearing any change in the order, as though they knew they were dealing with a record as fragile as memory, which had to be repeated as it was for fear of its loss or distortion, including the words whose meaning was forgotten and those whose accentuations were foreign to their own use. Recently an anxiety was reported in the news about a priest who had misspoken the lines repeated in Catholic baptism, that twenty years’ worth of baptisms had been invalidated. (The priest had been saying ‘we’ instead of ‘I baptise’; the royal ‘we’ was not considered as a possible mitigation; yet English-speaking Roman Catholics in my lifetime have started saying ‘We believe’ instead of translating *Credo* as they used to do.) There is perhaps a comparable anxiety expressed both popularly and among a professional elite about the ‘restoration’ of works of visual art. Nothing must be added! Only various accumulated pollutants must be removed. And yet there are some who find that the restored Sistine Chapel beams at them like a billboard. Anxiety breeds anxiety as preservation of Michelangelo takes on a present colouration and the actual artwork a metaphysical reality.

Nowhere is this anxiety more fraught about the loss of what is held preciously in the memory, because it belongs to a world that can never otherwise return, than in the restoration of ruins from antiquity in Greece and elsewhere. No one dares restore the colours to the pediments in their Hindu vitality, at the risk of losing our psychic connection; instead everything must be preserved in each generation exactly as it now is, or was at the first northern encounter; or else protected in museums with the fragmentary ruins reproduced on the sites in facsimile. Hence we continue to dwell in the limbo of the Pentelic mausoleum, some of us imagining the coloured life of the Parthenon and its polis, but living in an eternal present of the off-white marble ruin. Nothing must be changed: roped off and professionally maintained, the living ruin ensures a psychic connection to the historical one. This professionalism is a metaphor for the Alexandrian scholars—and perhaps the late rhapsodes as well—who preserved the alien sounds in performing and writing Homer in manuscripts, as though freezing Meleager's brand against consumption in the embers. Ion the rhapsode cast a spell, himself suspended like an iron ring in the magnet's energy (Plato, *Ion* 533d ff.); but everyone knows that a spell no longer works unless one gets the exact original words in the exact original order.

All that is required to unlock these conserved texts musically is the knowledge that the marked accent once signalled the beginning of a contonation that was usually disyllabic, where the second element was dynamically prominent when long, at last to make sense of the various patterns of reinforcement of the ictus of Greek metres. Hence these manuscripts *preserve the original prosodic map of the Homeric composition*. The quality of some syllables surely changed: digamma disappeared, along with intervocalic sigma, and metathesis happened—though in a way that did not alter the prosodic reinforcement of the underlying rhythm. Hence a student who practices the contonation, and becomes familiar with its interplay with the hexameter, can feel with genuine confidence that he is within the Homeric sound-world. If the Attic spelling of Homer still sounded like Homer, *so can we*. That is the achievement of the methodical and historically conscious approach to prosody in the late Roman manuscripts.

It is time for students of classical Greek to put down their other work and learn how the disyllabic contonation works in the performing of texts, in prose rhetoric and in all the kinds of poetry. I find that this is not intuitive work for people raised on classical paradigms. To the best of my knowledge, none of the modern languages in which classical texts are studied bring native experience to bear in implementing a disyllabic, polyvalent accentuation. But it is essential that this training be done—for all the poets—but for Homer's sake to begin with. I suspect it is only the rhythmic, prosodic, musical life of his words in the mouth and on the breath that will finally cure students of Homer of the notion that there is any rhythmic, prosodic, or musical actuality to the idea of a metrical formula. To look at his score without hearing it, Mozart also is full of them. They are a feast for the tone-deaf and for fans of statistics and Lego™.

A metrical formula is an abstraction stripped of syncopation, melody, or meaning. It is therefore impossible, in the nature of things, that it be a unit of poetic or musical composition. The emperor has had no clothes for a long, long time in the domain of Homeric criticism—for longer than my lifetime. Yet I can imagine a generation of students who will become practiced in the Homeric music. I was never the boy in class who was any good at poetry. But I imagine a generation of critics to come who will start to feel with some confidence, and be able to express it to others through the melodic movement denoted in the Homeric manuscripts, when it is that Homer sings, and when it is that Homer nods.

## 9 The Pudding

How does one demonstrate that a musical text ... is musical? It was one thing to demonstrate that the Linear B script was actually a representation of an historical stage of Greek. The decoded product was recognisable as Greek words and sentences, without gibberish. While this was not true about other language candidates, the proof was not thereby achieved through a process of elimination; there was, rather, a positive identification, where Greek answered the decipherment internally with morphology and meaning, as well as recognisable proper names. It is also the case that the East Roman manuscripts preserve the location of the onset of Greek's historical tonal contonation, and I have shown that this tonal contour tends to reinforce a quantitative stress pattern first induced from the Homeric and other stichic Greek data by Sidney Allen. There is therefore a case to be made, and I have made it, for aesthetic choice in the placement of words in relation to Homeric meter, to reinforce ictus with accent in a patterned, syncopated way—neither automatic and monotonous nor purely random, but with expectations created of regular cadences at mid-line and line end.

But when it comes to musicality, a certain reservation is made for taste and private experience. An impassioned and detailed case can be made for the perfection of a piece of music or its execution—the polyphonic sigh of a nocturne, or the consummation of a blues on the off-beat—but there will always be the fellow who wants to change the channel. It can be absurd, and often embarrassing

to both parties, to try to explain how a certain favourite song is musical in some objectively delineatable way. Yet a Homerist has been reduced by a hundred years and more of metrical-traditional-oralist mumbo-jumbo, to being forced to prove there's anything at all going on with his poet's poetry, at any given moment, beyond filling up a hexameter line with a pre-fab building block of 'traditional material'.

Consider the fate of an autograph of Bach's *St. Matthew Passion*, were all knowledge to be lost about the significance of the staff or the patterns of dots and squiggles scrawled all over the pages. At what point would anyone consider looking beyond the fascinating story told there in German, seeing as that was (obviously) the actual text? Scholarship would proliferate, what with analysing its different diction and styles and speculating about its origins. No doubt some would argue that certain parts were 'undoubtedly' lyric poems or 'arias' originally separate from the Ur-text and later incorporated, while other parts, said to be by the so-called 'M' author, were believed to originate in some now lost unitary work, perhaps stemming from a German oral tradition—although a faction solidly maintains, citing parallel sources, that they bespoke a written original of this work, a sort of German 'bible'. We envision a certain school that would be convinced that in the cyclic background, there were hints, still for them discernible at times in the *St. Matthew Passion* text, that the death of the Jesus figure was not in fact the end of it, as the extant text would have it, but that in some traditions it led to a transfiguring apotheosis of some kind. At what point would the project of deciphering the formulas in the squiggle patterns appeal to any but the most esoteric boundary riders in the academic club? Who could seriously think that such work could contribute anything worthwhile to the burgeoning anthropological debate on German Jesus-mythology, to which Picander (some say 'M', some even say 'Bach') contributes the fundamental text?

Now imagine what sort of lunatic it would be who dared claim that actually the staff and squiggles contained almost the whole point of the composition, and that the story being told was in large part a musical witnessing and a musical meditation. What chance would there be for the imagined music of Bach, on imagined instruments and voices charged with longing, in the face of a mountain of linguistic and humanistic scholarship proliferating across generations about the transmission of a quasi-religious myth? 'Hang on, this fellow is turning a foundational German text into a sort of Italian libretto. An unnecessary mystifier at best, at worst a mischievous self-aggrandiser. Yes of course there was music involved, everybody knows that. So what. Licence to teach denied!'

Fortunately the East Roman manuscripts contain prosodic notations that rather hit one on the head with their impact. As I have tried to show in earlier work, one does not actually *have* to become skilful at singing Homer to recognise the histrionic effects of musical drama achieved in the score, as it is traditionally marked and accented. This is a fortuitous feature that, one hopes, will help

readers entertain the possibility that a) the prosody denoted in these manuscripts is of considerable musical interest without fantasising about vanished melodies that were unrelated to this prosody and its intertwined meter; and b) that the obviousness of these examples will open the mind to the more subtle and pervasive musicality that is the reason for being of the distinctive Homeric diction and the evocation, of being itself, by noun-and-epithet phrases.

There are musical moments that can be discovered directly and visually from the prosodic notation once the new theory of the accent is brought to bear, and allowed to do its work. Some of these are quite blunt instruments. In the following instance I have written up, describing *Odyssey* 23.175, one does not even need the new theory:

οὔτε λῆν ἄγαμαι, μάλα δ' εὔ οἷδ' οἷος ἔησθα

There is in this period a remarkable sequence, against all notions of epic rhythm and harmony, of three successive circumflexed syllables: εὔ οἷδ' οἷος ἔησθα. If there is an *absolute* in metrical theory, it is that rhythm depends on alternation—on the alternation of emphases in time. Hence there is also something absolute about the harmonic innovation registered here; three consecutive complete Hellenic contonations should be unsingable within a dactylic line. Even someone who hears formulæ in Homer must admit that there is something more than an instance of non-formulaic language going on here: there is something antithetical to the very *notion* of a metrical formula. Indeed, it is by 'innovation' that the concept 'tradition' is analytically determined, and hence by which it comes properly to light—not by the 'formula'. At a moment of ultimate tension, the histrionic minstrel has dared his music to overreach its native forms, to find and to embody an expression inside the rhythm and harmony of the epic line which captures the sure mind, the knowing heart, the very living breath of Penelope. 'I know you, what you were,' she seems to say to the stranger before her, with all the force, and risk, of her own identity. This is a moment to be savoured, a moment of musical disclosure and self-revelation ... a moment scarcely to be matched in the apparitions of later literature.<sup>45</sup>

It turns out that such runs of three straight circumflexed syllables are exceedingly rare in Homer—there are only a handful—though I have not catalogued them exhaustively. (This particular descriptive task, and any number of other studies of prosodic patterns in the standard editions disclosed by the new theory, are warmly solicited.) It is therefore rather striking that this figure occurs fully *three other times in the speeches of Penelope herself*. One is obliged to speak of a

---

45 David, *The Dance of the Muses*, 136-7.

motif characteristic of this Homeric personage, *and no other*, whatever an actor may choose to make of the effect, or infer about the speaker's character or state of mind in each passage. It is only at the critical moment in Book 23, however—the 'recognition scene'—that the sequence occurs so strikingly in mid-line. The great majority of instances do occur in Homeric speeches rather than narrative, usually at the beginning of lines, and often involve the sort of emphatic circumflected monosyllables typical of a speakers' immediate needs—as for example, words like 'now' (νῦν) or again (αὖ). Penelope's first examples occur twice at the start of lines in Book 4:

νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀνηρείψαντο θύελλαι  
ἀκλέα ἐκ μεγάρων, οὐδ' ὀρμηθέντος ἄκουσα. 4.727-8

But again, now, my son, beloved—they snatched him up, the storm winds,  
An unknown out of these rooms, and I didn't even hear of his setting off.

This is when Penelope first hears that her son has absconded to Pylos, and is expressing her dismay to her serving women. She repeats the figure, it seems in a somewhat different emotional register, a little later to her sister in a dream:

νῦν αὖ παῖς ἀγαπητὸς ἔβη κοίλης ἐπὶ νηός,  
νήπιος, οὔτε πόνων ἐὺ εἰδῶς οὔτ' ἀγοράων. 4.817-18

Again now my son, beloved, went on a hollow ship,  
The fool, not knowing his way around real work nor public business.

The pattern is found also in Book 16, when Penelope dresses down Antinous for his murderous plotting; she reminds him that Odysseus once gave his own father safe haven:

τοῦ νῦν οἶκον ἄτιμον ἔδεις, μνάα δὲ γυναῖκα  
παῖδά τ' ἀποκτείνεις, ἐμὲ δὲ μέγας ἀκαχίζεις: 16.431-2

*That's* whose home you're eating up, *right now*, with no payment; you  
pursue his wife  
And mean to kill off his son, and it's me most greatly that you grieve.

Odysseus also begins a line this way (νῦν αὖ δεῦρ', 16.233). Other examples include Nestor, Aeneas and Poseidon in the *Iliad* (VII.329, XX.231, 297). Achilles puts it like this, when he instructs Lycaon (ἀλλὰ φίλος, θάνε καὶ σύ) to lie there with the fishes:

Ἐνταυθοῖ νῦν κεῖσο μετ' ἰχθύσιν, οἳ σ' ὤτειλήν  
αἶμ' ἀπολιχμήσονται ἀκηδέες: XXI.122-3

There you are now, lie among the fishes! They'll lick  
The blood off your wound without a care ...

It is evident that some level of passionate intensity in the speaker is expressed by this insistent circumflected prosody. There is more than one example, however, from the Homeric narrative as well. It is of course less obvious how to render the naturally emotive tenor of such prosodic emphasis when it comes from the narrator. But this prosody occurs when a ship in the Achaean camp first catches fire at *Iliad* XVI.123:

... τοὶ δ' ἔμβαλον ἀκάματον πῦρ  
 νηὶ θοῇ· τῆς δ' αἶψα κατ' ἀσβέστη κέχυτο φλόξ. XVI.122-3

... they threw the weariless fire  
 Into the swift ship: and over her there quickly poured down an  
 unquenchable blaze.

Certainly there is something objectively structural to the story about this famous ignition as a cue to action and a multivalent metapoetic signal, and it is likely that the narrator himself feels a special investment. But I admit I find it surprising to find this heavy prosody outside a speaker's speech, and I resist basing an interpretive claim about the narrator's psychic state because of the music of this moment. There is no doubt that the intensive effect seems best to suit not description but the histrionic rhythm of someone making a point in a speech. Three successive monosyllabic connotations are not to be found in the reverie of the similes. They provide proof-of-concept that aesthetic suitability to situation and speaker is a governing factor in Homeric poetising, so that affects are sometimes summoned which conflict directly with the dactylic ictus of the metre, and hence whose nature *cannot* be formulated in terms of metrical 'formulas'.

When the new theory is brought to bear, many more cases of three successive prominent long syllables come to light (though they are still by no means common, in the nature of dactylic metre). It is the consecutive circumflexes that most call attention to themselves by their anti-rhythm; successive long prominences of different shapes (e.g., barytone, circumflex, oxytone) at least provide variety in their reinforcement, unlike the cases above. All the same, particularly striking is Agamemnon's 'apology' speech (XIX.78-144), delivered (pointedly) from his seat, not standing, in public to Achilles when Achilles claims to renounce his wrath. Fully four of the lines in this fraught speech about his manic blindness involve sequences of three straight prosodically prominent long syllables (not necessarily circumflexes):

ἀνδρῶν δ' ἐν πολλῶ ὀμάδω πῶς κέν τις ἀκούσαι	XIX.81
σύνθεσθ' Ἀργεῖοι, μῦθόν τ' εὔ γνῶτε ἕκαστος.	84
τῶν ἀνδρῶν γενεῆς οἳ θ' αἵματος ἐξ ἐμεῦ εἰσι.	105
οὐ δυνάμην λελαθέσθ' Ἄτης, ἧ πρῶτον ἀάσθην.	136

In line 81, we have ὀμάδω πῶς κέν τις, a post-acute barytone, a circumflex and a closed oxytone. In 84, it is μῦθόν τ' εὔ γνῶτε, circumflex, closed oxytone,

circumflex, circumflex. In 105, γενεῆς οἱ θ' αἵματος, circumflex, oxytone+enclitic, oxytone; in 136, Ἄτης, ἧ πρῶτον, post-acute barytone, circumflex, circumflex. This speech appears to be unique in Homer for these sequences; allied to the mystery of why he doesn't stand up, despite his protestation about how hard it is to address a vulgar, hostile crowd, is, it would seem, a stridency of delivery in lieu of manhood.

