

ITINERÁRIOS
REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. José Luís Bizelli

Vice-Diretor

Prof. Dr. Luiz Antônio Amaral

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Vice-Coordenadora

Profª Drª Maria Célia de Moraes Leonel

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editora responsável

Profª Drª Maria Célia de Moraes Leonel

Editora associada

Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Normalização

Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP – Araraquara

Revisão

Prof. Dr. Nelson Luis Barbosa

Revisão do inglês

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Editoração eletrônica

Gianfrancesco Afonso Cervelin

Capa

Profª Drª Maria Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –
Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.34	p.1-216	jan./jun. 2012
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-
Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Antônio Donizete Pires
Karin Volobuef
Luiz Gonzaga Marchezan
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Celeste Consolin Dezotti
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Pareceristas deste número

Ana Luiza Silva Camarani (UNESP – Araraquara)
Antônio Donizeti Pires (UNESP – Araraquara)

Audemaro Taranto Goulart (PUC – MG)
Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ)
Elizabeth Sanches Rocha (UNESP – Franca)
Fernando Brandão dos Santos (UNESP – Araraquara)
Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de
Lisboa – Portugal)
Gregório Foganholi Dantas (UFGD – MS)
Helena Franco Martins (PUC – RJ)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF – RJ)
Ivete Lara Camargos Walty (PUC – MG)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Pedro Antunes (UNESP – Araraquara)
Karin Volobuef (UNESP – Araraquara)
Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP – Araraquara)
Marcelo Jacques de Moraes (UERJ)
Márcio Scheel (UNESP - São José do Rio Preto)
Maria Celeste C. Dezotti (UNESP – Araraquara)
Maria Clara Bonetti Paro (UNESP – Araraquara)
Maria Heloísa Martins Dias (UNESP - São José do
Rio Preto)
Maria Lúcia Outeiro Fernandes – (UNESP -
Araraquara)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Marisa Giannechini Gonçalves de Souza (UNESP –
Araraquara)
Marisa Correa Silva (UEM)
Paulo Andrade (UNESP – Assis)
Raimundo Leontino Leite Gondim Filho (UERN)
Rosana Zanelatto (UFMS)
Rejane Cristina Rocha (UFSCar)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sonia Aparecida Vido Pascolati (UEL)
Sônia Piteri (UNESP - São José do Rio Preto)
Sylvia H. Telarolli de A. Leite (UNESP –
Araraquara)
Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNEMAT)
Vera Lucia Rodella Abriata (UNIFRAN)
Viviana Bosi (USP)
Vera Bastazin (PUC – SP)

Itinerários / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1990)– . - Araraquara :
UNESP/FCLAR-Laboratório Editorial, 1990-
Semestral
ISSN 0103-815X

Indexada por: /Indexed by:
GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
IBZ – International Bibliography of Periodical Literature
IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature
on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Maria Célia Leonel e Márcia V. Z. Gobbi 11

DRAMATICIDADE NA LITERATURA

- O riso difícil, uma leitura de *A Falecida*, de Nelson Rodrigues
The difficult laughter – a reading of A falecida, by Nelson Rodrigues
Elen de Medeiros 15

- Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade: em contraponto com Tchekhov
Innovative structural aspects in Jorge Andrade's playwriting: a counterpoint to Chekhov
Larissa de Oliveira Neves Catalão..... 33

- O teatro de Beckett e as velhas questões
Beckett's theater and the old questions
Alexandre Bebiano de Almeida 47

- *Andromaque*, de Jean Racine: duas leituras
Andromaque, by Jean Racine: two readings
Guacira Marcondes Machado e Norma Domingos..... 59

- Do dramático ao épico: a presença da tragédia na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes
From dramatic to epic: the presence of tragedy in Apollonius Rhodius' Argonautica
Fábio Gerônimo Mota Diniz 73

- Ao queimar dos reinos: Sardanapalo no teatro e na pintura do romantismo
At the burning of the realms: Sardanapalus in the Romantic drama and painting
Fernanda Verdasca Botton e Flavio Felicio Botton 83

- Frenético e melodrama: os vampiros de Polidori e Nodier
Frenetic and melodrama: the vampires of Polidori and Nodier
Ana Luiza Silva Camarani..... 97

- A dramaticidade da poesia não dramática de T. S. Eliot: *The waste land* e outras observações
The dramatic content of Eliot's non-dramatic poetry: The waste land and other observations
André Cechinel 111

- O teatro da escrita em Fernando Pessoa
The theater of writing in Fernando Pessoa
Flávio Rodrigo Penteadó e Caio Gagliardi 125

- Efeitos de dramaticidade no conto literário
Effects of theatricality in literary short stories
Ricardo Sobreira..... 135

VARIA

- Machado de Assis: o retorno para o leitor contemporâneo
Machado de Assis: the return to the contemporary reader
José Alonso Tórres Freire..... 157

- Do existencialismo em Mário de Sá-Carneiro: uma breve visada sobre “Dispersão”, “Além-tédio”, “Serradura” e “Fim”
Of the existentialism in Mário de Sá-Carneiro: a brief looking on “Dispersão”, “Além-tédio”, “Serradura” and “Fim”
Maria Elvira Brito Campos e Luizir de Oliveira 171

RESENHAS/REVIEWS

- Dialética e literatura
José Antonio Segatto 191

DISSERTAÇÕES E TESES/DISSERTATIONS AND THESIS.....	197
ÍNDICE DE ASSUNTOS.....	201
<i>SUBJECT INDEX</i>.....	203
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>.....	205
ÍNDICE DE RESENHAS / <i>REVIEWS INDEX</i>.....	206
ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES.....	207

Apresentação

Este número da *Itinerários*, 34, tem como tema a dramaticidade na literatura. A ementa ao tema mostrava que não se tratava, especificamente, de ter como *corpus* do artigo o texto teatral, mas de examinar a ocorrência do modelo dramático em narrativas, em prosa ou em verso, por diversos meios, como a espetacularização da escrita.

Em “O riso difícil, uma leitura de *A falecida*, de Nelson Rodrigues”, Elen de Medeiros examina a dramaturgia rodriguiana, frequentemente associada à forma trágica e ao sentimento de tragicidade vistos como inerentes à literatura e às personagens típicas do autor. Aborda – apoiada em estudos teóricos como os de Bergson e Propp – elementos cômicos coexistentes com o trágico, mas subordinados ao último. Tal modo de ver explica o motivo pelo qual essa peça de Nelson foi, em algum momento, rotulada de “farsa trágica”.

“Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade: em contraponto com Tchekhov”, de Larissa de Oliveira Neves Catalão, focaliza a obra do dramaturgo brasileiro, levantando e analisando alguns aspectos formais de suas peças que constituiriam inovações na literatura dramática do Brasil na segunda metade do século XX. Para ressaltar as características inovadoras, compara determinadas particularidades de Jorge Andrade com marcas – como o tratamento do tempo e a postura das personagens – também consideradas inovadoras da dramaturgia de Tchekhov que destaca situações existenciais e sociais. O trabalho revela os princípios articuladores da criação textual dos dois autores.

Alexandre Bebiano de Almeida, em “O teatro de Beckett e as velhas questões”, retoma a questão sobre como interpretar *Fim de partida* de Samuel Beckett. Inicialmente, a crítica associou o texto ao teatro do absurdo e à filosofia existencialista. Tendo Adorno como embasamento, o articulista supõe que a peça é, na verdade, uma paródia do teatro e da filosofia existencialistas, constituindo uma crítica ao discurso conceitual ou filosófico.

“*Andromaque*, de Jean Racine: duas leituras”, de Guacira Marcondes Machado e Norma Domingos, examina essa obra-prima do teatro clássico francês de 1667 de acordo com os princípios da doutrina clássica, constituída, na França, entre 1620 e 1660. As autoras efetivam ainda a leitura de uma das análises realizadas pela crítica literária do século XX, a de Roland Barthes em *Sur Racine*, de 1963, que subverte a interpretação feita conforme a doutrina clássica.

Em “Do dramático ao épico: a presença da tragédia na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes”, Fábio Gerônimo Mota Diniz discute a relação entre o poema épico –

do período helenístico – *Argonáutica* do poeta alexandrino Apolônio de Rodes e tragédias gregas que o precedem. Para o autor, as tragédias, bem como a poesia homérica constituem fonte importante para abordagem do mito e para a narrativa de Apolônio. Ademais, determinados recursos expressivos de que Apolônio lança mão apresentam proximidade das tragédias de Eurípides e Êsquilo.

“Ao queimar dos reinos: Sardanapalo no teatro e na pintura do romantismo”, artigo de Fernanda Verdasca Botton e Flavio Felicio Botton, destaca-se pela proposta de comparação entre duas linguagens, tendo como fundamento a figura do herói. De um lado, temos o protagonista do texto teatral escrito por Lord Byron, *Sardanapalus*: a tragedy de 1821 – baseada no historiador grego Diodorus Siculus –; e, de outro, Sardanapalo, protagonista do quadro de Eugène Delacroix *A morte de Sardanapalo* de 1827. Por meio da análise de cada uma dessas produções e da aproximação de uma a outra, o artigo realiza um estudo centrado na interdisciplinaridade.

O artigo de Ana Luiza Silva Camarani, “Frenético e melodrama: os vampiros de Polidori e Nodier”, investiga a trajetória de acomodação e divulgação do romance gótico na França, devida especialmente a Charles Nodier. A autora postula que a união do frenético ao melodrama deixa ver duas tendências literárias bastante fecundas no romantismo francês, que se irmanam ainda por responderem aos anseios de um público fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda espécie de sensações e sentimentos.

Em “A dramaticidade da poesia não dramática de T. S. Eliot: *The waste land* e outras observações”, André Cechinel dedica-se à leitura de *The waste land* e, amparado também pela leitura de textos críticos do próprio Eliot, defende a ideia de que a poesia não dramática do poeta revela um desejo constante de conferir concretude imagística aos versos a fim de assegurar a dimensão teatral dos episódios apresentados.

O artigo “O teatro da escrita em Fernando Pessoa” mostra o entendimento que seus autores, Flávio Rodrigo Penteadó e Caio Gagliardi, têm da dramaticidade na literatura, destacando a concepção pessoana de drama, investigada, todavia, em seus textos em prosa.

Tomando como *corpus* contos recentes do escritor e dramaturgo americano Sam Shepard, Ricardo Sobreira, no artigo “Efeitos de dramaticidade no conto literário”, analisa como procedimentos narrativos – narração em modo dramático e estilo paratático – e traços genéricos ditos teatrais (solilóquio, didascália) imbricam-se na estrutura narrativa do conto literário a fim de produzir efeitos de dramaticidade.

A seção *Varia* é composta por dois artigos. O primeiro, de José Alonso Tôrres Freire, intitulado “Machado de Assis: o retorno para o leitor contemporâneo”, comenta romances recentes que fazem de Machado de Assis personagem ou, em outros casos, que releem/reescrevem seus personagens, como Capitu, compondo

uma espécie de “guia de leitura” que articula as obras-primas de Machado às narrativas contemporâneas. O segundo, “Do existencialismo em Mário de Sá-Carneiro: uma breve visada sobre ‘Dispersão’, ‘Além-Tédio’, ‘Serradura’ e ‘Fim’”, de autoria de Maria Elvira Brito Campos e Luizir de Oliveira, trata da poesia do português Mário de Sá-Carneiro, especialmente aquela que versa o tema da morte sob a perspectiva da filosofia sartriana, revelando a “dramaticidade intrínseca” a sua poesia e, assim, aproximando-se da temática geral deste volume, que se encerra com a resenha de José Antonio Segatto, “Dialética e literatura”, sobre o recentíssimo livro de Roberto Schwarz, *Martinha versus Lucrecia* (2012).

Esperamos, mais uma vez, contribuir com textos de elevada qualidade para os estudos literários, desta feita relativamente às possibilidades de presença da dramaticidade não apenas em peças teatrais.

Maria Célia Leonel
Márcia V. Z. Gobbi

***DRAMATICIDADE NA
LITERATURA***

O RISO DIFÍCIL, UMA LEITURA DE *A FALECIDA*, DE NELSON RODRIGUES

Elen de MEDEIROS*

- **RESUMO:** A dramaturgia de Nelson Rodrigues é frequentemente associada à forma trágica e ao sentimento de tragicidade inerente à sua literatura e às suas personagens. No entanto, muito mais comuns do que se possa imaginar, as referências cômicas e de comédia permeiam o teatro desse dramaturgo, seja na base da construção das personagens, seja por meio dos elementos grotescos que ressaltam a vida degradante e sem saída em que se encontram. Este artigo tem por objetivo analisar a formação dramática de *A falecida*, estruturada na comédia, com certa tensão que revela sua tragicidade constante.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Nelson Rodrigues. Comédia. Tragicidade. Literatura dramática. Dramaturgia brasileira.

A estrutura cômica

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, mesmo que carregada de sentidos (míticos, psicanalíticos, urbanos etc.), destaca-se pela elaboração estética. Assim, abordar a literatura dramática rodriguiana significa, necessariamente, passar por sua forma, lugar da inovação e ousadia maior do autor. Nos aspectos estruturais estão as principais características de seu teatro e os motivos pelos quais o dramaturgo se tornou cânone na dramaturgia brasileira moderna, a despeito de uma série de controvérsias e polêmicas envolvendo o seu nome. Investigar as pequenas nuances de sua dramaturgia, lançando um olhar mais atento ao pormenor, para depois ampliá-lo, significa compreender o que é o teatro de Nelson Rodrigues, já que “[...] a cena rodriguiana não é um veículo a serviço da fábula. É uma estrutura que se mostra como um jogo a partir do qual brotam os sentidos” (GUEDES, 2010, p.388).

Entre suas mais conhecidas peças, *A falecida* é comumente lida e avaliada como uma **tragédia carioca**, justamente por sua inserção nesse conjunto dramático, estabelecido por Sábato Magaldi. Há de considerar, porém, que a peça foi denominada **farsa trágica** em seu programa, fato bastante curioso, pois o autor,

* Pós-doutoranda em dramaturgia brasileira. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – 05508-900. elendemedeiros@hotmail.com

em seu percurso pela literatura dramática, procurou inserir-se no universo dos tragediógrafos. Com isso, houve uma evidente tentativa de excluir o seu teatro do núcleo cômico. Mesmo considerando o seu frequente exagero e gosto pelas polêmicas, tomemos como exemplo seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), em 1967, quando que afirma que:

[...] o teatro para rir é tão falso, tão amoral e tão imoral como seria uma missa cômica. Como se de repente o padre começasse a equilibrar laranja no focinho, como se os santos comessem a virar cambalhotas, como se os coroinhas comessem a dar bananas pra gente¹

Em toda sua obra dramática, encontramos poucas comédias: *Doroteia e Viúva, porém honesta*, ambas farsas irresponsáveis, *A falecida*, uma farsa trágica, e *Os sete gatinhos*, uma divina comédia. Ainda assim, há uma tentativa de dissociação dessas peças do cômico puro: *Viúva, porém honesta*, por exemplo, foi composta em resposta às críticas a *Perdoa-me por me traíres*. No dia 16 de setembro de 1957, foi publicada uma matéria no jornal *Última Hora em Tablóide*, de página inteira, em que se lia: “Assim é ‘Viúva, porém honesta’: uma gargalhada contra tudo e contra todos”. Também interessante observar que, nessa mesma página, o adjetivo incorporado à denominação de sua comédia foi “demoníaca”. Isso mostra, em uma primeira análise, o esforço empreendido para que o nome do dramaturgo não estivesse ligado às comédias ligeiras; para escrever uma peça desse gênero, que fosse então demoníaca, um cômico não para agradar ao público, mas para agredi-lo, provocando um riso difícil.

Apesar dessa resistência e da tentativa de ligar essas suas peças a uma certa agressividade, não são raros os textos com alguma interferência da comédia. Apenas como um rápido exemplo, a primeira peça do autor, *A mulher sem pecado*, se embasa fortemente na estrutura da comédia ligeira vigente até a década de 1940, apesar de ter sido qualificada pelo autor como um **drama**. Por sua vez, *A falecida*, nomeada de tragédia carioca (a primeira de um ciclo inteiro), também tem sua estrutura amparada nas bases da comédia. Acrescido a isso, os momentos protagonizados por Zulmira e Tuninho provocam uma ambivalência estética interessante, entre a personagem trágica – representada por Zulmira – e o tipo cômico – Tuninho, conforme análise que segue. Os momentos são risíveis pelo cotidiano exacerbado, que provoca o rebaixamento das personagens, pela intensificação do grotesco e pela linguagem coloquial, ainda que, em sua constituição geral, o texto carregue um sentimento trágico. Essa obra pode ser um exemplo prático do que escreveu Propp (1992): “Há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo”.

¹ Depoimento realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) em 1967 (RODRIGUES, 2008).

Assimetrias em cena

A falecida pode ser caracterizada, como grande parte da literatura de Nelson Rodrigues, pela relação assimétrica das personagens. Aqui, no entanto, essa evidência funda o sentido intrínseco à obra, e por isso um estudo das personagens é necessário. Para isso, podemos partir da descrição de Propp de personagem cômica, já que da legião de tipos descritos é possível obter caracteres que permitem uma primeira abordagem do casal protagonista, Zulmira e Tuninho:

Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os enganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc. etc. (PROPP, 1992, p.135).

Enquanto Zulmira é a personagem que carrega em si o sentido trágico – aquela que percorre as etapas de sua própria destruição –, Tuninho é, como seu contraponto, uma personagem patética e pouco trágica.² Por essa diferença fundamental entre eles, não há uma destruição contínua e recíproca provocada por algum confronto, como nas ambivalências de outras peças do mesmo dramaturgo: Jonas x Senhorinha (de *Álbum de família*); Virgínia x Ana Maria (de *Anjo negro*) e Misael x Noivo (de *Senhora dos afogados*). Tuninho se ajusta muito mais no perfil do arquétipo cômico, seja pela sua condição de marido traído, seja por sua postura covarde perante a vida. Essa ambivalência trágico-cômica do casal não será, como nos outros exemplos, a responsável pela construção trágica da peça³ nem levará as personagens à derrocada. Vejamos como isso se processa no interior do texto, na construção de sua dramaticidade.

Magaldi (1985) identifica Zulmira como uma “provável Bovary suburbana”, cujas insatisfatórias atividades cotidianas a levaram a recorrer ao sonho: “O desconhecido fascina as criaturas insatisfeitas”. Ela se ampara na primeira oportunidade de traição para dar alguma cor à sua pálida realidade de subúrbio carioca. Mas naquele mundo raso, sem oportunidades, a vida inexoravelmente trágica a trará de volta ao seu universo, agora com a carga da culpa, pois Glorinha, sua prima, flagrou-a de braços dados com o amante. Na impossibilidade de realização (pessoal, amorosa, financeira) pela descoberta da infidelidade, resolve se vingar. Por isso, procura na morte a realização de seu maior desejo, última satisfação diante das frustrações vividas: quer um enterro de luxo que dê inveja à prima. Eis o caráter

² Xavier (2003, p.275-276): “Zulmira viva, a alienação de Tuninho é, no fundo, mais radical do que a dela. Por isso mesmo, ele não terá comando sobre a catástrofe que abala de vez seu pequeno mundo, assumindo uma dimensão patética, pouco trágica, dado o acanhamento de sua figura de homem solitário que não conhece sua condição”.

³ Sobre a construção trágica nessas peças, ver Medeiros (2009).

trágico que lhe é reservado. Depois de percorrer quadro a quadro a maquinação de sua morte glamorosa, de construir sua redenção com um enterro de luxo, Zulmira tem um “enterro de cachorro”. Essa é, então, sua última derrota.

Nos dois primeiros atos, são as preocupações da protagonista que dão corpo à ação da peça. Ela se inquieta, inicialmente, com o comentário da cartomante sobre uma mulher loira. Depois que Tuninho sugere Glorinha, a prima “oxigenada, mas loura”, Zulmira lhe atribui todas as suas mazelas: “Por essa luz que me alumia – essa gata está cavando a minha sepultura!” (RODRIGUES, 1985, p.69). Comentários desse tipo, que parecem despropositais e fora de contexto, vão se ajustando à tessitura dramática à medida que o mistério envolvendo o derradeiro pedido da protagonista é revelado, fato que acontece somente no terceiro e último ato. Essa personagem invisível, Glorinha, tem como única representação em cena uma música carnavalesca. Simulacro das regras sociais a serem seguidas, conforme afirmou Xavier (2003, p.271), ela é o “olhar da norma”:

O eixo da questão religiosa de Zulmira é a sexualidade, esfera central da culpa que potencializa a programação da morte e põe a personagem sob o domínio de um ascetismo que, na verdade, corresponde à internalização do “olhar da norma”, encarnado na prima Glorinha.

Há um tom de inveja, rancor e despeito de Zulmira em relação a Glorinha. Para provar que a prima não é tão virtuosa quanto parece, Zulmira sugere ao marido que a traia com a loira. É preciso que Glorinha tenha sua queda para a protagonista alcançar sua redenção moral: elas estariam, enfim, equiparadas.

Concomitante à alternativa de rebaixamento da prima, Zulmira se mira no exemplo de Glorinha para se construir moralmente. Segue, então, os mesmos passos da rival e se converte à Igreja Teofilista, joga fora seu maiô, não vai mais à praia e não aceita beijar o marido na boca. Nessa tentativa de elevação moral, há igualmente a necessidade de ressaltar a pureza de seu corpo, o que tenta fazer por meio da conversão religiosa. Livre dos pecados carnis, e religiosa, sua integridade não seria posta à prova na hora da morte.

Zulmira – Tu me achas com cara de ir à praia? Agora que me converti?

Tuninho – Será que em tudo, agora, você me contraria? Põe o maiô, anda!

Zulmira – Não tenho maiô.

Tuninho – E o teu?

Zulmira – Joguei no lixo.

Tuninho – Mentira!

Zulmira – Te juro!

Tuninho – Que bicho te mordeu?

Zulmira – Não sei. Mudei muito. Sou outra (RODRIGUES, 1985, p.71).

Essa conversão forjada torna-se elemento da ironia rodriguiana, que apresenta e desvela a religião como possível máscara social, tão frágil quanto outras. O projeto inicial de Zulmira se enfraquece logo, primeiro perante sua confissão de que está apenas imitando a prima “Zulmira – E se eu quisesse ser cem por cento, assim, como Glorinha? Porque eu não gosto dela, mas justiça se lhe faça: tem linha até debaixo d’água!” (RODRIGUES, 1985, p.73); em seguida, pela revelação de que Glorinha só é um exemplo de moral porque teve um seio amputado devido a um câncer “Tuninho – Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio!” (RODRIGUES, 1985, p.77). Sem motivos para imitá-la, afinal agora a prima não é mais um exemplo por vontade própria, mas por força maior, Zulmira passa à concretização de sua vingança.

Se no primeiro ato a protagonista tenta se igualar ao exemplo de moralidade que é a prima, seu projeto de vingança se inicia no segundo: sabendo que a outra não tem um seio, acredita que ela não poderá ser vista nua no momento da morte. Acha, nesse detalhe prosaico, uma lacuna sobre a qual pode erigir sua superioridade, ainda que física, perante sua antagonista. Além disso, planeja então um enterro dispendioso para dar inveja à outra, pois acredita que ela estará assistindo de camarote a seu velório. Arquiteta seu plano em todos os pormenores, percorrendo lugares entre a funerária e o médico, comprando combinação nova e, por fim, dando indicações ao marido: ir à casa de João Guimarães Pimentel e pegar o dinheiro necessário para os gastos do enterro. Como último detalhe, aconselha: “E não diz que é meu marido... Diz que é primo...” (RODRIGUES, 1985, p.97). É a deixa para que Tuninho tome conhecimento da traição, do ódio e do desprezo que Zulmira tinha por ele. Seria esse o derradeiro erro trágico de Zulmira ou um ato deliberado de vingança?

Como se vê, são as angústias e desejos de Zulmira que comandam o desenvolvimento da peça até o final do segundo ato. Apesar das tiradas irônicas e gírias suburbanas, Zulmira tem certa complexidade trágica que não permitiria colocá-la no rol das personagens cômicas ou tipificadas de Nelson Rodrigues. A ideia obsessiva da morte, ou melhor, o desejo da morte para a realização de um ato de vingança, que a faz compor cada quadro de sua triste caminhada, aproxima-a mais daquele tipo de personagem que tem como única saída na vida a sua destruição. Zulmira se constrói como trágica na medida em que vai se elevando em direção à sua glória e, do alto de seus planos, tem sua queda na não realização de seu enterro de luxo. Submetida à sua insignificância, a falecida conhece seu momento de derrocada final, em que seu erro é castigado. Ora, estamos aqui diante de uma personagem que se configura à semelhança dos heróis trágicos, embora, por sua posição social, percorrendo falsas pistas, seria lida como personagem cômica. Mais uma vez, estamos diante da assimetria rodriguiana na composição estética de seu teatro.

Tuninho, por sua vez, é a figura patética e, ao mesmo tempo, cômica da peça. Cômica não apenas porque pode ser, por boa parte da ação, uma tipificação do malandro carioca, marido traído e alienado, mas também porque a maioria das passagens cômicas gira em torno dele. Apenas no último ato da peça é desenvolvido um perfil psicológico mais aprofundado da personagem, quando descobre a traição da esposa e, por fim, ao soluçar “como o mais solitário dos homens”. Ele é, acima de tudo, a própria imagem da derrota, pois sem emprego, traído pela esposa, não encontra uma saída para a situação em que se encontra nem com a extorsão que faz com o ex-amante da esposa. Ao chegar ao estádio de futebol, ofender os torcedores (“Seus cabeças-de-bagre!”) e jogar todo o dinheiro extorquido para o alto, depara com sua total desgraça e solidão.

Durante o transcorrer dos dois primeiros atos, a única motivação na vida de Tuninho é o futebol. Propriamente, o jogo do domingo seguinte, entre Vasco e Fluminense. Desde a primeira cena em que aparece, ele se mostra um torcedor fanático do Vasco. Cena, aliás, imprescindível para o desfecho da peça, não só pelo fanatismo futebolístico, mas também pela aposta que faz com Oromar, em dois gols de vantagem para o Vasco, e uma promessa:

Tuninho – Pois se eu tivesse dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara de duzentas mil pessoas, desacatando: “Seus cabeças-de-bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!” (RODRIGUES, 1985, p.61-62).

Na continuidade da ação, ele protagoniza a primeira de uma série de cenas em que sobressaem o grotesco e o prosaísmo, que juntos, pelo tom exagerado que assumem, provocam a comicidade. Durante a conversa com Oromar, Tuninho para repentinamente o diálogo: “Aquele pastel que eu comi, parece que me fez mal. Chi! Vou chispando pra casa! *Bye, bye!*” (RODRIGUES, 1985, p.62). Além do uso de uma linguagem bastante coloquial – que evidentemente deixa transparecer uma tentativa de colocar a personagem em um patamar suburbano –, o mau gosto é ressaltado, colocando uma prosaica dor de barriga no anti-herói. Esse tipo de inserção grosseira provoca o riso:

Rimos daquilo que é grosseiro e grotesco, com expressões que vêm tomadas do corpo e de suas funções mais baixas, apropriando-se pela explicitação literalizante da diferença e da exterioridade do corpo, assim abolida durante o tempo do riso⁴ (MEYER, 2003, p.83, tradução nossa).

O uso dessa representação grotesca dos pormenores do cotidiano, por sua vez, não deixa de ressaltar um meio social disforme e caótico, que pode ser trágico ou

⁴ “*On rit de ce qui est grossier et grotesque, avec des expressions empruntées au corps et à ses fonctions les plus basses, en s'appropriant par l'explicitation littéralisante de la différence et de l'exteriorité du corps, par là abolie le temps du rire.*”

cômico conforme o tom empregado. Pavis (2003, p.188), em seu dicionário de teatro, observa que o grotesco está estreitamente associado ao *tragicômico*. Em seguida, faz a seguinte consideração:

Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e de harmonia –, **o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade**: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada. (PAVIS, 2003, p.188, grifo nosso)

A literatura dramática de Nelson Rodrigues carrega na deformação da sociedade representada, apresentando-a como desarmônica e assimétrica, sobretudo na relação entre os pares – e, nesse caso específico, do casal Zulmira/Tuninho. Em geral, o grotesco nesse teatro deixa transparecer um lado podre da sociedade em que as personagens estão inseridas, e foi ali colocado para apontar qual a ferida do ser humano está mais aberta, qual é sua pior faceta. Esse recurso, caro à literatura rodriguiana, evita que seus textos fiquem restritos a uma pura e simples representação realista da Zona Norte carioca. Em vez de se centrar nela, essa dramaturgia desfoca o real, enaltecendo o feio e tornando-o, em sua maior parte, risível.

Ao chegar em casa, saído do bar com a dor de barriga, Tuninho esbarra na porta do banheiro, ocupado por Zulmira, “numa atitude de ‘O pensador’, de Rodin”. Depois de breve discussão com a esposa, ele assume seu lugar, na mesma posição. Nada mais prosaico e grotesco. Sobretudo pela própria imagem do pensador, enquanto figura representativa de uma ação elevada e, naquele contexto, rebaixada a uma necessidade física. Esse aviltamento iguala Zulmira e Tuninho, que estão imersos em um espaço de limitações. É bastante significativo o fato de o dramaturgo colocá-los nessa situação justamente no primeiro momento em que contracenam, em um instante em que suas existências se convergem. Enfim, por meio desse pormenor, o autor nos apresenta um universo peculiar daquele casal, o da banalidade e incomunicabilidade. Ou ainda, o da solidão a dois: mesmo convivendo em um mesmo espaço, casados, dividindo a mesma cama, há um enorme descompasso entre eles, a total falta de interesse recíproco, cada vez mais acentuado no decorrer da peça.

(Tuninho, embalado pela voz da mulher, já adormeceu e ronca, sonoramente. Zulmira, porém, não toma conhecimento do sono profundo do marido.)

Zulmira – Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem?

(Tuninho, dormindo, responde com os seus roncos.) (RODRIGUES, 1985, p.68).

Enquanto Zulmira desenvolve verdadeira obsessão pela prima, Tuninho se ocupa com o futebol, com igual obsessão. Nos momentos em que dividem a cena, o diálogo geralmente é fora de sintonia, cada qual fechado em seu mundo particular, sem compartilhar as angústias e apreensões do outro. Já no final do segundo ato, há um novo momento de desarmonia entre o casal. Tuninho está absorto em sua preocupação com o jogador Ademir, que sofreu uma contusão, enquanto Zulmira se contorce cada vez mais com as tosses provocadas pela tuberculose:

(Zulmira dobra-se, na cama, tossindo com todas as forças. Sob a obsessão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.)