In XIX.84 there are *four* consecutive prosodically prominent long syllables, when Agamemnon means to stress that though he's making a point to Achilles, he wants each and everyone else to bloody well take it in. This really is a rare sequence—not only four prominent syllables in a row, but four dynamically prominent *long* syllables in a row. I know so far of only three other such sequences in Homer: *Iliad* V.340, describing ichor flowing from her wound, when Diomedes attacks Aphrodite:

ἰχώρ, οἶός πέρ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν·

Here, however, the oxytone on ἰχώρ depends upon the punctuation; without an editorial comma, the syllable becomes grave. Editors need to start considering the prosodic environment surrounding, before they decide to alter it with a punctuated pause. Also in the *Iliad* narrative, also describing a sudden blaze of fire, is this sequence of *five* straight tonally dynamic syllables, four of them prominent (but only three in succession) (V.7):

τοῖόν οἱ πῦρ δαΐεν ἀπὸ κρατός τε καὶ ὤμων,

Such was the fire that blazed from his head and his shoulders

This is the ignition by Athena of the *aristeia* of Diomedes. Here we are not shy to register the narrator's investment: the μένος or 'vital energy' instilled by the goddess is embodied by the rhapsode, from toe to head, in cresting imagery.<sup>46</sup>

At 19.486, Odysseus is desperate that Eurycleia remain silent when she recognises him by his scar:

σίγα, μή τις ἄλλος ἐνὶ μεγάροισι πύθηται.

Silence! Lest anyone else in the big rooms hear.

We read barytone, long oxytone, closed oxytone, closed oxytone. We imagine a fierce stage whisper.

Most striking of all is this moment in the speech of Priam to Achilles, XXIV.505-6:

ἔτλην δ' οἷ' οὐ πῶ τις ἐπιχθόνιος βροτὸς ἄλλος,  
ἀνδρὸς παιδοφόνιοιο ποτὶ στόμα χεῖρ' ὀρέγεσθαι.

---

46 see Kretler, 59-63

I dared what *no one ever has* yet upon the ground, no other mortal:  
To reach my hand to the mouth of the man who slew my child.

As in *Odyssey* 19.486 above, where Odysseus is in danger of being recognised too soon, the use of two enclitics creates a most decided pattern: five consecutive long syllables, all of them tonally dynamic, the final four tonally prominent in succession: in this case, barytone, circumflex, oxytone, oxytone, according to the new parlance. In the next line Priam describes the most unprecedented action described in all of Homer—perhaps in all of poetry and literature. His announcement in the line preceding calls forth also an unprecedented prosody, in his emphatic awareness that what he does has no precedent.

Let us say again, these are the horn blasts and the timpani rolls: these are not the subtle shadings and the lyric breakouts and the mesmerising name-and-epithet invocations. But the fact that they obtrude from the page when one heeds the accent marks, must be taken as a vindication of the idea that these inherited prosodic notations preserve some of Homer's musical life, as surely as they instruct the breath of his histrionic actor. The *Venetus A* and its peers have given us a score that must be studied. This is a score that must be played. Students must learn how to read the music before they presume to edit it, let alone talk about its meaning. Perhaps they will find, as I do, that there is nothing traditional there. The Titans of Greek letters, after all—in history, philosophy and poetry—reacted to Homer by attempting to correct, to censor, to compete with, and to replace and defeat him. But perhaps there are some reciters who will find the opposite: then at least we can begin any discussion of tradition from a common starting point.

## 10 Pauses and the Corrected Text

My contribution to the cause, apart from posting recordings, will be posting my own 'corrected' version of the text alongside, using boldings to indicate the most prominent syllable in each word or prosodic unit. These boldings will illustrate what must become an admonition among trainees in classical Greek, as indeed it has already been in the course of this paper: *the most tonally, dynamically prominent syllables in a Greek text are not always the ones marked with an accent; very often they are the syllables immediately following.*

Another innovation in my corrected text will be a bias in favour of prodelision over elision. This is a common enough phenomenon not reflected in Homer's modern editions. One such case could come in *Odyssey* 1.2, πλάγχθη ἐπεὶ → πλάγχθη ᾿πει. The difference lies in the fact that altering the quantity of a final syllable, in a language with recessive accent, has a large impact on the prosody of a word; πλάγχθη is a natural barytone on the ultima, in the parlance of the new theory; with correption of the η due to hiatus, it becomes barytone on the penult. (The closed and nasalised quality of this penult can allow, but does not require, that the contonation be completed there. Cf. also ἦν τε, 1.5.) Absent direct guidance from ancient witnesses, a performer must make judgements about the musical contract, as it were, between singer and audience, about what liberties can be taken in Greek epic song with the natural prosody for the sake of the beat. Metrical liberty with the words could *not* be taken in later lyric choruses.<sup>47</sup> But Homer is famous for such licence.

---

47 Ibid., 228-31.

Prodelision sometimes allows a word's contonation to be completed, where elision can alter or negate this prosody. A bias in favour of prodelision does not need to involve emending a text, but rather reading an initial vowel as instead the final vowel of the previous word. The editor's decision to elide reflects some sort of grammarian's prejudice, rather than a poet's feeling for the prosodic consummation of a word. Here this grammatical prejudice is applied to a language with an avowedly recessive accent dependent on the quantity of the ultima. It could be countered, with a musical bias, that ultimas should therefore be preserved where possible. The import of this practice, reading prodelision instead of elision, is felt most particularly, I find, in the rendering of the tragic and comic iambic trimeter, but it applies to the hexameter as well.

An objective musical case can certainly be made for preserving the natural prosody of πλάγχθη here: there is then a dynamic emphasis on the weak part of the foot, 'disagreement' between accent and ictus; such 'disagreement' at this point of the line is part of a typical pattern for the hexameter line, which I demonstrate with samples in my book;<sup>48</sup> it prepares for 'agreement', prosodic prominence on the strong part (longum) of the third foot (in this line, on the final syllable of Τροίης). Harmonic 'disagreement' in the singing of πλάγχθη here is specially apposite to the sense: enjambment and displacement of stress combine with the word to deliver 'wandering.' A performer can make either choice work; in this case, but not all cases, I choose prodelision over correption. (Note that I am not proposing an emendation to the received text, but a reinterpretation of its word division from the lettering in a *scriptio continua*.)

Here is a draft for a corrected text of the opening of the *Odyssey*:

- ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά  
 πλάγχθη, 'πεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:  
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόμον ἔγνω,  
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,  
 5 ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.  
 ἀλλ' οὐδ' ὥς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ:  
 αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,  
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥφελιοιο  
 ἦσθιον: αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.  
 10 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἶπε καὶ ἡμῖν.

Stephen Daitz has written an indispensable article of musical and historical commentary on these lines, arguing that we should ignore the commas introduced into Homer's text by editors schooled in the developing traditions of grammar and rhetoric.<sup>49</sup>

48 Ibid., see esp. 115-137

49 Stephen G. Daitz, 'On Reading Homer Aloud: To Pause or Not to Pause', *American Journal of Philology*, 112:2 (1991), 149-60.

What is clear is that the rhetorical punctuation of poetry, originating in Hellenistic Greece, then adopted by the Roman grammarians and rhetoricians, was eventually transmitted to our medieval and modern texts. What began as a scholarly procedure for semantic and grammatical analysis was imperceptibly and unhappily transformed into a performance practice for Homer and for later classical poetry.<sup>50</sup> (159)

Daitz argues for a reading of Homer's lines without internal pauses, such as the one prescribed by the comma after Διός in line 11:

... In the Homeric hexameter we have a form of poetry in which each verse was originally felt to be an integrated unit, centripetal in nature, knit together by the procedures of elision, correption, consonantal assimilation, and syllabic liaison.

(Let us also add 'prodelision' to his list here.)

This poetry was normally read without pause from the first to the last syllable, but with a pause after the last syllable of each verse, and with sufficient flexibility of tempo and pitch to clearly convey meaning and expression without distortion of the rhythm.

'Distortion of the rhythm' is what principally offends Daitz, and also, I should hope, all students of Homeric music. But we do not have the bearings to measure the envelope beyond which there is distortion. *Rubato*, for example, always needs to be executed in such a way that rhythmic continuity is sustained; the same for *rallentando*, which Daitz recommends in the conveying of Homer's meaning (156-7). Some necessary effects are encoded in the language itself: consider the length of time it takes to say Hamlet's Latinate 'Absent thee from felicity awhile,' in relation to the Anglo-Saxon monosyllabic gasp of the line following, 'And in this harsh world draw thy breath in pain ...' Both are iambic pentameter.

There is a particular issue to confront, however, about Daitz's notion that there was a pause after the last syllable of each verse (and also no pause in mid-line). This last syllable is described metrically as 'anceps': 'two-headed'. This means the actual verses can have either a long or short final syllable; and when that syllable is long, the prosodic profile of Greek requires that that syllable be tonally prominent—that is, stressed, so that the line rises in a masculine cadence. In other words, it is only when there is a feminine cadence, and the final syllable is realised as short, that one is guaranteed a pause, of one short syllable's length, between hexameter lines. This is the realisation best suited for continuous dancing in the round: that each line ends with an accentual trochee, and a pause occurs between each line allowing the dancer

---

50 Ibid., 159.

a shift of weight to begin once again on the right foot. Is it possible that epic lines had their final syllables shortened in performance, and hence their prosody shifted? It is in fact a peculiarity of the Latin hexameter that almost every line of Virgil or Lucretius ends with a stress on the long thesis of the sixth foot, and is indifferent to the quantity of the final syllable. To produce a rising cadence in a Latin hexameter one must deploy a final monosyllable, and hence this is very rare (*significant initum percussae corda tua vi*, *De Rerum Natura* 1.13); the characteristic Latin hexameter ends with a descending cadence. Perhaps this Latin hexametric ethos had been, to begin with, an imposition of the dance metre upon Homeric Greek.

But if Homer's line did in fact sometimes cadence in an ascending rhythm with a tonally prominent long final syllable, any pause before the line following would have been extra-metrical—although it is possible to imagine a pause that lasted a whole foot in these cases. But the longer such a pause, the more compromised would be the effect of enjambement, across that interlinear pause, in Homer's arsenal. And any six-measure structure to the dance, including any regular steps of retrogression, would be disrupted by the occasional movement in sevens. In my experience it is possible to give full value to a final long syllable in epic hexameters without discomfiting the dancers. The discomfort is for the singer: there is effectively no pause between such a line and the next one, so one has to time one's breaths accordingly. A little bit of syncopation, alternately tugging and pushing the dancers' beat with the voice, can in fact be highly entertaining. But performing these lines without dancers physically present, although still in mind—as for Bach at a keyboard—frees up the syncopations and emphatic pauses available to the performer, by stretching the line's temporal envelope in a way that is impossible when dancers' steps determine the lines and their tempo.

It is usually an editor's choice to mark the final syllable of line 1 as a grave (πολλά), rather than an acute 'released' by a pause at line end. The enjambment of the sense must have influenced this decision. But this is surely an extraordinary assertion of the editor, which requires some considerable apology but goes without comment, in this case to subordinate the physical integrity of the line and the prosodic effect of its offsetting pause; elsewhere this interlinear pause ought to release oxytone accentuation. This editor's choice also is an example of the 'rhetorical punctuation of poetry' mentioned by Daitz, where the musical integrity of the Homeric line is ignored. A case can be made, certainly, for the subordination of πολλά; it makes musical as well as rhetorical sense in that it prepares for the enjambement beginning the next line, with the strayed πλάγχθη. But West in the Teubner edition has done well to read πολλά in this position. Enjambment actually depends on the line's 'centripetal' integrity; the musical cadence of the line thereby ends up in conflict with the cadence of the sense. 'Of man's first disobedience and the fruit' seems like an expressed, resonant idea until the clause is completed, in the next line, by 'Of that forbidden tree ...'

Editors typically print a comma after line 4, and this *does* reflect a moment of agreement between the prosodic period of the line and the movement of the sense. But the comma is not the reason that θυμὸν should be so accented. It is commas printed in mid-line that need to be revisited in light of any perhaps unfortunate or unintended prosodic effects in releasing ultimate oxytones.

My own view, at least about the text of the *Odyssey*, is that it intends all its final quantities and correlated prosody. I believe it can be demonstrated, purely by internal evidence, that it was composed for a performer equipped with a stick for a multi-use prop—like a wizard’s wand (ῥάβδος);<sup>51</sup> and that it was composed decisively with respect not only to the final syllables of lines, but to the nature of the prosodic cadence at mid-line, the choice of which causes the two kinds of caesura. There is in fact very often a best way, to suit the sense, to render these cadence points, with or without histrionic pauses. Some lines do call for a continuous rhythm through to the final syllable, as Daitz describes. All of Homer’s lines *can* be rendered this way. But some of the accentual realisations reinforce sense divisions, whether at caesura or at line end or both, and actors will find themselves milking the pauses when that works. The motivations of the actor outweigh the needs of the dancer in most of the Homer we have.

We can observe at least three different modes of hexameter performance in antiquity; one is obliged to chart a development: from dancing in a circle while a singer strummed and chanted a catalogue, to solo performance by a bard with a lyre—with or without a circle of dancers—to a declaiming thespian rhapsode, acting alone without instruments and with a staff for a prop. The spell cast by Demodocus was not the spell cast by Ion. Imagine the rhapsode when he plays the *Odyssey*’s Athena: his staff is sometimes a spear that breaks the ranks of men, at other times a magic wand that turns Odysseus—also played by him when he takes his place—into a fresh-bathed Adonis, or else a ragged old beggar leaning on the same stick. And yet all three modes of performance, from the solo actor to the communal dancers, can be said to be in the same business: of conjuring presences remote in space and time to inhabit and animate the living here and now. This is the work both of participatory dance and the theatre stage; what is astounding is the one poem that can serve both as score and as script.

It seems impossible that these different modes did not exploit different rhythmic possibilities and options, once the tether to dancing and even to singing was cut, and the lines were freed from strict isometry, and the dactyl from strict isochrony. But Daitz is right all the same to point to a late stage where verse was read as if it was prose—without the ‘centripetal’ integrity of the line—and commas were introduced to indicate rhetorical or grammatical pauses, rather than musical ones—as a ‘distortion of the rhythm.’

---

51 One explanation for ῥαψωδός was that it meant ῥαβδωδός, ‘wand-singer’; see West, ‘The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music’, 114, 124-5.

Daitz, unusually, fails in one case to pay attention to the effect of editorial pauses on accentuation. A comma or pause after Διός ‘releases’ its accent, so the mark changes from grave to acute (Διός → Διός, ). Daitz’s text strangely prints the sign as grave<sup>52</sup> before a comma; is this a wishful emendation of his, or a printing error? The standard text makes the final syllable, the *second* short in the dactyl, become dynamically prominent (an oxytone), a syncopation that would seem dramatically to disrupt the movement of dactylic hexameter. Is there a motive to emphasise Zeus as a parent in this way? This is an example of the new questions that must come before an editor of the text of Homer, when he or she learns to take the accentual effects of commas into practical account.