Tuninho – E se ele não jogar, não sei, não. Vai ser uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah, vale!...

(Tuninho vem se debruçar sobre a mulher, que continua tossindo.)

[...]

(Tuninho, ao lado, já ronca. Nova golfada de Zulmira. Encosta o lenço na ponta da língua. Olha e, patética, sacode o marido.) (RODRIGUES, 1985, p.94).

Só a partir desse instante, e por um breve momento, eles têm uma compreensão recíproca: Zulmira tem seus derradeiros instantes e, como último pedido, deseja o enterro luxuoso. Tuninho se torna compassível e chora junto à esposa, prometendo-lhe que fará o possível para realizar seu pedido. Momento rápido, mas importante para a transferência da *hybris* de Zulmira para Tuninho: a partir de agora, é ele quem irá protagonizar a ação. A falecida reaparecerá no último ato em *flashback*, mas é a consciência de Tuninho que se tornará o centro da ação. Tuninho tem, enfim, seu momento de humanização, em que deixa a comicidade para absorver seu papel de personagem patética, cuja existência está fadada ao fracasso.

(Tuninho cobre o rosto com uma das mãos.)

Tuninho *(num soluço e dominado)* – Vai.

Zulmira – Oh, graças! E agora jura! Jura que atenderás o meu pedido! Jura!

Tuninho – Juro!

[...]

Tuninho – Meu amor, eu sei que tu mereces muito mais, não há dúvida... Mas a questão é o seguinte: estou desempregado, sem níquel... Ainda temos, da indenização que eu recebi, uns duzentos cruzeiros, no máximo... Onde é que eu vou arranjar tanto dinheiro? São trinta e seis mil cruzeiros!... (RODRIGUES, 1985, p.96)

A partir dessa cena é possível observar Tuninho com maiores detalhes, pois surge, enfim, espaço para apresentar suas apreensões. Desde o início da peça, pela primeira vez, a personagem tem iniciativas e decisões, de tal modo que age

com desmedida, dissimula, enfrenta Pimentel (depois de um rápido instante de desconcerto e medo), vinga-se de Zulmira, comprando-lhe o caixão mais barato possível, e cumpre sua promessa ao ir ver o jogo de Vasco e Fluminense e apostar com 200 mil pessoas na vitória do seu time. Tuninho provoca, nesse final de peça, um *golpe de teatro* que, aliado ao momento da morte de Zulmira, é responsável por dar ao texto um tom melodramático, em que o trágico e o cômico se encontram e se confundem. Também nesse ato, quando toma as rédeas da sua vida, ele depara com sua verdadeira face, a de um homem sem expectativas, cuja vida foi recheada de fracassos.

Nessa virada de comportamento, Tuninho desmonta o feitiço e enfrenta a desilusão total, não apelando sequer para o entusiasmo do futebol que o cerca. Só, ele internaliza a crise e desata no choro, conforme propõe a rubrica da peça (XAVIER, 2003, p.280).

Deparar com sua condição solitária não significa ter consciência dela. Enquanto homem solitário, ele não conhece sua condição humana. Ele pode ter um fim de malogro total (e, por certa perspectiva, um final trágico), mas não é uma personagem trágica – como bem observou Xavier, é patética. Pode-se acrescentar, ainda, que é uma personagem constituída pela comicidade, ao contrário de Zulmira.

Quadros do cotidiano

A casa funerária “São Geraldo” tem certa autonomia na peça, especialmente no primeiro ato. Ela surge independentemente do conflito Zulmira/Tuninho e projeta sobre o palco um quadro do cotidiano urbano: três funcionários, em um universo sem grandes perspectivas, que ganham a vida tentando vender enterros luxuosos. Pintura rápida de um mundo repleto de interesses deslocados, cujos pormenores prosaicos Nelson Rodrigues faz questão de sublinhar. Dentre seus funcionários, Timbira é o típico malandro e mulherengo, aquele que é desumanizado por meio de uma caracterização mais genérica. Há na personagem cômica, que pode escorregar para o tipo, como acontece aqui, a ausência de traços particulares:

A ausência de humanidade constatada ganha formas diversas, mas todas têm em comum a intensificação de um traço de caráter que chega a fazer desaparecer todos os outros e a substituir-se pelo nome do personagem cômico. [...] Encontramo-nos na presença não mais de caracteres, mas de papéis ou de funções⁵ (RANGER, 1996, p.262).

⁵ “L’absence h’humanité constatée prend des formes diverses, mais qui ont toutes en commun l’exaspération d’un trait de caractère qui en arrive à faire disparaître tous les autres et à se substituer au nom du personnage comique. [...] On se trouve en présence non plus de caracteres, mais de roles ou d’emplois”.

Em poucas linhas ficamos sabendo de seus traços fundamentais, pelas rubricas e pelos poucos diálogos com os outros dois funcionários. Apesar do nome próprio e de certa importância na peça, especialmente para a elaboração da ideia rodriguiana de fracasso, a personagem não adquire grande complexidade.

Na primeira cena em que a funerária é retratada, Timbira tem seu perfil traçado por um rápido comentário dos funcionários, em que afirma que “[...] o que [o] estraga é a mania de mulher!”. Essa sua característica é reforçada adiante, quando Zulmira vai lhe procurar para encomendar seu caixão, já no segundo ato. Interessado na protagonista, Timbira leva-a ao ponto de ônibus e tenta seduzi-la:

(Timbira olha para um lado e outro.)

Timbira – Posso chamá-la de você?

Zulmira – Querendo.

Timbira – Você me telefona?

Zulmira – Talvez.

Timbira – Quando?

Zulmira – No dia de S. Nunca (RODRIGUES, 1985, p.84).

Não seria preciso muito mais para definir Timbira, mas há ainda um comentário que resume o seu caráter: “E comigo não tem esse negócio de bucho, não, senhor! Sou da seguinte teoria: mulher é mulher e pronto!” (RODRIGUES, 1985, p.84). Mulherengo e malandro são os principais pontos de tipificação dessa personagem. Além de suas conquistas amorosas, Timbira faz de tudo para lucrar com as vendas de caixões e se dar bem com o freguês. Essa sua sagacidade, no entanto, não o impede de também ser logrado em sua empreitada. Zulmira morta, não haverá nem conquista amorosa nem enterro suntuoso. A ironia que recai sobre o perfil de Timbira, aliando-o à comicidade inerente ao tipo, se destaca ainda mais porque põe em contraste o logro sofrido pela personagem, colocando-o no rol de personagens cuja vida não tem alternativa senão o fracasso.

O dramaturgo não admite, em nenhum campo, uma leve ilusão. Na primeira incursão na tragédia carioca, o logro aparece ser o estigma fundamental do homem. Zulmira foi ludibriada até na morte, tendo um enterro barato, em lugar do enterro de luxo. Tuninho descobriu que a mulher o traíra. Pimentel pagou, pela aventura quase esquecida, um preço enorme – havia enterrado a mãe com a quarta parte do dinheiro entregue na chantagem. E Timbira não chegou a consumir a conquista, nem vendeu o caixão dispendioso. Une as personagens principais de *A falecida* a peça que vida lhes prega (MAGALDI, 1985, p.20).

Outras personagens também estão muito mais próximas dos tipos cômicos – o que não deprecia nem minimiza a complexidade do texto. Na medida em que o

dramaturgo as compõe nesse formato, os conflitos se centralizam na profundidade psicológica de Zulmira. Os tipos que a cercam em seu percurso servem, assim, para montar os quadros do cotidiano.

Madame Crisálida, Pimentel, Dr. Borborema são todas personagens estereotipadas e cômicas. A cartomante e o médico são os alvos de maior ironia no texto, traduzida sobretudo pela tipificação e pelo grotesco.⁶ Madame surge em cena com total desleixo: um prato, um pano de enxugar e um filho que não tira o dedo do nariz. Além do prosaico, que rebaixa a personagem, há o detalhe irônico do sotaque falso, que perde logo que termina a consulta. A primeira cena da peça, a propósito, é um primor quanto aos pormenores do cotidiano.

Eis alguns exemplos desse grosseiro desenho do cotidiano, um universo fechado e decadente daquele frequentado por Zulmira. Primeiro, a cartomante pede desculpas pela desarrumação, responsabilizando os filhos: “Quem tem criança, sabe como é! [...] E as minhas são de arder!” (RODRIGUES, 1985, p.58). Isso enquanto ela maneja um monte de cartas ensebadas. Em seguida, ela grita para dentro da casa devido à bagunça dos filhos e ainda solicita que cuidem da panela, pois deixou o aipim no fogo.

Em apenas uma cena, percebemos a presença de uma descrição pormenorizada de um ambiente em decomposição, quase um recurso naturalista. No entanto, como observado anteriormente, esse recurso é uma pista falsa, já que nos levaria a uma leitura crua da realidade exposta. Não é, entretanto, o que se percebe ao olhar esse momento no conjunto vivido por Zulmira. Há uma certa carga de ironia a ser considerada, que joga com outras referências para restringir o âmbito dos lugares suburbanos da protagonista, a partir do momento em que uma falsa cartomante descobre a presença de uma falsa loira com a qual se deve tomar cuidado e que determinará o desenvolvimento narrativo. Esse momento, arquitetado em detalhes minuciosos, joga luz à leitura das cenas que seguem, levando o leitor por caminhos ambíguos no percurso de *A falecida*.

Dr. Borborema está presente em apenas uma rápida cena, mas é o suficiente para completar a ambientação da peça, naquele mundo grosseiro e grotesco. A rubrica descreve o médico como um velho de avental. Examina a protagonista de forma muito singela, pedindo-lhe que diga “33” enquanto a ausculta. Diante das reclamações de Zulmira, de que sente gosto de sangue na boca, ele sentencia: “Tudo ok! Tudo ok!” (RODRIGUES, 1985, p.87). Ele termina a consulta mandando um

⁶ Os médicos, as cafetinas, os políticos são constantes alvos da ironia crítica do autor, que sempre os retrata da pior forma possível, detentores de características depreciativas e reportadas ao texto, geralmente, de forma grotesca. É o caso da cafetina avó do Noivo, em *Senhora dos afogados*, que se multiplicará em outras peças: *Perdoa-me por me traíres*, com Madame Luba, por exemplo. Nessa mesma peça, o médico que faz o aborto em Nair aparece em cena “chupando tangerina e expelindo os carochos”. São apenas dois exemplos do vasto rol desse tipo de personagem rodriguiana.

recado para Tuninho: “[...] E diz ao teu marido que, domingo, o Fluminense vai fazer a barba e o bigode do Vasco!” (RODRIGUES, 1985, p.87). Zulmira, aliás, reclama da consulta, fala que Dr. Borborema é um médico do “tempo de D. João Charuto, completamente gagá!” e que ele não achou nada em seu pulmão porque fez um “exame matado”.

Além dessas personagens-tipos que rapidamente passam pela cena, Nelson Rodrigues insere o coro no universo urbano do texto. Assim, a família de Zulmira (pai, mãe e irmãos), a vizinha, os parceiros de Tuninho na sinuca, os funcionários da funerária, todos funcionam como um coro às avessas, suburbano, longe de suas funções nobres de orientar o herói, mas próximos de uma de suas composições dramáticas: comentar a ação, mas à custa da fofoca. Não à toa, os comentários feitos por eles são sempre sintéticos e cômicos, como neste caso da família de Zulmira:

Sogra – Virgem Maria!

Tuninho – Afinal de contas, eu sou o marido. E se eu, por acaso, insisto, que faz minha mulher? Fecha a boca!

Cunhado – Muito curioso!

[...]

Sogra – Ora, veja!

Cunhado (*de óculos e livro debaixo do braço*) – Caso de psicanálise!

Outro – De quê?

Cunhado – Psicanálise.

Outro (*feroz e polêmico*) – Freud era um vigarista! (RODRIGUES, 1985, p.71-72).

Os funcionários da funerária “São Geraldo”, assim como a família de Zulmira, não possuem traços suficientes para sua caracterização como personagens. São figurativos, responsáveis por vários comentários ao longo do teto, que ajudam a situar o leitor em relação às outras personagens. Ora comentam o estereótipo de Timbira, ora ajustam a negociação do caixão luxuoso, sempre em atitude cômica. Ou seja, há uma variação do coro aqui, adequada ao universo retratado, pois não há nenhum tipo de afastamento das personagens; ao contrário, deparamos com a mescla desses dois elementos, que outrora foram constituintes de uma tragédia. Pode-se observar um deslocamento do coro tradicional: além da inversão de sua função, há também sua inserção em outro espaço dramático.

Na tragédia, os indivíduos se destroem por meio da unilateralidade de seu querer e caráter consistentes, ou devem, resignados, acolher em si mesmos aquilo contra o que eles mesmos se opuseram de modo substancial; na comédia, no riso dos indivíduos que solucionam tudo por meio de si e em si mesmos, intuimos a vitória de sua objetividade que, contudo, ainda se apresenta segura em si mesma (HEGEL, 2004, p.239-240).

Se, por um lado, na maioria das peças rodriguianas (especialmente em *Senhora dos afogados* e *Álbum de família*), pode-se perceber essa unilateralidade e consequente destruição da qual fala Hegel – mesmo que adaptadas a um universo menos nobre e repleto de inversões de valores –, no caso de *A falecida*, uma **comédia trágica**, as personagens destroem-se a si mesmas, trilhando um caminho tortuoso até sua queda total, o que lhes dá o caráter trágico. É uma comédia por sua estruturação nesse gênero, embora a comicidade de suas personagens não seja, segundo os pressupostos hegelianos, objetiva ou positiva. Quebrando paradigmas, o dramaturgo faz de suas personagens, mesmo as cômicas, portadores de sinais de fracasso e de desdita, unindo em muitas delas o que é desarmônico, causando no leitor um riso difícil, porque lida com a ambivalência de sentidos.

A tragicidade de *A falecida* fica a cargo de Zulmira e sua trajetória de **drama de estações**.⁷ Como a protagonista se apresenta mediante um conflito interno entre a aparência e a realidade, provocando falsas pistas em sua trajetória, ela carrega consigo aquela inevitabilidade das coisas, o desenlace indubitavelmente de derrocada: “O conflito fundamental das criaturas de Nelson é sempre o que se trava entre aparência e realidade, o pirandelliano conflito entre forma e vida, que resultará na fragmentação dos indivíduos” (FRAGA, 1998, p.159). Zulmira não consegue equilibrar esse conflito, o que a conduz ao logro total.

Por sua vez, paralelo ao uso de personagens tipificadas, há uma recorrente comicidade no texto. Grande parte dessas passagens é definida pela linguagem, tanto aquela utilizada nas rubricas quanto a dos diálogos. Em sintonia com o ambiente em que a ação se desenvolve, o subúrbio (decadente) do Rio de Janeiro, os diálogos são compostos em sua grande maioria por gírias e falas coloquiais. Não poderia ser diferente. Qualquer formalismo ali inserido pareceria deslocado.

O curioso é que essa estilização, tanto no verbal como no desenho das personagens, esteja, por obra e graça da maestria nelsonrodrigueana, em perfeita consonância com a pintura exata e precisa do ambiente muitas vezes sórdido e desagradável, quase naturalista, em que se passam ambas as peças [*A falecida* e *O beijo no asfalto*] (FRAGA, 1998, p.158).

Algumas das gírias utilizadas ainda são correntes: “Pintam o sete!” (Madame Crisálida); “Até aí morreu o Neves” (Tuninho); “larga-se para os cafundós do Judas” (Tuninho) – só para citar alguns exemplos de expressões retiradas das primeiras cenas de *A falecida*. Além do coloquialismo dos diálogos: “pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, claro” (Zulmira); “Dá uma bijuquinha, dá!” (Tuninho); “Pode morrer até o raio que te parta que eu vou ao jogo” (1º funcionário). Esses são exemplos que, por seu uso bastante corriqueiro, denotam uma certa comicidade nas

⁷ Drama de estações ou *stationendrama*: esse é o nome dado à peça que utiliza uma sucessão de cenas curtas com o intuito de acompanhar a protagonista por todos os passos, segundo Fraga (1998).

cenar, comicidade antes não existente – é a partir de 1953 que Nelson Rodrigues irá acentuar a influência do urbano e, por conseguinte, as referências do cômico leve em suas peças. Esse cômico é diferente daquele existente nas peças míticas e também diverso do presente nas farsas – e há de se destacar que a comicidade, aparente ou velada, percorre toda obra de Nelson Rodrigues. Em *A falecida*, há o vínculo desse recurso ao corriqueiro destacado em cena, especialmente pelo uso das gírias e por um diálogo mais coloquial.

Interessante observar que, além desse uso ajustado das falas das personagens, as rubricas são escritas seguindo o mesmo princípio. No texto, o autor mantém a escrita bastante coloquial inclusive nas didascálias. Na rubrica inicial, que abre a peça, o dramaturgo escreve: “[...] Entra Zulmira de guarda-chuva aberto. Teoricamente está **desabando um aguaceiro tremendo**. [...] Durante toda a cena, a criança permanece, **bravamente, com o dedo no nariz**” (RODRIGUES, 1985, p.57, destaques nossos). Ou mais adiante, mas ainda na mesma cena: “[...] Madame volta com o baralho, sempre seguida do **piralho de dedo no nariz**” (RODRIGUES, 1985, p.58, destaque nosso). Na cena final do segundo ato, com Zulmira recém-falecida, dois novos personagens estão na rua. A didascália se refere a eles: “[...] Um deles **cava, num dente, com um pau de fósforo, numa dessas faltas de poesia absolutas**” (RODRIGUES, 1985, p.98, destaque nosso), em um exemplar momento de mau gosto presente também naquilo que é a presença do autor em um texto dramático. Já no último ato, quando Tuninho está dentro do táxi em direção à casa de João Guimarães Pimentel, diz a rubrica: “[...] **O chofer cai das nuvens** ante a pergunta do passageiro” (RODRIGUES, 1985, p.101, destaque nosso). São pequenos detalhes pitorescos que podem parecer desconexos à leitura superficial. No entanto, em conjunto, vão compondo na peça uma irônica visão daquela atmosfera em que as personagens estão inseridas e trazem à tona uma comicidade menos pesada que aquela exposta em peças escritas anteriormente. Não obstante, são esses pequenos detalhes dramáticos que ajudam a compor uma poética do *kitsch* e do grotesco a que toda literatura dramática de Nelson Rodrigues está ligada, definindo os caminhos desagradáveis escolhidos pelo autor.

Desfecho

A falecida é um texto que privilegia a mistura de sentidos e de gêneros, mas que curiosamente não os anula. Ao contrário do que se possa esperar nesses casos, ao propor uma peça que contém, em sua estrutura, elementos de variados gêneros, o autor não anula um sentido em favor de outro. O cômico, que possui variantes, é mantido como cômico e cumpre a sua função principal de provocar o riso; enquanto o trágico, por sua vez, é mantido ao longo da peça com a ideia de reforçar a inevitabilidade das situações a que as personagens são submetidas.

Se em sua estrutura cômica (uso de tipos, linguagem baixa e efeitos risíveis) a peça traz arraigada às suas personagens o inexorável fim trágico e solidão total do homem, há, inerente ao desenvolvimento da ação, a ideia de tragicidade da vida. Irrealizados os desejos, as personagens se constroem sobre as aparências, lidando com o insólito, e deparam com a realidade brutal, resultado de suas ações. Aqui, Nelson não recorre a recursos reconhecidamente trágicos, mas abusa das referências (sub)urbanas cariocas, do linguajar coloquial e gírias da época. A peça, assim, não está inserida naquele mundo mítico, tal qual *Senhora dos afogados*, mas pertence à esfera do gênero ligeiro com certa carga de inevitável derrocada. Pelo hibridismo dessa literatura, que brinca com as noções genéricas, misturando elementos e sentidos – e, com isso, impondo fundos falsos⁸ –, são justas as palavras do crítico Magaldi (1985, p.8):

Independentemente das considerações teóricas, a palavra “comédia” se associa, no sentido popular, ao riso e ao *happy end*. Nelson, com achados e tiradas, introduziu nessa fase de sua obra [das *tragédias cariocas*], os elementos cômicos. Mas o predomínio da acepção trágica de existência, uniforme no teatro rodrigueano inteiro, torna difícil assimilar qualquer de seus textos à idéia pura e simples de comédia.

Zulmira teve seu enterro de luxo sonogado, restando-lhe não mais que um caixão de quatrocentos cruzeiros, o mais barato da Casa Funerária “São Geraldo”. O caixão desejado, forrado de cetim com alças de bronze, carregado por cavalos de penacho na cabeça, acaba ficando apenas no desejo da suburbana protagonista, enquanto o marido procura sua catarse futebolística no Maracanã. Assim, a vingança contra a prima não se realiza, com todo o plano arquitetado voltando-se contra a própria Zulmira. Sua tragédia se cristaliza na não realização de seu desejo, como a de Tuninho na completa solidão em pleno estádio lotado. O casal, assimétrico e em descompasso, não encontra fim diferente. A ambos é reservada a queda do alto de sua pretensão. A nenhum deles é permitida a vitória.

MEDEIROS, E. de. The difficult laughter – a reading of *A falecida*, by Nelson Rodrigues. *Itinerários*, Araraquara, n.34, p.13-29, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *Nelson Rodrigues’s playwriting is commonly associated to the tragic form and to the tragic feeling that is inherent to his literature and characters. However, much more common than people could usually imagine, comedy and comic references pervades his theater, either in the characters construction or in the grotesque elements*

⁸ Termo utilizado por Sussekind (1977) em seu ensaio sobre o teatro de Nelson Rodrigues. Ela se refere, no texto, à linguagem utilizada pelo autor. No entanto, essa noção de **fundo falso** pode ser ampliada à leitura de outros recursos estéticos dessa literatura.

*that emphasize the degrading and demeaning lives of those characters. This paper intends to analyse the dramatic construction of the play *The Deceased Woman*, which is structured in comedy, but with a tension that reveals its constant tragic qualities*

■ **KEYWORDS:** *Nelson Rodrigues. Comedy. Tragic qualities. Playwriting literature. Brazilian playwriting.*

Referências

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia: Ateliê: Fapesp, 1998.

GUEDES, A. A precisão das falas e a concretude cênica em Nelson Rodrigues. In: **Folhetim. Especial Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Pão e Rosas, 2010. p.383-394.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética IV**. Tradução de M. A. Werle; O. Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

MAGALDI, S. Prefácio. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v.3, p.7-47.

MEDEIROS, E. Da construção de uma tragédia de Nelson Rodrigues: Senhora dos afogados. **Sínteses**, Campinas, v.14, p.218-244, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses>>. Acesso em: 26 out. 2011.

MEYER, M. **Le comique et le tragique**. Paris: PUF, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de A. F. Bernardini; H. F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RANGER, J.-C. La comédie, ou l'esthétique de la rupture. In: CONESA, G. **L'esthétique de la comédie**. Paris: Klincksieck, 1996. p.259-279. (Littératures Classiques, 27).

RODRIGUES, N. Depoimento para a posteridade realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ). 30 jul. 1967. In: **Arquivinho nº 4: Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Bem-te-Vi, 2008.

_____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v.3.

SUSSEKIND, M. F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. **I Concurso nacional de monografias**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/SNT, 1977. p.7-35.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 19/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

ASPECTOS FORMAIS INOVADORES EM JORGE ANDRADE: EM CONTRAPONTO COM TCHEKHOV

Larissa de Oliveira Neves CATALÃO *

- **RESUMO:** O presente artigo visa apontar alguns aspectos formais presentes em peças de Jorge Andrade (1922-1984) que se configuram inovadores dentro do desenvolvimento da literatura dramática moderna brasileira, no século XX. Para tanto, realizo uma comparação com as características renovadoras da dramaturgia de Anton Tchekhov (1860-1904), autor lido por Jorge Andrade, de modo a observar em que aspectos o estilo andradino se aproxima do tchekhoviano e onde o autor brasileiro, até pela distância temporal existente entre ambos, pode ir estruturalmente além, criando peças que são formalmente inovadoras mesmo dentro da literatura dramática da segunda metade do século XX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Andrade. Anton Tchekhov. Dramaturgia. Literatura moderna.

As dez peças que compõem o volume *Marta, a árvore e o relógio* (ANDRADE, 2008), ciclo de dramaturgia concluído em 1970, de Jorge Andrade (1922-1984), apresentam estruturas formais bastante distintas. Têm-se desde dramas convencionais, que seguem, inclusive, a regra das três unidades aristotélicas, como *O telescópio* (1951), até experimentações formais bastante inovadoras, a exemplo de *Rasto atrás* (1966). O presente artigo segue o objetivo de pensar sobre essas diferenças, utilizando, para tanto, uma comparação com a obra de um autor que fez parte da formação de Jorge Andrade: Anton Tchekhov (1860-1904).

Vereda da Salvação, por exemplo, peça finalizada em 1963, apesar de seguir um formato de drama aristotélico, até mesmo em relação às unidades, surpreende pela construção temática forte, sendo inovadora na maneira como o conflito se articula dentro de uma forma classicista. Já *Pedreira das almas* (1957) faz uso de elementos presentes em estruturas de tragédias antigas, com personagens – coro, herói e antagonista – envolvidas em uma trama de perda trágica. Outras peças, como *A escada* (1960) e *Os ossos do barão* (1962), são simples temática e formalmente, aproximando-se do formato de dramas que fizeram bastante sucesso no teatro

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. IA – Instituto de Artes. Departamento de Artes Cênicas. Campinas – SP – Brasil. 13083-970 - larissadeoneves@gmail.com

comercial brasileiro da segunda metade do século XX, a exemplo das peças do escritor também paulista Abílio Pereira de Almeida¹ (1906-1977).

Podemos dizer que as últimas peças, do ciclo, a serem concluídas – *Rasto atrás, As confrarias* (1969) e *O sumidouro* (1969) – apresentam, uma complexidade que denota o trabalho de um dramaturgo maduro e experimentado. No entanto, as demais peças se alternam entre a simplicidade de textos que apresentam suas tramas diretamente, de modo evidente, e outras que, embora não sejam tão complexas quanto às já citadas, envolvem enredos construídos por meio de uma rede intercalada de relações entre as personagens, cuja densidade formal e temática amplia-se, já que o entendimento das mesmas não acontece de forma imediata: *A moratória* (1954), *Pedreira das almas* (1957), *Vereda da salvação* (1963). Ao mesmo tempo, obras escritas depois que o ciclo de Marta foi publicado, como a peça curta *O terceiro elo* (1980), são teatralmente menos interessantes do que todas as peças do volume, mesmo as mais simples.

A inexistência de uma escala progressiva constante de experimentação se deu, provavelmente, pelo método de produção do escritor, que nunca terminava uma peça de “uma só sentada”. Ele parava e retomava trabalhos, e alguns demoraram anos para serem terminados: “[...] Agora, tem uma coisa que eu acho que nunca contei: nunca comecei uma peça e terminei. [...] Mas de repente paro, ponho de lado, e escrevo outra, uma parte de outra. Depois é que volto à peça interrompida” (ANDRADE, 1984, p.19-20).

O nível de experimentalismo das peças, portanto, não evoluiu com uma constância cronológica de acordo com a carreira do dramaturgo, e uma das suas peças mais perfeitas e inovadoras, *A moratória*, foi a segunda a ser escrita, enquanto *O terceiro elo*, a última, apresenta qualidade literária questionável, pela superficialidade com que o tema da decadência moral e financeira da aristocracia é trabalhado. Nesse aspecto, Jorge Andrade se diferencia bastante de Anton Tchekhov, dramaturgo russo que fez parte de uma geração de autores cujas obras abriram caminho para o desenvolvimento da literatura dramática moderna e possibilitaram que novas experimentações, como as de Jorge Andrade, fossem possíveis no decorrer do século XX.

Junto com os encenadores Konstantin Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko e o grupo de atores do Teatro de Arte de Moscou, Tchekhov revolucionou o modo de fazer teatral do Ocidente, sendo um dos precursores no caminho para uma superação do realismo novecentista. Segundo Rosenfeld (2004), “[...] Sua influência sobre o teatro contemporâneo é incalculável”, sendo ele, além disso, um dos dramaturgos mais encenados e adaptados atualmente em todo o mundo ocidental. Jorge

¹ Dramaturgo paulista de grande sucesso no século XX, com peças encenadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhia que centralizava o teatro de São Paulo na década de 1950.

Andrade revelou sua admiração por Tchekhov em alguns depoimentos, citando constantemente esse autor quando falava sobre sua formação:

Num certo sentido, eu sou um produto da Escola de Arte Dramática de São Paulo. [...] Foi lá, estudando teatro, estudando texto, desde a Grécia antiga até hoje, lendo tudo o que era possível sobre teatro, me apaixonando por Ibsen, Tchekhov, que eu me formei (ANDRADE, 1984, p.17).

No mesmo depoimento, um pouco adiante: “[...] Eu lia muito Roger Martin du Gard, por exemplo, Tchekhov, Ibsen” (ANDRADE, 1984, p.19).

Diferentemente de Jorge Andrade, podemos visualizar uma nítida progressão no trabalho dramaturgico de Tchekhov: das curtas peças, simples e humorísticas, escritas no começo de sua carreira, a obras de uma inextrincável densidade como suas duas últimas peças: *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904). A análise que Williams (2002) faz da obra de Tchekhov, em *Tragédia moderna*, mostra como um processo de aporia se instala aos poucos na obra do autor, numa espécie de “avanço” formal, que não vemos na obra de Jorge Andrade, na qual a complexidade estética varia sem haver um *crescendo* cronológico, conforme exposto antes.

Segundo Williams (2002), as peças de Tchekhov passam de um primeiro estágio, em que se apresenta um estado de impasse entre sujeito e sociedade – o sujeito que luta contra uma sociedade e é derrubado por ela – a um estado de aporia, quando não há mais sequer a possibilidade de movimento contra essa sociedade em desagregação:

Em um impasse, há ainda empenho e luta, embora não haja nenhuma possibilidade de vitória: aquele que luta corpo a corpo com a vida morre ao gastar as suas últimas forças. Em uma aporia, não há sequer a possibilidade de movimento ou mesmo a tentativa de movimento; toda ação voluntária é autocancelada (WILLIAMS, 2002, p.187).

Esse caminho percorrido – do impasse, no qual ainda se destacam algumas personagens que buscam agir e transformar seu percurso no mundo, presente em peças como *Ivanov* (1887) e *A gaivota* (1898), à aporia de *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*, na qual existe uma unidade de estagnação que envolve sociedade e indivíduos (e *Tio Vânia* (1899) pode ser considerada uma peça de transição) – consiste numa progressão dramática identificável a cada trabalho do dramaturgo.

Tal percurso pode ser pensado por meio da construção das relações entre as personagens. Em *A gaivota*, por exemplo – apesar de apresentar uma das características recorrentes na dramaturgia tchekhoviana: a de não fazer de nenhuma personagem um caráter secundário ou simplificado –, é possível identificarmos dois protagonistas: Trepliov e Nina. Os dois jovens buscam uma transformação em suas vidas e são esmagados por uma sociedade em vias de desagregação, que não os compreende e nem pode compreender. Trepliov e Nina representam o impasse entre

sujeito e ambiente, delineado por Williams (2002). É óbvio que não vão vencer, mas ao menos tentam buscar uma solução para esse impasse.

Já em *O jardim das cerejeiras* é impossível identificarmos um protagonista, porque a peça ganha uma partitura dramática tão coesa, que todas as personagens formam um conjunto indissociável. Estão todas no mesmo patamar de desilusão (ou ilusão) perante o coletivo, o social. Daí o termo aporia: não existe uma saída possível, e ninguém tenta de fato resolver o embate entre o indivíduo e a sociedade em transformação em que ele vive. A peça, assim, ganha uma unidade que beira à perfeição: cada fala, cada situação, é orquestrada detalhadamente para compor o conjunto dramático. Assim, de *Ivanov* até *O jardim das cerejeiras*, Tchekhov caminhou para a impecabilidade formal, a cada peça ganhando um tom a mais num percurso para a coesão indissolúvel do todo. E Jorge Andrade, embora com uma formação de escritor completamente diversa, pode usufruir dessa construção elaborada pelo dramaturgo russo num momento de intensa transformação social e teatral.

A novidade instaurada pela obra dramática de Tchekhov, afora sua riqueza literária, que encontrou uma unidade primorosa nas últimas peças, como já comentamos, configura-se em trazer para um primeiro plano não eventos dramaticamente importantes – ou enredos cujo foco consiste em caminhar para uma descoberta final, em que os conflitos serão resolvidos –, mas sim o dia a dia de suas personagens, que, enquanto parecem não fazer nada, transformam-se espiritualmente. Se lidas (ou encenadas) superficialmente, tais peças apresentam-se como obras realistas, de costumes, com uma inação exasperante. O desafio de Tchekhov abarca uma compreensão em nível de subtexto, a partir da qual o leitor alcança o entendimento de uma visão de mundo completa, mediante a vivência interior de cada personagem. Por meio de uma leitura que vai além das palavras e ações aparentes, surge a ação dramática tchekhoviana, ação outra, não compatível com uma estrutura dramática convencional na qual as falas determinam de imediato ações significativas dentro de um contexto de inter-relações individuais.

Um exemplo do que chamo de estrutura dramática convencional pode ser observado na primeira peça de Jorge Andrade, que se aproxima bastante do caráter realista empreendido na literatura dramática anterior ao rompimento denominado por Szondi (2001) de “crise do drama”. Segundo Szondi (2004), “[...] *O telescópio* se passa no espaço característico do drama burguês: a sala de estar”. Trata-se, porém, de uma sala de estar tipicamente brasileira, a sala da sede de uma fazenda cafeeira. O enredo não apresenta uma ação específica, que poderia se enquadrar na descrição de uma ação dramática novecentista, aquela na qual o conflito entre as personagens desencadeia uma turbulência inevitável, cujas consequências fogem ao controle das personagens para serem resolvidas de algum modo no final. No entanto, diferentemente de Tchekhov, trata-se de um enredo calcado em atritos bastante diretos entre as personagens.

Na sede da fazenda, quatro filhos disputam as terras dos pais, a herança a que terão direito quando eles morrerem (o quinto filho, o mais velho, passa o tempo a beber na cidade, e só aparece em cena no final da peça). Mostra-se a falta de respeito e a cegueira dos jovens perante os mais velhos, além de nenhum deles ser apto a, de fato, administrar a fazenda. Enquanto os mais velhos passam o tempo observando o céu por um telescópio – metaforicamente representando não só o alheamento deles e sua fuga da realidade que é representada pelos filhos gananciosos e imorais, como também um mundo poético que se transforma –, os jovens jogam cartas e se acusam mutuamente, a fim de, cada um deles, mostrar aos outros que tem direito de ficar com a melhor parte da fazenda quando a mesma for dividida entre eles. Nessa disputa, que envolve um jogo de hipocrisia, sarcasmo, críticas e humilhações, a que os pais buscam fechar os olhos para não sofrer, os defeitos de cada personagem são desmascarados, revelando uma mesquinha dos filhos, grande a ponto de uma irmã seduzir o marido da outra apenas para provar que é mais forte.

A urdidura da trama é tecida num passo a passo. O começo do texto indica o contraste entre os filhos e os pais: os primeiros são preguiçosos, egoístas, piadistas; enquanto o casal se apresenta como pessoas trabalhadoras, que lutaram a vida inteira e, agora, não têm nem quem os ampare, nem para quem deixar o fruto de seu trabalho. No entanto, os irmãos, embora usando de ironia e de jogos de simpatia que são desmascarados aos poucos para o leitor, pelo vocabulário que usam e atitudes que tomam, uns perante os outros, parecem conviver em harmonia, com uma intimidade de irmãos que lhes permite certas liberdades, como se tudo não passasse de uma brincadeira. Conforme cai a noite, porém, o leitor, aos poucos, de cena em cena, vai percebendo que a problemática existente entre aquelas pessoas é muito mais venenosa do que a simples leviandade de irritar um irmão. A relação conflituosa não é brincadeira, ela avança em camadas mais profundas.

O ápice do texto, tanto formal como temático, se dá nas cenas finais, quando se sobrepõem dois ambientes: os pais, com seus compadres, olhando as estrelas no alpendre; e os filhos jogando cartas na sala. A doçura dos mais velhos, em observar o céu e comentar sobre o tempo que passou, contrasta com o materialismo dos jovens, espezinhando uns aos outros e disputando a herança. A tensão chega ao máximo quando duas das irmãs, Ada e Leila, brigam fisicamente e, após separar a briga, por uma resposta desrespeitosa, o pai, Francisco, ameaça bater em Ada. O desfecho impressiona pela força simbólica. O irmão mais velho, que até então não aparecera em cena, sendo apenas mencionado pelos outros por beber e gastar seu dinheiro com mulheres, chega a casa após mais uma noitada, completamente embriagado, e cai inerte em cima do telescópio, quebrando-o.

A primeira peça de Jorge Andrade surpreende pela caracterização precisa das personagens, propiciando a execução de um texto dramático que agrega o que o realismo tem de mais positivo. O leitor se envolve na tessitura bem amarrada do

desenvolvimento contínuo das cenas, que se desenrolam umas após as outras, numa linearidade em que, a cada momento, as fragilidades daquela situação familiar precária mostram-se mais evidentes, coroando o desfecho com uma imagem ao mesmo tempo inesperada e extremamente pertinente.

Apesar, no entanto, de suas qualidades – essa sendo apenas a primeira peça de um autor acostumado a assistir textos realistas sendo encenados no TBC –, a segunda obra de Andrade ganha imenso relevo, porque, mesmo sem fugir ao padrão de concretude realista experimentado em *O telescópio*, aqui ele trabalha de maneira bastante inovadora com o tempo dramático, dando um salto de um realismo bem realizado em sua primeira peça, para um texto em que o deslocamento temporal passa a ser uma determinante fundamental de estruturação do enredo. Sabe-se que uma das grandes novidades empreendidas pela literatura moderna implicou trazer para a narrativa uma forma vigorosa, que se torna indissociável de seu conteúdo: o enredo, se articulado de outra forma, perde sua significação. O mesmo acontece com a literatura dramática, e o tratamento diferenciado do tempo consiste num dos elementos dramáticos alvo de grandes experimentações durante o século XX. A partir de *A moratória*, Jorge Andrade foi um exímio criador de obras que inovaram no uso dramático do tempo.

Suas experimentações são fruto do evoluir teatral que se iniciou com escritores como Tchekhov, no final do século XIX. A partir do momento em que o autor dramático passou a ter o poder de conscientemente manipular o tempo cênico, fugindo de uma estrutura dramática rigorosa, na qual o presente que corre para o futuro deve manter-se constante (SZONDI, 2001; ROSENFELD, 2004) as possibilidades para o desenvolvimento de um enredo teatral ampliaram-se considerável e, talvez, infinitamente. Tal liberdade ocorreu por meio de uma gradual expansão da quantidade de recursos cênicos utilizados nos palcos ao longo dos anos, que contou com alguns encenadores, atores e dramaturgos precursores, cujas obras abriram caminho para a concretização de uma série de inovações formais. Jorge Andrade representa um dos resultados modernos desse desenvolvimento, sendo ele um autor que bebeu na fonte inovadora dos precursores e avançou formalmente, criando obras que dialogam com diversos antecessores.

Paradoxalmente, tal abertura ocorreu por meio da incorporação de elementos teatrais tradicionais, que se mantiveram, durante décadas, ativos em manifestações teatrais voltadas para a diversão popular, como o circo, o teatro de feira e de revista, as festas folclóricas e religiosas. Ao trazerem tais formas espetaculares para a cena “oficial”, artistas de formação erudita construíram um novo arcabouço cênico, que hoje pode ser considerado ilimitado, extrapolando não só o uso do tempo, mas também do espaço (o espaço cênico passou a materializar-se em novos formatos – fugindo da convencional relação frontal entre público e cena – e em lugares diferentes do palco à italiana).

Desse modo, o tempo ganha a força de personagem em peças como *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904). Fala-se muito da inação das personagens dessas peças, porque seus enredos se desenvolvem sem que elas tomem resoluções fortes perante a vida, para, até mesmo, mudar situações que as levam ao sofrimento e ao desespero. No entanto, o foco principal, encoberto, consiste nas transformações internas e nas tensões escondidas, que permanecem visíveis apenas nas entrelinhas. Enquanto nada se faz num nível de leitura superficial: as personagens tomam chá, jogam cartas, falam bobagens, cantam, bocejam (elas não entram em conflito, não tomam atitudes, não vão em frente para realizar seus sonhos); existe um consistente drama pessoal abalando as estruturas internas de cada personagem e gerando uma transformação, embora não aparente. Essas transformações acontecem conforme o tempo se estende, vagarosamente.

O crítico Rosenfeld (2004, p.92) descreve de maneira bastante pertinente o modo como o trabalho com o tempo envolve essa criação dramática, sendo responsável pelo desenvolvimento do que se convencionou chamar de atmosfera tchekhoviana:

Para representar esse tempo, que não é apenas condição despercebida dos eventos e sim tema central, Tchekhov tinha de modificar o diálogo, dando-lhe função diversa. Ele já não é instrumento da comunicação antitética e expressão da ação inter-humana suscitando transformações (ROSENFELD, 2004, p.92).

Não são as ações, que surgem por meio de diálogos, as detentoras dos significados primeiros dessas peças, o próprio tempo passa a ser percebido num primeiro plano:

É o próprio diálogo que participa do retardamento do tempo. Em vez de produzir transformações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si evidente em seres que não vivem em interação atual, mas que se escondem na “concha” de suas vivências subjetivas (ROSENFELD, 2004, p.92-93).

A descrição do trabalho com o tempo, que gera uma estrutura dramática coesa, baseada que seja na inação, não deve, porém, levar a um julgamento errôneo das personagens. A própria análise de Rosenfeld (2004) se mostra restrita ao afirmar que a inação delas parte de uma completa ausência de fé, que elas decaem por não “[...] querer profunda e autenticamente” (ROSENFELD, 2004, p.91). Trata-se de uma visão limitadora. Enquanto as personagens parecem nada fazer ou querer, em seus “diálogos” pouco comunicativos; elas na verdade demonstram ter uma fé incomensurável perante o futuro, uma fé na humanidade e na sua capacidade de criar um mundo melhor. E o tempo retardante, musical, encobre, na banalidade do cotidiano, um lento caminhar para esse mundo melhor, ansioso “profunda e autenticamente” pelas personagens mais positivas de Tchekhov. Um outro tipo de

ação dramática surge, então, gerado pela tensão entre o querer e a incapacidade de realização imediata dessa vontade.

Dentro das condições teatrais de seu momento, auge do naturalismo artístico, Tchekhov rompe com diversos paradigmas teatrais, a ponto de um novo tipo de encenação ser criado para dar conta de suas peças e alcançar o “realismo interno”, transmitindo ao espectador não apenas o tédio vivenciado pelas personagens em seu cotidiano, mas também o “sonho de Tchekhov”.² A partir de Tchekhov, diversas experimentações cênicas acontecem na Rússia, na Europa, espalhando-se rapidamente.

No Brasil, o processo de transformação da literatura dramática moderna inicia-se em meados do século XX, sendo Jorge Andrade um dos autores precursores desse movimento. Não é à toa, portanto, que o autor brasileiro foi leitor e admirador de Tchekhov, afirmando, em diversos depoimentos, que seu estilo dramático foi criado também por meio das leituras empreendidas.

Em relação ao tempo dramático, Jorge Andrade, em razão da distância temporal que o separa dos princípios do século XX, pode trabalhar com recursos que chamamos genericamente de épicos, enquanto Tchekhov, imerso na solidez do teatro naturalista, rigoroso, mantém-se fechado no formato convencional do drama. Apesar das diferenças, ambos os autores fazem do tempo um personagem: Tchekhov, ao colocá-lo em primeiro plano ante a ações, utilizando o tempo para enfatizar a situação de estagnação cotidiana, externa, vivenciada por suas personagens; e Andrade, ao recorrer ao deslocamento temporal para intensificar as mudanças emocionais e físicas pelas quais suas personagens passam.

Em *A moratória*, o autor trabalha com dois planos temporais concomitantes, aproveitando-se das transformações formais empreendidas na primeira metade do século XX – com as quais entrou em contato durante sua formação na Escola de Arte Dramática, de São Paulo – para elaborar uma estrutura dramática bastante original. O palco é dividido em duas partes, e à esquerda o espaço representa uma casa de fazenda, em 1929; e à direita temos a sala de uma pequena casa em uma cidadezinha próxima à fazenda, em 1932. Temos uma estruturação dramática impensável à época de Tchekhov: o passado não é apresentado por meio de relatos, nem *flashback*, nem incorporado ao diálogo da forma dramática rigorosa (como acontece em algumas peças de Ibsen, por exemplo, e no próprio teatro tchekhoviano); o passado divide espacialmente a cena com o futuro, sendo ambos trabalhados como presente.

Em *As três irmãs*, o presente surge como pretexto para o sonho futuro de retornar a um passado: voltar a Moscou, onde a família fora feliz antes de se mudar

² “[...] Se a linha da história e dos costumes levou ao realismo externo, a linha da intuição e do sentimento nos conduziu ao realismo interno” (STANISLAVSKI, 1989, p.307); “[...] Infelizmente é mais difícil transmitir o sonho de Tchekhov no palco do que a vida externa da peça e os seus aspectos de costume” (STANISLAVSKI, 1989, p.368).

para a província, local em que passa o tempo junto a um grupo de militares. Moscou, uma cidade concreta, não aparece com força de uma perspectiva real, porém, e sim como um devaneio, um tempo passado em que as irmãs foram felizes e para onde aspiram voltar. Assim, enquanto em *As três irmãs* apresenta-se um presente sem significação dramática – estando a ação tchekhoviana centralizada em um passado e em um futuro que surge não concretamente, mas sim por meio do tempo que se arrasta no presente e das divagações dialogadas das personagens, compondo a “atmosfera” que leva a uma dimensão ulterior de ação –, em *A moratória* o presente também não tem importância dramática central, porque, mesmo se considerarmos o primeiro plano como presente, ele só ganha sentido quando em contraposição com o segundo plano, do passado, que é, ao mesmo tempo, mote para o futuro, pois é para esse passado que as personagens almejam retornar.

A exemplo do teatro tchekhoviano, aqui o fundamento das ações e pensamentos das personagens também não está ligado ao presente, como o seria num drama rigoroso, em que eventos fortes acontecem, se entrelaçam, levando as personagens a agir. Em *A moratória*, o fio condutor, que motiva o andamento do enredo, puxa, como em *As três irmãs*, para o passado e para o futuro, com o diferencial de que esse passado e esse futuro aparecem concretamente, espacialmente, em cena, convivendo no escoar do enredo.

No primeiro plano as personagens sonham com um futuro que remete ao passado: voltar para a fazenda. Enquanto no segundo plano a vida anterior se apresenta materialmente para o espectador. Diferente de *As três irmãs*, conhecemos de fato como era a vida das personagens antes da mudança. Diferente de Moscou, apresentada por meio da esfera nebulosa do sonho; sabemos concretamente qual é a meta da família de *A moratória*, porque ela nos é mostrada cenicamente, no segundo plano, compondo uma unidade dramática com o futuro em que os acontecimentos dos dois planos ao mesmo tempo enfatizam os sentimentos das personagens e se contrapõem, muitas vezes ironicamente, a eles.

O trabalho com o tempo, de Andrade, materializado no palco, fornece com clareza outra informação importante, que em Tchekhov, seguindo sua perfeita construção dramática, baseada na atmosfera e não da apresentação direta, é deixada em aberto: o desfecho. Em Tchekhov podemos imaginar, até mesmo em razão da ausência de ação imediata apresentada nos enredos, o futuro das personagens, mas o autor não nos fornece esse futuro, que se apresenta, não obstante, repleto de esperança nos “monólogos” finais: o que será de Macha, Irina e Olga, as três irmãs, após a partida dos oficiais? O que será de Vária, Ânia, Trofimov, Gaiev e Liubov, de *O jardim das cerejeiras*, após a perda do jardim? Em Andrade, pelo futuro ser apresentado no primeiro plano, ao mesmo tempo que sabemos com clareza o que é o passado, para onde a família quer voltar, conhecemos também com mais segurança o que será da família após o cair do pano.

Joaquim, Lucília, Helena e Marcelo sonham em retornar para a fazenda, vivem seu cotidiano sofrido na cidade, sem conseguir se adaptar a ele e ser feliz. A única possibilidade de retomar a felicidade consiste em voltar para o modo de vida anterior. Quando, ao final, revela-se que toda a esperança é infundada, nada mais resta, para nenhum deles, e especialmente para Joaquim, o pai: a ele só cabe, agora, esperar pela morte, desfiando trapos de pano. Nesse aspecto, o desfecho de *A moratória* é mais trágico do que o desfecho das peças tchekhovianas, em que, além de não sabermos o que será das personagens, a esperança perante o futuro se manifesta com toda a força nas falas finais. As falas finais de *A moratória* remetem ao passado, a única chance de felicidade, agora perdida. Assim, enquanto em Tchekhov a tragédia se dá pela incapacidade das personagens de agirem de fato em busca do futuro radiante sonhado por elas, embora elas estejam lentamente encaminhando-se para esse futuro; em Andrade a tragédia mostra sua face definitiva: nada pode ser feito.

Temos aqui, portanto, duas situações dramáticas bastante distintas. Embora as duas envolvam famílias em transformação, Andrade mostra materialmente de onde vem e para onde vai essa família; enquanto em Tchekhov o mais relevante é o impalpável, o que está no subtexto, na “subcena”. Por sua vez, *A moratória* trabalha experimentalmente com o tempo e o espaço cênicos diretamente implementados no palco, indo além, ao viabilizar instrumentalmente o que, em Tchekhov, permanece imerso nos diálogos.

A utilização de uma estrutura dramática diferenciada do drama comum, e fortemente justificada pelo enredo, isto é, peça cuja temática é indissociável da forma, ocorre também em *Rasto atrás*, texto cuja complexidade formal avança ainda mais que em *A moratória*.

Em *Rasto atrás*, o ir e vir do tempo não surge separado por planos espaciais cenicamente instalados no palco, ele acontece pela transposição da idade do protagonista, o dramaturgo Vicente, que surge em cena aos 5, 15, 23 e 43 anos, sendo interpretado, em cada fase da vida, por um ator diferente. A criação do espaço cênico, realizada pelo uso da iluminação e de *slides* que são projetados não somente em telões, mas em toda a cena, ajuda a estabelecer uma unidade que se aproxima da atmosfera tchekhoviana. Assim, as “figuras” das quatro idades de Vicente aproximam o ambiente da peça de uma esfera de devaneio, sonho e memória, até porque os três Vicentes mais jovens podem ser considerados frutos dos pensamentos do Vicente mais velho. Jaborandi, a pequena cidade-natal do protagonista, para onde ele volta, depois de 17 anos distante, a fim de se encontrar com seu passado e poder seguir adiante com sua vida e sua arte, assemelha-se à cidadezinha de província onde as três irmãs residem, ou ao ambiente rural de *O jardim das cerejeiras*.

As três tias de Vicente, que passaram suas existências em Jaborandi, sem se casar ou realizar qualquer tipo de atividade que as interessasse de fato, que as modificasse de alguma maneira, vivem numa “atmosfera” de estagnação, em que o dia a dia caminha sem novidades, repetindo cotidianamente as mesmas conversas e se lembrando da juventude. A diferença, fundamental, entre elas e as irmãs tchekhovianas, ocorre na não idealização de um futuro mais belo, exatamente por serem mulheres idosas, cujo futuro já fora todo traçado e a quem, agora, só resta esperar pela morte. Por sua vez, Vicente não é uma personagem tchekhoviana, já que toma uma atitude para mudar de vida e ir atrás de seus sonhos. Vicente age. Aos 43 anos, porém, num momento de angústia, precisa voltar para a casa de sua família, a fim de resolver os problemas deixados para trás e poder retomar sua vida de escritor na cidade grande.

Visualizamos em cena Vicente durante seu processo de formação para se tornar um escritor (5, 15 e 23 anos); e, quando já um artista premiado, de carreira consolidada, (43 anos), sente-se pressionado por dúvidas pessoais e pela incerteza da qualidade estética de sua obra. A mesma personagem, aparecendo em cena com idades diversas, é apresentada aos olhos do espectador em diferentes etapas de sua vida, para que esse possa acompanhar sua trajetória já sabendo onde ela desembocará.

Podemos delinear, aqui, um paralelo com outra peça de Tchekhov, *A gaivota* (1895), que tem entre seus personagens dois escritores, um jovem, em formação, Trepliov, e um mais velho, já famoso, Trigorin. Ainda que sejam duas personalidades antagônicas, ambas se assemelham a Vicente em alguns aspectos de suas personalidades, tanto de escritor em formação como de autor consolidado. Podemos inferir que Jorge Andrade, por ter escrito no final do século XX, tinha em mãos um recurso a mais, indisponível para Tchekhov quase cem anos antes. Andrade não precisou criar duas personagens distintas para mostrar escritores em fases diferentes da vida, ele pode colocar em cena uma única personagem, e apresentá-la diretamente ao espectador nessas diferentes fases, ampliando o uso do tempo literário-teatral de forma que seria praticamente impensável à época de Tchekhov.

Vicente de 43 anos quase se comunica com os mais novos, observa-os, sente angústia ao acompanhar seus movimentos, porque antecipa o que acontecerá com eles. O espectador viaja ao passado junto com a personagem e vivencia com ela a memória de um tempo que já passou. Tal interação propicia outro tipo de entendimento do caminhar de uma personagem, diferente daquele que seria assimilado tão somente por meio do diálogo ou do *flashback*. O leitor não apenas apreende uma memória relatada, ou, até mesmo, mostrada isoladamente, mas conhece os episódios do passado tanto por visualizá-los em cena como pelas reações que as lembranças provocam na personagem que as rememora. A passagem do tempo se concretiza cênica e duplamente, não apenas a partir dos diálogos, nem apenas pela reprodução imagética, mas sim por uma configuração que consegue

se apropriar dos dois recursos simultaneamente, criação possível apenas para um autor com ampla formação dentro da literatura dramática moderna.

Essas observações demonstram a existência de algumas semelhanças e diferenças entre a obra de dois dramaturgos que exploraram temática e formalmente as possibilidades de se trabalhar o tempo e as ações dramáticas. Pelas semelhanças, podemos observar em que aspectos a leitura que Jorge Andrade empreendeu de Tchekhov ajudou-o a construir seu próprio estilo dramático. Pelas diferenças, o quanto as experimentações em torno da literatura dramática ampliaram-se no decorrer do século XX.

CATALÃO, L. de O. N. Innovative structural aspects in Jorge Andrade's playwriting: a counterpoint to Chekhov. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.31-43, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at outlining some of the structural aspects present in Jorge Andrade's (1922–1984) playwriting that are innovative in the development of the Brazilian modern dramatic literature of the 20th century. For that, I carry out a comparison with the innovative features of Anton Chekhov's (1860 – 1904) playwriting, an author read by Jorge Andrade, in order to observe in which aspects Andrade's style is similar to Chekhov's style, and in which aspects the Brazilian writer, for having lived afterwards, could go beyond to create plays that are structurally innovating even for the dramatic literature of the second half of the 20th century.*

■ **KEYWORDS:** *Jorge Andrade. Anton Chekhov. Playwriting. Modern literature.*

Referências

ANDRADE, J. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. As confissões de Jorge Andrade. **Boletim do Inacen**, Rio de Janeiro, ano 1, n.2, p.15-27, 1984.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKI, K. S. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, A. **A Gaivota**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teatro II – As três irmãs. / O Jardim das Cerejeiras**. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

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

Recebido em: 26/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

O TEATRO DE BECKETT E AS VELHAS QUESTÕES

Alexandre Bebiano de ALMEIDA*

- **RESUMO:** De que maneira interpretar um texto literário como *Fim de partida*, de Samuel Beckett? Este artigo retoma essa pergunta. Veremos que a crítica, em um primeiro momento, pôde associar *Fim de partida* ao teatro do absurdo e, por extensão, à filosofia existencialista, como se o teatro de Beckett fosse uma crítica à “condição metafísica do homem”. Seguindo as intuições do filósofo Theodor Adorno, este artigo acredita que *Fim de partida* não deve ser interpretada como uma análise da “condição humana”. Pelo contrário, entendemos que a peça propõe uma paródia do teatro e da filosofia existencialistas, e que ela se particulariza pela crítica a qualquer discurso que se pretenda conceitual ou filosófico na sociedade contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Beckett. *Fim de partida*. Condição humana. Teatro do absurdo.

Introdução

Como interpretar os textos teatrais de Samuel Beckett? A questão surge já na primeira representação de *Esperando Godot*. Quem seria Godot, a personagem que Vladimir e Estragon esperam encontrar ao fim do dia? Deus? Uma revelação final? A verdade? Se algumas frases trocadas pelas personagens podem sugerir um significado simbólico para Godot, os traços clownescos de Didi e Gogô vão rechaçar qualquer tom elevado para a peça:

VLADIMIR: [...] Mas não é esse o xis da questão. O que estamos fazendo aqui, essa é a questão. E nos foi dada uma oportunidade de descobrir. Sim, dentro desta imensa confusão, apenas uma coisa está clara: nós estamos esperando Godot (BECKETT, 2005, p.160).

O teatro de Beckett propõe assim, a todo momento, perguntas cujo sentido seria metafísico: “O que nós, homens, estamos fazendo nesta imensa confusão?”. Contudo, ele recusa qualquer resposta que dermos, como se quisesse se distanciar de nossos esforços interpretativos, ou satirizá-los. Assim, Didi e Gogô respondem de maneira ambígua à pergunta: “O que estamos fazendo aqui?”, como se ela fosse, em parte, uma dúvida de ordem transcendente: “essa é a questão, e nos foi dada

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento. de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 - bebiano@usp.br

uma oportunidade de saber”, em parte, uma dúvida prosaica: “estamos esperando Godot”, a figura que prometeu nos encontrar neste lugar ao cair da tarde. Nesses termos, o que seria enfim Godot? A revelação final ou um velho amigo?

Essas ambiguidades foram notadas pelos primeiros leitores da peça. Uma nota de Barthes (1993), publicada em 1954, adverte que *Esperando Godot* não admite nenhuma interpretação, mas apenas uma leitura que se atenha ao sentido literal do texto, visto que qualquer comentário sobre o significado de Godot incorrerá, no limite, quer na tautologia, quer no pedantismo.

A linguagem de *Godot* barra toda alegoria à porta do teatro; trata-se de uma linguagem suficiente, perfeitamente plena, uma vez que não concede nenhum lugar para a glosa simbólica. A filosofia de *Godot* é anunciada durante a própria peça no momento em que Beckett o deseja; ela se exprime em palavras reais; e não precisa da perspicácia dos críticos ou de um espectador falador para ser compreendida. Tudo o que é preciso dizer está dito, um ponto, eis tudo. Beckett não é mais Maeterlinck (BARTHES, 1993, p.414, tradução nossa).

Barthes faz eco aqui à divisa que Sam, um dos narradores de Beckett, lança a seus leitores, no momento em que condena qualquer leitura simbólica de sua escrita: “[...] *Honni soit qui symboles y voit*” [“Maldito seja aquele que símbolos aí veja”]. (BECKETT, 1969, p.268, tradução nossa). Essas advertências recordam o fato de que a prática de interpretação, o gesto de atribuir sentido, de dizer “isto é isso, e não isso”, constitui sempre um exercício de poder, de que muitos críticos abusam, cometendo um ato de violência sobre o qual a escritora Sontag (1987) pôde escrever um polêmico ensaio, “Contra a interpretação”. No universo criado pelo autor de *Esperando Godot*, sábio é aquele para quem a palavra não é símbolo ou alegoria de outra coisa, mas aquilo que basta, não exigindo mais interpretações. Nesse sentido, as peças de Beckett, à semelhança de outras importantes criações artísticas do século XX – podemos lembrar as alegorias de Kafka, mas também o *ready-made* de Marcel Duchamp –, parecem condenar a atividade de crítica; o trabalho sisudo de interpretação assume aqui um aspecto artificial, e mesmo supérfluo. Para uma boa compreensão de *Esperando Godot*, não seria necessário perspicácia ou falatório. Seja como for, resta ainda o problema: como interpretar um enigma que não admite nenhuma resposta?