In my opinion, the striking tonal-dynamic pattern of Διός, in that position of the verse, is not impossible to perform nor does it ruin the line; I myself prefer the Daitz way in this case, however, without a pause and the accent made grave; but either way, the rhetorical as well as the musical emphasis lands on the long final circumflected cadence at line end, whose meaning strikes a peculiarly Odyssean, comedic tone in pointing to the audience: καὶ ἡμῖν, ‘even us.’

There is no substitute for this sounding of Homer. There are no doubt countless more correlations and connections made between prosody and context, beginning from the more obvious prosodic gestures like those discussed above, which call attention to themselves by violating rhythmic and melodic norms. But the real sea change happens when one starts to get a feeling for the names of invocation, the nouns and their epithets as distinct from the predications upon them.

The final initiation is from participating in the dance. Those who have done this, who know what it is to feel Homer’s phrases propel and interweave with the motion in their feet—those steps back to the left, resumption to the right, all the while with the twist in one’s spine—they know something they cannot demonstrate with words on a page. It is a fine libretto, but it’s the libretto. Neither can they demonstrate anything but the most histrionic effects from visual patterns in the score. The bread and butter is an endlessly sustaining rhythm. It needs to be moved before it can be tasted or supply any nutrients. It is true about any score and every script: the playing is the thing, hidden realities become revealed. Truth only happens when the score is played.

An immediate and lasting lesson from performing Homer is that his score must be prepared in order to be performed. It has been composed for a skilled performer: to render the rapid syncopations and land the cadences requires practice and dexterity. There is of course a recurrence of patterns, as in all music, which helps create context and sustains one’s energy, but the rule from line to line is variety in the prosodic implementation, even as the underlying

---

52 Daitz, 160.

ictus creates stability and expectation.<sup>53</sup> The whole experience is composed; nothing about it is improvised. The actor must anticipate and prepare his voice for the many roles he must adopt as he literally ‘exchanges place’ (ἀμείβεσθαι) from one persona to another in conversation. His is a one-man show.<sup>54</sup> Rendering a convincing Eumaeus does not prepare you for Penelope and her circumflexes.

The noun-and-epithet (allegedly ‘formulaic’) language is for people who like to dwell on the phonic texture and semantic rhythm of names; it is not for people who prefer the rapid, the plain and direct—or the noble. These words of Matthew Arnold’s were once meant to guide a translator as descriptors of Homer’s narrative style—and so they are, on occasion. They are very far, however, from describing the almost ubiquitously tangible quality of his word-craft, and the correlated concreteness of the referents invoked, rather than merely indicated, by the arresting presence of such phrases in the movement of the line. The proof of this really is in the pudding—in the mouth. One has to perform it to learn the spell; in my opinion it is not enough to hear Homer on someone else’s lips. But Ion has a different opinion.

Why not learn this line: when you incant it, the early-born child springs into consciousness of dawn at any time of day, in any age of the Sun, under any pole star:<sup>55</sup>

ἦμος δ’ ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως

ἦμος δ’ ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥφως

The dactyl is a risen rose. The pause is silence, and the spell is cast.

---

53 see my discussion, quoting Arthur W. H. Adkins, of *Iliad* VI.29-36, a ‘run-of-the-mill description of battle’: David, 127-9.

54 see Kretler, *passim*

55 David, ‘Demise of the Polar Bear’, *Chronology and Catastrophism Review*, 2019:2, 36-45

## References

ADKINS, A. W. H., *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

ALLEN, W. SIDNEY, *Vox Graeca*, 3<sup>rd</sup> edn. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BARKER, ANDREW, *Greek Musical Writings*, ii: *Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DAITZ, STEPHEN G., 'On Reading Homer Aloud: To Pause or Not to Pause', *American Journal of Philology*, 112:2 (1991), 149-60.

DAVID, A. P., *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

\_\_\_\_ 'Seven Fatal Flaws in the Derivation of the Dactylic Hexameter from Aeolic Cola', *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 25:1,2 (2012), 101-24.

\_\_\_\_ 'The Classical Interlude: A Law of Recessive Tonal Accent for "Classical"-Era Indo-European', *Dramaturgias: Revista do Laboratório de Dramaturgia*, 4:2 (2017), 229-37.

\_\_\_\_ 'Demise of the Polar Bear', *Chronology and Catastrophism Review*, 2019:2, 36-45.

KOENIG, AMY, 'Homeric Accentuation: A Comparative Study of the Bankes Papyrus and Other Roman Papyri'. *FirstDrafts@Classics*, Center for Hellenic Studies, 2011.

KRETZER, KATHERINE, *One Man Show: Poetics and Presence in the Iliad and Odyssey*. Washington DC: Center for Hellenic Studies, 2020.

LORD, ALBERT P., *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

MEILLET, ANTOINE, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris, 1923.

MOORE-BLUNT, JENNIFER, 'Problems of Accentuation in Greek Papyri', *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, no. 29 (1978), 137–63.

NAGY, GREGORY, Review of M. L. West, *Homeri Ilias, Vol 1. Rhapsodias I-XII continens, vol. 2. Rhapsodias XIII-XXIV et indicem nominem continens*, *Bryn Mawr Classical Review*, 2000:09.12

\_\_\_\_ 'Traces of an ancient system of reading Homeric verse in the *Venetus A*', in Casey Dué (ed.), *Recapturing a Homeric Legacy*. Cambridge MA: Center for Hellenic Studies, 2009.

PAGANI, LARA, 'Pioneers of Grammar. Hellenistic Scholarship and the Study of Language', in Franco Montanari and Lara Pagani, eds., *From Scholars to Scholia, Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*. Berlin: De Gruyter, 2011.

\_\_\_\_ 'The *Iliad* "Textscholien" in the *Venetus A*', in Marco Ercoles, Lara Pagani, Filippomaria Pontani and Giuseppe Ucciardello, eds., *Approaches to Greek Poetry*. Berlin: De Gruyter, 2018.

REECE, STEVE, 'Some Homeric Etymologies in the Light of Oral-Formulaic Theory', *The Classical World* 93:2 (1999), 189-90.

WEST, M. L., 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', *The Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981): 113-29.

\_\_\_\_ 'The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 63 (1986), 39-46.

\_\_\_\_ 'The Textual Criticism and Editing of Homer', in Glenn W. Most, ed., *Editing Texts/ Texte edieren*. Aporemata II. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, 94-109.

WYATT, WILLIAM F, 'Homeric Loss of /w/ and Vowels in Contact', *Glotta* 72:1/4 (1994), 119-50.



# Musicografias

---

## Musicografias

---

Cidade Fantasma. Suíte para  
Clarinete, Violino/Viola e Cello.

Marcus Mota  
Universidade de Brasília  
E-mail: [marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)

## Resumo

*Cidade Fantasma* é um ciclo de peças instrumentais elaborado a partir de espaços degradados ou abandonados no Distrito Federal.

Palavras-chave: Composição Musical, Brasília, Espaço, Sonoridades.

## Abstract

*Ghost City* is a cycle of instrumental pieces created from images of degraded or abandoned spaces around Brasilia, Brazil.

Keywords: Musical Composition, Brasília, Space, Sound.

**A** suíte *Cidade Fantasma* é um conjunto de cinco peças especialmente elaborado para um trio composto pelo colega Ricardo Dourado Freire e seus filhos, André e Luiz Paulo.

Venho colaborado musicalmente com o pesquisador, educador e instrumentista do Departamento de Música da Universidade de Brasília desde nossa parceria na Direção do Instituto de Artes da UnB (2014-2018). Para o maravilhoso projeto de educação infantil e jovem que ele dirigia, compus a suíte orquestral *Esplanada*, em três movimentos, a partir da série de acontecimentos em volta das manifestações do “Ocupa Brasília”, no dia 24 de maio de 2017<sup>1</sup>.

---

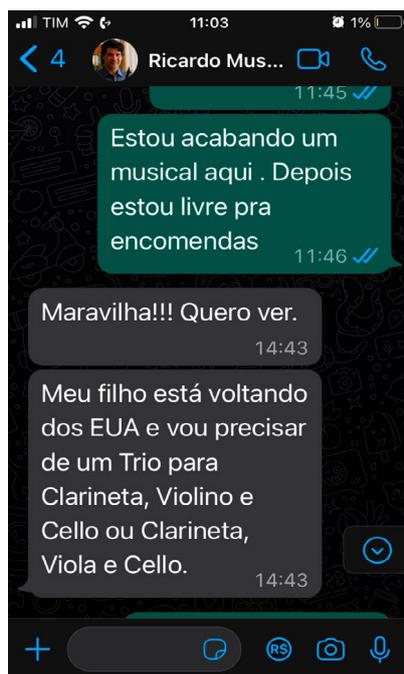
1 V. MOTA, M. Suíte Orquestral Esplanada (2017). *Dramaturgias*, n. 10, p.481-567, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993> .

O tema da “cidade”, da “capital”, voltou a ser enfrentando por mim e novamente para uma colaboração com Ricardo Dourado Freire, dentro do espaço-tempo da pandemia e sentimentos a ela relacionados e da política local e nacional.

Eu estava terminando um musical para três mulheres, evocando imagens e sensações da pandemia, quando retomamos Ricardo e eu um diálogo sobre criativas. Daí se seguiu um fluxo de mensagens via Whats Up e emails e alguns poucos encontros presenciais.

A cronologia é a seguinte:

1) Mensagens no Whats de 24 de maio de 2021.



Não havia nada definido. Na mesma conversa, especulamos:

**Marcus:** Tá na lista. E pensou em algum tema? Alguma motivação ?

**Ricardo:** vou imaginar o cenário dramático.

**Marcus:** Pensa bem: podemos projetar algo . Pode ser a viagem de vocês pra montanhas , etc . Fica legal essa mistura de sons e imagens. Depois da pra fazer um vídeo. Ou utilizar vídeos já feitos

**Ricardo:** Excelente ideia, pois a obra já é construída com uma narrativa interativa.Podemos escolher as imagens que eu faço o vídeo.

**Marcus:** Isso. Posso fazer a música a partir do vídeo. Ou posso fazer a partir de um roteiro.

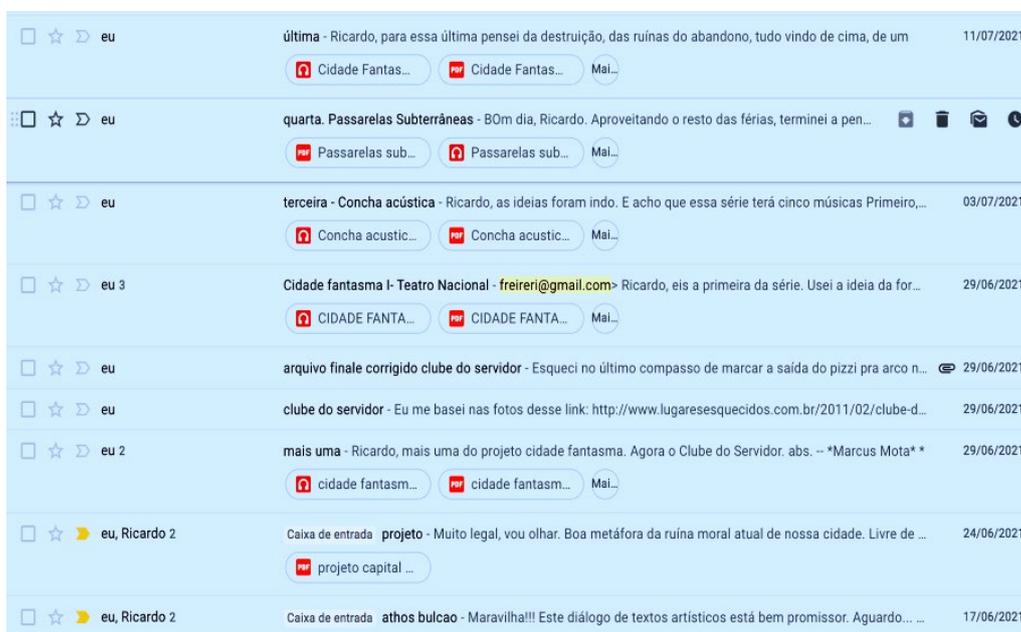
**Ricardo:** Vamos conversar e criar uma obra diferente. Me avise quando terminar o musical.

**Marcus:** Já podemos conversar . Pois as ideias vão antes dos sons . Quer ir um dia pra algum lugar ?

2) Após este momento inicial mais aberto, no qual o mais importante foi a definição da instrumentação e a disposição colaborativa, tivemos um encontro presencial em 9 de junho, no qual, após diversas propostas, chegamos à ideia de tomar os espaços largados, abandonados de Brasília como pontos de partida para as composições musicais. Eu havia desenhado com amigos anos atrás um projeto interartístico que não foi adiante – “Capital em Ruínas” – e que partia de espaço degradados no Distrito Federal. A proposta era:

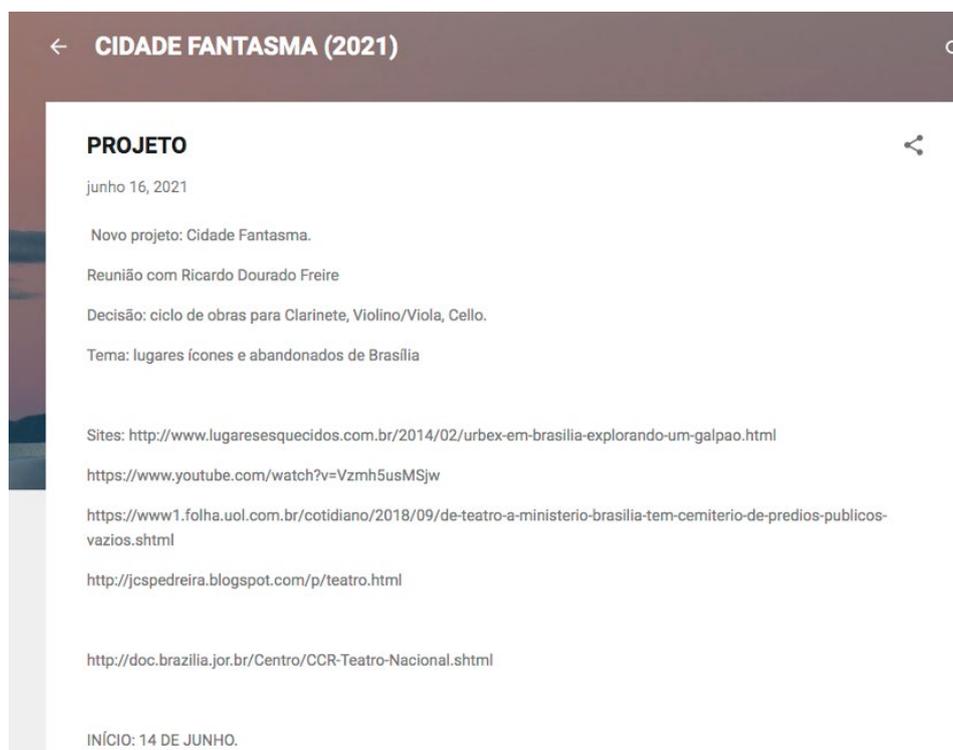
“trazer para a comunidade imagens de ruínas urbanas, de lugares abandonados pelo Estado e pela iniciativa privada, esses anti-lugares por meio de uma exposição de fotografias que respiram, cinemagrafias as quais estão em contraponto com sons de uma trilha instrumental original e intervenção de uma cantora lírica. A partir de estudos fotográficos e documentais de locações como Piscina de Ondas, Concha Acústica, Ruínas da UnB, Clube do Servidor, Estação Bernardo Sayão, passagens subterrâneas do Eixão, Museu de Arte de Brasília e Teatro Nacional, será desenvolvido um conjunto integrado de experimentos visuais e sonoros com o objetivo de explorar as tensões entre o mito arcaico da destruição e renovação recorrentes e as implicações do descaso e desperdício de espaço em uma região com um dos metros quadrados mais caros do país.”<sup>2</sup>

3) A composição se seguiu intensa: cada espaço escolhido foi estudado em imagens, vídeos, livros e artigos. Para cada espaço um roteiro de referências para as escolhas sonoras. E os materiais eram enviados para Ricardo Dourado Freire após sua finalização. Eis a tabela de mensagens via gmail:



2 Para o texto completo desse projeto, v. Mota, M. Baú de Rejeitos. Projetos do LADI-UnB que não foram viabilizados. *Dramaturgias*, n.15, 112–281, 2020.