Por meio de uma leitura de *Fim de partida*, este artigo se propõe a retomar essa pergunta. Não esquecemos que muitos intérpretes tentaram resolver essa dificuldade; a bibliografia sobre Beckett é extensa, conforme avisa Andrade (2001, p.13), estudioso de sua obra e tradutor de suas duas principais peças teatrais, *Esperando Godot* e *Fim de partida*. A bem da verdade, a peça de Beckett expõe para seus leitores uma difícil equação, expressa nestes termos pelo filósofo Adorno (1984, p.203): “[...] como interpretar – compreender o sentido – de um

texto dramático que representa justamente o que não tem sentido?” Diante desse impasse, como veremos, a crítica associou, num primeiro momento, o texto de Beckett ao teatro do absurdo e à filosofia existencialista, como se *Fim de partida* fosse uma crítica à condição metafísica do homem. Nessa linha, podem-se citar vários intérpretes. Magaldi (1989), importante crítico teatral brasileiro, resenhando em 1967 a peça *Esperando Godot* para o “Suplemento Literário”, admite que as obras de Beckett participam de uma época em que “se resolvia indagar de novo os fundamentos da condição humana”:

Intelectualmente, a postura do escritor irlandês Samuel Beckett corresponde a um estado de espírito de toda a literatura do fim da Segunda Grande Guerra [...], e que encontra paralelo, por exemplo, nas obras existencialistas, vindas da simbiose Heidegger-Kafka-Sartre (MAGALDI, 1989, p.341).

Outro grande crítico, Carpeaux (2006) – embora prefira o termo antiteatro ou não teatro a teatro do absurdo para designar as peças de Beckett – declara, no momento em que se bate contra uma leitura marxista de *Esperando Godot*:

O verdadeiro problema é, para Beckett, a condição metafísica do homem neste mundo, ao qual veio sem ter sido perguntado e sem saber aonde vai ser levado. O culpado dessa condição é, evidentemente, aquele que a criou. É espécie de teologia pessimista (CARPEAUX, 2006, p.78).

Seguindo as intuições de Adorno (1984) no ensaio “Para compreender *Fim de Partida*”, este artigo acredita que a peça de Beckett não deve ser interpretada como uma análise da “condição humana” ou da “condição metafísica do homem”. Pelo contrário, entendemos que o teatro de Beckett propõe uma paródia do teatro e da filosofia existencialistas, e que *Fim de partida* se particulariza pela crítica a qualquer discurso que se pretenda conceitual ou abstrato. Nesse sentido, não procuramos atribuir à peça de Beckett uma visão do mundo ou um significado filosófico implícito, mas sim compreender o próprio caráter “incompreensível” de *Fim de partida* (ADORNO, 1984, p.203).

***Fim de partida* e o teatro do absurdo**

As dificuldades de interpretação que *Fim de partida* propõe não impediram, como vemos, que a crítica associasse a peça ao “teatro do absurdo”. Para Esslin (1977), autor do livro *O Teatro do absurdo*, as peças de Beckett, assim como as de Ionesco, Arthur Adamov e Jean Genet, estão interessadas em representar situações em que a falta de sentido viria à tona. De acordo com esse ponto de vista, *Fim de partida*, assim como os textos dramáticos de Ionesco, participam de uma longa tradição metafísica, cujo objetivo seria expor a condição miserável do homem diante do universo.

Como a tragédia grega, os mistérios medievais e as alegorias barrocas, o Teatro do Absurdo procura tornar seu público consciente da posição precária e misteriosa do homem no universo (ESSLIN, 1977, p.380-381, tradução nossa).

Ainda que o autor reconheça que o termo “teatro do absurdo” possa soar vago demais para caracterizar textos dramáticos tão diversos, e ainda que demonstre consciência das dificuldades de interpretação que propõe *Esperando Godot*, Martin Esslin não teme ler a personagem de Godot como uma alegoria da má-fé, na esteira da filosofia existencialista de Sartre.

Se para Beckett, como para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana, reconhecendo que na raiz de nossa existência se acha o nada, a liberdade e a necessidade de nos reinventarmos constantemente por meio de uma sucessão de escolhas, então Godot poderia muito bem se tornar uma imagem do que Sartre nomeia “a má-fé”: “O ato primeiro de má-fé é fugir do que não podemos fugir, fugir do que nós somos” (ESSLIN, 1977, p.58, tradução nossa).

Vamos poder discutir mais tarde as relações que o teatro de Beckett mantém com a filosofia existencialista. Por ora, cabe notar que Esslin não teme filiar à tradição existencialista um autor de origem irlandesa. Beckett, seja dito de passagem, esboça seus primeiros projetos em meio aos debates artísticos que acontecem na Irlanda; esses primeiros projetos são objeto de estudo Casanova (1997, p.33-84) no livro *Beckett l'abstracteur*, especialmente no capítulo: “Jeunesse et genèse”. Seja como for, a partir dos anos 1940 Beckett decide escrever em francês, compondo originalmente nessa língua *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Como explicar a escolha do francês para escrita dessas peças? Um forte motivo seria de ordem estilística, a julgar por Andrade (2001, p.31): “[...] escrevendo em francês, Beckett simplificaria sua escrita, despojando-a de tudo o que não é necessário, tal como ele próprio admite em entrevistas” (BERRETINI, 2004, p.10).

Uma vez Beckett associado ao teatro do absurdo, somos obrigados a reconhecer que *Fim de partida* guarda importantes diferenças para com esse teatro. Lembremos que, por mais incoerente que se apresente o universo de Clov e Hamm, não existem aqui reviravoltas ou golpes de teatro fantásticos, à maneira do que vemos nas peças de Ionesco, e podemos lembrar as transformações das personagens em rinocerontes em *Rinoceronte*, assim como as gags de puro *non-sense* em *A cantora careca*, onde Mary, a empregada doméstica do senhor e da senhora Smith, questiona, a determinada altura, o desenvolvimento da intriga e revela sua verdadeira identidade: “[...] Meu verdadeiro nome é Sherlock Holmes” (IONESCO, 2003, p.61). Pode-se concluir que, comparado ao universo produzido pelas peças de Ionesco, *Fim de partida* pode soar uma peça mais clássica ou convencional. Bem vistas as coisas, a peça de Beckett preservaria a regra clássica das três unidades. Há aqui a unidade de

espaço: os episódios se passam todos num só cenário, um interior com duas janelas e uma porta; a de tempo: os eventos representados se passam durante o tempo de representação da peça; a de ação, o gancho dramático se resume à ameaça, sempre presente, da partida de Clov, o empregado doméstico responsável pela casa: “[...] Vou deixá-lo”, repete Clov a Hamm (BECKETT, 2002, p.44).

Texto dramático e paródia

Isso dito, *Fim de partida* não poderia ser mais contrário às exigências do drama clássico: pode-se dizer que, embora a peça de Beckett respeite a regra das três unidades, essas vão se revelar frágeis demais para imprimir nela uma unidade de sentido. O gancho dramático do texto, a ameaça da partida de Clov, revela-se muito frágil para organizar os episódios que se desenrolam na peça. De resto, esse motivo será contrabalanceado por outro: a certeza demonstrada pelas personagens de que Clov jamais partirá: “[...] nunca vou partir” (BECKETT, 2002, p.145), e de que a rotina de amanhã será a mesma de ontem: “[...] por que esta comédia, todos os dias?” (BECKETT, 2002, p.80).

Quanto à exigência da unidade de espaço, cabe salientar que a peça se passa numa espécie de não lugar; e não são poucas as indicações que podem nos conduzir a imaginar que Clov e Hamm seriam sobreviventes de uma terra pós-catástrofe: Clov declara que “[...] Não há mais natureza” (BECKETT, 2002, p.51), e Hamm pode dizer: “[...] Fora daqui é a morte” (BECKETT, 2002, p.48). Essa certeza de que eles vivem numa era pós-catástrofe – um período posterior a uma hecatombe nuclear? – seria reforçada pelo horizonte que Clov vê das janelas: “[...] Preto claro. O universo todo” (BECKETT, 2002, p.80). Mas temos de reconhecer que nem mesmo essa certeza se pode inferir do texto dramático, visto que as indicações nesse sentido são formuladas pelas próprias personagens, o que pode se prestar a suspeitas intermináveis. Essas suspeitas podem ser reforçadas por uma anedota contada a certa altura por Hamm; trata-se da história de um pintor que foi internado em um hospício; ele acreditava, diz Hamm, que o fim do mundo havia chegado e que ele era um dos poucos poupados; ele via apenas cinzas em volta de si; e Hamm conclui: “[...] Parece que o caso não é... não era... tão... tão raro.” (BECKETT, 2002, p.97). A anedota pode nos fazer perguntar: e se os nossos dois personagens também se comportassem como esse interno de um hospício que só vê cinzas ao redor de si?

A peça exhibe o mundo precário onde vivem Clov e Hamm, um mundo onde tudo está à beira do fim, mas esse jamais chega, para a infelicidade das personagens: “[...] Se pudesse matá-lo, morreria feliz”, diz Clov a Hamm (BECKETT, 2002, p.73). Esse motivo é reforçado não só pela decadência dos corpos representados em cena, como também pelas falas das personagens. Clov, o empregado da casa,

é a única personagem capaz de se locomover, embora não possa se sentar; Hamm, o proprietário da casa, passa toda a peça em uma cadeira de rodas, porque está cego e não consegue mais se levantar nem andar; Nagg e Nell, os pais de Hamm, aproveitam sua velhice em tambores, uma vez que não podem sair dali, porque perderam suas pernas num acidente de bicicleta. As falas vão reforçar o motivo do fim. Hamm pode dizer de maneira dramática: “[...] Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!” (BECKETT, 2002, p.51). E Clov pode repetir seu bordão a todo o instante: “[...] Não há mais rodas de bicicleta”; “Não há mais papa”; “Não existe mais natureza”; “Não há mais caramelos”; “Não há mais maré”; “Não há mais cobertores”; “Não há mais calmante”; “Não há mais caixões” (BECKETT, 2002, p.47, p.49, p.51, p.111, p.119, p.126, p.130 e p.139). Assim, Clov pode começar o dia – e a peça – declarando: “[...] Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando” (BECKETT, 2002, p.38).

Tempo e duração

O tratamento do tempo é o que mais pode assustar em *Fim de partida*. Com efeito, a passagem do tempo é marcada aqui por inúmeras pausas, por diálogos em que não se diz nada, por episódios de pura ação burlesca, por jogos em que as personagens contam e representam histórias. Na verdade, para “passar o tempo”, os recursos empregados pelas personagens são inúmeros. Podemos citar os diálogos em que Hamm e Clov contradizem um ao outro e, por fim, a si mesmos:

HAMM: A natureza nos esqueceu.

CLOV: Não existe mais natureza.

HAMM: Não existe mais! Que exagero!

CLOV: Nas redondezas!

HAMM: Mas nós respiramos, mudamos! Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!

CLOV: Então ela não nos esqueceu.

HAMM: Mas você disse que não existe mais natureza.

CLOV (triste): Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós (BECKETT, 2002, p.51).

Há também inúmeros momentos em que a tentativa de diálogo é superada pelo tédio e pelo aborrecimento:

HAMM: [...] Alguém telefonou? (Pausa) A gente não ri?

CLOV: (depois de refletir) Não tenho vontade.

HAMM: (depois de refletir) Nem eu. (Pausa) Clov! (BECKETT 2002, p.52).

O diálogo encontra assim inúmeros impedimentos; é o que vemos nesta cena em que os pais de Hamm decidem entabular uma conversa:

NAGG: Você está me ouvindo?

NELL: Estou. E você?

NAGG: Também. *(Pausa)* Nossa audição não piorou.

NELL: Nossa o quê?

NAGG: Nossa audição.

NELL: Não. *(Pausa)* Você tem mais alguma coisa para me dizer? (BECKETT, 2002, p.58-59).

Para tentar suprir o emudecimento, os jogos de representação surgem. Nagg gosta de repetir a mesma velha anedota:

NAGG: [...] Quer que eu conte a história do alfaiate?

NELL: Não. *(Pausa)* Pra quê?

NAGG: Por diversão.

NELL: Ela não tem graça.

NAGG: Sempre fez você rir. *(Pausa)* (BECKETT 2002, p.65).

Hamm, por sua vez, está compondo um romance e quer ouvintes para sua história:

HAMM: Está na hora de minha história. Quer ouvir minha história?

CLOV: Não.

HAMM: Pergunte a meu pai se ele quer ouvir minha história (BECKETT, 2002, p.103).

Mas o mais extraordinário, sem dúvida, são as cenas em que Hamm e Clov parodiam o jogo teatral, dispondo-se eles próprios como personagens de um drama. É o que fazem neste trecho, a fim de Hamm exibir suas vaidades de escritor:

HAMM: [...] Avancei bastante minha história. *(Pausa)* Está bem avançada a minha história. *(Pausa)* Pergunte até onde eu cheguei.

CLOV: Ah, falando nisso, e a sua história?

HAMM: *(muito surpreso)* Que história?

CLOV: Aquela que você conta desde sempre?

HAMM: Ah, você quer dizer meu romance? (BECKETT, 2002, p.114).

Vemos aqui que as personagens não temem parodiar o próprio jogo teatral, como se o diálogo entre eles não passasse de uma repetição mais ou menos improvisada:

CLOV: Pra que eu sirvo?

HAMM: Para me dar as deixas. *(Pausa)* (BECKETT, 2002, p.114).

Para “passar o tempo”, as personagens vão criar igualmente episódios burlescos: atendendo a um pedido de Hamm, Clov está costurando um cachorrinho de pano, mas este não consegue parar em pé sozinho, para desespero das personagens; em outro momento, Hamm quer passear com sua cadeira de rodas pelo cômodo de poucos metros; da mesma maneira, Hamm obriga Clov a verificar duas vezes por dia o horizonte das janelas, o que implica que Clov consiga pegar ao mesmo a luneta e a escada; e até uma pulga pode aparecer no palco. Todos esses episódios serão a origem de inúmeras trapalhadas no palco.

Isso dito, temos de reconhecer que todos esses recursos utilizados pelas personagens para “passar o tempo”, como era de esperar, não aceleram seu decurso, mas vão tornar a sua passagem mais lenta e difícil. De fato, esses recursos não fazem senão marcar a passagem estéril do tempo, como se as ações das personagens – todos os seus esforços para que as horas passem – não pudessem vencer o escoamento moroso do tempo. A peça não teme exibir assim o silêncio como o próprio fundo da criação literária:

HAMM: Você não acha que isso durou bastante?

CLOV: Acho! (*Pausa*) O quê?

HAMM: Esse... essa... isso.

CLOV: Sempre achei. (*Pausa*) (BECKETT, 2002, p.98-99).

O tempo e o sentido

O que concluir sobre a unidade de tempo proposta por *Fim de partida*? Parece certo que ela se revela insuficiente para imprimir à peça uma unidade de sentido. Os elementos – a exposição, as peripécias, o nó e o desenlace – que deveriam constituir a peça e imprimir nela uma unidade são objeto de riso de *Fim de Partida*, de tal forma que Hamm pode replicar a Clov já nos momentos finais da peça: “[...] Mais complicações! [...] Tomara que não se desenrolem!” (BECKETT, 2002, p.139). Do mesmo modo, os recursos que deveriam servir de mola para sua progressão, o diálogo e a ação, ainda que tenham um lugar importante na peça, encontram-se aqui decompostos ou parodiados, impedidos enfim de atribuir uma unidade de sentido para a forma dramática:

HAMM: [...] Pensei ter dito para você ir embora.

CLOV: Estou tentando. (*Vai até a porta, pára*) Desde que nasci (BECKETT, 2002, p.55-56).

O diálogo seria mais aqui um palavreado à toa do que um procedimento dramático. Nesse sentido, o texto pode ser lido como uma peça de conversação

(SZONDI, 2001, p.105) conduzida até o seu limite paradoxal: “[...] por que essa comédia todos os dias?” (BECKETT, 2002, p.80). Daí também certa afinidade da peça com a tirada, com o monólogo, com o jogo de linguagem poético, como se as frases trocadas entre as personagens não fossem diálogos, mas “bordões” ou “refrões”. Beckett não teria sido o primeiro a imprimir esse tipo de diálogo à forma dramática: é possível lembrar a peça *Les aveugles* [Os cegos], escrita em 1890 por Maeterlinck (1929). Vemos aqui um grupo de cegos aguardando a chegada de um padre, que deverá conduzi-los por uma floresta. Enquanto esperam, os cegos conversam entre si. Note-se que o diálogo não visa produzir aqui nenhuma relação dramática; ele pode se tornar assim uma maneira de introduzir uma pausa entre vozes quase desprovidas de traços originais e que podem, de um momento para o outro, combinar-se para formar um coro, conforme vemos neste trecho:

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA: Faz sol agora ?

SEXTO CEGO: Não acredito, parece muito tarde.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA: Que horas são?

OS OUTROS CEGOS: Não sei. Ninguém sabe (MAETERLINCK, 1929, p.21).

Isso dito, é de notar que a peça de Maeterlinck compreende um tom lírico, assim como um conteúdo simbólico, que *Fim de partida* não pode admitir. A condição humana seria representada pelo estado de espera e pela cegueira das personagens: enquanto aguardamos a chegada de um guia (que não virá porque se encontra morto), a convivência com os outros pode se mostrar uma forma de consolação. Ora, o diálogo em *Fim de partida* não produz nenhum conforto, sendo antes um jogo de tortura. Por meio de conversas, o proprietário da casa e do significado das palavras (Hamm está escrevendo um romance) não cansa de provocar seu triste *factótum*:

HAMM: Ontem! Que quer dizer isso? Ontem!

CLOV: (*com violência*) Quer dizer a merda do dia que veio antes desta merda de dia. Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale (BECKETT, 2002, p.97).

Nesse aspecto, *Fim de partida* pode exibir certas semelhanças com *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), de Sartre (2008). Vemos aqui três personagens, Garcin, Inês e Estelle, descobrindo que o inferno se resume a um salão do Segundo Império, onde viverão conversando e se torturando por toda a eternidade, uma vez que não podem mais se retirar dali. Mas somos obrigados a reconhecer que a peça de Sartre possui um sentido filosófico que seria estranho à peça de Beckett. No final de *Huis clos*, uma das falas de um dos personagens, Garcin, é usada como expediente simbólico para que o significado existencialista da peça seja exposto: “[...] *L'enfer, c'est les Autres*” (“O inferno são os Outros”) (SARTRE, 2008, p.93). A frase aparece como

a chave para interpretarmos a alegoria desenvolvida pela peça: o castigo infernal é convivermos uns com os outros. Ora, temos de insistir mais uma vez que a peça de Beckett não tolera mais nenhum sentido simbólico. De fato, *Fim de partida* propõe uma sátira dos discursos mais caros de nossa sociedade. Para expor seus dramas, Hamm, o senhor da palavra, não teme parodiar seja a Bíblia: “[...] Lambam-se uns aos outros!” (BECKETT, 2002, p.128), seja Shakespeare, “[...] meu reino por um lixeiro” (BECKETT, 2002, p.68), seja o discurso lírico, “[...] Um pouco de poesia. [...] Clamaste pela escuridão, a noite escura caiu. (Pausa) Gosto disso” (BECKETT, 2002, p.147). Na verdade, Hamm aparece aqui como o escritor que não cansa de enfatiar seus próximos com suas ideias, discursos e jogos de representação:

CLOV: (*implorando*) Vamos parar com esse jogo!

HAMM: Nunca! (*Pausa*) (BECKETT, 2002, p.138).

As falas de Hamm ecoam a voz daqueles que não hesitam diante das grandes questões da humanidade, assim como destino, moral e história, tal como diz Hamm: “[...] Gosto das velhas questões. (*Com ânimo*) Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas” (BECKETT, 2002, p.54). O texto de Beckett não teme rir das pretensões desses apaixonados pelas velhas dúvidas metafísicas:

HAMM: Clov!

CLOV: (*irritado*) O que é?

HAMM: Não estamos começando a... a... a... significar alguma coisa?

CLOV: Significar? Nós, significar! (*Riso breve*) Ah, essa é boa! (BECKETT, 2002, p.81).

Vê-se aqui por que a famosa frase de Garcin, que se torna aqui o porta-voz do filósofo existencialista no interior do jogo dramático, não pode mais existir em *Fim de partida*: essa não tem mais a pretensão de atribuir um significado filosófico à forma artística, à maneira do que ocorre na peça de Sartre. E mais: a reflexão se revela aqui um recurso artificial, ou uma inutilidade; Clov e Hamm carregam seus pensamentos como restos, isto é, um material sem uso que levamos conosco, por mais inútil que ele se mostre: “[...] A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas”, dirá Clov (BECKETT, 2002, p.42). *Fim de partida* satiriza assim o teatro e a filosofia existencialistas. As alusões irônicas às lições do existencialismo atestam que certos conceitos implícitos na forma dramática se tornaram caducos e que o teatro de Sartre permanece agarrado a convenções anacrônicas:

HAMM: [...] Momento sobre momento, pluf, pluf, como os grãos de milho miúdo de... (*hesita*) ... daquele velho Grego, e passa-se a vida esperando que disso resulte uma vida (BECKETT, 2002, p.129).

Enfim, que teatro seria possível no momento em que noções como indivíduo, diálogo e sentido não se encontram mais em cena? *Fim de partida* parece não temer enfrentar essa pergunta. A peça representa o drama de personagens que não conhecem mais o que deve constituir a forma dramática: as personagens de Beckett não dispõem mais de liberdade – “[...] Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir”, dirá Clov ao final (BECKETT, 2002, p.145), nem podem imprimir um sentido a seu cotidiano – “[...] Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não tem nada a dizer”, insiste Clov (BECKETT, 2002, p.146). Daí a dificuldade de compreender o significado de *Fim de partida*: tentar compreendê-la é tentar compreender este mundo em que as palavras, a própria linguagem, encontram seu limite e não podem mais nada expressar. De fato, o que pode significar para nós hoje “a condição metafísica do homem”?

ALMEIDA, A. B. de. Beckett's theater and the old questions. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.45-56, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT** : *How to explain a dramatic work such as Endgame, by Samuel Beckett? This article aims at reviewing this question. At first, literary criticism has associated this play with the Theater of the Absurd and, by extension, with Existentialist philosophy, as if Beckett's plays were a critic to the “metaphysical condition of the human existence”. In agreement with the philosopher Theodor Adorno, we believe that Endgame is not to be interpreted as an investigation on the “human condition”. On the contrary, we believe that play offers a parody of Existencialist philosophy and theater, and it is distinguished by its rejection of any conceptual discourse in contemporary society.*

■ **KEYWORDS**: *Beckett. Endgame. Human condition. Theatre of the absurd.*

Referências

ADORNO, T. **Notes sur Beckett**. Tradução de C. David. Caen: Nous, 2008.

_____. Pour comprendre Fin de partie. In: _____. **Notes sur la littérature**. Tradução de S. Muller. Paris: Flammarion, 1984, p.201-238.

ANDRADE, F. de S. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. Cotia: Ateliê, 2001.

BARTHES, R. Godot adulte. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993. t.I, p.414-417.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução e prefácio de F. S. Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Fim de partida**. Tradução de F. S. Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Fin de partie**. Paris: Minuit, 1957.

_____. **Watt**. Paris: Minuit, 1969.

BERRETINI, C. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARPEAUX, O. M. Esperando Godot de Samuel Beckett. In: _____. **As obras primas que poucos leram**. São Paulo: Record, 2006. v.3, p.78-85.

CASANOVA, P. **Beckett l'abstracteur**. Paris: Seuil, 1997.

ESSLIN, M. **Théâtre de l'absurde**. Paris: Buchet, 1977.

IONESCO, E. **La cantatrice chauve**. France: Gallimard, 2003.

MAETERLINCK, M. Les aveugles. In: _____. **Théâtre**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1929. t.1, p.13-57.

MAGALDI, S. Beckett e Godot. In: _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.341-345.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SARTRE, J.-P. **Huis-clos**. Paris: Gallimard, 2008.

SONTAG, S. Contra a interpretação. In: _____. **Contra a interpretação**. Tradução de A. M. Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.11-28.

SOUZA, G. M. Pascal e Samuel Beckett. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p.123-126.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 23/11/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

ANDROMAQUE, DE JEAN RACINE: DUAS LEITURAS

Guacira Marcondes MACHADO*
Norma DOMINGOS**

- **RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de apresentar uma obra-prima do teatro clássico francês: *Andromaque* (1667), de Jean Racine. Primeiramente, efetuamos sua leitura segundo os princípios da doutrina clássica, que se formou entre 1620 e 1660, na França. Nessa perspectiva, Andrômaca, rainha troiana vencida e cativa, é a personagem triunfante, uma forte personalidade feminina fora do alcance do leitor/espectador: quem é de fato Andrômaca, enquanto Pirro não está morto? Em seguida, destacamos uma das análises realizadas pela crítica literária do século XX, a qual utilizou instrumentos interpretativos vários. A leitura que fez Roland Barthes (1963) em *Sur Racine* subverte a interpretação anterior que se fazia à luz da doutrina clássica, apresentando-nos Pirro como o grande herói trágico, e a personagem mais emancipada do teatro raciniano.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Andromaque*. Jean Racine. Tragédia clássica. *Sur Racine*. Roland Barthes.

Andromaque e a doutrina clássica

Andromaque, de Jean Racine, permanece, três séculos e meio após sua primeira representação em 1667, como uma das mais belas tragédias do classicismo francês cujos versos conduzem o espectador a uma viagem ao centro da alma humana. Em sua peça, Racine aborda a luta entre as paixões com uma linguagem transparente, de pura poesia. Seus versos alexandrinos surpreendem pela musicalidade e organizam-se como um concerto, uma verdadeira partitura. Os mais fortes sentimentos humanos são expressos em uma língua puramente musical que preserva a conexão com nosso mundo moderno. Em uma das mais importantes fábulas herdadas da Antiguidade, fala-se, de fato, de paixões – amor, ódio, ciúmes –, de obrigações, de política, de poder.

Os dois grandes autores da tragédia do teatro clássico francês, Corneille e Racine, escolhem na história e na mitologia clássica os assuntos graves que serão

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – guacira@fclar.unesp.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – normad@assis.unesp.br

organizados ao redor de conflitos interiores. Contudo, a concepção da tragédia difere de um para o outro: Corneille costuma mostrar heróis que decidem seu destino, Racine, por sua vez, discípulo dos jansenistas, vê o homem massacrado pela fatalidade e submetido a suas paixões, como bem ressalta Moretto (2006, p.75-76):

O século XVII sentiu o trágico como uma força contra a qual o herói luta em vão e que acaba por destruí-lo. [Mas] há uma grande diferença entre os heróis de Corneille e de Racine. O herói raciniano é sempre arrastado por uma paixão, que o leva à destruição física (no caso de Pirro e Britânico, ambos assassinados), destruição psicológica (como no caso de Orestes que enlouquece) ou moral (como no caso de Agripina). Os heróis cornelianos, ao contrário, são donos de seu destino. Mesmo diante da fatalidade, conservam a grandeza de quem assume por sua própria vontade a força que se abate sobre eles. Diante de um impasse, o herói cornelianos escolhe sempre seu dever, por mais duro que ele seja, de forma que, ao escolhê-lo, ele é maior que a própria fatalidade.

Sob o reinado de Luís XIV, o classicismo francês, representado não apenas por Racine e Corneille, mas também por Molière, quer conduzir a representação teatral à veracidade, munindo-se assim do respeito a regras precisas como o decoro (conveniência), a verossimilhança e as regras das três unidades. Para compreender Racine é necessário compreender a tragédia clássica, pois ela é antes de qualquer coisa uma estrutura e um texto que obedece não apenas a regras, mas a toda uma tradição. E,

no interior dessa estrutura, o autor utiliza as ‘categorias’ estéticas definidas por Aristóteles (384-322 a.C.): o dramático (a personagem debate-se, luta para modificar o desfecho da peça, acredita-se livre e o espectador adere momentaneamente a essa ficção); o patético (a personagem é esmagada pela infelicidade, pelo destino, e exprime-o pelo lamento melodioso do tom elegíaco); o épico (grandeza exaltante ou desoladora de ações heroicas, de acontecimentos ligados à história ou às mitologias de um povo, a guerra de Troia, por exemplo); enfim, o trágico propriamente dito (o obstáculo é mais forte, a personagem nada pode contra a ação que progride inexoravelmente)¹ (DARCOS, 1992, p.169, tradução nossa).

Racine soube explorar com maestria as virtudes dos princípios clássicos. Em sua genialidade, ele tinha consciência de que deveria respeitar as regras para que

¹ “À l’intérieur de cette structure, l’auteur utilise les ‘catégories’ esthétiques définies par Aristote (384-322 av. J.-C.): le dramatique (le personnage se débat, lutte pour modifier l’issue de la pièce, il se croit libre et le spectateur adhère passagèrement à cette fiction); le pathétique (le personnage est écrasé par le malheur, le destin, et exprime par la plainte mélodieuse du ton élégiaque); l’épique (grandeur exaltante ou désolante d’actions héroïques, d’événements liés à l’histoire ou aux mythologies d’un peuple, la guerre de Troie, par exemple); enfin, le tragique proprement dit (l’obstacle est le plus fort, le personnage ne peut rien sur l’action qui progresse inexorablement)

o público, habituado às convenções, não se perdesse. Entretanto, o autor não se limita à técnica da dramaturgia clássica, ele explora todas as possibilidades em uma infinita variedade. Não tem dificuldades em deixar Pirro e Hermíone morrerem nos bastidores, respeitando assim o princípio da conveniência:

Ato V, cena III

Oreste:

Madame, c'en est fait, et vous êtes servie!

Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.

Hermione:

Il est mort?

Oreste:

Il expire: et nos Grecs irrités

On lavé dans son sang ses infidélités. (RACINE, 1959, p.108).

Ato V, cena V

Pylade:

Hermione, seigneur? Il la faut oublier.

Quoi! toujours l'instrument et l'objet de sa rage.

Cherchez-vous chez les morts quelque nouvel outrage?

Et parce qu'elle meurt, faut-il que vous mouriez?

Oreste:

Elle meurt? Dieux! qu'entends-je?

Pylade:

Eh quoi! vous l'ignoriez?

En rentrant dans ces lieux nous l'avons rencontrée

Qui courait vers le temple, inquiète, égarée.

Elle a trouvé Pyrrhus porté sur des soldats

Que son sang excitait à venger son trépas.

Sans doute à cet objet sa rage s'est émue.

Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue,

Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,

Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber. (RACINE, 1959, p.113).

Racine reivindica os princípios da doutrina clássica com o firme desejo de agradar o público e emocioná-lo e, como vimos anteriormente, preocupa-se com o fato de não chocá-lo. Como pede o decoro, no final, as paixões desregradadas são punidas com a morte ou a loucura, e a virtuosa Andrômaca, rainha cativa e vencida, mãe exemplar de Astyanax, que luta para permanecer fiel à alma de Heitor, heroína por excelência da tragédia, triunfa, subindo ao trono

Ato V, cena V

Pylade:

*Il faut partir seigneur. Sortons de ce palais,
Ou bien résolvons-nous de n'en sortir jamais.
Nos Grecs pour un moment en défendent la porte.
Tout le peuple assemblé nous poursuit à main forte.
Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis:
Ils la traitent en reine, et nous comme ennemis.* (RACINE, 1959, p.112).

Em suas tragédias, é de amor que trata Racine. E aqui, ele domina como um tirano, tem um poder avassalador, a posse é almejada a qualquer preço e o amor está muito mais próximo do ódio do que da amizade:

Ato II, cena V

Pyrrhus:

*Je vois ce qui la [Andromaque] flatte:
Sa beauté la rassure; et, malgré mon courroux,
Je la verrais aux miens, Phœnix, d'un œil tranquille.
Elle est veuve d'Hector; et je suis fils d'Achille;
Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus.
[...]
Non, je n'ai pas bien dit tout ce qu'il lui faut dire:
Ma colère à ses yeux n'a paru qu'à demi;
Elle ignore à quel point je suis son ennemi.
Retournons-y. Je veux la braver à sa vue,
Et donner à ma haine une libre étendue.
Viens voir tous ses attraits, Phœnix, humiliés.
Allons.* (RACINE, 1959, p.65-66).

Escolhendo o amor como tema propulsor de suas peças, Racine consegue trabalhar facilmente a urgência temporal da tragédia, observando, dessa forma, a unidade de tempo: ao colocar em cena uma paixão precipitada, conduz o desfecho agilmente à morte, ao suicídio ou à loucura. O desencadeamento rápido ocorre a partir de um acontecimento pontual, por exemplo, a chegada de Orestes, como embaixador, à corte do Épiro:

Ato I, cena I

Pylade

*Achevez, seigneur votre ambassade.
Vous attendez le Roi: parlez, et lui montrez
Contre le fils d'Hector tous les Grecs conjurés.* (RACINE, 1959, p.40).

O primeiro ato da peça ilustra a precisão da economia de tempo. Nele somos informados de que Andrômaca, rainha troiana, viúva de Heitor, é prisioneira de Pirro, rei do Épiro, após a derrota de Troia. Pirro deveria desposar Hermíone, filha de Menelau, mas ele está tomado por uma paixão, não correspondida, por Andrômaca. Como os gregos ficam sabendo que Andrômaca salvara Astyanax, filho de Heitor, e que ambos vivem na corte de Pirro, Orestes é enviado como embaixador para exigir a morte da criança, mas, por sua vez, ele aproveita essa empreitada para rever sua amada Hermíone. Pirro recusa devolver o filho de Heitor aos gregos e promete a sua prisioneira salvar seu filho se ela consentir em casar-se com ele. Ante as hesitações de Andrômaca, o rei do Épiro irrita-se e a ameaça.

Como vimos, quando a cortina se abre, o conflito está estabelecido e temos conhecimento de tudo o que aconteceu outrora. A essa economia temporal une-se a economia de espaço e de ação: não se pode esquecer que tudo deve acontecer em um dia, em um único espaço e em torno de uma ação principal: Andrômaca aceitará desposar Pirro para salvar seu filho Astyanax?

São, sobretudo, os confidentes que atuam para fazer jus à unidade de tempo e à economia de ação. É por meio deles que o espectador apreende diversos fatos:

Ato V, cena II

Hermione:

Ah! Qu'ai-je fait, Cléone? et que viens-tu me dire?

Que fait Pyrrhus?

Cléone:

Il est au comble de ses vœux,

Le plus fier des mortels et le plus amoureux.

Je l'ai vu vers le temple, où son hymen s'apprête,

Mener en conquérant sa nouvelle conquête;

Et, d'un œil où brillaient sa joie et son espoir;

S'enivrer en marchant du plaisir de la voir.

Andromaque, au travers de mille cris de joie,

Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie;

Incapable d'aimer et de haïr,

Sans joie et sans murmure elle semble obéir. (RACINE, 1959, p.104-105).

Por intermédio dos confidentes, as personagens principais entram ou saem rapidamente de cena:

Ato IV, cena II

Hermione:

Fais-tu venir Oreste?

Cléone:

*Il vient, madame, il vient; et vous pouvez juger
Que bientôt à vos pieds il allait se ranger.
Prêt à servir toujours sans espoir de salaire,
Vos yeux ne sont que trop assurés de lui plaire.
Mais il entre (RACINE, 1959, p.91-92).*

Ato II, cena I

Cléone:

Madame, le [Oreste] voici.

Hermione:

Ah! je ne croyais pas qu'il fût si prêt d'ici (RACINE, 1959, p.56).

Os confidentes, como ilustrado, são também os arautos dos acontecimentos trágicos: Cleone narra a Hermíone a morte de Pirro e Pilade anuncia o suicídio de Hermíone a Orestes. Ainda, a serviço da unidade de tempo, eles estão sempre presentes, precisam ouvir e dispor de todas as informações, o que faz que tenhamos a repetição de alguns conjuntos de personagens em cenas diferentes, por exemplo, Pirro, Orestes e Fênix (ato I, cena II; ato II, cena IV) ou Hermíone, Orestes, Cleone (ato II, cena II; ato III, cena II)

O papel dos confidentes, contudo, não se limita às unidades de tempo, lugar e ação. Vemos em *Andromaque*, esses atores coadjuvantes agirem dentro dos princípios racionais que demanda o seu século, são eles os porta-vozes da razão:

Ato V, cena I

Andromaque:

Oui, je m'y [au temple] trouverai. Mais allons voir mon fils.

Céphise:

*Madame, qui vous presse? Il suffit que sa vue
Désormais à vos yeux ne soit plus défendue.
Vous pourrez bientôt prodiguer vos bontés,
Et vos embrassements ne seront plus comptés.
Quel plaisir d'élever un enfant qu'on voit croître,
Non plus comme un esclave élevé pour son maître,
Mais pour voir avec lui renaître tant de rois! (RACINE, 1959, p.88).*

Ato V, cena V

Pylade:

Il perd le sentiment. Amis, le temps nous presse;

*Ménageons les moments que ce transport nous laisse.
Sauvons-le. Nos efforts deviendraient impuissants
S'il reprenait sa rage avec ses sens* (RACINE, 1959, p.115).

Tudo se passa no espaço neutro do palácio de Pirro, rei do Épiro. Trata-se da unidade de lugar, que não causava estranhamento aos contemporâneos de Racine, tendo em vista as disposições das construções aristocráticas do século XVII: amplos salões que davam acesso a outras partes da moradia e por onde todos transitavam. Também,

no teatro clássico francês, sentimos o ponto de vista único, pictórico da Renascença, contra o gosto das cenas múltiplas e dos trípticos medievais. Aqui também a concentração em cinco atos num único espaço evita que o espectador se distraia (como tão frequentemente aconteceu com cenários super-realistas do século XIX) e se concentre na ação única, fundamental que se desenrola em poucas horas (MORETTO, 2006, p.75).

Há, entretanto, uma inverossimilhança causada pela unidade de espaço. Na cena IV do ato II, vemos Pirro procurando o embaixador Orestes. Um rei não procura um subalterno, ele o convoca e Racine foi criticado por isso, mas devemos lembrar, também, que o autor justifica sempre, no decorrer dos atos, a entrada ou saída de uma personagem:

Ato II, cena IV

Phyrrus [à Oreste]:

*Je vous cherchais, seigneur. Un peu de violence
M'a fait de vos raisons combattre la puissance,
Je l'avoue; et, depuis que je vous ai quitté,
J'en ai senti la force et connu l'équité* (RACINE, 1959, p.63).

Como pudemos observar, a doutrina clássica tem na tragédia raciniana sua mais perfeita expressão. Racine respeita as regras, e vemos o dia começando na primeira cena e o desfecho ocorrendo ao cair da noite: toda a ação se mantém de modo verossímil no curto espaço de tempo de um dia.

Finalmente, observamos que, para submeter-se às imposições da doutrina clássica, e colocar em cena uma crise passional, Racine tem como prerrogativa o despojamento da ação. Seu diálogo é estilizado. Não há indicações para o cenário ou descrições de fisionomias e gestos, as falas devem bastar por si próprias. É o poema que deve conduzir o leitor ou espectador à descoberta do aspecto humano dos acontecimentos que se desenrolam. Esses heróis que falam em vez de agir representam o ser humano e revelam-nos o mundo trágico, sem fantasias.

***Andromaque* e a crítica moderna**

No *avant-propos* de seu livro *Sur Racine*, Barthes (1963a) diz que escrever é colocar uma interrogação indireta, à qual o escritor, num suspense derradeiro, se abstém de responder. É cada um de nós, diz ele, que dá a resposta, colocando nela nossa história, nossa linguagem e nossa liberdade. Dessa forma, os sentidos passam e a questão permanece. Estamos distantes, assim, da posição que tomava o leitor de *Andromaque* conhecedor da tradição antiga e das expectativas da doutrina clássica francesa, quando lia a tragédia raciniana.

Desde o século de Luís XIV até o século XX, os leitores críticos respondiam sem muitas variedades, e retomando os princípios da doutrina, à questão que Racine coloca em suas tragédias. Só o século XX conseguiu mostrar que esse teatro foi muito além de uma resposta à tradição e a uma estrutura proposta por seu século, ao fazer convergir sobre ele todas as novas linguagens críticas que havia então: a psicanalítica, a sociológica, a biográfica, a psicológica e a antropológica. Esta última, pela qual Barthes foi responsável, é a que focalizaremos aqui para realizar a leitura de *Andromaque* à luz de novos conhecimentos a que chegaram os séculos XIX e XX. Observa esse autor, em seu *avant-propos*, que foi justamente a transparência clássica tantas vezes comentada em Racine que fez dele uma espécie de grau zero do objeto crítico, lugar vazio, e por isso, eternamente aberto à significação e ao preenchimento. A leitura que fez Barthes (1963b) desse teatro em seu ensaio “L’Homme racinien” traz uma primeira parte em que discorre sobre sua estrutura, e uma segunda na qual analisa cada uma das tragédias racinianas.

Inicialmente, o crítico observa que há três Mediterrâneos em Racine: o antigo, o judaico e o bizantino, os quais, poeticamente, formam um só complexo de água, pó e fogo, pois, como acontece com o Épiro de Pirro, são terras áridas espremidas entre o mar e o deserto, a sombra e o sol. O mar apresenta-se sempre como sonho de fuga, para o qual Pílade leva o amigo Orestes no final de *Andromaque*. O espaço mais fechado é, no Palácio real, a Câmara onde fica o poder, a Antecâmara, lugar onde se espera, lugar de linguagem, onde as personagens se encontram e expõem suas razões. Entre elas fica a Porta, lugar da tentação e da transgressão.

Os três espaços exteriores – que Barthes chama de extensão da não tragédia – são o da morte, o da fuga e o do Acontecimento. Morrer é ação exterior à ordem trágica porque está fora da ordem da linguagem, pois, na tragédia raciniana, fala-se o tempo todo. Nesse sentido, se Pirro e Hermíone saem dela pela morte, único lugar digno do herói, Orestes, por sua condição funesta, sai pelo mar, porque esse espaço, o da fuga, é válido apenas para a casta inferior dos familiares e confidentes. Orestes sai por ele, levado, inconsciente, pelo amigo Pílade:

Ato V, cena V

Pylade

Il [Oreste] perd le sentiment. Amis, le temps nous presse:

Ménageons les moments que ce transport nous laisse.

Sauvons-le. [...] (RACINE, 1959, p.115).

Mas após perceber que o herói trágico raciniano se define inicialmente pelo fato de estar preso, fechado – limite e cativo que constituem seu privilégio e sua distinção, pois a única saída o leva para fora da tragédia – Barthes recorre a Freud (1996, p.3289) (o qual retoma uma fábula de Darwin e Atkinson) em “Moisés e o Monoteísmo”, para relacionar essa casta gloriosa dos heróis trágicos às hordas selvagens dos tempos primitivos. Nelas, tudo – mulheres, crianças, bens – pertencia ao macho mais vigoroso, o qual impedia os filhos de possuir as mulheres (mães e irmãs) que eles cobiçavam. Eram castrados, mortos ou expulsos se despertavam a cólera do pai. Daí que, dizem esses autores, os filhos se aliaram para matar o pai e tomar seu lugar. Mas, o pai morto, os filhos começaram a disputar ferozmente sua herança, e só após muita luta fratricida chegaram a uma aliança razoável, proibindo-se de possuir mãe ou irmãs: o tabu do incesto fora instituído. Essa história, mesmo se for um romance, diz Barthes, é inteiramente o teatro de Racine.

Aplicando-se – sem recorrer à própria análise que faz Barthes na segunda parte de seu ensaio – os elementos dessa estrutura das relações dentro da horda, percebe-se logo, em *Andromaque*, que a geração dos heróis da Guerra de Troia oferece o exemplo dos pais, aqui virtualmente presentes apenas (Agamenão, pai de Orestes; Aquiles, pai de Pirro; Menelau, pai de Hermíone e, pelos troianos, Heitor, rei, marido de Andrômaca). Barthes observou também que aquilo que constitui o pai não é o sangue, o sexo ou o poder, mas sua anterioridade, o passado: o que vem depois dele liga-se a ele inelutavelmente em uma problemática de fidelidade. E o que foi, é – daí a imortalidade do pai, que nunca pode ser morto pelo filho. Ora, irritado por ser mais uma vez rechaçado por Andrômaca, Pirro recua em sua decisão de desposá-la, e em seu desabafo ao confidente Fênix deixa escapar uma confissão que revela a consciência que tem de estar desafiando forças muito maiores do que ele, isto é, não apenas o dever para com o pai morto, Aquiles, mas para com todos os gregos, de onde emana a lei, e dos quais ele tem o mesmo sangue, e, por extensão, o mesmo passado:

Ato II, cena V

Pyrrhus

[...]

Considère, Phoenix, les troubles que j'évite,

Quelle foule de maux l'amour traîne à sa suite,

Que d'amis, de devoirs j'allais sacrifier,

*Quels périls... Un regard m'eût tout fait oublier.
Tous les Grecs conjurés fondaient sur un rebelle.
Je trouvais du plaisir à me perdre pour elle.* (RACINE, 1959, p.64-65, grifo nosso).

No ato III, cena VII, quando ainda uma vez encontra Andrômaca e tenta convencê-la a aceitar sua oferta, Pirro lembra novamente o que deverá enfrentar em consequência dessa sua atitude:

Ato III, cena VII

Pyrrhus

[...]

Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes,

Combien je vais sur moi faire éclater de haines.

Je renvoie Hermione, et je mets sur son front,

Au lieu de ma couronne, un éternel affront. (RACINE, 1959, p.83, grifo nosso).

Percebe-se por que Barthes diz que o Sangue não é uma realidade biológica em Racine, é uma Anterioridade, a mais difusa e, portanto, mais terrível que a do Pai: ele existe, mantém-se, dura. É, pois, no sentido próprio uma Lei, e o único movimento permitido ao filho é o de romper, mas não o de se separar. Aí está o impasse constitutivo da relação autoritária do teatro raciniano, que lembra a luta implacável entre o Deus judaico, Jeová, e sua criatura, o qual sempre exige um pagamento maior do que a dívida contraída.

Ao desejar Andrômaca, viúva de Heitor, que representa os troianos, seu sangue, sua lei, sua anterioridade, Pirro está se expondo à punição, pois seu sangue é o de Aquiles, grego, sua lei é a da Grécia. Querer desposar Andrômaca é, pois, colocar-se contra o Pai – a Lei grega, seus antepassados, e não somente contra Aquiles. Tanto mais que desejar a troiana é rejeitar Hermíone – e seu pai, Menelau, o Rei (outra forma do Pai) grego, que lhe deu a filha em retribuição por sua participação decisiva na vitória em Tróia. Esse é todo o discurso de Hermíone, quando ele lhe diz que vai desposar Andrômaca:

Ato IV, cena V

Pyrrhus

[...]

Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,

Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?

Me quitter, me reprendre et retourner encore

De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector?

Couronner tour à tour l'esclave et la princesse;

Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce?

Tout cela part d'un Coeur toujours maître de soi,

D'un héros qui n'est point esclave de sa foi. (RACINE, 1959, p.99-100, grifo nosso).

Quanto a Andrômaca e Hermíone, elas representam o que há de mais retrógrado dentro do teatro de Racine, já que ambas querem permanecer fieis e obedientes ao Pai. De um lado, Andrômaca finge aceitar, finalmente, a proposta de Pirro, porque essa seria uma estratégia para salvar Astyanax, o que resta de Heitor e de Troia. Ao decidir suicidar-se, em seguida, ela pretende permanecer fiel a seu passado, recusando seguir o exemplo que lhe dá Pirro de instituir uma nova ordem, na qual seu filho, e de Heitor, um troiano, se tornaria seu sucessor. Dessa forma, Andrômaca não é vista, nessa leitura, como a mãe extremosa que vai se sacrificar para salvar seu filho; ao contrário, pois não é no futuro do jovem que ela está pensando, mas em seu passado, com o qual ela não quer romper e que ela quer preservar.

Por seu lado, Hermíone também é mantenedora da Lei, mas da lei grega ameaçada por Pirro, o qual, com sua ação, irá substituí-la pela lei do inimigo. Na verdade, percebe-se que a sua luta para não perder Pirro é a luta dessa anterioridade ameaçada, que ela representa, e que a leva a passar, alternativamente, do amor ao ódio pelo rei do Épiro. Hermíone encarna o mesmo desejo de vingança implacável de Jeová, que é fatal: daí que, simbolicamente, ele vai ser morto no mesmo altar em que se realiza seu casamento com Andrômaca:

Ato IV, cena V

Hermione:

[...]

Porte aux pieds des autels ce coeur qui m'abandonne;

Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione. (RACINE, 1959, p.102).

Ato V, cena III

Oreste:

Madame, c'en est fait, et vous êtes servie:

Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.

[...]

Il expire; et nos Grecs irrités

Ont lavé dans son sang ses infidélités. (RACINE, 1959, p.108, grifo nosso).

Fica claro, portanto, que Hermíone fez agir os braços dos gregos, transformando essa vingança em algo muito mais profundo do que o seria um ato de ciúme.

Assim, na leitura antropológica de Barthes, Pirro revela-se o maior herói do teatro de Racine, e não apenas de *Andromaque*, o mais rebelde e livre de todos, colocando-se no centro da peça e dela afastando Andrômaca, cujo papel se vê bastante diminuído. Isso porque, embora dividido, em alguns momentos da peça, por ter conhecimento de tudo o que sua decisão irá provocar, ciente da força terrível e distante (antiga) que o ameaça, Pirro, ao dividir-se, resolve seu problema essencial em relação à fidelidade à ordem antiga, rompendo corajosamente com ela.

A obra de Barthes sempre suscitou muitas reações, de recusa e de aprovação, e *Sur Racine*, especialmente, que desde sua publicação provocou uma célebre “querela” com Raymond Picard, pelo fato de se colocar contra a tradição acadêmica no trato de Racine. Em sua obra, instituindo a tradição semiológica, estruturalista, Barthes procura realizar uma atividade de decifração do texto, buscando um sentido verdadeiro, sua estrutura significante, seu segredo, sua essência, como ele disse em *Le grain de la voix* (BARTHES, 1981). Pelo impacto que causou, pela novidade que trouxe, este é um texto que merece sempre ser conhecido, pois traz ao leitor aspectos nunca antes percebidos na obra de Jean Racine.

Quando disse, no *avant-propos* de *Sur Racine*, que ele é o maior escritor pela sua transparência clássica – “[...] ela é ao mesmo tempo aquilo sobre o que não há nada a dizer, e aquilo sobre o que há o máximo a dizer”² (BARTHES, 1963a, p.10, tradução nossa) – atribui-lhe um valor ambíguo que se deve ao fato de ser esse lugar tenso, ao mesmo tempo zona de vazio e de preenchimento, cada século preenchendo-a com seu próprio repertório. Uma espécie de aventura do sentido que, aliás, parece ter sido o que procurou Roland Barthes, ele próprio, em toda sua obra.

MACHADO, G. M.; DOMINGOS, N. *Andromaque*, by Jean Racine: two readings. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.57-69, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This article aims at presenting a masterpiece of French classical theater: Andromaque (1667), by Jean Racine. First, we made an analysis according to the principles of classical doctrine, which took shape between 1620 and 1660 in France. From this perspective, Andromaque, a defeated and captive Trojan queen, is the triumphant character; a strong female personality out of the reach of the reader/viewer: who is actually Andromaque, while Pyrrhus is not dead? Then, we highlighted one of the studies made by 20th century literary criticism, which used various interpretive tools. The reading that made Roland Barthes in Sur Racine (1963) overturns the earlier interpretation that was made in conformity to the classical doctrine, presenting Pyrrhus as the great tragic hero, and the most emancipated character of Racine's theater.*

² “[...] elle est à a fois ce dont il n'y a rien à dire et ce dont il y a le plus à dire” (RACINE, 1959, p.10).

■ **KEYWORDS:** *Andromaque. Jean Racine. Classical tragedy. Sur Racine. Roland Barthes.*

Referências

BARTHES, R. Avant-propos. In: _____. **Sur Racine**. Paris: Seuil, 1963a. p.9-12.

_____. L'Homme racinien. In: _____. **Sur Racine**. Paris: Seuil, 1963b. p.15-132.

_____. **Le grain de la voix**. Paris: Seuil, 1981.

DARCOS, X. L'apogée de la tragédie: Racine. In: _____. **Histoire de la littérature française**. Paris: Hachette, 1992. p.167-173.

FREUD, S. Moises, su pueblo y la religion monoteísta. In: _____. **Obras completas**. 3. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996. p.3272-3323.

MORETTO, F. M. L. O teatro clássico francês: a tragédia. In: MORETTO, F. M. L.; BARBOSA, S. (Org.). **Alguns aspectos do teatro ocidental**. Araraquara: Ed. da Unesp, 2006. p.63-80.

RACINE, J. **Andromaque**. Paris: Larousse, 1959.

Recebido em: 31/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

DO DRAMÁTICO AO ÉPICO: A PRESENÇA DA TRAGÉDIA NA *ARGONÁUTICA* DE APOLÔNIO DE RODES

Fábio Gerônimo Mota DINIZ*

- **RESUMO** – O presente trabalho discute a relação entre o poema épico *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, e as tragédias gregas precedentes a ele. Considera-se que as tragédias, ao lado da poesia homérica, são importantes fontes para sua abordagem do mito e, subsequentemente, para a narrativa de Apolônio. Além disso, a narrativa e os recursos expressivos que o poeta utiliza são muito próximos às tragédias de Eurípides (1939) e Ésquilo, e essa relação nos ajuda a compreender melhor como um poeta alexandrino trabalha a matéria épica após o advento da tragédia clássica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Apolônio de Rodes. *Argonáutica*. Período Helenístico. Tragédia. Poesia épica.

A Telemaquia como *exemplum*

Telêmaco, o filho do herói Odisseu, é um jovem que sofre com a ausência do pai, sentimento esse expresso não apenas em suas falas, mas em suas atitudes. No canto I da *Odisseia* de Homero (2007), no primeiro momento em que aparece, o jovem recebe a deusa Palas Atena disfarçada como Mentis. Homero (*Odisseia*, I, vv.113-115) descreve como se sentia o jovem:¹

τὴν δὲ πολὺ πρῶτος ἶδε Τηλέμαχος θεοειδῆς,
ἧστο γὰρ ἐν μνηστῆρσι φίλον τετιμημένος ἦτορ,
ὁσσόμενος πατέρ' ἐσθλὸν ἐνὶ φρεσίν, [...]

Viu-a muito primeiro Telêmaco divino,
pois sentara em meio aos pretendentes com o pesaroso coração,

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Pós - Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – fabiogeronimo@gmail.com

¹ Trechos das obras em grego, bem como de outras em língua estrangeira, traduzidas pelo autor do trabalho. Citações da *Argonáutica* traduzidas a partir da edição comentada de Mooney (APOLLONIUS RHODIUS, 1912).

pensando em seu bom pai no peito, [...]

Telêmaco possui pesaroso o coração, num sentimento de angústia que outras vezes será percebido, e que muito se assemelha à angústia de Jasão na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes. O autor alexandrino do século III a.C. constrói um protagonista para seu poema épico que possui a insegurança e a fragilidade do filho de Odisseu, mas que tem que arcar com a sua posição de líder da expedição dos argonautas. A palavra que designa o pesar de Telêmaco, *tetiēmenos*,² aparece junto a Jasão na *Argonáutica* em III, v.491: “A eles o Esonida pesaroso falou essas palavras”.³ A forma em questão é o particípio do verbo *tetiēmai*,⁴ palavra que aparece em Homero 15 vezes,⁵ sempre associada a *hētor* ou *thymós*.⁶ Porém, na *Iliada* (HOMERO, 2003), essa palavra nunca aparece junto a Aquiles, apesar de aparecer acompanhando o nome de outros heróis. Já na *Odisseia* tanto Telêmaco quanto Odisseu⁷ sofrem o pesar, o *tetiēmai*, em seus corações.

As atitudes de Jasão lembram em muito os lamentos de Telêmaco. Clare (2002) salienta que Telêmaco serve como um exemplo para a jornada de amadurecimento de Jasão. Já Dufner (1988, p.262-263), no sétimo capítulo de seu texto, apresenta a partida de Jasão como uma releitura da Telemaquia. Ela demonstra que ambos os episódios são compostos de narrativa semelhante no que diz respeito às preparações para a viagem (*Odisseia*, II, vv.386-421; *Arg.* I, vv.18-19; I, vv.23-277; I, vv.317-94; I, vv.520-27), bem como compara a fala de Alcímede com a de Penélope (*Arg.* I, vv.284-86; *Odisseia*, IV, vv.732-34). Ela chama atenção para o trecho de Beye quando o autor aproxima essa sequência também à cena de Euricleia, no símile que compara Jasão a uma velha. Na verdade, Beye (1982, p.84) diz mais, salientando a relação entre as personalidades de Jasão e Telêmaco:

A viagem termina e o desempenho de Jasão nela tem sido comparado à Telemaquia; na sua viagem e descoberta, de acordo com essa visão, Jasão

² Todos os termos gregos discutidos no texto estão transliterados para caracteres latinos, com os sinais diacríticos correspondentes, de acordo com as “Normas para a transliteração de termos em grego antigo”, da *Revista Clássica*, disponíveis em: <<http://classica.org.br/cla/v19/Classica%20Brasil%2019.2%20298-299%202006.pdf>>. Versos completos e passagens mais longas não sofreram transliteração.

³ τοῖσιν δ' Αἰσονίδης τετημημένος ἔκφατο μῦθον.

⁴ *tetiēmai* é uma forma do perfeito passivo de *tiēō*, verbo não utilizado na sua forma do presente.

⁵ *Iliada*: VIII, v.437, v.447; IX, v.13, v.30, v.695; XI, v.555, v.556; XVII, v.664; XXIV, v.283. *Odisseia*: I, v.114; II, v.298; IV, v.804; VII, v.287; VIII, v.303; XVIII, v.153.

⁶ Podemos entender *hētor* como a sede dos sentimentos para o grego. Snell (2001, p.9) diz que o *thymós* “é, em Homero, o que provoca as emoções”, sendo algo próximo de um “órgão espiritual”.

⁷ Em *Odisseia*, VII, v.287 é o próprio Odisseu quem diz sentir o *tetiēmai* em seu *hētor*.

aprende sobre amor e guerra, a falência da ação heroica e o poder do intelecto. Essa é uma ideia atraente, mesmo pensando que talvez subestime a ironia do poema. É verdade que Jasão, nesse ponto, é muito parecido com o ineficaz, irresoluto Telêmaco que perde sua compostura diante dos pretendentes (*Od.* II, v.81). Pode lembrar, de fato, a lamentação da velha ama Euricleia na partida de Telêmaco (II, vv.361-370). O símile de Jasão como uma velha ama rememora, de maneira perversa, aquele momento; pensando particularmente na liberdade do filho de Odisseu, que pode dizer a Euricleia, “não diga nada à mamãe sobre isso”, e ainda ir embora sem a imposição de um ônus emocional que ameça o suave Jasão.

Telêmaco, assim, seria um exemplo para o desenvolvimento do caráter do personagem Jasão, mesmo papel exercido por Orestes na *Odisseia* em relação a Telêmaco. Neves (1987, p.167-168) afirma que “[...] A *Odisseia* oferece um interessante exemplo de história dentro de história”. A história dentro dessa epopeia de Homero é a de Agamêmnon, do assassinato do líder grego após o seu retorno da guerra de Troia. A autora observa que essa história serve de paradigma para a própria narrativa central do texto, onde a sorte de Agamêmnon é posta em contraponto à de Odisseu. Assim funciona com seus correlatos: Penélope, a esposa exemplar, é o contraexemplo de Clitemnestra, a esposa traidora; Telêmaco, filho de Odisseu, assim como Orestes, filho de Agamêmnon, deve ser provado.

Se considerarmos os atos dos personagens, é possível aprofundar essa análise. Os inimigos de Jasão, de Orestes e de Telêmaco são bem claros, mas os caminhos pelos quais eles atingem suas vinganças e passam a servir de exemplos de conduta são bem diferentes.

Seguindo esse raciocínio, pode-se tomar como exemplo a sequência crucial do assassinato do irmão de Medeia, Apsirto, que é ponto culminante da fuga dos amantes – Jasão mata Apsirto sob a influência de Medeia. Nessa cena, por intermédio da metáfora do sacrifício de um boi, como atestado por Dufner (1988, p.186), a *Argonáutica* retoma o mito de Agamêmnon tanto pela *Odisseia*, quanto pela tragédia de Ésquilo e Eurípides. Dufner destaca ainda que o símile não é exclusivo do contexto da morte de Agamêmnon, sendo usado pelo próprio Apolônio na luta de Polideuces e Amico, em II, vv.90-96 e, na *Iliada*, em XVII, vv.520-523, quando Automedonte mata Areto. A autora compara as mortes de Agamêmnon e Apsirto, que são ambas frutos do ato de uma mulher infiel a sua aliança familiar em conspiração com seu amante. Mas nesse caso, a *Argonáutica* se aproxima mais da tragédia, já que na *Odisseia* Clitemnestra não participa do assassinato de Agamêmnon.