4) Durante o processo criativo efetivo, entre mensagens no whats e gmail, iniciei um blog de acompanhamento do processo criativo, – <https://cidadefantasma2021.blogspot.com/> – , mas que só registrou a postagem de abertura, elaborada a partir do encontro presencial de 9 de junho de 2021. Isso se deu, diferentemente de outros processos criativos do LADI-UnB extensamente documentados via blogs, em razão dos parâmetros temporais: muito trabalho de pesquisa e escrita realizado em pouco tempo.



5) O ciclo de cinco peças, escritas entre 14 de junho e 17 de julho, assim se divide e distribui:

- 1) Teatro Nacional
- 2) Clube do Servidor
- 3) Concha Acústica
- 4) Passarelas Subterrânea
- 5) Avião em Ruínas.

6) Em setembro de 2021, a suíte foi ensaiada pelos integrantes do trio, com a gravação de duas peças – n. 2 e n. 3 - para o ClariFest – International Clarinet Association, que vai ocorrer em Reno/Lake Tahoe, Nevada, entre 29 de junho e 3 de Julho de 2022<sup>3</sup>.

---

3 <https://clarinet.org/events/clarinetfest-2022/>

Após ouvir os áudios, trocamos algumas mensagens no whats em 29/09/2021:

**Marcus:** Putz! É outra coisa ouvir música real por instrumentos reais. Gostei! Está bem no ethos da música. Obrigado.

**Ricardo:** Ensaíamos e gravamos e cada vez fomos descobrindo as características. Na performance ao vivo vai ficar ainda melhor.

**Marcus:** É uma pesquisa de sonoridades, e para quem toca é contracenar, ouvir o outros. Pensei: se tenho três fontes sonoras, parece pouco. Mas menos é mais. Como fazer soar mais.

**Ricardo:** Exato. Durante os ensaios fomos descobrindo os equilíbrios que permitiam os acordes preencherem o espaço sonoro. Precisamos sentar e ouvir juntos para promover um encontro de perspectivas.

**Marcus:** Isso. E precisamos ver a partitura, as correções.

## Trocas de mensagens

Muitos comentários e apreciações foram realizados durante o processo criativo. Eis uma seleção.

### 1) Emails de Marcus/Ricardo (17/06/2021)

**Marcus:**

“Os desenhos aqui mostrados foram feitos em função de um determinado espaço arquitetônico e tentaram captar o espírito do projeto ao qual se destinaram. Às vezes, penso que esse trabalho equivale ao do compositor que irá fazer a música de um filme<sup>4</sup>”.

Amanhã acabo a primeira música.

**Ricardo:**

Maravilha!!! Este diálogo de textos artísticos está bem promissor. Aguardo...  
Ricardo

---

4 Fala de Athos Bulcão. eis o contexto: “Me pareceu no desenvolvimento do meu trabalho que um dos aspectos principais desse trabalho de integração era procurar fazer em relação ao projeto uma espécie de, ...Às vezes eu me comparo com, vamos dizer, com prosa, minha prosa, eu vou comparar, ...mas ao Felini e Nino Rota, conheceu Felini? ...Os filmes dele? O Nino Rota fazia uma certa falta. Mas o que era importante era o filme, mas também a música era importante. Então durante algum tempo eu me sentia o Nino Rota e o Oscar Niemeyer era o Felini. Eu fazendo uma música de acompanhamento que precisava existir naquela obra (Athos Bulcão apud ADAM, 2018,p. 141).”

## 2) Email de Marcus para Ricardo (18/06/2021)

Ricardo, eis a primeira da série.  
Usei a ideia da forma da fachada externa do teatro, como um lego em variações.  
abs. Mandei o arquivo em finale para extrair as partes.  
qualquer coisa me avise.  
abs.

## 3) Email de Marcus para Ricardo (03/07/2021)<sup>5</sup>

Ricardo, as ideias foram indo. E acho que essa série terá cinco músicas  
Primeiro, teatro nacional  
segundo, clube do servidor  
terceiro, concha acústica  
quarto, travessias abandonadas  
quinto, ainda a ver.  
abs

## 4) Email de Marcus para Ricardo (09/07/2021)

Bom dia, Ricardo.  
Aproveitando o resto das férias, terminei a penúltima.  
Olha, o playback do finale tava uma droga nessa. não está lendo trêmulos nas cordas. Um saco. Acho que vou ter de desinstalar e reinstalar o finale.  
abs.

## 5) Email de Marcus para Ricardo (11/07/2021)

Ricardo, para essa última pensei da destruição, das ruínas do abandono, tudo vindo de cima, de um avião.  
Fiquei mais livre de correlacionar o som com algum espaço, referente. ficou algo mais espiritual.  
Abs. Viajo e volto na outra semana.  
Vamos nos falando.  
obrigado pelo convite.

---

5 Quando do envio da peça Concha acústica.

Pelo whats o diálogo mais profícuo e observações:

### 1) Whats (14/06/2021)

**Marcus:** Ricardo, posso usar a viola e depois o violino na mesma música? quanto tempo precisa pra trocar de instrumento?

**Ricardo:** Pode usar sim. O bom é pelo menos 15 segundos, ou quatro compassos em tempo lento para mudar de instrumento.

**Marcus:** Meu desafio é compor para três instrumentos, essa textura intrincada de movimentos e rotações, acúmulos. Mas vai sair<sup>6</sup>.

### 2) Whats (18/06/2021)

**Marcus:** Fiz a primeira. Te mandei. A fachada do teatro é dividida em módulos, como peças de dominó. Há uma relação entre a forma e a aleatoriedade. Eu interpretei isso por meio da sequência de variações, cada uma com oito compassos. A questão dos *layers* fica para outra obra, em maior escala. Mas foi divertido.

{Dois dias antes eu fui ao Teatro Nacional e tirei várias fotos e me detive em análise a distribuição dos blocos na fachada lateral. Eis a foto da fachada lateral norte:



Fachada Lateral norte. Detalhe. Lado direito extremo.

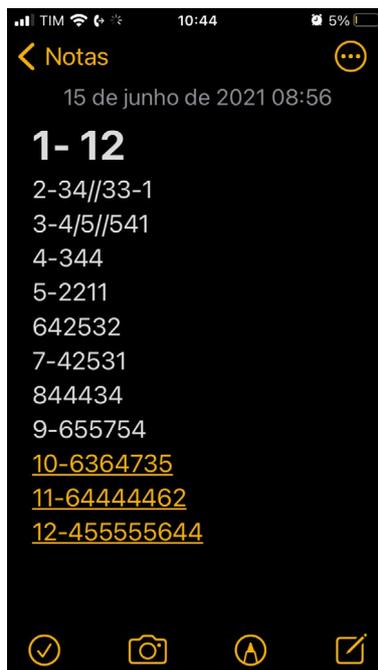
---

6 Referência aos padrões geométricos do frontispício do teatro nacional.



Fachada Lateral norte. Plano aberto. Lado direito.

No dia das observações, 15/06/2021, anotei a partir da direita para esquerda, do lado menor para o lado maior a distribuição e composição dos grupos de blocos:



O que está anotado: o número indica o *layer* e depois o cômputo em sequência do blocos. Correlacionado a foto com a anotação, temos: *Layer* 1 possui um(1) bloco que é sucedido por dois(2) blocos. Daí a anotação: 1-12. }

### 3) Whats (20/06/2021)

**Ricardo:** Boa noite. Ouvi a música como parte de um ritual de concentração e imersão que a peça merece. Gostei da superposição de texturas e da sensação de flutuação de algumas linhas melódicas querendo fugir do chão ou do plano, como na concepção de Athos Bulcão. Podemos explorar muitos intertextos para esta obra. Quero gravá-la em julho para participarmos do ABRAPEN e talvez possamos escrever um pequeno artigo juntos sobre a obra para submeter<sup>7</sup>.

**Marcus:** Legal! Bora! Fazia tempo, desde o projeto Kandinsky, que eu não estudava para compor<sup>8</sup>. Pra mim, é estabelecer uma interface com meu ponto de partida. Daí a música resultante é uma interpretação de uma obra, de uma organização. Faço pois o diálogo entre organizações, mediação entre estruturas. Assim, não componho inspirado em algo ou baseado em algo e sim instruído pela percepção de uma forma organizada, como Luigi Pareyson diria<sup>9</sup>.

Minha primeira ideia era transposição nota a nota. Mas indo lá no teatro vi mais de perto os blocos ou dominós. No lugar da totalidade das fachadas, optei pela interpretação da forma. Daí me veio a ideia de usar acordes dialogando com o tema do espaço vazio – fantasma e repetição. E linhas melódicas ou fragmentos melódicos interrompidos.

### 4) Whats (24/06/2021)

**Marcus:** Comecei a compor a segunda música. Sobre o Clube dos Servidores. Termina semana que vem.

**Ricardo:** Ótimo. Um local que não pode ser esquecido.

### 5) Whats (29/06/2021)

**Marcus:** Acabei mais uma. Te mandei. A próxima vai ser a ruína perto da UnB – Escola Superior de Guerra. Ruínas da UnB. Projeto Sérgio Bernardes.

Lista de próximas/possíveis: Piscina de Ondas, Concha acústica, Estação

---

7 Associação Brasileira de Performance Musical.

8 “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série Composições, de Kandinsky”, CNPq Edital Universal 2016. Deste projeto, desenvolvido entre 2016 e 2020, foi gerada a Suíte Kandiskyanas. V. Mota, M. Suíte orquestral kandiskyanas (2017-2019). *Dramaturgias*, n.11, p. 315-581, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383>

9 V. MOTA, Marcus. Luigi Pareyson e a análise da experiência estética. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPAP*. Brasília: Instituto de Artes –UnB, p. 172-178, 2004.

Bernardo Sayão, passagens subterrâneas do Eixão, Museu de Arte de Brasília, Torre Palace Hotel<sup>10</sup>.

## 6) Whats (03/07/2021)

**Marcus:** Terminei a terceira, concha acústica. Acho que o ciclo acaba com 5 músicas. A próxima vai ser sobre essas travessias abandonadas sob o eixão. Pensei na concha, além das questões acústica, de obras grandiosas e de seu isolamento, abandono.

**Ricardo:** Exato. Foi um importante palco que também foi abandonado<sup>11</sup>.

## 7) Whats (07/07/2021)

**Marcus:** Ouviu a da Concha?

**Ricardo:** Ouvi agora com calma e gostei muito das sensações de luminosidade que ela oferece. Senti um sol de meio dia, amanhecer, entardecer e noite que se alternam. Alguns trechos me lembraram o Quarteto de Messiaen para o Fim dos Tempos. Gostei bastante<sup>12</sup>.

**Marcus:** Isso. Mostrei prum colega de São Paulo e ele achou a mais melancólica de todas. O ciclo vai ficar bom<sup>13</sup>.

**Ricardo:** Exato. Poderemos explorar um sentimento de desolação. Por isso imaginei o sol do meio dia destruindo o concreto.

**Marcus:** Agora ouvi de novo e essa imagem de sol se encaixa bem. Pode ser usada na filmagem<sup>14</sup>.

**Ricardo:** Exato. O concreto já rachou!

---

10 Nesse momento fica claro que ainda a obra não estava fechada. O número cinco depois ficou determinado em minha mente como o somatório das peças por indicar uma ruptura com binarismo, proporções “harmônicas”, etc. Fiquei na mente ainda as obras de compassos ímpares, e como uma alternativa à Suíte Clarice(a)nas, de 2020, que possuía 6 peças. V. Para o processo criativo da Suíte, v. <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/view/906/517> .

11 A Concha foi reaberta em agosto de 2021. V. link <https://www.cultura.df.gov.br/concha-acustica/>.

12 Referência ao “Quatuor pour la fin du temps”, de 1941, elaborado por Olivier Messiaen em pleno campo de concentração, o Stalag VIII de Görlitz. Não é casual: estudei detidamente a obra durante meu curso “Contemporary Techniques in Music Composition 1”, sob orientação de Marti Epstein pela Berklee College of Music em 2018, como base estético-composicional para a Suite Kandinskyanas.

13 Falo do compositor e pesquisador Marcello Amalfi.

14 Fica aqui declarado a correlação entre som e imagem desde o início do processo criativo. Seria música para um vídeo, ou seria música com vídeo.

## 8) Whats (09/07/2021)

**Marcus:** Bom dia, Ricardo. Aí vai a penúltima. Sobre as passarelas subterrâneas. Quis aproveitar o terror e o ridículo, um filme de “terror”, que é atravessar essas passarelas. O finale não tava lendo os trêmulos das cordas. abs<sup>15</sup>. Agora falta a última do ciclo. abs.

**Ricardo:** Ótimo. O absurdo é bom fonte de inspiração.

## 9) Whats (11/07/2021, às 10h17)

**Marcus:** Bom dia. Fazendo a última, antes de viajar. Será sem lugar específico. Indicando o vazio da cidade. abs<sup>16</sup>.

**Ricardo:** O vazio ou o olhar para o conjunto das ruínas culturais da cidade. Aproveite a inspiração antes de viajar, depois você está em outro momento.

## 10) Whats (11/07/2021, às 17h47)

**Marcus:** Pronto. Fecho o ciclo. Cinco músicas. Essa não baseei em nenhum espaço/lugar. É mais espiritual, vendo as ruínas de cima de um avião. abs.

Cidade Fantasma.

Ciclo para Trio de Clarinete, Viola/Violino, Cello.

1- Teatro Nacional

2-Clube do Servidor

3- Concha Acústica

4- Travessias subterrâneas

5- Avião em ruínas

**Ricardo:** Maravilha!!! Obrigado. Parabéns pela inspiração!

**Marcus:** Cansei. Se eu só fizesse isso, eu ia ser mais feliz.

**Ricardo (19h28):** Ouvei agora e gostei muito do sentimento de abandono que ficou. A desolação, o abandono e o impacto de ver as ruínas de algo que pode(ria) ter sido bom. Aproveite a viagem! Luiz Paulo chega nesta semana e vamos tentar fazer a primeira leitura.

---

15 Comentário sobre problemas entre a escrita e os sons do playback. O finale é um programa de notação, entre outros tantos, que possibilita a audição em tempo real do material escrito. No meu processo criativo, depois das sessões de escrita, produzo um arquivo de áudio. No caso, opções registradas na escrita não estavam atualizadas no áudio providenciado pelo finale, que seria o material para o áudio, após algumas intervenções em programas de edição.