A *Odisseia* trágica de Apolônio

Na *Odisseia*, o símile do sacrifício de um boi aparece no canto IV, vv.534-535, justamente descrevendo o ato funesto de Egisto a conduzir Agamêmnon para a morte:

τὸν δ' οὐκ εἰδὸτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε
δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.

(Agamêmnon) Não sabendo da ruína, (Egisto) o conduz e o mata,
Em um banquete, tal como se mata um boi na manjedoura.

Em *Agamêmnon* (vv.1125-1129) de Ésquilo (2004), Cassandra utiliza essa mesma metáfora:

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοῦ: ἄπεχε τῆς βοῦς
τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει: πίτνει δ' ἐν ἐνύδρῳ τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

Ai Ai, veja, veja! Afaste o touro
Da vaca! Pelo truque do véu
Ela o envolve e com negros chifres
O golpeia: ele cai numa banheira!
Num banho de traição assassino é o ato que te digo!

Já na *Electra* (vv.1142-1144) de Eurípides (1939), as palavras são da própria Electra para sua mãe:

κανοῦν δ' ἐνήρκται καὶ τεθηγμένη σφαγίς,
ἥπερ καθεῖλε ταῦρον, οὗ πέλας πεσῆ
πληγεῖσα:

Ofertara-se a cesta e afiada está a faca
que derrubou o touro, do qual ao lado tu cairás
abatida!

Por fim, na *Argonáutica* (IV, vv.468-470), o trecho é o que segue:

τὸν δ' ὄγε, βουτύπος ὥστε μέγαν κερεαλκέα ταῦρον,
πλήξεν ὀπιπέυσας νηοῦ σχεδόν, ὄν ποτ' ἔδειμαν
Ἀρτέμιδι Βρυγοὶ περιναίεται ἀντιπέρηθεν.

E ele, como um algoz a um grande touro de fortes cornos,
espreitando-o, derrubou-o perto do templo que no passado construíram para
Ártemis os brigos, habitantes da costa oposta.

É possível notar que o símile apresentado na *Odisseia* serve de base para os seguintes, e pelos exemplos supracitados é difícil não supor que a construção chega a Apolônio pelo caminho da tragédia. Ainda mais considerando que há uma relação intrínseca entre a *Argonáutica* e a tragédia no que tange ao tema.

O fato de a narração dos sucessos de Agamêmnon servir como elemento de comparação para o ato de Jasão – ato esse que leva ao seu amadurecimento – pode servir aqui como um exemplo da “antecipação” de Apolônio para a versão euripídiana do mito, quando Medeia matará os filhos por causa da traição de Jasão. Apesar de escrever uma obra posterior à tragédia de Eurípides, Apolônio narra os eventos anteriores aos da *Medeia*. Quando Medeia (III, vv.985-998) exige de Jasão que mantenha a sua palavra, de que a levaria para o seu reino – palavras essas deixadas de lado quando ele decide abandoná-la para livrar-se da perseguição dos colcos –, e o convence do assassinato, Apolônio tem em mente a tragédia de Eurípides para construir tanto seu Jasão – mas esse deve amadurecer a partir do modelo homérico do herói em formação, que é Telêmaco – quanto Medeia, que age ardidamente. Além disso, essa cena é uma clara demonstração de que para Jasão o objetivo único de sua viagem continua a ser o mesmo: retornar com o velo para recuperar seu trono. A interpretação de que ele assassina Apsirto por amar Medeia seria errônea, pois ele tencionava abandoná-la, e apenas comete o ato para aplacar sua ira, cumprindo com a palavra dada.

Dufner, porém, vai além, ao demonstrar que a relação entre Medeia e Jasão retoma a *Odisseia* em diferentes momentos e com diferentes valores. A ajuda de Medeia a Jasão para a completude das provas impostas por seu pai é vista como paralela à prova do arco de Odisseu. Entretanto, ao matar Apsirto, Jasão e Medeia se tornam, em verdade, Egisto e Clitemnestra.

Isso ocorre na cena que precede o assassinato de Apsirto. Antes de Jasão propor o assassinato a ela (IV, 385-409), Medeia faz um longo discurso no qual ela censura Jasão, implora a ele que não permita que ela seja entregue a seu irmão, e o ameaça com maldições. Ela lamenta ter trazido desgraça à humanidade: *κατὰ δ’ οὐλοὸν αἰσχὸς ἔχευα/θελυτέραις* (IV, 367-68). Suas palavras rememoram a represália de Agamêmnon à Clitemnestra: *ἡ δ’ ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα/οἶ τε κατ’ αἰσχὸς ἔχευε καὶ ἔσσομένησιν ὀπίσσω/θελυτέρησι γυναιξί, καὶ ἡ κ’ ἔυεργὸς ἔησιν.* (*Od.* XI, 432-34). Talvez essas palavras de Medeia, nas quais ela através da alusão implicitamente compara ela mesma a Clitemnestra, sirva para prefigurar a mudança de positivo para o análogo negativo. (DUFNER, 1988, p.187-188).

O tema da vingança de Orestes serve de paradigma para as ações de Telêmaco e, por conseguinte, de Jasão, e fica claro que por isso Apolônio seleciona a versão do mito pela tragédia e não pela *Odisseia*. O sacrifício de um boi é o símile representativo do ritual que leva Jasão da juventude heroica ao amadurecimento, como herói de uma tragédia, ou de um épico às avessas. Mas esse não é o único recurso trágico que Apolônio trabalha dentro do seu poema. Nessa análise de Dufner encontramos mais de Clitemnestra em Medeia do que de Penélope. E, ainda mais, Jasão é mais próximo de Egisto que de Orestes.

Além do paralelo entre a viagem de Jasão e a de Telêmaco, é claro que boa parte do périplo da Argo é calcada na própria viagem de Odisseu. O quarto canto da *Argonáutica* compreende o chamado *nóstos*, a narrativa de retorno de heróis, sendo a mais famosa delas a viagem de Odisseu. Dufner (1988, p.273), em seu trabalho de reconhecer reminiscências da *Odisseia* dentro da *Argonáutica*, salienta também que não apenas todo o *nóstos* da *Argonautica* retoma a *Odisseia*, mas que Apolônio recriou na *Argonáutica* duas versões da *Odisseia* – a primeira é a própria viagem de ida até a Cólquida. Dufner (1988, p.65) apresenta uma tabela que sintetiza esse *nóstos*, salientando a diferença entre a ordem literal dos fatos narrados na *Odisseia* e a narrada de fato.

A seguir, a autora destaca outros momentos onde podemos reconhecer a divisão da *Argonáutica* em duas narrativas – a dos três primeiros livros e a do quarto, o *nóstos* –, pela morte de dois personagens em cada parte da história: Idmon e Tifis (II, vv.815-862) na primeira, e Canto e Mopso (IV, vv.1485-1537) na segunda. Ela sustenta que o debate sobre como interpretar a *Odisseia* e como ler sua geografia poderia ser um debate claramente estabelecido no período helenístico.

Para os críticos helenísticos, o debate também envolvia os problemas de como ler poesia, de como combinar realismo com fantasia, como, quanto, e quando racionalizar o mito, em qualquer trabalho literário; essas questões estavam todas relacionadas à dificuldade em geral de como escrever um épico mitológico. (SÁNCHEZ apud APOLLONIUS RHODES, 1996).

Mas a posição de Apolônio nunca é a de mero imitador do passado épico, e sim a de recriador desse passado sob seu olhar, não apenas ao usar dos estratagemas calimaquianos⁸ para interpretar os personagens do passado mítico grego, mas também na reconstrução do próprio exemplo que sustenta sua obra.

Goldhill (1991, p.319-320) exemplifica essa característica do poema com a passagem do casamento entre Jasão e Medeia, no canto IV, quando para impedir que ela volte para a Cólquida, o rei Alcino decide casar os dois, já que estando casada a

⁸ Calímaco, famoso poeta natural de Cirene, viveu aproximadamente entre 310/305 e 240 a.C. Seu legado é a teoria estética que influencia Apolônio de Rodas substancialmente. Sobre esse assunto, ver Margolies (1981).

jovem deve permanecer ao lado de seu marido. Apolônio destaca que o desejo dos jovens não é se casar na terra de Alcino (IV, vv.1161-1164), mas as circunstâncias os obrigam. A necessidade do *nóstos* para o cumprimento da união dos dois é análoga à necessidade de Odisseu em voltar para os braços de sua esposa, Penélope. Mas Goldhill destaca que o fato de a consumação do casamento dos dois se dar sobre o próprio vela, unindo tanto o objetivo da viagem quanto a consequência, que é o rapto da princesa, acompanha uma visão pessimista da condição humana, conforme está expressa em Apolônio (IV, v.1165):

ἀλλὰ γὰρ οὔποτε φῦλα δυηπαθέων ἀνθρώπων
τερπωλῆς ἐπέβημεν ὄλω ποδί: σὺν δέ τις αἰεὶ
πικρὴ παρμémβλωκεν ἐυφροσύνησιν ἀνίη.

Mas nunca a raça dos muito sofridos homens
prazer alcançamos com pé seguro: sempre
alguma amarga tristeza anda junto à felicidade.

Para Goldhill, essa sequência revela o paradigma do sucesso incerto dentro da obra, da fragilidade do prazer. Ela serve não apenas para salientar a intenção de que a viagem dos argonautas era uma viagem de insucesso – pois era esse o objetivo primeiro de Pélias –, como antecipa os terríveis eventos que se desenvolverão pelo casamento dos personagens. Há aqui uma combinação de um exemplo duplo, da obra homérica e da tragédia euripídiana, para exemplificar a condição humana por intermédio do mito. Essa dupla exemplaridade também reforça o papel da tragédia como intérprete do mito, bem antes do trabalho dos eruditos de Alexandria.

A reinterpretção acontece também em alguns eventos caros à *Odisseia*, que são revisitados dentro da *Argonáutica*. Tanto Odisseu quanto Jasão encontram-se com as sereias em suas viagens, mas a abordagem de Apolônio difere bastante da de Homero. Primeiramente pela estratégia para evitar o seu canto: é Orfeu que interfere, com sua música, para abafar o canto das sereias. Em Apolônio temos o nome da ilha onde elas se encontram, Antemoessa, e a sua genealogia – que fazem parte da estratégia etiológica da *Argonáutica* –, e nenhuma dessas informações aparece na obra homérica. Além disso, Apolônio relaciona as sereias à Perséfone,⁹ como faz Eurípides (*Helena*, vv.167-178), realizando uma descrição muito mais detalhada e maravilhosa – como era de se esperar de um autor alexandrino – que Homero. O único argonauta a ser afetado pela música das sereias, Butes, não morre: ele é salvo pela deusa Cípris para que “habitasse o cabo Lilibeu” (IV, vv.914-919), remetendo novamente a um mito fundador (GOLDHILL, 1991, vv.298-300).

⁹ Sánchez (APOLLONIUS RHODIUS, 1996, p.300-301, nota 704) afirma que as sereias associadas ao cortejo de Perséfone são metamorfoseadas em monstros metade mulher, metade ave, quando ela é raptada por Hades.

Hunter (2001, p.121) observa que a *Argonáutica* parece fazer um uso importante da tradição dramática, e que cenas como o encontro de Hipsípila e Jasão no primeiro canto do poema não apenas evocam Homero – nesse caso especificamente o encontro entre Odisseu e Nausícaa –, mas também são desenhadas de uma maneira mais dramática. Mas, nesse sentido, é claro que a personagem que mais deve à tragédia é Medeia, já que o paradigma de Apolônio para o desenvolvimento da personalidade da jovem é a heroína de Eurípidés.

Há ainda a cena do encontro dos argonautas com o rei dos Doliones, Cízico. Após serem acometidos por uma tempestade logo após deixarem o reino hospitaleiro de Cízico há, segundo Goldhill, uma comparação possível com a cena de Homero, onde Odisseu, após atacar o reino dos Cicones, o que causou diversas baixas na expedição, também é acometido por uma tempestade que os faz aportar no país dos lotófagos (*Odisseia*, IX. v.67 e ss.). A diferença é que, para Jasão e seus companheiros, o engano causado pela noite e pelo retorno repentino os levou a uma batalha – uma das únicas em todo poema¹⁰ – que praticamente dizima os Doliones, incluindo seu rei, o que Goldhill classifica como um erro trágico. Ideia reforçada pelo trecho onde a voz do narrador comenta o destino dos mortais (I, vv.1035-1036):

[...] τὴν γὰρ θέμις οὔ ποτ' ἀλύξαι
θνητοῖσιν: πάντη δὲ περὶ μέγα πέπταται ἔρκος.

Pois ao destino jamais fugir pode
o mortal: ao redor por todos os lados uma grande rede abre-se.

A ideia do destino imutável é reforçada em outros momentos da obra, e, segundo Sánchez (APOLLONIUS RHODIUS, 1996, p.137, nota 164), a imagem do destino como uma rede é também tomada da linguagem da tragédia.

Essa estratégia de utilizar a tragédia para reinterpretar o passado dentro de um poema épico é provavelmente uma das mais singulares demonstrações da função de um poema como a *Argonáutica* como um trabalho não apenas literário, mas de crítica da própria poesia. A forma escolhida por Apolônio para seu texto, um épico, remete a Homero, mas muitas das atitudes de seus personagens, linguagens, símiles e elementos de seu texto remetem à tragédia, principalmente à de Eurípidés. Assim, a *Argonáutica* bebe na fonte trágica com o intuito de humanizar seus personagens.

¹⁰ Batalha que possui uma brevíssima descrição de cada combate travado por cada argonauta, o que o autor considera uma paródia da narrativa homérica encontrada na *Iliada*, utilizando-se de um *reductio*, considerando que os nomes dos Doliones mortos aparecem sem as características típicas de narrativas semelhantes em Homero, sem os nomes de pais, histórias curtas sobre os personagens ou pequenas descrições das circunstâncias da morte. Sánchez observa que alguns dos heróis derrotados eram epônimos de lugares próximos (APOLLONIUS RHODIUS, 1996, p.138, nota 165).

De fato, a tragédia do século V a.C. foi a primeira a tentar este recurso, mergulhando nas características psicológicas dos personagens dos mitos tradicionais, incluindo os do ciclo homérico.

DINIZ, F. G. From dramatic to epic: the presence of tragedy in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.71-80, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper discusses the relationship between the epic poem Argonautica, by Apollonius Rhodius, and the Greek tragedies before it. The tragedies are considered, next to the Homeric poetry, important sources to the author's approach to myth and, subsequently, to Rhodius' narrative. Beyond this, the narrative and the expressive resources that the poet uses are very close to Euripides and Aeschylus tragedies, and this relationship helps us understand how an Alexandrian poet works with the epic matter after the rising of classical Greek tragedy.*

■ **KEYWORDS:** *Apollonius Rhodius. Argonautica. Hellenistic Era. Tragedy. Epic poetry.*

Referências

APOLLONIUS RHODIUS. **Argonáuticas**. Tradução e notas de M. V. Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

_____. **The Argonautica**. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por G. W. Mooney. London: Longmans, 1912.

BEYE, C. R. **Epic and romance in the Argonautica of Apollonius**. Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982.

CLARE, R. J. **The Path of Argo**: language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DUFNER, C. M. **The Odyssey in the "Argonautica"**: reminiscence, revision, reconstruction. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1988.

ÉSQUILO. **Agamemnon**. Tradução de J. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURÍPIDES. **Eurípides in four volumes**. Tradução de A. S. Way. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

GOLDHILL, S. **The poet's voice**: essays on poetic and greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de D. Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3 v.

_____. **Ilíada**. Tradução de H. Campos. São Paulo: Editora Arx, 2003.

HUNTER, R. The poetics of narrative in the Argonautica. In: PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (Ed.). **A Companion to Apollonius Rhodius**. Boston; Köln: Brill, 2001. p.93-125.

MARGOLIES, M. McN. **Apollonius' "Argonautica"**: a Callimachean Epic. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1981.

NEVES, M. H. de M. O tema de Agamenão na Odisseia. In: PINTO, N. F.; BRANDÃO, J. L. (Org.). **Cultura clássica em debate**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, 1987.

SNELL, B. A concepção de homem em Homero. In: _____. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de D. Schüller. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Recebido em: 29/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

AO QUEIMAR DOS REINOS: SARDANAPALO NO TEATRO E NA PINTURA DO ROMANTISMO

Fernanda Verdasca BOTTON*

Flavio Felicio BOTTON**

- **RESUMO:** Este artigo tem por objetivo comparar o herói romântico Sardanapalo, protagonista do quadro de Eugène Delacroix *A morte de Sardanapalo*, com o herói do texto teatral escrito por Lord Byron, *Sardanapalus*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo. Sardanapalo. Byron. Delacroix. Interdisciplinaridade.

O romantismo é, em princípio, uma oposição sistemática aos modelos clássicos vigentes, ao iluminismo e ao alto teor de importância dado ao racionalismo desde os tempos renascentistas. Por esse viés, artistas e escritores românticos procuram pregar a liberdade de criação. Relacionada a essa liberdade, a crença na ideia de que cada homem é um sujeito único e fantástico que merece ser liberto para que possa ser mais bem explorado e exibido leva a um extremo individualismo. Além disso, se, antes, a arte clássica centrava seus valores estéticos na obra em si, que deveria cumprir o duplo papel do *docere et delectare*, a arte romântica irá transferir esse valor para o sujeito, o que acaba por provocar a fusão entre autor e narrador, característica da arte do período.

Afirma-se dessa maneira a força criadora espontânea, a dramaticidade (entendida aqui como fortes emoções a serem exploradas) e o subjetivismo radical do romantismo em oposição às noções de racionalismo, equilíbrio, clareza e harmonia do Renascimento e das escolas “classicizantes”.

O que poderia, no entanto, dar a entender a não existência de modelos acaba por ser, a rigor, a substituição de um paradigma por outro. Ao *locus amoenus* clássico, segue-se o *locus horrendus* da natureza romântica, à clareza do dia, contrapõem-se as trevas noturnas e por aí em diante. O mesmo acontece com o herói e, em torno dele, cria-se uma série de particularidades inconfundíveis que irão permear as criações da arte romântica, como este trabalho pretende mostrar.

* UniABC – Universidade do Grande ABC. Departamento de Teoria Literária – Santo André – SP – Brasil. 09080-5011 - ferverdasca@gmail.com

** USP – Universidade de São Paulo. FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 - galaaz67@gmail.com

Apesar dessa oposição, tal como muitos já apontaram, é pouco provável que haja um instante em que seja mais fácil perceber que cada período não é mais que um passo no desenrolar do devir histórico que o momento romântico. Isso fica claro, por exemplo, em livros de História da Arte que se recusam a conceder capítulos separados para neoclássicos e românticos. Nesse contexto, inimigos declarados, como Ingres e Delacroix, tornam-se não mais que dois lados de uma mesma moeda.

Ainda assim, é possível escolher alguns nomes para que possamos exemplificar importantes características do herói do período e analisar algumas de suas possíveis interpretações. Destarte, o que este trabalho pretende é delinear alguns elementos constitutivos dos heróis românticos por meio da análise e da comparação de obras de dois grandes nomes da literatura e das artes, George Gordon, conhecido como Lord Byron, autor da peça teatral *Sardanapalus*, e do francês Eugène Delacroix, que pintou, inspirado parcialmente na obra citada do poeta inglês, *A morte de Sardanapalus*, uma composição em óleo sobre tela de 3,92 x 4,96 metros.

Sardanapalo, Byron e a literatura inglesa romântica

A poesia inglesa do século XIX irá se rebelar contra os cânones clássicos que por longos anos resistiram e amarraram a literatura a certos paradigmas já obsoletos. Em uma sociedade que avançava, literalmente, a pleno vapor, a literatura racional e artificialista do século XVII não poderia ter mais continuidade.

A efervescência social se percebe nas multidões que tomam rumo em direção à capital e às grandes cidades e lá infligem às classes mais favorecidas um medo de que a situação se resolvesse de forma semelhante ao que acontecera na França de 1789.

Os poetas tomam partido da renovação e são logo vistos com suspeita pelas autoridades e pelos autores reacionários. William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge publicam *Lyrical Ballads* (1798), marco da história do movimento romântico inglês. Wordsworth, autor da maior parte dos poemas do livro, é célebre por seus versos que evocam tempos de infância, enquanto Coleridge traz ao universo literário romântico os elementos exóticos e sobrenaturais, notadamente nos poemas *Ancient Mariner*, *Cristabel* e *Kubla Khan* (publicados em conjunto em 1816), em que o autor compõe uma obra repleta de magia e de mistério, segundo prefácio escrito por ele mesmo, após uma experiência de ingestão de ópio.

Entre todas as figuras, o mais influente poeta romântico é George Gordon, mais conhecido como Lord Byron (1788-1824). Pode-se dizer que Byron acabou se tornando mais célebre que suas personagens, ou, com mais justiça, que ele mesmo se tornou uma personagem romântica.

De vida extremamente escandalosa e de comportamentos extravagantes, Byron chocou a sociedade contemporânea por conta de amantes, imensas dívidas

e acusações de incesto e de homossexualidade. Ainda jovem, aos 36 anos, morreu lutando pela libertação da Grécia, mas, infelizmente para a sua “personagem”, não de ferimentos de batalha, e sim de malária.

Segundo Cevasco e Siqueira (1999), não seria injusto considerar *Don Juan* (1824) como sua obra-prima, ainda que inacabada por conta da morte prematura do poeta. Outros, como Burgess (2006), já acreditam que há humor demais no poema para que se possa considerá-lo legitimamente romântico. Todavia, há concordância no fato de que essa obra de Byron não poupou acidez ao criticar uma sociedade que julgava hipócrita, desmedidamente ambiciosa e opressora.

Ainda em 1821, entretanto, uma importante obra de Byron é publicada, a peça teatral *Sardanapalus*. Com o subtítulo “a tragedy”, o texto em questão, como creditou o poeta inglês nas primeiras páginas, teve como modelo o que fora contado pelo historiador grego Diodorus Siculus.

De acordo com Diodorus, Sardanapalo foi um rei assírio que durante muitos anos conseguiu proteger a sua cidade contra um inimigo de exército muito mais numeroso que o seu. Era tido como um homem alheio às responsabilidades de seu reinado, narcisista e vaidoso tanto quanto afeminado. Usava não só roupas e joias femininas, como também maquiagem. Apesar disso, o rei era um guerreiro feroz e impiedoso no campo de batalha.

Havia, no tempo, uma profecia que dizia que a cidade estaria a salvo enquanto o Eufrates não se voltasse contra ela. Um dia, no entanto, por causa de chuvas intensas em sua nascente, o rio saiu do seu leito e abriu brechas nos muros da cidade, deixando-a à mercê de seus inimigos.

Sardanapalo, ainda segundo Diodorus, prevendo a iminente queda de sua cidade e o saque de todos os seus tesouros, fez no centro do palácio uma grande fogueira, onde reuniu todos os seus inúmeros pertences, seu ouro e sua prataria, junto com seus escravos e concubinas. Estando tudo e todos como parte da imensa pira, o fogo foi lançado a ela e consumiu o próprio rei em suas chamas (HAGEN; HAGEN, 2003).

Desde o seu título, a peça de Byron requer uma conexão com a tragédia clássica, seja diretamente, como é expresso pelo subtítulo, seja pelo fato de o nome do protagonista ser adotado para denominar a obra, como ocorre tradicionalmente com as grandes peças do gênero. Além disso, elemento também característico, embora não exclusivo, da tragédia, temos a divisão em cinco atos.¹

Outra forte presença de origem trágica na peça são os presságios e a força do destino. Quando Sardanapalo conversa com Myrrha, sua escrava grega, sobre a

¹ Em sua *Arte poética*, Horácio explicita acerca da tragédia: “[...] Que não seja menor nem mais longa do que cinco atos a peça que quer ser solicitada e, depois de assistida, reprisada.” (TRINGALI, 1994, p.31).

tempestade que se aproxima, ambos afirmam respeitar os trovões como augúrios dos deuses. Ele, assírio, fala de Baal; ela, de cultura helênica, refere-se a Jove. Como se sabe, a tempestade e as chuvas vindas com ela serão a causa da ruína da cidade.

Esse universo trágico que se instala primeiramente pode, porém, vir a ser confirmado ou, então, frustrado. Em grande parte, a frustração é o que acontece com a peça byroniana. Para que se fique apenas com um dos muitos exemplos, tome-se o excesso sentimental que rege o monarca, quando um dos seus súditos saúda: “[...] Que o rei viva para sempre.”² Sardanapalo retruca: “[...] Nem uma hora a mais se não puder amar. Como a minha alma odeia essa linguagem que faz da vida uma mentira.”³ (BYRON, 1823, p.38, tradução nossa).

Essa fala pode ser analisada por um duplo prisma em que se refletem, contudo, faces românticas. Primeiro, podemos vê-la como uma rejeição à posição de soberano, que preferiria estar livre de tudo e de todas as convenções, como um ser que deseja o retorno ao estado de “bom-selvagem” de Rousseau. Isso se confirma em outra fala de Sardanapalo: “[...] *seríamos* como soberanos, reis pastores dos tempos antigos, que não conheciam gemas mais brilhantes que as grinaldas de verão e nem um só triunfo que fosse motivo de lágrimas.”⁴ (BYRON, 1823, p.38, tradução nossa).

Por sua vez, mas abonando o mesmo sentido romântico, podemos entendê-la como a fala do novo poeta que sente ojeriza pela linguagem convencional neoclássica, pelo lugar-comum que, por estar em uso constante, está desgastado e não possui mais sentido real. O mesmo desejo de fuga das convenções e obrigações que a posição de monarca lhe impõe aparece em uma declaração de amor que faz o rei à sua amante e escrava Myrrha: “[...] Gostaria de poder tirar a maçante tiara e compartilhar contigo uma cabana no Cáucaso.”⁵ (BYRON, 1823, p.32, tradução nossa).

O protagonista de Byron se presta perfeitamente a uma análise dinâmica de personagem, pois possui duas fases razoavelmente distintas no desenrolar do trecho. A primeira fase engloba os atos I e II, além de uma boa parte do ato III. Aqui, temos Sardanapalo caracterizado como um homem excêntrico e narcisista, de gostos exagerados, roupas extravagantes e extremamente afeminado. Antes mesmo da entrada da personagem em cena, seu cunhado, Salemenes, em solilóquio, caracteriza-a de forma pejorativa, mas que expressa certa esperança de que o rei ainda não estaria de todo perdido. “[...] Em seu coração efeminado, há uma coragem

² “[...] *May the king live for ever!*”

³ “[...] *Not an hour/ longer than he can love. How my soul hates/ This language wich makes life itself a lie.*”

⁴ “[...] *Like sovereigns,/ the shepherd kings of patriarchal times / Who knew no brighter gems than summer wreaths, / And none but tearless triumphs.*”

⁵ “[...] *Wish that I could lay down the dull tiara, / And share a cottage on the Caucasus /With thee.*”

descuidada, que a corrupção ainda não extinguiu de todo.”⁶ (BYRON, 1823, p.5, tradução nossa).

Os exageros do rei são ressaltados por toda essa primeira fase: como exemplo disso citamos o momento em que Salemenes diz perceber a aproximação do monarca por meio do perfume que o precede, assim como pelo brilho das pedras preciosas e das moças adornadas com brilhantes que o seguem. Uma das poucas didascálias da peça é utilizada para descrever a roupa com que Sardanapalo primeiro entra em cena: “[...] Entra Sardanapalo, efeminadamente vestido, com a cabeça coroada com flores e com seu robe negligentemente flutuando, seguido por um grupo de mulheres e jovens escravos.”⁷ (BYRON, 1823, p.7, tradução nossa). Do mesmo modo, expressões como “*man-queen*” e “*she-king*” são, por mais de uma vez, utilizadas para descrever o rei.

Além de suas vestimentas, chama a atenção também o seu extravagante gosto por adornos e decorações exageradas. Seguem apenas dois exemplos. Primeiro, apenas para apenas saciar a sede, Sardanapalo exige a presença de seu copeiro: “[...] *traga-me* taça dourada coberta de gemas, que carrega o nome de cálice de Nimrod.”⁸ (BYRON, 1823, p.17, tradução nossa). Em outra situação, embora seus imediatos aconselhem cautela, pois o reino está sob ameaça de traição, Sardanapalo planeja uma festa em que o brilho da decoração em uma galé sobre o Eufrates deverá ser maior que as estrelas: “[...] Em adorno condizentes com as estrelas que estão acima de nós [...] e lá sentaremos coroados com flores frescas. [...]”⁹ (BYRON, 1823, p.37, tradução nossa).

Ainda no segundo ato, são apresentadas as personagens que começam a conspirar para destronar Sardanapalo: Arbaces, um medo que aspira ao trono, e Beleses, um caldeu que é tido como adivinho. Arbaces refere-se a Sardanapalo como “[...] *the she-king, that less than woman.*” (BYRON, 1823, p.46). O caráter inconstante do rei que incomoda os conspiradores é resumido por Beleses da seguinte forma: “[...] ele amou todas as coisas alternadamente, exceto a sabedoria e a glória.”¹⁰ (BYRON, 1823, p.51, tradução nossa).

Salemenes toma conhecimento dos planos de Arbaces e de Beleses e, após pedir a Sardanapalo autoridade para cuidar do caso, tenta prender os conspiradores. O rei, com muito pesar, acredita nas acusações, mas não permite a execução sumária proposta por Salemenes. O monarca prefere que eles sejam expulsos do reino,

⁶ “[...] *In his effeminate heart / There is a careless courage wich corruption / Has not all quench’d*”

⁷ “[...] *Enter Sardanapalus, effeminately dressed, his head crowned with flowers, and his robe negligently flowing, attended by a train of women and young slaves.*”

⁸ “[...] *Bring me the golden goblet thick with gems, / Wich bears the name of Nimrod’s chalice.*”

⁹ “[...] *In fit adornment for the stars wich are above us / [...] and we will sit / Crown’d with fresh flowers [...]*”

¹⁰ “[...] *he has loved all things by turns, except wisdom and glory.*”

alegando que ordenar a morte dos traidores o impediria de dormir tranquilo. Os conspiradores são expulsos sob os protestos de Salemenes, que de nada adiantam para demover o rei de seus intuitos. Sardanapalo, comparando-se antiteticamente à rocha que seria Salemenes, descreve-se como “[...] barro suave, impregnado de flores.”¹¹ (BYRON, 1823, p.76, tradução nossa).

O reino irá pagar com a sua destruição por essa decisão do monarca, pois os conspiradores irão reunir grandes exércitos e voltarão à cidade. Entretanto, no momento desse ataque, dá-se a reviravolta no protagonista, inaugurando-lhe o seu segundo estágio, na segunda metade do ato III e tendo sequência nos atos IV e V.

O grande e suntuoso banquete promovido pelo rei é interrompido pelo anúncio de uma batalha entre Arbaces e Salemenes, que volta ao salão rogando ao monarca que se arme e se mostre aos seus soldados para motivar as tropas a resistir. Sardanapalo imediatamente atende ao pedido do seu cunhado e general.

O rei segue em direção ao campo de batalha e, pela narração dos soldados que voltam ao palácio, todos ficam sabendo da valorosa atuação de Sardanapalo no combate. No próprio palácio, o rei consegue expulsar os invasores, ferindo o próprio Arbaces que, no entanto, consegue escapar. Salemenes pede a Myrrha que não deixe que o rei volte a viver em luxúria, que ajude a mantê-lo alerta. A escrava grega diz que não irá falhar nisso.

Salemenes decide que Zarina, esposa do rei, e os filhos de Sardanapalo devem partir para um local seguro. A cena de separação é intensa, ambos parecem se amar, embora tenham estado, mesmo morando juntos, distantes por muito tempo. Myrrha aparece no meio do lamento do rei que é rude com ela, mas logo se desculpa, afirmando que em breve será ele mesmo de novo.

Como se disse, o rei parece ser um novo homem disposto a se sacrificar por todos em um combate cruel. Sardanapalo sugere que Myrrha parta também, pois não deseja que outros sofram ao seu lado. O soberano revela à escrava que a intenção de seu reinado era promover a paz, após tantos anos de guerras e conquistas promovidas pelos seus ancestrais.

Quando a batalha recomeça, Sardanapalo parece, segundo relato de Salemenes, um jovem soldado. Porém, o seu entusiasmo na luta o leva a ser imprudente e, por isso, o cunhado é ferido de morte.

Voltando às questões da tragédia e do drama romântico, percebem-se aqui mais dois elementos que encaminham a peça para longe do universo trágico. Primeiro, o amor entre o rei e a escrava e, segundo, quebrando a lei do decoro¹² e visando, portanto, maior empatia sentimental com o texto, Salemenes morre em cena.

¹¹ “[...] *softer clay, impregnated with flowers*”.

¹² A lei do decoro a que aqui fazemos referência é explicitada, por Horácio, em sua *Arte poética*: “[...] O que transmite pelo ouvido excita mais debilmente o espírito do que aquilo que se põe diante dos

Em mais um dado romântico, a feroz natureza indomável se revela a grande responsável pela queda do reino. Em razão das tempestades na nascente, o Rio Eufrates inunda e derruba as muralhas que protegiam a cidade. A partir desse acontecimento, Sardanapalo decide o sacrifício de seu reino. O rei ordena a Pania que leve todos os escravos a uma câmara secreta que guarda muitos tesouros e que cada um leve o que puder, e que, após isso, sejam todos libertos. O que não pode ser carregado pelos escravos em fuga é colocado, por ordem do rei, em uma grande pilha no centro do palácio.

Agora ordenem aqui feixes, pinhões, e folhas murchas e todas as coisas que se incendiam com uma única centelha; tragam também cedro, e preciosas drogas e temperos e pranchas poderosas, para sustentar uma alta pilha; tragam incenso e mirra também, pois é para um grande sacrifício que eu construo essa pira; E empilhem tudo lá em volta do trono.¹³ (BYRON, 1823, p.162, tradução nossa).

Sardanapalo ordena a partida de Pania e que ele, quando estiver longe, a salvo, toque a trombeta e siga até a cidade onde estão a esposa e os filhos do rei. O monarca oferece a fuga para Myrrha e, mais uma vez, ela recusa. A intenção do rei é compartilhada pela escrava e ambos acreditam que irão se purificar (cinzas brancas) e terão as suas manchas apagadas pela ação do fogo:

Myrrha: E puro como é o meu amor por ti, elas irão (as cinzas), purgadas da escória da terra e das paixões terrestres, misturarem-se brancas com as tuas [...] Mas uma coisa ainda me preocupa [...] é que nenhuma mão amiga irá unir as nossas cinzas em uma só urna.

Sardanapalo: Melhor assim: melhor deixá-las aos ventos do céu, espalhadas pelo ar, que serem poluídas por mãos humanas de escravos e traidores [...]¹⁴ (BYRON, 1823, p.174, tradução nossa).

Ouve-se o sinal de Pania, o que significa que todos estão a salvo. Myrrha e Sardanapalo despedem-se para o sacrifício feito pela comunidade. Ela pega a tocha

olhos fidedignos e que o próprio espectador aprende por si. Não exporás, contudo, em cena o que se deve passar nos bastidores e afastarás muitas coisas dos olhos, que dentro em breve narrará a fecúndia de quem esteve presente.” (TRINGALI, 1994, p. 31).

¹³ “[...] *Now order here/Fagots, pine-nuts, and wither’d leaves, and such/ Things as catch fire and blaze with one sole spark;/Bring cedar, too, and precious drugs, and spices,/And mighty planks, to nourish a tall pile;/ Bring frankincense and myrrh, too, for it is/For a great sacrifice I build the pyre;/ And heap them round yon throne*”.

¹⁴ “[...] *Myrrha: And pure as my love to thee, shall they / Purged from the dross of earth, and earthly passion, / Mix pale with thine. A single thought yet irks me. [...]/ It is that no kind hand will gather / The dust of both into one urn. // Sardanapalus: The better: / rather let them be borne abroad upon / The winds of the heaven, and scatter’d into air, / Than be polluted more by human hands / Of slaves and traitors [...]*”.

e, ao lançá-la na pilha, cai o pano. O fogo purificador virá a sublimar o destino do casal que une os lados opostos da sociedade, o rei e a escrava, o que pode ser entendido como mais uma marca romântica no texto de Byron, conforme será comum a todos após as indicações de Victor Hugo, em seu Prefácio a *Cromwell*.

Fica evidente que a personagem desse a que chamamos segundo estágio em nada lembra a do primeiro. Agora temos o herói que coloca toda a comunidade acima de sua própria vida e de todos os bens que possui. A pira montada no palácio não é feita apenas para não entregar o que sobrou do reino, mas, especialmente, para um ritual de purificação e de salvação de todo o seu povo.

Se somados o primeiro e o segundo estágios da personagem, notamos um herói que vive em meio ao vício e à indignidade, na fraqueza da sensualidade carnal, no narcisismo das sensações, mas que, ao fim, é capaz de uma grande bravura. Trata-se de um perfeito herói romântico, que apesar de participar da sociedade e de revoltar-se contra ela, por se sentir completamente inadaptado, é capaz de, no momento de necessidade, sacrificar-se por ela. A síntese desse herói, como um bom selvagem já civilizado que percebe a sua inadequação, da mesma forma que sabe da impossibilidade de voltar ao seu estado anterior, pode ser percebida na confissão de Sardanapalo: “[...] Eu sou o escravo das circunstâncias e dos impulsos – arrebatado a cada respiração! Deslocado sobre o trono – deslocado na vida. Não sei o que eu poderia ter sido, mas sinto que não sou o que deveria ser.”¹⁵ (BYRON, 1823, p.129, tradução nossa).

A morte de Sardanapalo, segundo Eugène Delacroix

Jacques Louis David talvez tenha sido a última das unanimidades na pintura francesa. Após a sua morte, as opiniões se dividiram entre o purismo de Ingres e a impetuosidade de Delacroix, que acabou por assumir a dianteira do grupo romântico. Conta-se que Ingres pedia aos presentes que abrissem as janelas da sala em que estava, após a saída de Delacroix, para que se aliviasse o cheiro de enxofre (HAGEN; HAGEN, 2003). Porém, essa rivalidade, tal como foi descrito anteriormente, não chega a ser a contraposição inconciliável:

[...] entre clássico e romântico ou acadêmico e libertário, e sim uma divergência sobre o significado histórico do ideal romântico e a sociedade em que se situa. Ingres [...] está tão persuadido quanto seu rival (Delacroix) de que a pintura nasce não tanto da cópia da natureza, mas da interpretação da história, isto é, dos mestres (ARGAN, 1993, p.32).

¹⁵ “[...] *I am the very slave of circumstance/And impulse - borne away with every breath!/Misplaced upon the throne – misplaced in life./I know not what I could have been, but feel/I am not what I should be*”.

Em 1827, Delacroix pintou *A morte de Sardanapalo*, uma grande tela de 3,92 x 4,96 metros que está exposta atualmente no Museu do Louvre, em Paris. A obra só foi exibida no Salão de Artes de 1828 e as críticas causaram grandes decepções ao pintor. A dramaticidade e a violência do quadro foram demais mesmo para os entusiastas de Delacroix e do romantismo.

Figura 1 – A morte de Sardanapalo, Èugene Delacroix, 1827



Óleo sobre tela, 3,92 x 4,96, Louvre (Paris).

Fonte: CGFA (2011).

Essa tela é frequentemente utilizada para mostrar a “genealogia artística” de Delacroix, que passa pelas cores dos pintores venezianos, especialmente na paleta de Ticiano, e pelas formas e pelos volumes da obra de Rubens. Além disso, Sefrioui (2005, p.235), no catálogo do Museu do Louvre, a descreve como um manifesto da pintura romântica: “*Este suntuoso lienzo, considerado como el manifesto más importante del romanticismo [...]*”.

A morte de Sardanapalo é uma composição gigantesca e tumultuosa, com predomínio quase que completo de linhas sinuosas, que nos impõem uma percepção de que tudo está em constante movimento e agitação. A cor mais frequente é o vermelho, que forma uma espécie de cachoeira de sangue que nasce na cabeceira da cama do rei e deságua na extremidade oposta da tela. Além do vermelho, temos o branco dos corpos nus das mulheres, sempre se contorcendo,

e o dourado dos inúmeros objetos que circundam a cama do rei. Esse excesso de detalhes nos dá a frequente impressão de que, a cada novo contato com o quadro, vemos algo que antes não havia nos chamado a atenção.

Apesar de toda a desordem aparente, a obra é composta em duas diagonais. Além da já referida “cachoeira”, há uma outra diagonal, uma espécie de vácuo que corta a composição na direção oposta, definida pelo braço do escravo que segura o cavalo do rei que irá, também, ser sacrificado.

O momento escolhido por Delacroix é o da preparação da pira. Porém, vê-se claramente que a inspiração do pintor não pode ter sido apenas Byron, pois, no quadro, ao contrário da peça, todo o harém do rei, assim como seus escravos são sacrificados.

Ao lado esquerdo da cama do rei, vemos o corpo de uma mulher com os braços amarrados, já sacrificada, enquanto, recostada na cama, uma outra espera o soldado que ainda está a desembainhar a espada. Mais abaixo, um escravo cobre a cabeça com as mãos, em um gesto que une conformismo com desespero, enquanto o outro estende as mãos saudando, pela última vez, o seu soberano indiferente.

Do outro lado, cenas semelhantes se repetem. Um escravo com a espada apontada para o próprio peito, aguarda o momento final, enquanto uma mulher cobre o rosto para não ver a cena hedionda. Estendendo-se aos pés do rei, outra escrava nua morta. O copeiro real se posta ao lado de Sardanapalo, dispendo ao soberano, sobre uma bandeja ricamente ornada, uma taça, talvez a taça dourada coberta de gemas, que carrega o nome de cálice de Nimrod, descrita por Byron.

Na metade inferior do quadro, duas das execuções que mais nos chocam, não só pela sua brutalidade e violência, mas pela plasticidade dos corpos envolvidos. À esquerda, um cavalo é puxado pelas rédeas vermelhas por um escravo que crava o punhal na base do pescoço do animal, que, como é comum em algumas culturas asiáticas, deve ser morto e enterrado junto com o dono quando morre. O cavalo branco é significativo, pois simbolicamente representa a força domada pela razão, ou seja, o animal seria a força e o branco a sublimação dessa força. Porém, aqui ele não triunfa e toda a cena nos remete ao lado negro da bestialidade humana. Interessa notar ainda que o cavalo branco, como símbolo oposto a tudo que a cena representa, é o único que tenta resistir, inutilmente, ao massacre. Por sua vez, já à direita da mesma metade inferior, uma mulher com olhos extasiados em direção a Sardanapalo oferece-se ao seu algoz com o corpo que se contorce em um misto de entrega e prazer. Seu assassino parece estar mais aterrorizado que a própria vítima. Esse posicionamento do corpo da mulher, muitas vezes, já foi comparado com a posição em que estão as nereidas do quadro *Desembarque de Maria de Médici em Marselha*, de Rubens. O próprio Delacroix já havia copiado essa obra do mestre flamengo.

Figura 2 – O desembarque de Maria de Médici em Marselha, Rubens, 1622



Óleo sobre tela, 3,94 x 2,95, Louvre (Paris)

Fonte: Web gallery of art (2011a).

Em volta dessa mulher, formando a pilha de peças que serão queimadas junto com o harém e com os escravos, uma infinidade de itens: coroas, vasos, colares de pérolas, braceletes, tecidos, flechas, espadas embainhadas, instrumentos musicais, além de inúmeras joias. Um recorte sobre esse ajuntamento de diferentes objetos nos remete aos quadros do gênero *vanitas*, em que se colocam todos os objetos a representar a insignificância e a efemeridade da vida dos homens. Em alguns casos, sobre as peças colocam-se crânios ou, mais obviamente, como é o caso do *In ictu oculi* (1670-72, óleo sobre tela, 220 x 216 cm, Hospital de la Caridad, Sevilha), de Juan de Valdés Leal, a Morte, empunhando a sua foice, nos encara, pisando sobre tudo.

Figura 3 – In ictu oculi, Juan de Valdés Leal, 1670-72



Óleo sobre tela, 2,20 x 2,16, Hospital de la Caridad (Sevilha)

Fonte: Web gallery of art (2011b).

Ao fundo da cena, as chamas começam a expelir fumaça. Porém, alheio à agitação do massacre, confortavelmente deitado sobre uma cama decorada com cabeças de elefantes, está Sardanapalo. Suas vestes brancas realçam-se sobre o “rio de sangue” de seus lençóis e nos chamam a atenção os brincos e o rico turbante, além dos anéis que lhe adornam, não só os dedos das mãos, mas como todos os dedos dos pés. O soberano é todo indiferença, desde o seu olhar perdido que se dirige ao horizonte longínquo até a sua posição de pernas relaxadas e com a cabeça sensualmente apoiada na mão.

A história contada por Delacroix em muito difere da contada por Byron. Aqui, o rei assiste impassível ao sofrimento de todos os súditos. Todo o harém é sacrificado, não há menção a tesouro cedido e repartido entre os escravos autorizados a fugir. Tudo se encaminha exclusivamente para a morte. No Sardanapalo de Delacroix reina o dissoluto, o desajustado, que não hesita em ordenar a morte de todos e, mesmo assim, não sofre nenhuma alteração sentimental, pois nada daquilo o toca.

Muito embora se apontem essas diferenças, ambos os sujeitos parecem buscar a purificação pelo fogo. No caso de Byron, vimos isso pelas próprias palavras do rei. Em Delacroix, a pureza se encontra no simbolismo da cor da roupa de Sardanapalo, o branco em meio à violência e ao sangue.

Ao queimar dos reinos...

O Sardanapalo de Byron faz parte de um romantismo ainda disposto ao sacrifício em nome da sociedade, tanto esperançoso quanto ressentido, por conta do sentimento de desajuste do poeta. O monarca descrito por Byron pode ser visto como um autorretrato, mas não só dele e sim de todo o público que ele:

Encontrava nas fileiras daquela burguesia insatisfeita, ressentida e de inclinação romântica, cujos membros fracassados se viam como outros tantos Napoleões não reconhecidos. O herói byroniano foi concebido de tal maneira que todo jovem desiludido, toda jovem perdida de amor, pudesse identificar-se com ele. (HAUSER, 2000, p.715).

O protagonista de Byron será protótipo de um grande número de heróis românticos posteriores em que se unem erotismo e morte, típico de toda a geração do mal do século. Além disso, temos também o homem desregrado, alheio às convenções sociais, por conta de sua crença no sujeito único.

No caso de Delacroix, essa possibilidade de autosacrifício em nome de todos, em pouco tempo, deixará de ser uma opção. Com o avanço da ascensão da burguesia industrial instaura-se um marasmo social permeado por um materialismo tacanho, em que os “[...] espíritos exaltados e as almas expansivas, sucumbiam facilmente à melancolia, ao mal do século.” (HAGEN, R. M.; HAGEN, R. 2003, p.382).

Aqui, as contradições são diretas e inconciliáveis, pois o burguês que desejaria comprar a obra de um pintor ou patrocinar a obra de um poeta é o mesmo homem de mentalidade mesquinha que se torna insuportável aos olhos do espírito aventureiro e rebelde dos românticos (ARGAN, 1993).

Para o jovem artista, a melhor saída será a do Oriente exótico que pode ainda ser mais bem retratado, segundo a ideologia romântica, se o pintor não estiver lá, fazendo uso da memória ou de relatos e imagens. O próprio Delacroix só iria ao Oriente muitos anos depois e se sentiria mais à vontade para pintar as temáticas da região após o seu retorno à Europa, pois, assim, estaria livre para pintar apenas a emoção e não os detalhes que se postavam à sua frente.

O Sardanapalo de Delacroix nasce dessa percepção negativa de uma sociedade que lhe é estranha e de cujos rumos ele não deseja compartilhar. A única saída é alienar-se, deixar que tudo se incendeie e observar quieta e serenamente.

BOTTON, F. V.; BOTTON, F. F. At the burning of the realms: *Sardanapalus* in the Romantic drama and painting. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.81-94, Jan./June, 2012.

- **ABSTRACT:** *This article aims at comparing the romantic hero Sardanapalus, protagonist of the painting *Death of Sardanapalus*, by Eugène Delacroix, with the hero of the tragedy written by Lord Byron, *Sardanapalus*.*
- **KEYWORDS:** *Romanticism. Sardanapalus. Byron. Delacroix. Interdisciplinarity.*

Referências

- ARGAN, G. C. O romantismo histórico. In: _____. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BURGESS, A. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 2006.
- BYRON, L. **Sardanapalus**. A tragedy. London: Thomas Davidson, 1823.
- CEVASCO, M. E.; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1999.
- CGFA. **A morte de Sardanapalo, Èugene Delacroix, 1827**. Disponível em: <http://www.cgfaonlineartmuseum.com/delacroix/p-delacroix22.htm>. Acesso em: 20 dez. 2011.
- HAGEN, R. M.; HAGEN, R. **Os segredos das obras-primas da pintura**. Lisboa: Taschen, 2003.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SEFRIQUI, A. **La guía del Louvre**. Tradução de A. B. Sorribes. Paris: Musée du Louvre Editions, 2005.
- TRINGALI, D. **A arte poética de Horácio/Dante Tringali – bilíngue**. São Paulo: Musa Editora, 1993.
- WEB GALLERY OF ART. **In icu Ocoli**. Disponível em: <http://www.wga.hu/art/v/valdes/1allegor.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2011a.
- _____. **O desembarque de Maria de Médici em Marselha, Rubens, 1622**. Disponível em: <http://www.wga.hu/art/r/rubens/40histor/02medici.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2011b.

Recebido em: 24/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

FRENÉTICO E MELODRAMA: OS VAMPIROS DE POLIDORI E NODIER

Ana Luiza Silva CAMARANI*

- **RESUMO:** Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *roman noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, remetendo ao exagero que caracterizaria esse tipo de literatura. No início do século XIX, no romantismo francês, uma intensa circulação estabelece-se entre o frenético e o melodrama em um intercâmbio de autores, motivos e procedimentos literários. A partir de 1820, o melodrama instala-se no sobrenatural, sobretudo com *Le vampire* de Nodier, composto em colaboração com Jouffroy e Carmouche; esse melodrama, adaptado do texto de Polidori, *The vampire*, publicado em 1819, harmoniza-se com o retorno de popularidade por que passa o *gothic novel*. Essa união do frenético ao melodrama deixa ver duas tendências literárias bastante fecundas no romantismo francês, que se irmanam ainda no sentido em que respondem aos anseios de um público fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** História literária. Literatura francesa. Romantismo. Frenético. Melodrama.

A partir da segunda metade do século XVIII, desenvolve-se na Inglaterra o chamado romance gótico (*Gothic Novel*), assim denominado por apresentar como espaço de eleição antigos castelos ou abadias medievais. Esses cenários de eleição estavam ligados à revivificação do estilo gótico na arquitetura e nas artes plásticas:

O primeiro romance gótico escrito com essa veia teve como subtítulo: “A Gothic Story”, dado por seu autor, Horace Walpole, ilustre amador e colecionador de antiguidades medievais. Trata-se do *Castelo de Otranto*, publicado em 1764. Outro traço distintivo dessa literatura é o recurso à estética do terror e é por isso que se fala também de “romances terríficos” (“Tales of Terror”) ou ainda de “*romans noirs*”, termo que se impôs na França, em história literária, preferencialmente a “gótico”, calcado na língua inglesa. Os romancistas mais representativos do gênero são Ann Radcliffe, autora de *Mistérios de Udolpho* (1794), e M. G. Lewis, tornado célebre aos vinte anos por seu romance *O Monge* (1796). [...] Essa escola literária foi produtiva até

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – camarani@fclar.unesp.br

por volta de 1820. Dois títulos marcam o fim da voga gótica: *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) e *Melmoth, o viandante*, do reverendo Maturin (1820).¹ (PRUNGNAUD, 1994, p.11, tradução nossa).

A voga crescente dos romances ingleses, na virada do século XVIII, reflete a pluralidade das influências que exercem sobre a produção terrificante francesa: “obras do gênero trovador ou estilo neogótico (*Olivier* de Cazotte, de 1763), contos orientais (*Vathek* de Beckford, de 1786), romances de perseguição (Sade), contos de fadas, histórias de bandidos e de monges sacrílegos” (GLINOER, 2009, p.47). Essa manifestação variada mascara a continuidade da produção do *roman noir* francês que, por meio de obras imitadas ou inspiradas no *gothic novel*, continua a penetrar na literatura; e, ao lado dos espectros, fantasmas, figuras diabólicas, perversidades e monstros imaginários, a realidade funesta continua a compor a literatura frenética com atrocidades advindas do chamado romance de perseguição.

Assim, na segunda metade do século XVIII, como assinala Coulet (1967, p.468-469), o *Olivier* de Cazotte, publicado em 1763, já apresenta elementos próprios do *roman noir* e antecede a obra que definirá seu autor como precursor da literatura fantástica do romantismo: *Le diable amoureux*, de 1772; e Beckford, que opta por publicar em francês seu conto *Vathek*, em 1786, permeia-o de elementos terrificantes.

Mas é sobretudo no início do século XIX que o grande público francês entra em contato com o romance gótico desenvolvido no pré-romantismo inglês, quando esses leitores se familiarizam com as traduções dos livros de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Gregory Lewis, Clara Reeve, Robert Maturin, e com as criações romanescas plenas de peripécias inverossímeis, em que o horror era suscitado de modos variados: fantasmas, esqueletos, castelos mal-assombrados, cemitérios ao luar.

Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *roman noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, termo que indicaria bem o acúmulo e a efervescência de horrores evidenciados por esse tipo de literatura. A literatura frenética que se desenvolve amplamente no romantismo francês pode ser caracterizada pela necessidade de libertar a mente humana dos limites impostos pela razão, a moral ou a ordem social, sem exigir a presença do elemento sobrenatural, também facultativo nas narrativas góticas;

¹ “Le premier roman écrit dans cette veine a été sous-titré: ‘A Gothic Story’, par son auteur, Horace Walpole, illustre amateur et collectionneur d’antiquités médiévales. Il s’agit du *Château d’Otrante*, publié en 1764. Un autre trait distinctif de cette littérature est le recours à l’esthétique de la terreur; c’est pourquoi on parle aussi de «romans terrifiants» («Tales of Terror») ou encore de «romans noirs», terme qui s’est imposé en France, en histoire littéraire, de préférence à «gothique», calqué sur la langue anglaise. Les romanciers les plus représentatifs du genre sont Ann Radcliffe, auteur des *Mystères d’Udolpho* (1794), et M. G. Lewis, rendu célèbre à vingt ans par son roman *le Moine* (1796). [...] Cette école littéraire fut productive jusqu’en 1820 environ. Deux titres marquent la fin de la vogue gothique: *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) et *Melmoth, the Wanderer*, du révérend Maturin (1820)”

desse modo, o recurso à literatura frenética concentra-se também nos horrores do mundo real, seguindo uma veia sombria e sanguinária dirigida para crimes, violações, incestos, atos de demência, sacrilégios, copulações contra a natureza e outras perversões e libertinagens.

Com raízes anteriores à Revolução Francesa – tendo em vista os elementos macabros, sombrios e terríficos já vistos, por exemplo, nos textos do abade Prévost e de Sade –, a literatura frenética na França não cativou uma atenção tão ampla quanto o interesse suscitado pelo romance gótico na Inglaterra, o que não impediu o frenético de persistir, sob formas diversas, e até mesmo de nutrir, por meio de numerosos deslocamentos e hibridismos, a obra de autores já reconhecidos na época como Charles Nodier, Victor Hugo e Honoré de Balzac.

Esse tipo de literatura mostra-se revelador para a história social e cultural da época em que se manifesta. Por volta de 1818, inicia-se um debate em torno dessa tendência literária e do termo polêmico que a nomeou; a contenda em torno do frenético dá-se em dois níveis em relação à posição que ocuparia na literatura francesa, isto é, à sua atribuição ao setor da literatura industrial ou ao da literatura de elite.

A história da literatura frenética é, na verdade, inseparável da intensa controvérsia entre clássicos e românticos, estes últimos tentando explorar a inspiração frenética que reivindicam com um vigor cada vez maior, enquanto os partidários do classicismo, ao contrário, visam misturar em uma mesma reprovação o romantismo e o frenético.

Escritor romântico e crítico literário conceituado, Charles Nodier concebe a literatura do romantismo como sendo bastante apropriada ao estado moral da sociedade, às necessidades das gerações cujas emoções e sensações perderam a energia e encontram-se fatigadas dos sentimentos ordinários. Nodier impõe, assim, essa tendência como a evolução lógica da construção social, seu resultado histórico irrevogável, liberto de qualquer outra preocupação estética ou moral. Afirmando ser o romantismo a expressão de uma nova sociedade, identifica as duas tendências – classicismo e romantismo – a um mesmo talento da mente humana e mostra sua recusa em colocar o debate no plano literário, em termos de lutas entre escolas, para fazer dele o signo indiscutível de uma transformação social.

Com essa argumentação, Nodier desfaz uma primeira série de críticas que opunham os dois grupos; mas era ainda necessário destruir a concepção comumente admitida de um romantismo que veicula imagens exageradas ou desregradas:

Compreende-se hoje, geralmente, e por uma extensão bastante injuriosa para com escritores realmente admiráveis, compreende-se, dizia eu, sob o nome de *românticas* todas as produções modernas que não são *clássicas*. É preciso reconhecer que isso comporia uma detestável literatura, e baseado nessa relação, não posso aprovar a generosa indignação dos partidários do classicismo. Mas

seria justo colocar em seu devido lugar as obras e os homens, e não confundir em uma categoria comum as concepções livres, ousadas, inventivas, brilhantes em relação ao sentido e à imaginação, que fazem lastimar ao gosto mais puro apenas a ausência de certas regras, ou a omissão de certas convenções; e essas extravagâncias monstruosas, em que todas as regras são violadas, todas as convenções ultrajadas até o delírio² (NODIER apud MILNER, 1960, p.270, tradução nossa, grifos do autor).

Essas palavras de Nodier mostram que sua reflexão crítica torna-se cada vez mais intensa e fervorosa, pois justifica sua oposição à luta entre clássicos e românticos por meio de uma rígida reprovação à tendência que, logo em seguida, nomeará:

[...] parece-me apenas que devemos repudiar com severidade os inovadores um pouco sacrílegos que trazem ao âmago de nossos prazeres os loucos exageros de um mundo fantástico, odioso, ridículo, e que cabe à honra nacional fazer cair, sob o peso da reprovação, essas deploráveis tentativas de uma escola extravagante [...]; pois não é nem à escola clássica, nem à romântica que estou me referindo. É a uma escola inominável... que, no entanto, chamarei, se me permitirem, de escola *frenética*³ (NODIER apud MILNER, 1960, p.271, tradução nossa, grifo do autor).

Nodier calca a expressão “escola frenética” na de *Satanic School*, empregada injuriosamente por Robert Southey (em *La vision du jugement*, de 1821) a propósito de Byron para estigmatizar a depravação moral que atribuía a seu inimigo. E Nodier também utiliza negativamente a palavra que nomeará todo esse subgênero desenvolvido no romantismo nascente, que ele próprio inicia e pratica: introdutor do romance do exagero na França obrigou-se a ser seu detrator para salvar o romantismo – e a si mesmo – da reprovação e do descrédito. Seu raciocínio continua nessa linha mesmo quando separa a produção frenética de escritores talentosos, como Goethe e Byron, daquela veiculada por escritores comuns que utilizam em

² “On comprend généralement aujourd’hui, et par une extension fort injurieuse pour des écrivains réellement admirables, on comprend, dis-je, sous le nom de romantiques toutes les productions modernes qui ne sont pas classiques. Il faut avouer que cela composerait une détestable littérature, et je ne puis trop approuver, sous ce rapport, la généreuse indignation des partisans du classique. Mais il était juste de mettre à leur place les ouvrages et les hommes, et de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d’imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l’absence de certaines règles, ou l’oubli de certaines convenances; et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu’au délire.”

³ “[...] il me semble seulement qu’on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d’un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu’il est de l’honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation, ces malheureux essais d’une école extravagante [...]; car ce n’est ni de l’école classique, ni de l’école romantique dont j’ai l’intention de parler. C’est d’une école inommée... que j’appellerai cependant, si l’on veut, l’école *frénétique*.”

seus escritos, como assinala a citação anterior, “os loucos exageros de um mundo fantástico, odioso, ridículo”. O denominador comum a todas as produções ditas “frenéticas” seria o fato de pertencerem a uma literatura industrializada, submissa aos ditames de um público bastante amplo.