16 Fui viajar de férias com a família, depois de muito tempo confinado. Pegamos covid...

**Marcus:** Que legal! Fiz com carinho pra vocês, imaginando um pai e seus filhos tocando. Orgulho!

**Ricardo:** Essa é a primeira peça de nosso repertório<sup>17</sup>.

## Bibliografia

ADAM, Luciana. *A Relação Arte-Arquitetura no Trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: Concepções e materializações (1958-1981)*. Tese, Universidade Federal do Paraná, 2018.

---

<sup>17</sup> Depois, com a morte de meu pai, em novembro de 2021, elaborei uma obra para a família Dourado Freire: um duo violino/cello . Mas essa é uma outra história/paper...



Cidade Fantasma I. Teatro Nacional.  
Score, p. 2

17 *a tempo*

B $\flat$  Cl.

17 *p*

*mf*

19

B $\flat$  Cl.

19 *p*

21

B $\flat$  Cl.

21 *pp*

*p*

23

B $\flat$  Cl.

*rit.*

23 *p*

*pp*

# Cidade Fantasma I. Teatro Nacional.

Score, p. 3

B $\flat$  Cl. 25 *a tempo*

mp p pp

pizz. p

B $\flat$  Cl. 29

pp ppp pp p pp

arco pp

ppp pp p pp ppp

B $\flat$  Cl. 32

mp

B $\flat$  Cl. 34

p mp

mp

# Cidade Fantasma I. Teatro Nacional.

Score, p. 4

36

B $\flat$  Cl.

*ppp*

*p*

*pp*

38

*a tempo*

B $\flat$  Cl.

*pp*

*ppp*

*pp*

40

B $\flat$  Cl.

*pp*

*p*

*pp*

42

B $\flat$  Cl.

*ppp*

*p*

*mf*

# Cidade Fantasma I. Teatro Nacional.

Score, p. 5

44 *rit.* *a tempo*

B $\flat$  Cl.

44 *pp* *ppp* *pp*

pizz. pizz. pizz.

47

B $\flat$  Cl.

47 *ppp*

50

B $\flat$  Cl.

50 *p* *arco* *pp* *p*

52

B $\flat$  Cl.

52 *pp* *p* *p* *p*

# Cidade Fantasma I. Teatro Nacional.

Score, p. 6

B $\flat$  Cl.

55 *rit.* *pp* 3

55 3 *ppp*

*pp*

# Cidade Fantasma II

## Clube do Servidor

Marcus Mota

(♩ = 120)

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

B $\flat$  Cl.

Vln.

Cello

B $\flat$  Cl.

Vln.

Cello

B $\flat$  Cl.

Vln.

Cello

© Marcus Mota 2021

Cidade Fantasma II. Clube do Servidor.  
Score, p. 2

The musical score is divided into four systems, each containing three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Cello. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Measure numbers 17, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 17-20):** B♭ Cl. has rests in measures 17-18, then plays a melodic line with triplets and dynamics *pp*, *p*, and *pp*. Vln. plays a melodic line with triplets and dynamics *mf*, *mf*, *mp*, *f*, and *p*. Cello plays a steady accompaniment of eighth notes with dynamics *p*, *p*, *p*, and *p*.
- System 2 (Measures 21-24):** B♭ Cl. has rests in measures 21-22, then plays a melodic line with dynamics *pp* and *p*. Vln. plays a melodic line with dynamics *p*, *ff*, *pp*, and *mf*. Cello plays a steady accompaniment of eighth notes with dynamics *p*, *p*, *p*, and *p*.
- System 3 (Measures 25-28):** B♭ Cl. plays a melodic line with triplets and dynamics *pp*. Vln. plays a melodic line with dynamics *mf* and *mf*. Cello plays a melodic line with quintuplets and triplets, dynamics *mf* and *p*.
- System 4 (Measures 29-32):** B♭ Cl. has rests in measures 29-30, then plays a melodic line with dynamics *pp* and *pp*. Vln. plays a melodic line with dynamics *mf* and *p*. Cello plays a melodic line with triplets and dynamics *p*.

Cidade Fantasma II. Clube do Servidor.  
Score, p. 3

The musical score is divided into four systems, each containing staves for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Cello. Measure numbers 33, 37, 41, and 45 are indicated at the start of each system.

- System 1 (Measures 33-36):** B♭ Cl. plays a melodic line with trills (tr) and triplets (3). Dynamics range from *p* to *pp*. Vln. and Cello are mostly silent, with Cello playing a few notes in *pizz.* (pizzicato) and *p*.
- System 2 (Measures 37-40):** Vln. plays a melodic line with triplets (3) and accents (>). Dynamics range from *pp* to *mf*. Cello plays a rhythmic accompaniment in *arco* (arco) with *mf* dynamics.
- System 3 (Measures 41-44):** B♭ Cl. plays a melodic line with trills (tr) and triplets (3). Dynamics range from *p* to *pp*. Vln. plays a melodic line with accents (>) and dynamics from *mf* to *pp*. Cello plays a rhythmic accompaniment with dynamics from *mf* to *p*.
- System 4 (Measures 45-48):** B♭ Cl. plays a melodic line with triplets (3) and accents (>). Dynamics range from *mf* to *p*. Vln. plays a melodic line with triplets (3) and dynamics from *mf* to *f*. Cello plays a rhythmic accompaniment with trills (tr) and dynamics from *f* to *p*.

Cidade Fantasma II. Clube do Servidor.  
Score, p. 4

49

B♭ Cl.

Vln.

Cello

*f* *p* *mf* *pp*

53

B♭ Cl.

Vln.

Cello

*f* *p* *pp* *pp*

57

B♭ Cl.

Vln.

Cello

*pp* *p* *pp* *p*

61

B♭ Cl.

Vln.

Cello

*pp* *p* *p* *p*

Cidade Fantasma II. Clube do Servidor.  
Score, p. 5

The musical score is divided into four systems, each containing three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Cello. Measure numbers 65, 69, 73, and 77 are indicated at the beginning of each system. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The time signature changes from 4/4 to 2/4 and then to 5/4. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *pizz.* (pizzicato). The B♭ Clarinet part features a melodic line with some grace notes. The Violin and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

# Cidade Fantasma III

## Concha Acústica

Marcus Mota

Andante ♩ = 80

Clarinet in B $\flat$

Viola

Cello

B $\flat$  Cl.

Vla.

Vc.

B $\flat$  Cl.

Vla.

Vc.

© Marcus Mota 2021

# Cidade Fantasma III. Concha Acústica.

Score, p. 2

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Bb Cl., Vla., and Vc. The first system (measures 13-16) features a Bb Cl. line with a melodic line starting at measure 13, a Vla. line with a complex accompaniment of chords and moving lines, and a Vc. line with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p* and *pp*. The second system (measures 17-20) shows the Bb Cl. line with a melodic line that includes a *ppp* dynamic, the Vla. line with a similar accompaniment, and the Vc. line with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The third system (measures 21-24) features the Bb Cl. line with a melodic line that includes a *ppp* dynamic, the Vla. line with a similar accompaniment, and the Vc. line with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *ppp* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cidade Fantasma III. Concha Acústica.  
Score, p. 3

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Bb Cl., Vla., and Vc. The time signature is 2/4.

**System 1 (Measures 25-28):**  
- **Bb Cl.:** Starts at measure 25 with a *pp* dynamic. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Ends at measure 28 with a *ppp* dynamic.  
- **Vla.:** Starts at measure 25 with a *pp* dynamic. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Ends at measure 28 with a *pp* dynamic.  
- **Vc.:** Starts at measure 25 with a *f* dynamic. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Ends at measure 28 with a *ppp* dynamic.

**System 2 (Measures 29-32):**  
- **Bb Cl.:** Starts at measure 29 with a *pp* dynamic. Includes the instruction *dolce*. Features a triplet of eighth notes. Ends at measure 32 with a *ppp* dynamic.  
- **Vla.:** Starts at measure 29 with a *pp* dynamic. Features a triplet of eighth notes. Ends at measure 32 with a *pp* dynamic.  
- **Vc.:** Starts at measure 29 with a *p* dynamic. Features a triplet of eighth notes. Ends at measure 32 with a *pp* dynamic.

**System 3 (Measures 33-36):**  
- **Bb Cl.:** Starts at measure 33 with a *pp* dynamic. Includes the instruction *agitato*. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Ends at measure 36 with a *mp* dynamic.  
- **Vla.:** Starts at measure 33 with a *pp* dynamic. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Ends at measure 36 with a *mp* dynamic.  
- **Vc.:** Starts at measure 33 with a *pp* dynamic. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Ends at measure 36 with a *ff* dynamic.

Cidade Fantasma III. Concha Acústica.  
Score, p. 4

The image displays a musical score for three instruments: Bb Clarinet (Bb Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system (measures 37-40) is marked *dolce* and *p*. The Bb Cl. part features a melodic line with a trill in measure 39. The Viola and Vc. parts provide harmonic support with sustained notes. The second system (measures 41-42) is marked *agitato*. The Bb Cl. part has trills and triplets. The Viola part has triplets and accents. The Vc. part has triplets and accents, with a *ff* dynamic marking. The third system (measures 43-46) features a trill and septuplets in the Bb Cl. part, and septuplets in the Vc. part, both marked *ff*.

# Cidade Fantasma III. Concha Acústica.

Score, p. 5

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Bb Clarinet (Bb Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

**System 1 (Measures 45-48):**  
- **Tempo markings:** dolce, rit., a tempo, accel.  
- **Bb Cl.:** Rests in all four measures.  
- **Vla.:** Continuous eighth-note accompaniment.  
- **Vc.:** Sustained notes with dynamic markings *p* and accents.

**System 2 (Measures 49-52):**  
- **Tempo markings:** a tempo, rit., accel.  
- **Bb Cl.:** Rests in measures 49-50; notes in measures 51-52 with dynamic markings *pp* and a triplet in measure 52.  
- **Vla.:** Continuous eighth-note accompaniment with dynamic marking *pp*.  
- **Vc.:** Continuous eighth-note accompaniment with dynamic marking *p*.

**System 3 (Measures 53-56):**  
- **Tempo markings:** a tempo, Heróico.  
- **Time signatures:** 3/4, 5/4, 2/4, 2/4.  
- **Bb Cl.:** Notes in measures 54-55 with dynamic markings *f* and *pp*.  
- **Vla.:** Notes in measures 54-55 with dynamic markings *f* and *pp*.  
- **Vc.:** Notes in measures 54-55 with dynamic markings *p* and *pp*.

# Cidade Fantasma III. Concha Acústica.

Score, p. 6

The musical score consists of three systems, each with three staves: Bb Cl. (top), Vla. (middle), and Vc. (bottom). The time signature is 2/4. Measure numbers 57, 61, and 65 are indicated at the start of each system. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *tr*. The score features complex rhythmic patterns and articulation marks.

**System 1 (Measures 57-60):**  
Bb Cl.: *mf* (measures 57-59), *tr* (measures 60-61)  
Vla.: *mf* (measures 57-59), *p* (measures 60-61)  
Vc.: *mf* (measures 57-59), *p* (measures 60-61)

**System 2 (Measures 61-64):**  
Bb Cl.: *p* (measures 61-64)  
Vla.: *f* (measures 61-62), *pp* (measures 63-64)  
Vc.: *p* (measures 61-62), *pp* (measures 63-64)

**System 3 (Measures 65-68):**  
Bb Cl.: *mf* (measures 65-67), *tr* (measures 68-69)  
Vla.: *mf* (measures 65-67), *p* (measures 68-69)  
Vc.: *mf* (measures 65-67), *p* (measures 68-69)

# Cidade Fantasma III. Concha Acústica.

Score, p. 7

69 Allegro (♩ = ca. 120)

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 69-70):** The B♭ Cl. and Vla. parts are silent. The Vc. part begins with a *ff* dynamic and plays a series of triplet eighth notes.
- System 2 (Measures 71-72):** The B♭ Cl. part has a *mf* dynamic and features a four-measure phrase. The Vc. part continues with triplet eighth notes.
- System 3 (Measures 73-74):** The B♭ Cl. part has a *mf* dynamic and features another four-measure phrase. The Vc. part continues with triplet eighth notes, ending with a *ff* dynamic.

# Cidade Fantasma III. Concha Acústica.

Score, p. 8

The musical score consists of three systems, each with three staves: Bb Clarinet (Bb Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 75-76):**
  - Bb Cl.:** Measure 75 has a four-measure rest. Measure 76 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5, all with accents. Dynamic: *fff*.
  - Vla.:** Measure 75 has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3, all with accents. Measure 76 has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, all with accents. Dynamic: *ff*.
  - Vc.:** Measure 75 has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, all with accents. Measure 76 has a continuous eighth-note pattern. Dynamic: *p*.
- System 2 (Measures 77-78):**
  - Bb Cl.:** Measure 77 has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4, all with accents. Measure 78 has a quarter rest, quarter note C5, and quarter note B4, all with accents. Dynamic: *ff*.
  - Vla.:** Measure 77 has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, all with accents. Measure 78 has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, all with accents. Dynamic: *p* in measure 77, *mf* in measure 78.
  - Vc.:** Measure 77 has a continuous eighth-note pattern. Measure 78 has a continuous eighth-note pattern. Dynamic: *p* in measure 77, *p* in measure 78.
- System 3 (Measures 79):**
  - Bb Cl.:** Measure 79 starts with *rit.* and *mf*. It has a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5, all with accents. Dynamic: *p* for the last note. There is a rehearsal mark (i) below the staff.
  - Vla.:** Measure 79 has quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, all with accents. Dynamic: *mf*.
  - Vc.:** Measure 79 has quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, all with accents. Dynamic: *p* for the first note, *f* for the rest.

# Cidade Fantasma IV

## Passarelas Subterrâneas

Marcus Mota

Moderato (♩ = c. 108)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Clarinet in Bb, Viola, and Cello. The second system includes Bb Cl., Vln., and Vc. The third system includes Bb Cl., Vln., and Vc. The score is in 7/4 time and features various dynamic markings and performance instructions.

**System 1:**  
Clarinet in Bb: Rests, then *pp* notes.  
Viola: *mf* notes, then *mp* notes.  
Cello: *f* notes, then *p* notes.

**System 2:**  
Bb Cl.: *pp* notes, then *pp* notes, then *rit.*  
Vln.: *f* notes, then *p* notes with triplets.  
Vc.: *f* notes, then *ff* notes.

**System 3:**  
Bb Cl.: *p* notes.  
Vln.: *mf* notes, then *f* notes.  
Vc.: *f* notes, then *ff* notes.

© Marcus Mota 2021

Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.  
Score, p. 2

The image displays three systems of musical notation for a score. Each system includes three staves: Bb Clarinet (Bb Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 13-16):**
  - Bb Cl.:** Starts at measure 13 with a *p* dynamic. Features a melodic line with a trill in measure 14 and a slur over measures 15-16.
  - Vla.:** Starts at measure 13 with a *f* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
  - Vc.:** Starts at measure 13 with a *ff* dynamic. Features a bass line with slurs and accents.
- System 2 (Measures 17-20):**
  - Bb Cl.:** Starts at measure 17 with a *tr* (trill) and a *mp* dynamic. Features a melodic line with a slur and an accent.
  - Vla.:** Starts at measure 17 with a *p* dynamic. Features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs, ending with a *pizz.* (pizzicato) instruction.
  - Vc.:** Starts at measure 17 with a *f* dynamic. Features a bass line with slurs and accents.
- System 3 (Measures 21-24):**
  - Bb Cl.:** Starts at measure 21 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a slur and an accent, a *arco* instruction, and a *rit.* (ritardando) marking. Ends with a *pizz.* instruction.
  - Vla.:** Starts at measure 21 with a *p* dynamic. Features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.
  - Vc.:** Starts at measure 21 with a *f* dynamic. Features a bass line with slurs and accents.

Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.  
Score, p. 3

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Bb Cl., Vla., and Vc. The first system (measures 25-32) features a Bb Cl. part with a melodic line marked *a tempo* and *pp*, a Vla. part with *arco* and *p*, and a Vc. part with *mf* and a triplet. The second system (measures 29-32) shows the Bb Cl. with *mf* and a triplet, the Vla. with *pp* and a tremolo, and the Vc. with *p* and a tremolo. The third system (measures 33-36) shows the Bb Cl. with a whole rest, the Vla. with *ff* and *pizz.*, and the Vc. with *ff* and a tremolo.

# Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.

Score, p. 4

The musical score consists of three systems, each with three staves: Bb Cl. (top), Vla. (middle), and Vc. (bottom).  
System 1 (measures 37-40):  
- Bb Cl.: Measures 37-40. Measure 37 is a whole rest. Measure 38 has a *p* dynamic. Measure 39 has a *tr* (trill) over a quarter note. Measure 40 has a *p* dynamic.  
- Vla.: Measures 37-40. Measure 37 is a whole rest. Measure 38 has a *mf* dynamic. Measure 39 has a *mf* dynamic. Measure 40 has a *mf* dynamic.  
- Vc.: Measures 37-40. Measure 37 has a *mf* dynamic. Measure 38 has a *mf* dynamic. Measure 39 has a *mf* dynamic. Measure 40 has a *mf* dynamic.  
System 2 (measures 41-42):  
- Bb Cl.: Measures 41-42. Measure 41 is a whole rest. Measure 42 has an *accel.* marking. The staff contains a series of eighth notes.  
- Vla.: Measures 41-42. Measure 41 is a whole rest. Measure 42 has an *f* dynamic. The staff contains a series of eighth notes.  
- Vc.: Measures 41-42. Measure 41 is a whole rest. Measure 42 has an *f* dynamic. The staff contains a series of eighth notes.  
System 3 (measures 43-44):  
- Bb Cl.: Measures 43-44. Measure 43 has a *ff* dynamic. Measure 44 has a *fff* dynamic. The staff contains a series of eighth notes.  
- Vla.: Measures 43-44. Measure 43 has a *ff* dynamic. Measure 44 has a *fff* dynamic. The staff contains a series of eighth notes.  
- Vc.: Measures 43-44. Measure 43 has a *ff* dynamic. Measure 44 has a *fff* dynamic. The staff contains a series of eighth notes.

Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.  
Score, p. 5

45 **Allegro** (♩ = ca. 120) *rit.*

47

49 *a tempo*

*tr*  
*p*

*ff* *mf*

*ff* *mf*

# Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.

Score, p. 6

The musical score is arranged in three systems, each containing staves for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 53-54):** The B♭ Cl. part features trills (tr) on a dotted quarter note, marked *p*. The Vla. part has a *mf* dynamic with a triplet of eighth notes. The Vc. part starts with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes, leading to a *ff* dynamic.
- System 2 (Measures 57-58):** The B♭ Cl. part has a trill (tr) on a dotted quarter note, marked *fff*. The Vla. part is silent. The Vc. part plays a continuous eighth-note pattern.
- System 3 (Measures 59-60):** The B♭ Cl. part has a trill (tr) on a dotted quarter note, marked *fff*. The Vla. part features a triplet of eighth notes. The Vc. part continues with the eighth-note pattern.

Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.  
Score, p. 7

*accel.*

61 *f* *mf*

B♭ Cl.

Vla.

Vc.

63 *fff* *rit.*

B♭ Cl.

Vla.

Vc.

*Moderato* (♩ = c. 108) *a tempo*

65 *mf* *pp* *mf*

B♭ Cl.

Vla.

Vc.

*pp*

Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.

Score, p. 8

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, each covering three measures (69-71, 71-73, and 73-75).

**System 1 (Measures 69-71):**  
- **B♭ Cl.:** Measures 69-70 feature a melodic line with accents and dynamics *pp* and *mf*. Measure 71 begins with a trill (*tr*) and dynamics *pp*, *mp*, and *ppp*.  
- **Vla.:** Measures 69-70 are silent. Measure 71 has a single note with dynamics *pp*.  
- **Vc.:** Measures 69-70 are silent. Measure 71 has a single note with dynamics *pp*.

**System 2 (Measures 71-73):**  
- **B♭ Cl.:** Measures 71-72 feature a melodic line with trills (*tr*) and dynamics *mf* and *pp*. Measure 73 begins with a melodic line and dynamics *mf* and *pp*.  
- **Vla.:** Measures 71-72 have a sustained note with dynamics *pp*. Measure 73 has a single note with dynamics *pp*.  
- **Vc.:** Measures 71-72 have a sustained note with dynamics *pp*. Measure 73 has a single note with dynamics *pp*.

**System 3 (Measures 73-75):**  
- **B♭ Cl.:** Measures 73-74 feature a melodic line with accents and dynamics *mf* and *pp*. Measure 75 is silent.  
- **Vla.:** Measures 73-74 have a sustained note. Measure 75 is silent.  
- **Vc.:** Measures 73-74 have a sustained note. Measure 75 has a single note with dynamics *p*.

# Cidade Fantasma IV. Passarelas Subterrâneas.

Score, p. 9

The musical score is presented in three systems, each with three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 75-76):** Measure 75 shows a B♭ Cl. staff with a whole rest and a *p* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a whole rest and a *p* dynamic. Measure 76 shows a B♭ Cl. staff with a half note G4 and a *p* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a half note G4 with a *p* dynamic.
- System 2 (Measures 77-79):** Measure 77 shows a B♭ Cl. staff with a half note G4 and a *p* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a half note G4 with a *p* dynamic. Measure 78 shows a B♭ Cl. staff with a half note G4 and a *p* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a half note G4 with a *p* dynamic. Measure 79 shows a B♭ Cl. staff with a half note G4 and a *pp* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a half note G4 with a *p* dynamic.
- System 3 (Measures 80-81):** Measure 80 shows a B♭ Cl. staff with a half note G4 and a *pp* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a half note G4 with a *p* dynamic. Measure 81 shows a B♭ Cl. staff with a half note G4 and a *pp* dynamic. The Vla. staff has a half note G4 with a *pp* dynamic. The Vc. staff has a half note G4 with a *p* dynamic.

# Cidade Fantasma V

## Avião e(m) Ruínas

Marcus Mota

Adagio ♩ = 56

The musical score is presented in three systems, each containing three staves. The first system includes Clarinet in Bb (top), Violin (middle), and Cello (bottom). The second system includes Bb Clarinet (top), Violin (middle), and Cello (bottom). The third system includes Bb Clarinet (top), Violin (middle), and Cello (bottom). The music is in 7/4 time and begins with a dynamic marking of *ppp*. The Violin part features a melodic line with a *8va* (octave) marking and a *pp* dynamic. The Cello part provides a bass line with a *pp* dynamic. The Bb Clarinet part is mostly silent, indicated by rests.

© Marcus Mota 2021

Cidade Fantasma V. Avião e(m) Ruínas.  
Score, p. 2

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves: B♭ Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 13-14):**
  - B♭ Cl.:** Rests in both measures.
  - Vln.:** Measure 13 starts with a *ff* dynamic and a five-note slurred passage with a trill (*tr*) on the final note. Measure 14 continues with a similar *ff* passage.
  - Vc.:** Measure 13 features a *f* dynamic with a five-note slurred passage. Measure 14 features a *f* dynamic with a similar passage. Measure 15 features a *p* dynamic with a five-note slurred passage.
- System 2 (Measures 15-16):**
  - B♭ Cl.:** Rests in both measures.
  - Vln.:** Measure 15 starts with a *pp* dynamic. Measure 16 features a *p* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note.
  - Vc.:** Measure 15 features a *ff* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note. Measure 16 features a *p* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note.
- System 3 (Measures 17-18):**
  - B♭ Cl.:** Rests in both measures.
  - Vln.:** Measure 17 features a *p* dynamic with a five-note slurred passage. Measure 18 features a *p* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note.
  - Vc.:** Measure 17 features a *f* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note. Measure 18 features a *p* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note. Measure 19 features a *f* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note. Measure 20 features a *f* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note. Measure 21 features a *f* dynamic with a five-note slurred passage and a trill (*tr*) on the final note.

Cidade Fantasma V. Avião e(m) Ruínas.  
Score, p. 3

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Bb Cl., Vln., and Vc. The first system (measures 19-22) features a Bb Cl. line with a melodic line and a dynamic marking of *8va p*. The Vln. line has a melodic line with a dynamic marking of *ppp*. The Vc. line has a bass line with a dynamic marking of *pp*. The second system (measures 23-26) continues the melodic lines. The Bb Cl. line has a dynamic marking of *8va-pp*. The Vln. line has a dynamic marking of *ppp* and then *pp*. The Vc. line has a dynamic marking of *pp*. The third system (measures 27-30) features a Bb Cl. line with a dynamic marking of *p*. The Vln. line has a dynamic marking of *pp* and includes a *pizz.* marking. The Vc. line has a dynamic marking of *p* and includes a *pizz.* marking.

Cidade Fantasma V. Avião e(m) Ruínas.  
Score, p. 4

The image displays three systems of musical notation for a score. Each system includes staves for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 30-33):** The B♭ Cl. part begins with a *dolce* marking and a *p* dynamic. The Vln. and Vc. parts are marked *arco* and *p*. The Vln. part features a melodic line with a slur and a crescendo hairpin.
- System 2 (Measures 34-37):** The B♭ Cl. part continues with a *p* dynamic. The Vln. and Vc. parts also maintain a *p* dynamic. The Vln. part has a slur and a crescendo hairpin.
- System 3 (Measures 38-41):** The B♭ Cl. part continues with a *p* dynamic. The Vln. and Vc. parts also maintain a *p* dynamic. The Vln. part has a slur and a crescendo hairpin.

Cidade Fantasma V. Avião e(m) Ruínas.  
Score, p. 5

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, each covering a set of measures.

- System 1 (Measures 42-45):**
  - B♭ Cl.:** Measures 42-45. Starts with a whole rest in measure 42. Measures 43-45 feature a melodic line with dynamics *pp* and *ppp*.
  - Vln.:** Measures 42-45. Features a sustained melodic line with dynamics *ppp* and *ppp*. Includes an *8va* marking.
  - Vc.:** Measures 42-45. Features a sustained bass line with dynamics *p* and *ppp*.
- System 2 (Measures 46-49):**
  - B♭ Cl.:** Measures 46-49. Features a melodic line with dynamics *pp*.
  - Vln.:** Measures 46-49. Features a melodic line with dynamics *p* and *ppp*. Includes an *8va* marking.
  - Vc.:** Measures 46-49. Features a melodic line with dynamics *ppp*.
- System 3 (Measures 50-53):**
  - B♭ Cl.:** Measures 50-53. Features a melodic line with dynamics *pp*.
  - Vln.:** Measures 50-53. Features a melodic line with dynamics *ppp* and *ppp*. Includes an *8va* marking.
  - Vc.:** Measures 50-53. Features a melodic line with dynamics *ppp*.

Cidade Fantasma V. Avião e(m) Ruínas.  
Score, p. 6

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, covering measures 54 to 58.

**System 1 (Measures 54-57):**

- B♭ Cl.:** Measures 54-57. Measure 54 is a whole rest. Measures 55-57 contain a melodic line starting on a whole note, moving through quarter notes and ending on a half note.
- Vln.:** Measures 54-57. Measure 54 is a whole rest. Measures 55-57 contain a melodic line starting on a whole note, moving through quarter notes and ending on a half note. A dashed line labeled "8va" indicates an octave shift.
- Vc.:** Measures 54-57. Measure 54 is a whole rest. Measures 55-57 contain a melodic line starting on a whole note, moving through quarter notes and ending on a half note. It includes a five-fingered trill (5 tr) in measure 55 and another in measure 57. Dynamics include *p* and *ppp*.

**System 2 (Measures 58-61):**

- B♭ Cl.:** Measures 58-61. Measure 58 is a whole rest. Measures 59-61 contain a melodic line starting on a whole note, moving through quarter notes and ending on a half note. A *rit.* (ritardando) marking is present above measure 58. Dynamics include *ppp*.
- Vln.:** Measures 58-61. Measure 58 is a whole rest. Measures 59-61 contain a melodic line starting on a whole note, moving through quarter notes and ending on a half note. A dashed line labeled "8va" indicates an octave shift. Dynamics include *pp* and *ppp*.
- Vc.:** Measures 58-61. Measure 58 is a whole rest. Measures 59-61 contain a melodic line starting on a whole note, moving through quarter notes and ending on a half note. Dynamics include *ppp*.



Huguianas

---

## Huguianas

---

Eu e Hugo, Hugo e Eu:  
Materiais de uma parceria sem fim

Marcus Mota  
Universidade de Brasília  
E-mail: [marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)

**R**etomo a famosa música de Tim Maia para assinalar a homenagem da *Revista Dramaturgias* ao querido mestre e amigo que faleceu agora no dia 13 de abril de 2022. Próximo do aniversário da cidade que tanto amava e da universidade que lhe abriu as portas para que sua maturidade artística abraçasse alunos, colegas e admiradores, os dias finais de Hugo foram misturados de muito amor e emoção.

Nesta revista, além de membro do corpo editorial, Hugo tinha uma coluna. Essa ideia eu tirei de meu trabalho em jornais e revistas. Sempre achei que revistas universitárias deviam sair de sua forma estática, engessada e abraçar o bom texto no lugar apenas de protocolos acadêmicos abstratos. Hugo tinha as portas abertas aqui: poderia escrever sobre o que quisesse, do modo que quisesse. Ele me mandava textos curtos digitados em maiúsculas, escritos intensamente e com muita dedicação, como o original de seu artigo “Sicamu”:

#### MÚSICA

SEMPRE TEVE UM PIANO ,TODOS MEUS PRIMOS TEM PIANOS,ESTUDIE  
DOS SEIS ATÉ OS DIZOITO ANOS PIANO,NA MINHA RUA TENHA SEIS  
PIANOS ,VOCES JÁ PENSARAM NO SOM DA RUA.  
UM DIA NUMA REUNIÃO VECINAL ,COMUM EM 1946, PARA DISCUTIR  
ASUNTOS REFERENTES AO BEM ESTAR DA COMUNIDADE  
,CONCORDAROM QUE NÃO PODERIAMOS TOCAR NUNCA ENTRE O  
MEDIODIA E AS DUAS DA TARDE. ESTUDEI DOS SEIS ATÉ OS  
DIZOITO.MINHA PRIMEIRA APARIÇÃO EM PUBLICO FOI EM UMA SERIE DE  
CONCERTOS QUE SE CHAMABA “JUVENTUDES MUSICAIS” TOQUEI O  
ESTUDO REVOLUCIIONARIO DE CHOPIN,TENHA NOVE ANOS.LOGO CORTEI  
NUM ACIDENTE UMA FALANGE DO MEUDINHO DA MÃO  
ESQUERDA,QUEASE MORRI. TODO ESTO, PARA EXPLICAR A IMPORTANCIA  
DA MUSICA EM CADA ACTO DA MINHA VIDA,NÃO SEI COMO O PIANO  
SOPORTAVA AS PORRADAS QUE DEI NELE NOS ULTIMOS ANOS DE  
ESTUDO,TERMINEI O CURSO TAMBEM COM O“REVOLUCIONARIO”.  
FEICHE A TAMPA.

SÓ O TEATRO ME TROZE ELA DE VOLTA

Eu almoçava ou jantava com ele e falava do tema da revista. E ele escrevia. Era um parto. Algumas vezes tive de ir na casa dela para que o artigo chegasse via email. Não se pode ser proficiente em tudo. Ali eu estava com ele em seu escritório, cercado de livros, pastas, anotações. Ele queria que eu o ensinasse a mandar um email com o texto em anexo. Ele aprendeu. E não parou de me mandar textos.

Em nosso último encontro em março, quando nos despedimos, ele me disse que ia escrever uma série de textos, misturando memórias e suas realizações. Vivia seu dia imaginando coisas, obras, sons, danças, espetáculos. Estava planejando coisas para a celebração do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e dos 60 anos da UnB. A morte interrompeu tudo: não foi ele quem deixou de fazer.

Nesta revista, desde 2016 publicou os seguintes textos:

- 1) Shakespeare, encontro primeiro, *Revista Dramaturgias* 1, p. 231-233, 2016.
- 2) “Sicamu”, *Revista Dramaturgias* 2/3, p. 333-335, 2016.
- 3) “Dramaturgia”, *Revista dramaturgias* 4 (2017):109-111.
- 4) “Entrevista”, *Revista dramaturgias* 5 (2017):143-150.
- 6) “Eu e o Cinema”, *Revista dramaturgias* 6 (2017):348-351.
- 7) “Trabalho”, *Revista dramaturgias* 7 (2018):240-251.
- 8) “O personagem”, *Revista dramaturgias* 8 (2018):215-217.
- 9) “Artaud: depois do sangue. Notas de uma obra em processo”, *Revista Dramaturgias* 9, p. 258-263, 2018.
- 10) “Números”, *Revista Dramaturgias* 10, p. 163-178, 2019.
- 11) “4X4(1980): Texto e Fotos” *Revista Dramaturgias* 11, p. 164-199, 2019.
- 12) “Processo Continuado de Formação em Interpretação – Ensino, Pesquisa e Documentação de um Método não Sistematizado”, *Revista Dramaturgias* 13, p. 340-350, 2020.
- 13) “Aulas pandêmicas”, *Revista Dramaturgias* 14, p. 224-226, 2020.
- 14) “Entrevista a Santiago Dellape”, *Revista Dramaturgias* 15, p. 283-292, 2020.
- 15) “Máscaras”, *Revista Dramaturgias* 16, p. 368-370, 2021.
- 16) Os Rinocerontes. Entrevista com Hugo Rodas. Hugo Rodas & Santiago Dellape. *Revista Dramaturgias* 16, p. 446-457, 2021.
- 17) “Voltar”, *Revista Dramaturgias* 17, p. 272-273, 2021.
- 18) Um rinoceronte na sala: Entrevista com Hugo Rodas. Hugo Rodas & Santiago Dellape. *Revista Dramaturgias* 18, p. 304-315, 2021<sup>1</sup>.

---

1 As entrevistas com Santiago Dellape fazem parte do material de sua pesquisa para a dissertação de mestrado RINOCERONTES: ESTUDO PARA TEATRO FILMADO EM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS, defendida no PPG-CEN, da Universidade de Brasília em abril de 2022. Além disso, a *Revista VIS* 12.1, p. 148-150, 2013, publicou o “Discurso de recebimento do título de professor emérito pela Universidade de Brasília”, de Hugo Rodas. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/issue/view/1287>

Para o primeiro número de 2022, esta revista n. 19, ele não havia planejado escrever nada. Após sua ida ao Uruguai em Dezembro de 2021, pegou covid e o câncer se ampliou. Estava com muitas dificuldades, mas era um guerreiro, cheio de planos e sonhos.

Além dos textos que ele escreveu ou as entrevistas transcritas, tivemos um dossiê especial sobre Hugo Rodas, uma “Huguianas” especial, em celebração dos 80 anos do mestre. Foi o número 12, em 2019. Eis a lista dos textos apresentados e de seus autores:

O garoto de Juan Lacaze. Entrevistas.

Claudia Moreira de Souza

78-168

Depoimentos, Memórias, Hugo Rodas.

Valéria Cabral e Iara Pietricovsky

169-174

Hugo Rodas e o Pitu em São Paulo ”” Fala aí seu Lorito!

Alcides Garcia Junior (Alcides Cabelo)

175-195

Estradas margeiam Hugo Rodas e as Memórias Roubadas

Valeria Braga

196-206

Relatos da minha trajetória com meu mestre: parte 1

Flávio Café

207-217

## 20 anos de parceria

O Laboratório de Dramaturgia foi fundado em 1998. Neste mesmo ano comecei uma parceria com Hugo. O primeiro momento foi em torno da celebração de nosso amado autor em comum Federico Garcia Lorca. Lorca era uma inspiração para Hugo – ambos eram músicos, dramaturgos, diretores, multiartistas, homens totais de teatro. E ambos idealizaram e realizaram um teatro ligado à universidade.

À época, traduzi quatro textos de Lorca, que só foram publicados em 2000: *Yerma*, *Casa de Bernarda Alba*, *Assim que passarem cinco anos* e a coletânea de ensaios “Conferências”. Este textos foram montados nas turmas de Hugo, nas disciplinas de Interpretação 3 e 4. Além disso, no Espaço cultura da 508 sul, renomado espaço Renato Russo, houve um evento em homenagem a Garcia Lorca, que contou com uma performance a partir de materiais que providenciei.

Ali foi nossa primeira parceria e nossos primeiros e ricos embates. Hugo não era fácil, nem eu. Mas conseguimos nos ajustar. Eu tinha muito a aprender e, ao participar dos processos criativos com ele, foi o que mudou minha vida como pesquisador, artista e homem.

Em 2001 montamos juntos nosso primeiro trabalho – *Idades. Lola*. Eu havia escrito uma série de textos curtos, intensos, misturando poesia e memórias. As alunas me convidaram para participar da montagem. As desconfianças em relação a 1998 voltaram. Mas o trabalho falou mais alto: depois daquela montagem, viramos Eu e Hugo, Hugo e eu.

Depois vieram as seguintes montagens<sup>2</sup>:

Ano	Obra	Descrição	Informações
2002	<i>Idades Lola</i>	Drama com música	Projeto de diplomação do Departamento de Artes Cênicas, dirigido por Hugo Rodas, com as intérpretes: Andrea Santos, Kenia Dias, Lívia Frazão
2003	<i>As partes todas de um benefício</i>	Tragicomédia musical	Projeto de diplomação do Departamento de Artes Cênicas, dirigido por Hugo Rodas, com os intérpretes: Carla Blanco, Suail Rodrigues dos Santos, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz
2003	<i>As quatro caras de um mistério</i>	Drama	Apresentado no CCBB-Brasília, em 2003, Direção de Hugo Rodas. Elenco: Bidô Galvão e Cesário Pimentel.
2003	Salve o Prazer-musical	Musical	Projeto de diplomação, a partir da obra de Zeno Wilde baseada na vida e canções de Assis Valente. Elenco: Simone Marcelo Holanda, Gisele Vieira Brasil Batista, Willian Lopes Dimas, Alex Sousa de Oliveira, Raqueline Rosalia Feitosa.

<sup>2</sup> Vídeos disponíveis no meu canal do youtube. <https://www.youtube.com/channel/UCmM6SuWZqvBmRdOLEpULj0w>

Ano	Obra	Descrição	Informações
2009-2010	<i>No Muro.</i> Ópera Hip-Hop	Drama musical ganhador do Edital Eletrobrás 2008, com direção de Hugo Rodas, apresentado na Funarte-Brasília, 2009. Em 2010 a mesma obra recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras, e foi reapresentada no Teatro da Caixa – Brasília, em 2010.	Estética fusion que aproxima canto erudito e Hip-hop. O roteiro é construído a partir de arcos de personagens (ascensão/queda) e cenas de lamento, técnicas da dramaturgia ateniense. Sobre o processo, v. <a href="http://operahiphop.blogspot.com.br">http://operahiphop.blogspot.com.br</a> ). O programa da obra encontra-se disponível em <a href="https://www.academia.edu/6932052/No_Muro._Opera_Hip-Hop._Bras%C3%ADlia_2009">https://www.academia.edu/6932052/No_Muro._Opera_Hip-Hop._Bras%C3%ADlia_2009</a> Acesso 20/072021. E o vídeo, em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg">https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg</a> Acesso 20/07/2021.
2011	<i>Cenas da Antiguidade</i>	Mostra de espetáculos e performances na Embaixada da Itália como parte cultural do evento <i>VIII International Archai Seminar On Pythagoreanism</i>	Orientação e produção do evento, que contaria com as seguintes performances: a) <i>Números</i> , de Hugo Rodas e Marcus Mota <sup>3</sup> b) <i>Vida Pitagórica</i> , de Samuel Cerkenik. c) <i>Danaides</i> , com o grupo Basirah.
2012	<i>David</i>	Tragicomédia musical, para atores, coro e orquestra, ganhador de prêmio do Fundo de Arte e Cultura do Governo do Distrito Federal.	Dramaturgia e canções. A canção inicial reelabora o párodo anapéstico estudado em Ésquilo. Construção do espetáculo com centro na atividade coral. Para o processo criativo, v. sessão Documenta da <i>Revista Dramaturgias</i> n. 2/3,2016. Link: <a href="https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733">https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733</a> Acesso 20/07/2021

3 *Números* foi cancelado de última hora. Sobre a obra, v. Rodas (2019). Para a performance de Samuel Cerkenik, v. sua dissertação de mestrado Ramos (2013).

Ano	Obra	Descrição	Informações
2013	<i>Sete</i>	Drama musical. Elaborado a partir de <i>Sete Contra Tebas</i> , de Ésquilo e <i>As Fenícias</i> , de Eurípides.	Apresentado no I Festival Internacional de Teatro Antigo, dentro das atividades do XIX Congresso da SBEC.
2016 e 2017	Salomônicas	Tragicomédia musical.	Apresentado no Departamento de Artes Cênicas das Universidade de Brasília.

Muitas dessas montagens foram comentadas em artigos anteriores dessa revista.

Além dessas parcerias cênicas, desenvolvemos juntos uma interessante troca de experiências entre 2015 e 2018: dentro da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, duas vezes por semana reuníamos os alunos para exploração de potencialidades artísticas: Hugo, após uma introdução verbal sobre o tema do encontro, passa a demandar exercícios/improvisações dos estudantes. Eu, na guitarra, tratava de interagir com essas demandas e com os movimentos dos estudantes.

Além disso, escrevi sobre Hugo em diversas oportunidades, juntando-me a uma pequena mas já atraente bibliografia sobre nosso querido mestre<sup>4</sup>:

DELAPPE, Santiago. RINOCERONTES:ESTUDO PARA TEATRO FILMADOEM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS/ Dissertação de PPG-CEN, da Universidade de Brasília, 2022.

DUARTE, Maria de Souza. *A educação pela arte: o caso Brasília/ A educação pela arte: o caso garagem*. Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

DE CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi. *A História que se dança 45 anos do movimento da dança em Brasília*. Instituto Asas e Eixos, patrocínio Fundo de Arte e Cultura - FAC, Brasília, 2005.

CARRIJO, Elizangêla. *(A) Bordar Memórias, tecer histórias fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)*. Dissertação de Mestrado, PPGHis, UnB, Brasília, 2006.

CAZARRÉ, Lourenço. *Fazedores da cena candanga*. In UnB Revista, 1.2, Brasília, 2001, p.90- 95.

---

4 Complemento bibliografia levantada por Angélica Beatriz. Há a pesquisa de mestrado de Flávio Café, em fase de conclusão, que em muito vai acrescentar a compreensão de Hugo em ação.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: Notas sobre o teatro candango*. Filhos do Beco, Brasília, 2012.

RODAS, Hugo. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.

MARIZ, Adriana; SALES, Evandro. *TUCAN - Pequena História Do Teatro Universitário Candango 1992-1999*. Brasília, Universidade de Brasília, 1999.

MOTA, Marcus. *A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Mariana F.M.(Orgs.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, p. 103-110, 2007.

*Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas*. In: VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, Brasília, 2004, p. 198-217.

MOTA, Marcus. Prefácio a RODAS, Hugo. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.

SILVA, Angélica Beatriz Souza. *Abordagens de processos criativos : o teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado, PPG- Artes/VIS/IdA, UnB, Brasília, 2014

SOUZA, Claudia Moreira de. *O Garoto de Juan Lacaze, Invenções no teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado, PPG- Artes/VIS/IdA, UnB, Brasília, 2007.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. "A formação do campo artístico na formação da capital federal do Brasil". In: *Sociedade e Cultura*, v. 10, nº 2, jul/dez 2007, p. 157-166.

VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, Brasília, 2004.

## Monografias

CARVALHO, Alessandra Fernandes. *Nelson Rodrigues e o olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas*. Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas. Orientação Dr. Robson Corrêa de Camargo. Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia 2005.

VIERA, Tainá Palitot. *A construção de saberes de uma professora de teatro*. 2011. [45] f., il. Monografia (Licenciatura em Educação Artística)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

## Vídeo

Bündchen, Isabel C. F; SIMON, Mariana M, Palco dos Sonhos; na companhia de Hugo Rodas. Brasília, Faculdade de Comunicação. Jornalismo, UnB, 2005. Mini dv. 35 mim. Color.

## É citado em

MONTENEGRO, Osvaldo. *O Melhor de Osvaldo Montenegro: Melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002. 09 p. (Referência ao Trabalho “João sem Nome”)

NEIVA, Ivany. *Memórias de uma folia real – arte e vida do saltimbanco Pãra-Raios*. In: Revista Em Tempo de Histórias, n°. 8, 2004. 03 p.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. Boitempo Editorial, 2010. (Nos agradecimentos, 09 p.)

A foto da montagem de Dorotéia, de Nelson Rodrigues, que Hugo Rodas dirigiu em 1997 aparece no livro:

RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia, farsa em três atos: peça mítica; [ notas e roteiro de leitura de Flávio Aguiar]*. – 2ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2012.

## Memorabilia

Encerrando esta homenagem, deixo registrados alguns momentos que compartilhei de sua presença.

## 1 Aulas TEAC

Ciclo de fotos de ensaio de setembro de 2018, quando trabalhamos juntos pela última vez. Nestes encontros da disciplina TEAC, explorávamos sons em performance e movimentos e falas, por meio de construção de improvisos, composições em performance<sup>5</sup>.

---

5 Fotos de Beto Monteiro para a matéria que celebrava 20 anos do LADI-UnB: <http://unbciencia.unb.br/artes-e-lettras/100-artes-cenicas/589-laboratorio-impulsiona-experiencias-criativas-nos-palcos>







## 2 80 anos de Hugo Rodas

Em 26 de Maio de 2019, Hugo celebrou com seus amigos e colegas. Foi uma das belas festas que eu pude participar. A atriz Catarina Accioly registrou o evento e está preparando um documentário sobre Hugo Rodas. Aqui na foto eu, Flávio Café e minha esposa Gisele Pires Mota.



### 3 David (2012)

Foi nosso trabalho mais complexo. Ao final, depois de tudo, apenas o agradecimento.



### 4 Uma vida à boa mesa

Antes, durante e depois de espetáculos saímos para comer e conversar sobre tudo. O lugar na mesa estará sempre disponível...



16/10/2017



22/06/2019



24/05/2016



Em 2006.

## Finalmentes

O falecimento do Hugo trouxe a constatação da necessidade de se saber compreender uma dramaturgia em processo, em contato, multissensorial. Com Hugo, muitas das pesquisas do LADI encontram sua materialidade: processos criativos dramático-musicais foram desenvolvidos, efetivados. A documentação em torno desses processos e reflexões a partir deles foram elaborados. Tudo isso é apenas parte da constelação-Hugo, que se espalhou em diversas direções, tempos, lugares e pessoas. Há muito o que se fazer.

Disso, muitas coisas ficaram em aberto. Em nossas conversas falávamos do desejo de um dia ir para a Grécia. Ele dizia que eu teria de leva-lo lá. Seria um misto de cena e documentário – Hugo performando no Teatro de Dioniso, na Acrópolis, em Epidauros... Sonhamos muito, mas não realizamos tudo.

Hugo falava que, das peças elaboradas por mim, aquela que ele mais gostava e que nunca encenou foi *Cachorro Morto*<sup>6</sup>. Projetos foram feitos, mas recursos não vieram. Não era um texto simples. Ele repetia que tinha na mente a personagem da Gorda. Coisa a se fazer...

---

6 Texto integra a coletânea *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino* (Editora Cordel de Prata, 2020), que tem prefácio de Hugo Rodas. Link: [https://www.academia.edu/45156056/O\\_Macho\\_Desnudo\\_Roteiros\\_C%C3%AAnicos\\_para\\_Desconstru%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Masculino](https://www.academia.edu/45156056/O_Macho_Desnudo_Roteiros_C%C3%AAnicos_para_Desconstru%C3%A7%C3%A3o_do_Masculino)

Nos últimos tempos, em 2019, com o sucesso de sua remontagem de *Os Saltimbancos*, conversamos sobre elaborar um musical, um musical político, frente a toda a sujeira desses últimos seis anos. Voltamos a falar disso este ano. Mas também é algo ficou nos planos... {Interessante que tudo foi no ano de 2019: um arco de tempo se fechava: ele faz 80 anos, retoma um espetáculo exitoso em todos os aspectos que ele fez mais de 40 anos atrás, em 1977}

Com o trabalho junto de Hugo, minha dramaturgia foi se alterando: passei a diminuir as indicações de encenação, pois ele intervia e modificava tudo. Troquei isso pelo trabalho mais próximo entre diretor e dramaturgo. A gente começava assim: eu vinha com uma ideia ou um texto; a gente tinha uma reunião, discutia o conceito da obra e como isso ia ser feito – com alunos da UnB e/ou editais culturais; depois com a disciplina aberta ou o financiamento do editais começavam os ensaios; durante os ensaios ele ia solicitando novas coisas ou alteração do que já existia – textos, músicas; cada ensaio refazia o que tinha sido feito e projetava o que seria realizado; como Hugo viajava com frequência ou tinha montagens simultâneas para fechar, ele conduzia ensaios e deixava outros para mim ou para a assistência de direção ou para o grupo; certo é que para a finalização ele estava presente; essa finalização ia do figurino à cenário e luz no dia da estreia; esses dias eram tensos e intensos, com muitas reclamações e detalhamentos; havia o que era possível fazer e o que estava em sua mente. Além disso, entre ensaios saímos para jantar ou eu ia na casa dele para acertar questões específicas de produção ou de dramaturgia.

Nosso último trabalho foi o de improvisações dramático-musicais, um trabalho que eu adorava participar. Duas vezes por semana, terças e quintas, 16:00-18:00 reuniam-se Hugo, eu e 20 e poucos jovens ansiosos em se expressar. Para mim, era o “Compositor na sala de ensaios”, reagindo aos comandos dele e aos movimentos dos estudantes. Depois da pandemia era claro que iríamos voltar com isso e com um musical contra tudo e todos, um desabafo – dizer e apontar as piores coisas cantando, sorrindo. Foi o que fizemos em *David* e *Salomônicas*.

Mas havia um cansaço dele, algumas vezes uma rabugice: quem viu muitas coisas percebe repetições. Uma longa vida traz algum enfado.

Agora, em março de 2022, me encontrei pela última vez presencialmente com ele. Estava bem magro, a voz reduzida, um cansaço que abreviou minha visita. A partir disso escrevi para o UnB Notícias, o texto que segue, revisado para este artigo:

“A morte de um (multi)artista: Hugo Rodas (1939-2022)

25/04/2022

Na ensolarada tarde de 14 de abril, quinta feira, véspera da sexta feira santa, deu-se o velório do mestre e amigo Hugo Rodas. Como sua extraordinária existência, não foi um velório habitual: acorreram para o Espaço Cultural da 508 sul, espaço de residência artística de seu grupo Agrupação Amacaca, uma mul-

tidão heterogênea, que se dividiu entre abraços, choros, lembranças, cantos e batuques. Ali estavam reunidos companheiros e fãs, celebrando a grande personalidade artística que, desde 1975, transformou os palcos do Distrito Federal, integrando teatro, dança, música e artes visuais em montagens críticas, provocativas e excitantes.

Com a fundação do Departamento de Artes Cênicas da UnB em 1989, a partir do empenho e qualidade de artistas da cidade, Hugo passou a integrar o Instituto de Artes como professor visitante, tendo depois feito prova para reconhecimento de notório Saber em 1998. Hugo formou gerações de artistas. Em um ano comum, a cada semestre orientava/dirigia três montagens de espetáculos com os alunos na Universidade, fora seu trabalho profissional na cidade, em Goiânia, e no eixo Rio-São Paulo.

A aproximação entre Arte e Universidade fez bem para todos. Hugo veio com sua bagagem profissional, suas mil e uma habilidades e encontrou, entre colegas, alunos e rotinas universitárias, o impulso para se transformar em um educador e pensador das Artes. Essa aproximação o fez questionar o que fazia e onde estava. A própria “academia” não ficou imune ao seu espírito ao mesmo tempo anárquico e construtor.

Era o que se via em seus ensaios. Ensaios não eram apenas lugar para preparar algo que seria apresentado depois. A sala de ensaios era um laboratório de investigações de movimento corporal expressivo, de dramaturgias multisensoriais, de imaginários que se valiam de todas as referências. Tudo era reciclado, transformado em presença. E em tudo aquilo havia um método – intuição e método.

As primeiras semanas de um processo criativo eram dedicadas a destruir o ponto de partida, qualquer que fosse ele – um texto de Shakespeare, uma notícia de jornal, uma canção, ou o próprio intérprete... Ele, junto do grupo, testava e experimentava diversas maneiras de se dispor aquilo que já existia, mas estava passando por uma remodelação. Hugo dizia que toda a encenação então lhe vinha na cabeça como um filme. Tudo era construído mentalmente, detalhe por detalhe, horas de devaneios e notas. Em seguida, nos ensaios, esse filme era transfigurado pelos intérpretes.

Depois da trabalhadeira das primeiras semanas, quando havia um conceito da obra a ser realizada – movimento, estética, espaço, cenografia, etc. – começava o trabalho de levantamento/construção das cenas até seu acabamento para as apresentações. Hugo podia mudar tudo em um ensaio, e até nos ensaios gerais finais. Sob o signo da mudança ele mantinha a si e os outros em um “conhecimento em contato”: todos estavam interligados, todos precisavam saber o que estava acontecendo.

Após sua aposentadoria compulsória em 2009, Hugo passou a estar vinculado à UnB como Pesquisador Associado ao PPG-Cen, e começou a publicar alguns textos e ser objeto de dissertações de mestrado.

A imensa obra de Hugo está ainda a se estudar. Em seu apartamento na colina há cadernos, pastas, anotações, fitas de vídeo, etc. Muitos de seus ensaios e obras foram filmados. Monografias de fim de curso e pesquisas de Pibic foram feitas a partir dos espetáculos que Hugo orientou. Ele escreveu textos para a revista *Dramaturgias* em uma coluna dedicada a ele – Huguianas.

Esse é outro modo pelo qual um artista que veio para a Universidade quer ser lembrado: não apenas pela sua pessoa, pelo seu histrionismo, pela sua magia, mas também por um saber perceptível, comunicável, traduzível, interpretável, que move corações e mentes para continuar a transformar a realidade.

Naquele caixão ali na 508 sul, estava um corpo que dançou, esbravejou e agitou plateias e mundos. Tivemos a bela oportunidade aqui na UnB e em Brasília de sermos contemporâneos de Hugo. Agora, que a dança não pare, que os braços se ergam e a voz atravesse os ares. Mais forte que a morte é a memória do possível. Mãos à obra! Um homem que fez arte para se liberar e liberar os outros nos conclama: saber, fazer e lutar! É assim que se vive. É assim que Hugo Rodas meu querido mestre e amigo viveu.

Fica em paz, meu amigo de tantas contradições, que encantou e enlouqueceu tanta gente!



em 5/12/2021

Texto de 2009:

Eu queria ser Hugo Rodas desde criança,  
todo mundo na minha rua também,  
até o porteiro do bloco e o sujeito engratado  
que cruzam olhares todo dia.

Se fosse Hugo Rodas eu ia atravessar esse caminho velho  
E sem nenhuma palavras ia dizer cantando:  
Me fui daqui, já não sou mais.



## Lista de obras cênicas

---

## I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*<sup>1</sup>.

### Bloco I (1995-1997)<sup>2</sup>

- 1) **O filho da costureira**<sup>3</sup>
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**<sup>4</sup>

### Bloco II (1997- 2001)<sup>5</sup>

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) *O salto do escorpião*
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes

---

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em [https://www.academia.edu/1439561/A\\_idade\\_da\\_terra\\_e\\_outros\\_escritos.\\_Poems\\_and\\_plays](https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays)

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

4 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

5 A intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter um maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)<sup>6</sup>
- 21) **Aluga-se** (1997)<sup>7</sup>
- 22) Audição (2001)
- 23) Acid House
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)<sup>8</sup>
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

### Bloco III (1997-2001)<sup>9</sup>

- 28) **Idades.Lola.** (2002)<sup>10</sup>
- 29) **Rádio Maior** (2002)<sup>11</sup>
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)<sup>12</sup>
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)<sup>13</sup>
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)<sup>14</sup>
- 34) **Salada para três** (2003)<sup>15</sup>

---

6 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

7 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

8 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

9 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

10 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

11 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

12 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

13 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

14 Direção Hugo Rodas.

15 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

35) **Iago** (2004)<sup>16</sup>

## Bloco IV (2005-2008)<sup>17</sup>

36) **A Morte de um Grande Homem** (2005)

37) **As coisas que Não se Mostram** (2006)

38) **Cachorro Morto** (2006)

39) **Não se Esqueça de Mim** (2005)

40) **O Violador** (2005-2006)

41) **Uma Noite Um Bar** (2005)

42) **Despedida** (2008)

43) **Dois Homens Bons** (2016)

44) **A Arte de Compor Canções Invisíveis** (2020)<sup>18</sup>

## Bloco V (2006-2021)<sup>19</sup>

45) **Saul**. Drama musical (2006)<sup>20</sup>

46) **O Empresário**. Libreto (2007)<sup>21</sup>

47) **Caliban**. Drama musical (2007)<sup>22</sup>

48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)<sup>23</sup>

49) **David**. Drama musical (2012)<sup>24</sup>

---

16 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

17 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

18 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

19 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

20 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

21 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

22 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

23 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

24 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

- 50) **Sete**. Drama musical (2012)<sup>25</sup>  
 51) **À Mesa**. Comédia (2012)  
 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)  
 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)<sup>26</sup>  
 54) *Suíte Clássica* (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.  
 55) *Happy Hour* (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021.

## Bloco VI. Inacabadas<sup>27</sup>

- 1) *A ceia* (2012)  
 2) *Do fundo do abismo* (2012)  
 3) *Téo e Cléia* (2013)  
 4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

## II) Obras Musicais

- 1) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431><sup>28</sup>.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	<a href="https://youtu.be/4CRVRyNI23g">https://youtu.be/4CRVRyNI23g</a>
2) Caça	1.1	3:25	<a href="https://youtu.be/eL2SqvWNJ0">https://youtu.be/eL2SqvWNJ0</a>
3) Epifanias	1.2	3:30	<a href="https://youtu.be/VVTS_6xun2c">https://youtu.be/VVTS_6xun2c</a>
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	<a href="https://youtu.be/7MPietEnR8Y">https://youtu.be/7MPietEnR8Y</a>
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	<a href="https://youtu.be/6CoIWPXgKCE">https://youtu.be/6CoIWPXgKCE</a>
6) Calasiris	3	4:00	<a href="https://youtu.be/WLelblyWjC0">https://youtu.be/WLelblyWjC0</a>
7) Homéricas	9	4:02.	<a href="https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c">https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c</a>
	<b>Total</b>	<b>33 min</b>	

25 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

26 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

27 Discutidas em Mota (2020).

28 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

2) “Suíte Orquestral Esplanada”, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>

3) “Suíte Orquestral Kandiskyana”, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656><sup>29</sup>

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	Comp. IV	<a href="https://youtu.be/-Ph550fz94c">https://youtu.be/-Ph550fz94c</a>	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	<a href="https://youtu.be/BvT0nmWxFnA">https://youtu.be/BvT0nmWxFnA</a>	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	<a href="https://youtu.be/JM1Hv2fSjok">https://youtu.be/JM1Hv2fSjok</a>	3:26s	8/2018
4	Comp. V	<a href="https://youtu.be/HjGxNd9EMeo">https://youtu.be/HjGxNd9EMeo</a>	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	<a href="https://youtu.be/fvdqIQnkACQ">https://youtu.be/fvdqIQnkACQ</a>	3:35s	10/2018
6	Comp III	<a href="https://youtu.be/m8NKAf16TYs">https://youtu.be/m8NKAf16TYs</a>	3:12s	11/2018
7	Comp I	<a href="https://youtu.be/1u7CKFZyjmq">https://youtu.be/1u7CKFZyjmq</a>	3:28	12/2019
8	Comp X	<a href="https://youtu.be/SM4HlsspB0E">https://youtu.be/SM4HlsspB0E</a>	3:14	02/2019
9	Comp IX	<a href="https://youtu.be/v5qlrff7TDE">https://youtu.be/v5qlrff7TDE</a>	2:28	04/2019
10	Comp VII	<a href="https://youtu.be/jd6q8TKssoQ">https://youtu.be/jd6q8TKssoQ</a>	5:48	05/2019

4) “Sambafoot” para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.

5) “No Fantasies Through the Night”, para Oboe, Violino e Cello. 2018.

6) “Eixão e Chuva”, para Coral de trombones, 2018<sup>30</sup>.

7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,

8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos, 2018.

9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018<sup>31</sup>.

10) “Music of No Changes V”, para Trompete, Trombone e Piano, 2018.

11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.

12) “Waiting for You”, piano, 2018.

29 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

30 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I”. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

31 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

- 13) “FlboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018<sup>32</sup>.
- 16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo Qualea Trio.
- 17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na Revista Cerrados, n.54,p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
- 18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
- 19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
- 20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.
- 21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.

---

32 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FlboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasão: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

## Expediente

### Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

### Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

### Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de

Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

### Edição de textos

Marcus Mota

### Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

### Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

### Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

### Foto de capa

Samba, de Anita Malfati