As reflexões de Nodier antecipam um duplo objetivo: de um lado, restabelecer a “poesia do pesadelo” (GLINOER, 2009, p.69) em uma arte poética que inove sem chocar; e de outro, retirar dos iniciantes a tentação do sucesso fácil. Com isso, Nodier indica qual deverá ser um dos pontos de referência essenciais da constituição do romantismo como escola literária: para lutar com eficácia contra os potentados clássicos, será preciso combater em seu território e deixar de lado, na história literária, todas as produções indignas de participar dessa luta simbólica. Para triunfar, os futuros românticos deverão primeiramente dirigir-se a seus pares, antes de eventualmente seduzir a massa de leitores.

Esse é o caminho que segue Charles Nodier, ao publicar em 1821 o conto intitulado “Smarra ou Les Démons de la nuit” [“Smarra ou os demônios da noite”], com o qual o autor – ao descrever poeticamente a descida do herói aos infernos do pesadelo – sugere levar adiante a ideia de consolidar uma arte poética que incorpore aquilo que chama de “fantástico sério” (NODIER, 1961, p.38) e constitua uma literatura verossímil e artística.

Nesse sentido, Castex (1962, p.25) assinala que Nodier parece ter tido, inicialmente, o exemplo de Byron, ou mais precisamente de *Le vampire*, texto publicado sob o nome de Byron, mas redigido, efetivamente, por seu amigo Dr. Polidori, a partir de uma narrativa do poeta inglês; traduzida para o francês em 1819, essa obra macabra e cruel foi imediatamente comentada por Nodier no *Journal des Débats*. Entretanto, antes mesmo da publicação dessa tradução, Nodier cultivava a inspiração frenética, como mostra essa passagem de *Le voleur*, texto que data do período entre 1803 e 1807:

O local que percorriam juntos era uma catacumba muito estreita que parecia sem fim. [...] aqui e ali, o caminho era cortado por cadáveres humanos e por membros que ainda palpitavam. [...] Via-se um grande número de fantasmas recém saídos do túmulo, arrastando atrás deles os restos de suas mortalhas [...]⁴ (NODIER, 1950, p.374, tradução nossa).

Habitado por monstros, esclarece Castex (1962, p.129), o universo frenético caracteriza-se pela crueldade, pelo ódio, pela tortura, pelo medo e por muito sangue vertido:

⁴ “Le lieu qu’ils parcouraient ensemble était un caveau très étroit, mais qui paraissait sans fin [...]. Ça et là, le chemin était coupé par des cadavres humains et par des membres qui palpitaient encore. [...] On voyait des millions de fantômes nouvellement sortis du tombeau et traînant après eux les restes de leurs linceuls [...]”

Os heróis frenéticos por excelência são os vampiros que saem de seus túmulos para vir sugar o sangue dos vivos, ou vão, ao contrário, inquietar os mortos em seus refúgios; ou as estriges que corroem o coração dos jovens atormentados pelo mal do amor. [...] A literatura frenética traz à tona esse tumulto interior cujos ecos amortecidos às vezes percebemos em nossos sonhos noturnos.⁵ (CASTEX, 1962, p.129, tradução nossa).

O fato é que, até quase a metade do século XIX, houve uma enorme penetração do romance gótico, *noir* ou frenético no mercado editorial e comercial da França. E é incontestável o encontro entre essa tendência e a emergência da geração de escritores que impulsionou o movimento do romantismo na literatura, ou seja, a interdependência entre o frenético e a vanguarda romântica, a qual logo se impôs como referência para todo o século XIX.

Se a literatura frenética do romantismo francês foi impulsionada pelo romance gótico do pré-romantismo inglês e, como querem alguns historiadores, pela conjunção entre a data de penetração do *gothic novel* na França e os cadafalsos do Terror da Revolução Francesa, é preciso lembrar que os temas e motivos próprios do frenético (espectros, pesadelos, justiceiros, sangue, execuções etc.) fazem parte de uma tradição literária francesa bem mais antiga: as histórias trágicas, que se propagaram rapidamente por meio dos *faits divers* (notícias variadas e populares), desde o século XVI.

Subgênero bem codificado, as histórias trágicas deviam narrar tão somente acontecimentos autênticos, mas sempre funestos; um grande número de autores aproveitou-se desse sucesso, criando uma pequena indústria primitiva do *fait divers* sangrento, mais ou menos romanceado.

No século XVIII, Baculard d'Arnaud tornou-se responsável por uma grande contribuição à literatura frenética do século XIX, pois coube a esse autor a adaptação do “gênero sombrio” para o teatro; sua influência deve, pois, ser bastante considerada, seja em relação à constituição do melodrama, seja no que se refere à propagação do romance frenético. Sem dúvida, sua obra dramática reúne os mesmos temas encontrados em romances da época – o maravilhoso dos contos de fadas, as histórias de corsários, de naufrágios, os espetáculos de guerra, de carnificinas, de crueldades, cenas de envenenamento, de prisões; no entanto, d'Arnaud neles acrescenta uma exacerbação de sentimentos, um patético excessivo de que, no século seguinte, tanto o melodrama, quanto o frenético se utilizarão.

⁵ “*Les héros frénétiques par excellence, ce sont les vampires qui sortent de leur tombe pour venir sucer le sang des vivants, ou vont, au contraire, inquiéter les morts dans leurs asiles ;ce sont les stryges qui rongent le coeur des jeunes gens en proie au mal d’amour. [...] La littérature frénétique fait éclater au grand jour ce tumulte intérieur dont nous percevons parfois les échos étouffés dans nos songes nocturnes.*”

De fato, uma intensa circulação estabelece-se entre o melodrama e o frenético no início do século XIX, em um intercâmbio de autores, motivos e procedimentos literários. O frenético e o melodrama partilham, em princípio, seu momento de cristalização em condições comparáveis: para um, a importação do *gothic novel*, as violências revolucionárias e uma primeira expansão do público leitor; para o outro, uma situação extraordinariamente privilegiada do teatro no último decênio do século XVIII, quando passou a ser considerado, ao mesmo tempo, oficial e popular.

Assim, desde antes da Revolução Francesa, hibridismos e contágios podem ser observados entre frenético e melodrama. Depois de 1789, o teatro apossa-se de temas religiosos,⁶ já popularizados por Diderot (*La religieuse*, 1796), e multiplicam-se em variadas formas os horrores e crimes perpetrados nos mosteiros e conventos, anunciando o peso que será atribuído aos protagonistas do futuro melodrama: o tirano e a jovem oprimida. Reproduzem-se também as peças que focalizam a figura do diabo, bem como a do bandido: *Os bandidos*, de Schiller, em sua adaptação francesa de 1792 sob o título de *Robert, chef des brigands*, tornou-se um dos dramas mais populares na França durante o Segundo Império (1852-1870).

Foi, no entanto com *Cœlina ou l'Enfant du mystère*, de Ducray-Duminil, *roman noir* ou frenético adaptado para o teatro por Pixérécourt em 1800, que os elementos esparsos do melodrama se constituem em textos com uma classificação. Ducray-Duminil e Pixérécourt serão os pioneiros nas relações entre romancistas e melodramaturgos: o sucesso do *roman noir* impulsionou o melodrama, e o êxito do melodrama mostrou-se proveitoso ao *roman noir*: essa aliança objetiva foi tão importante que o papel catalisador desempenhado por *Cœlina* de Pixérécourt foi amplamente reconhecido, notadamente por Nodier (1841, p.i-ii, tradução nossa):

[...] o melodrama tal como o vimos nascer a partir de 1800, desenvolver-se e crescer sob as inspirações de [Pixérécourt], tornou-se um novo gênero; ele é, ao mesmo tempo, a pintura verdadeira do mundo constituído pela sociedade e a única tragédia popular que convém à nossa época. O melodrama nunca fora antes classificado; seu nascimento data de *Coelina*.⁷

A partir dessa obra, as adaptações reproduziram-se tanto que é possível considerar o melodrama como o principal meio de transmissão do *gothic novel* na França, antes mesmo das traduções dos romances góticos ingleses.

⁶ Como aponta Coulet (1967, p.500), os romances do século XVIII tratam com frequência de conventos e vocações forçadas; assinala ainda que a literatura versa sobre esse tema desde o Heptaméron, de Marguerite de Navarre, obra escrita na primeira metade do século XVI.

⁷ “[...] le mélodrame tel que nous l'avons vu depuis 1800, naître, se développer et grandir sous les inspirations de [Pixérécourt], est devenu un genre nouveau; il est à la fois le tableau véritable du monde que la société nous a fait et la seule tragédie populaire qui convient à notre époque. Le mélodrame n'a jamais été mis à sa place; sa naissance date de *Coelina*.”

Os elos que unem o melodrama e o *roman noir* são igualmente de ordem formal; os personagens são claramente identificados e codificados: um opressor que possui muito dinheiro e poder, uma vítima, um protetor; o primeiro pressiona a segunda apesar das intervenções do protetor, até o momento em que a Providência fustiga o criminoso.

A similaridade ainda é baseada no destino que partilharam o frenético e o melodrama no decorrer da primeira metade do século XIX: tendo atingido a maturidade em 1800, os dois sofreram um retraimento no final do Primeiro Império (1804-1814), depois passaram por algumas modificações no decorrer da Restauração (1814-1830). A partir de 1820, o melodrama instala-se no sobrenatural, sobretudo com *Le vampire* de Nodier, com a colaboração de Jouffroy e Carmouche – uma vez que seu amigo Pixérécourt declinou o convite para participar da aventura (GLINOER, 2009, p.62) – e adapta-se ao retorno de popularidade por que passa o *gothic novel*.

O melodrama *Le vampire* é uma adaptação do texto de Polidori, *The vampire*, publicado no *New Monthly Magazine* em abril de 1819, sob o nome de Byron. Para respeitar os termos de um acordo estabelecido entre Shelley, Byron e Clairmont, Mary Shelley publica *Frankenstein, ou The modern Prometheus* em 1818 e Polidori divulga, em revista, *The vampire*, atribuindo-o a Byron.⁸

Para Milner (2000), o melodrama adaptado da narrativa de Polidori apresenta um triplo interesse: confirma a atração que exercem sobre Nodier o tema do vampiro e sua exploração literária; ilustra de maneira significativa os problemas suscitados pela transposição para o teatro das técnicas do *roman noir*; e, enfim, seu sucesso e o número de paródias que impulsionou constituem um pequeno fenômeno de civilização ou de público que desperta a atenção.

A novela de Polidori (1819, p.12, tradução nossa), escrita em terceira pessoa, é focalizada a partir do protagonista Aubrey, jovem de boa família, honesto, ingênuo e dotado de viva imaginação: “O jovem Aubrey sonhava mais em cultivar sua imaginação do que seu julgamento. Em decorrência disso, adquiriu essas noções românticas de honra e candura [...]”⁹. É essa imaginação que o leva a travar conhecimento com Ruthven e é Aubrey quem, pouco a pouco, toma consciência da verdadeira personalidade do misterioso lorde, que se revela um ser sedento de sangue.

⁸ Percy Shelley, Mary Wollstonecraft, Polidori e Claire Clairmont (irmã de criação de Mary) reuniram-se para ouvir Byron ler trechos de *Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenants, fantômes, etc.*, traduzidos do alemão (1812). Byron lançou, então, um desafio que consistia em que cada um deles escrevesse uma história de terror.

⁹ “*Le jeune Aubrey songea plus à cultiver son imagination que son jugement. De là il prit ces notions romantiques d'honneur et de candeur [...]*” (POLIDORI, 1819, p.12, tradução nossa).

A adaptação da novela para o teatro resulta em um melodrama muito bem construído: uma vez que não dispõe da duração romanesca para relatar os malefícios do vampiro e revelar pouco a pouco sua verdadeira natureza, Nodier e seus colaboradores conseguem habilmente transformar a narrativa em espetáculo, evitando os efeitos cômicos do teatro *grand-guignol* que se poderia temer da representação de um monstro bebedor de sangue.

Outro problema evitado pelos adaptadores de *Le vampire* refere-se à transposição para o palco da violência, da moral e do sobrenatural, comum em muitas transposições cênicas de *romans noirs*. A esse respeito, existe uma enorme diferença entre a novela de Polidori e sua adaptação para o teatro por Nodier, Carmouche e Jouffroy. O *Vampiro inglês* é uma obra bastante pessimista, que não dá quase nenhuma chance aos personagens situados do lado do bem: Aubrey, tido como louco, não consegue salvar sua própria irmã da sede de sangue do vampiro. Todos os holofotes da narrativa recaem sobre lord Ruthven, o aristocrata perverso; é com esse personagem que a narrativa de Polidori (1819, p.9-10, tradução nossa) se inicia:

Naquele tempo, apareceu no meio da agitação de um inverno em Londres, e nas numerosas reuniões que a moda ali conciliava nessa época, um lord mais notável ainda por suas singularidades do que por sua posição. [...] Sua figura era regularmente bela, não obstante a coloração sepulcral que reinava em seus traços, a qual nunca era animada nem pelo amável rubor fruto da modéstia, nem pelas fortes emoções engendradas pelas paixões.¹⁰

O Ruthven de Nodier e seus colaboradores, cuja grafia é Rutven ou Rutwen, não apresenta nem grande densidade psicológica, nem o brilho maléfico do primeiro vampiro, a despeito do que o prólogo revela sobre o assunto. Os personagens do prólogo (NODIER, 1990, p.32) são Ituriel, anjo da lua, Oscar, gênio dos casamentos e um vampiro, além de outros vampiros e fantasmas e de uma jovem desacordada. O cenário isolado, noturno, peculiar à literatura frenética serve como pano de fundo ao diálogo em que Ituriel, que acaba de chegar, surpreende-se ao ver “[...] uma jovem adormecida, nesses lugares onde tudo respira a inquietude e o terror! Que estranho acaso a deixou perdida nessa solidude?”¹¹ (NODIER, 1990, p.36), pergunta. Ao que Oscar responde, explicando tê-la salvado de uma tempestade

¹⁰ “*Dans ce temps-là parut au milieu des dissipation d’un hiver à Londres, et parmi les nombreuses assemblées que la mode y réunit à cette époque, un lord plus remarquable encore par ses singularités que par son rang. [...] Sa figure était régulièrement belle, nonobstant le teint sépulcral qui régnait sur ses traits, et que jamais ne venait animer cette aimable rougeur fruit de la modestie, ou des fortes émotions qu’engendrent les passions.*”

¹¹ “[...] *Une jeune fille endormie, en ces lieux où tout respire l’inquietude et la terreur! Quel hasard étrange l’a égarée dans ces solitudes?...*”

quando ela caçava com o irmão, Sir Aubrey, senhor de Staffa;¹² trata-se, pois, de Malvina Aubrey, que no dia seguinte deveria casar-se com o conde de Marsden – daí a presença de Oscar, o gênio dos casamentos, no local. A seguir, a figura do vampiro é introduzida, sempre por meio do diálogo entre Oscar e Ituriel:

Ituriel

Explique-se... Seria verdade que horríveis fantasmas vêm algumas vezes, sob a aparência dos direitos do casamento, degolar uma virgem tímida e saciar-se com seu sangue?

Oscar

Esses monstros chamam-se *Vampiros*. Um poder, de que não nos é permitido sondar os decretos irrevogáveis, permitiu que certas almas funestas, devotadas a tormentos que seus crimes acumularam na terra, gozem desse terrível direito, que exercem preferencialmente na cama virginal e no berço¹³ (NODIER, 1990, p.37, tradução nossa, grifo do autor).

Oscar esclarece que entre esses inúmeros vampiros existe um, sobre o qual seu poder é limitado, que levou a desolação a vinte países diferentes, cada vez mais ávido do sangue que conserva sua pavorosa existência. Esse vampiro singular pode tomar todas as formas, servir-se de todas as linguagens, utilizar-se de todos os meios de sedução; com aparência de vida, os traços da morte se ocultam aos olhos daqueles que deseja enganar (NODIER, 1990, p.38-39).

E não poderia ser de outra maneira, pois era preciso justificar a confiança que Aubrey lhe dedica, bem como a sedução que lorde Rutwen exerce sobre as mulheres. Assim, o motivo do desejo sexual do vampiro, completamente ausente no personagem de Polidori que só seduz para fazer mal, desenha-se nos detalhes do melodrama. Era muito mais importante, nesse gênero eminentemente moral que é o melodrama, neutralizar esse personagem provido de pulsões comprometedoras.

Essas pulsões deixam-se ver desde o prólogo, por meio da descrição de uma cena eminentemente frenética:

Ouve-se soar uma hora ao timbre argentino de um sino distante. O tam-tam a repete de eco em eco gradativamente [...] Todas as sombras elevam-se no momento em que a hora retine. Sombras pálidas saem pela metade e voltam a

¹² Staffa é uma ilha situada no mar das Hébridias, na Escócia.

¹³ “Ituriel. Explique-toi... Serait-il vrai que d’horribles fantômes viennent quelquefois, sous l’apparence des droits de l’hymen, égorger une vierge timide, et s’abreuver de son sang? / Oscar. Ces monstres s’appellent les Vampires. Une puissance, dont il ne nous est pas permis de scruter les arrêts irrévocables, a permis que certaines âmes funestes, dévouées à des tourments que leurs crimes se sont attirés sur la terre, jouissent de ce droit épouvantable qu’elles exercent de préférence sur la couche virginal et sur le berceau. [...]”

cair sob a pedra tumular, à medida que o ruído se dissipa no eco. Um espectro vestido com uma mortalha evade-se do mais visível dos túmulos. Seu rosto encontra-se descoberto. Ele precipita-se até o local em que miss Aubrey está adormecida, gritando: Malvina!¹⁴ (NODIER, 1990, p.40, tradução nossa).

O sucesso da peça que mescla elementos sobrenaturais e sombrios próprios do frenético com o sentimentalismo excessivo do melodrama foi inegável, e até mesmo impressionante, tanto nas representações de 1820, quanto nas reprises de 1823: *Le vampire* atraiu multidões ao teatro.

Milner (2000, p.346) explica as causas desse sucesso, assinalando que, em parte, sem dúvida, o êxito deve-se ao fato de ser um melodrama muito bem construído, conforme as leis do gênero, com os serviçais comentando os acontecimentos em um registro agradável, as núpcias no campo dando lugar a um balé e sua balada cantada contribuindo para o avanço da ação. Ainda, ao centrar a ação na Escócia, a dois passos da gruta de Fingal,¹⁵ e ao dar a certos nomes uma harmonia ossianesca (Malvina, Oscar), os autores iam diretamente ao encontro do gosto do público. O acréscimo de um prólogo em que intervinham seres sobrenaturais, bem como a referência ao romance gótico, não é inocente: sublinha a filiação fundamental aos olhos do autor, que escreve sobre lorde Byron:

Testemunha da renovação de uma civilização, lorde Byron foi o intérprete mais poderosamente inspirado por todos os sentimentos, todas as paixões, resumindo, por todos os frenesim que se manifestam no intervalo tempestuoso onde se confundem as primeiras experiências de uma sociedade nascente, e as convulsões de uma sociedade que declina¹⁶ (NODIER apud MARCHETTI, 2000, p.352, tradução nossa).

Trata-se, para Nodier, do nascimento do “maravilhoso moderno”, “[...] perfeitamente simbolizado pelo vampiro, que destrói o presente para assegurar o

¹⁴ “*On entend sonner une heure au timbre argentin d’une cloche éloignée. Le tam-tam la répète d’écho en écho par gradation. [...] Toutes les tombes se soulèvent du moment où l’heure retentit. Des ombres pâles en sortent à demi et retombent sous la pierre tumulaire, à mesure que le bruit s’évanouit dans l’écho. Un spectre vêtu d’un linceul s’échappe de la plus apparente de ces tombes. Son visage est à découvert. Il s’élance jusqu’à la place où miss Aubrey est endormie, en criant: Malvina!*”

¹⁵ Caverna marinha na ilha de Staffa; o nome foi dado em homenagem a Fingal, herói de um poema épico do poeta pré-romântico escocês James MacPherson (1736-1796), cujos poemas épicos foram publicados sob o nome de Ossian. Em 1761, MacPherson publica “Fingal”, uma epopeia que, segundo ele, fora composta por Ossian, bardo escocês do século III de nossa era; muitas controvérsias espalham-se rapidamente sobre a autenticidade dessa epopeia, e o universo ossianesco torna-se um grande motivo de inspiração para escritores e pintores no despontar do romantismo europeu.

¹⁶ “*Témoin du renouvellement d’une civilisation, Lord Byron a été l’interprète le plus puissamment inspiré de tous les sentiments, de toutes les passions, tranchons le mot, de toutes les frénésies qui s’éveillent dans l’intervalle orageux où se confondent les essais d’une société naissante, et les convulsions d’une société qui tombe.*”

futuro.” (MARCHETTI, 2000, p.352). Assim, essa tendência ao horror justifica-se pela desilusão dos tempos modernos, como indica o próprio Nodier: “[...] Sabemos onde estamos na política, na poesia estamos nos *pesadelos* e nos *vampiros*”¹⁷ (NODIER, 1961, p.25, tradução nossa, grifos do autor).

A questão do “maravilhoso moderno” é desenvolvida por Nodier (1970, p.122-123) em seu ensaio de 1830, intitulado “Du Fantastique en littérature”, no qual, após discorrer sobre o maravilhoso da Antiguidade clássica, assinala que

O fantástico pede à verdade uma virgindade de imaginação e de crenças que falta às literaturas secundárias e que só se reproduz como consequência dessas revoluções cuja passagem renova tudo [...]. O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império dessas verdades reais ou convencionadas que concedem um resto de alma ao mecanismo gasto da civilização. Eis o que tornou o fantástico tão popular na Europa desde alguns anos, e o que fez dele a única literatura essencial da época de decadência ou de transição em que chegamos.¹⁸

A referência à sociedade pós-Revolução Francesa é retomada em sua “Introdução” ao *Théâtre choisi* de Pixérécourt:

O certo é que, nas circunstâncias em que apareceu, o melodrama era uma necessidade. O povo todo acabava de encenar nas ruas e nas praças públicas o maior drama da história. Todo mundo havia sido ator nessa peça sangrenta, todo mundo havia sido soldado, revolucionário ou proscrito. A esses espectadores solenes que cheiravam a pólvora e a sangue, eram necessárias emoções análogas àquelas cujo retorno da ordem os havia privado. Era preciso conspirações, cárceres, campos de batalha, pólvora e sangue [...]. Era necessário lembrar-lhes [...] dessa grande lição, na qual se resumem todas as filosofias, apoiadas em todas as religiões: que mesmo aqui na Terra, a virtude nunca deixa de ser recompensada, o crime nunca deixa de ser castigado. E que não nos enganemos! Não era pouca coisa, o melodrama! Era a moralidade da revolução. (NODIER, 1841, p.vii-viii, tradução nossa).¹⁹

¹⁷ “[...] *On sait ou nous sommes en politique, en poésie nous sommes aux cauchemars et aux vampires.*”

¹⁸ “*Le fantastique demande à la vérité une virginité d’imagination et des croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu’à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout [...]. L’apparition des fables recommence au moment où finit l’empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d’âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l’âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus.*”

¹⁹ “*Ce qu’il y a de certain, c’est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l’histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit. A ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre*

Assim, a união do frenético ao melodrama deixa ver duas tendências literárias bastante fecundas no romantismo francês, que se irmanam ainda no sentido em que respondem aos anseios de um público fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos.

CAMARANI, A. L. S. Frenetic and melodrama: the vampires of Polidori and Nodier. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.95-108, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *Charles Nodier was one of the great responsible authors for spreading the Gothic novel or roman noir in France, which he named “frenetic”, concerning with the exaggeration that characterizes this kind of literature. In the beginning of the 19th century, an intensive circulation was established in French romanticism between the frenetic and the melodrama in an interchange of literary authors, reasons and procedures. From 1820 on, the melodrama is set in the supernatural, especially with *Le Vampire*, by Nodier; written in collaboration with Jouffroy and Carmouche. This melodrama, adapted from Polidori’s *The Vampyre*, published in 1819, harmonizes with the return of popularity that Gothic novel goes through. The frenetic union with the melodrama allows two very fertile literary tendencies to be seen in French romanticism, which also connect each other in a way that respond to the longing of a public tired of centuries of rationalism and eager for all kinds of sensations and feelings.*

■ **KEYWORDS:** *Literary history. French literature. Romanticism. Frenetic. Melodrama.*

Referências

CASTEX, P. G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

COULET, H. **Le roman jusqu’à la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1967. 1 v. (Collection U).

GLINOER, A. **La littérature frénétique**. Paris: PUF, 2009.

et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l’ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des champs de bataille, de la poudre et du sang [...]. Il fallait leur rappeler [...] cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions: que même ici bas, la vertu n’est jamais sans récompense, le crime n’est jamais sans châtement. Et qu’on aille pas s’y tromper ! ce n’était pas peu de chose que mélodrame ! c’était la moralité de la révolution.”

MARCHETTI, M. Le vampire. Surdétermination d'un thème littéraire chez Nodier. In: BERNARD-GRIFFITHS, S.; SGARD, J. **Mélodrames et romans noirs: 1750-1890**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000. p.349-364. (Essais de Littérature).

MILNER, M. Le vampire, du roman au mélodrame. In: BERNARD-GRIFFITHS, S.; SGARD, J. **Mélodrames et romans noirs: 1750-1890**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000. p.337-348. (Essais de Littérature).

_____. **Le diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)**. Paris: Corti, 1960. 1 v.

NODIER, C. Le vampire. Mélodrame en trois actes. In: PICAT-GUINOISEAU, G. **Oeuvres dramatiques, 1**. Édition critique. Genève: Droz, 1990. (Textes littéraires français).

_____. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970. p.119-138.

_____. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

_____. Le voleur, chapitre VII et dernier. **Cahiers du Sud**, Paris, n.304, p.373-376, 1950.

_____. Introduction. In: PIXERÉCOURT, G. de. **Théâtre choisi**. Paris: Thesse, 1841. p.i-xvi.

POLIDORI, J. W. **Le vampire**, nouvelle traduite de l'anglais de lord Byron par H. Faber. Paris: Chaumerot Jeune, 1819. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

PRUNGNAUD, J. La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle. **TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction**, v.7, n.1, p.11-46, 1994. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/037167ar>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

Recebido em: 08/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

A DRAMATICIDADE DA POESIA NÃO DRAMÁTICA DE T. S. ELIOT: *THE WASTE LAND* E OUTRAS OBSERVAÇÕES

André CECHINEL*

- **RESUMO:** A partir da leitura de *The waste land* e dos textos críticos de T. S. Eliot, este ensaio busca sustentar a tese de que a poesia não dramática do poeta revela um desejo constante de conferir concretude imagística aos versos a fim de assegurar a dimensão teatral dos episódios apresentados. Para tanto, o texto recorre, por exemplo, às noções de “correlativo-objetivo” e de “dissociação da sensibilidade”, que revelam a natureza fundamentalmente dramática dos poemas de Eliot. Se o poeta concebe a poesia moderna como um ritual, a presença, entre outros, de James Frazer e *O ramo de ouro* em *The waste land* encerra a caráter performático dos versos de 1922.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Eliot. *The waste land*. Ritual. Dramaticidade.

Introdução

No livro intitulado *The use of poetry and the use of criticism* [*A função da poesia e a função da crítica*], o poeta anglo-americano Eliot (1964, p.146) declara que “[...] o mecanismo ideal para a poesia, [...] e o meio mais direto para a expressão de sua ‘utilidade’ social, é o teatro”. Publicadas pela primeira vez em 1933, as palestras que compõem o volume antecipam, como se sabe, a passagem do poeta pelo campo do teatro, marcada especialmente por peças como *Murder in the cathedral* [*Assassínio na catedral*] (1935), *The family reunion* [*Reunião de família*] (1939), *The cocktail party* (1949), *The confidential clerk* [*O secretário particular*] (1953) e *The elder statesman* [*O velho estadista*] (1959). A bem da verdade, embora esses sejam seus trabalhos mais conhecidos, cabe assinalar que a incursão de Eliot no teatro data já da década de 1920, com os diálogos da peça inacabada *Sweeney agonistes* [*Sweeney agonista*]. Seja como for, se por volta de 1930 os poemas de Eliot já haviam conquistado ampla notoriedade entre o público leitor de poesia, a princípio pode-se concluir – e os manuais de literatura de fato o fazem – que o Eliot dramaturgo é uma faceta secundária de um poeta então consolidado.

* UNESCO – Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma – SC – Brasil. 88806-000 – andrecechinel@yahoo.com.br

Os ensaios críticos de Eliot revelam, no entanto, já de saída, um poeta preocupado com a situação do teatro no início do século XX. No breve artigo chamado “Dramatis personae”, datado de 1922 – mesmo ano da publicação de *The waste land* [*A terra desolada*], poema que lhe conferiu um espaço privilegiado na academia anglo-americana –, Eliot tece uma crítica severa ao teatro inglês, que, segundo ele, não conseguiu sustentar-se numa sociedade condicionada à trivialidade expressiva do cinema: grande parte das peças então encenadas “[...] pertence a um tempo tão remoto que temos apenas uma noção muito vaga do estilo de atuação antes em prática. Não sabemos com exatidão que tipo de atuação o dramaturgo tinha em mente quando escreveu a peça [...]” (ELIOT, 1967, p.304). Em outras palavras, Eliot nos diz que as peças são as mesmas, mas aquilo que nos vincula a elas parece perdido num passado distante. De que modo recuperar esse vínculo, ou melhor, como restituir o teatro ao tempo presente? É nesse mesmo ensaio que o poeta formula o argumento que caminhará consigo em diversos de seus textos sobre o teatro dramático:

Sabemos que o gesto da existência cotidiana é inadequado para o palco; em vez de fingir que o gesto do palco é uma cópia da realidade, adotemos uma inverdade literal, uma conversão integral, um ritual. Pois o palco – não apenas em suas origens remotas, mas sempre – é um ritual, e o fracasso do teatro contemporâneo em satisfazer o desejo pelo ritual é uma das razões pelas quais já estamos distantes de uma arte viva (ELIOT, 1967, p.306).

Resumidamente, a fim de trazer o teatro para o tempo presente, satisfazendo os desejos de um público particular, o dramaturgo necessita investir numa espécie de drama mítico. Tendo em vista, portanto, o local de destaque que Eliot confere à poesia dramática – e levando em consideração a sincronia entre as preocupações teóricas presentes em sua produção ensaística e a data de publicação de *The waste land* –, o presente texto se propõe a sustentar a hipótese de que o poema de 1922 dá corpo às observações do poeta sobre a necessidade de um teatro ritualístico, prefigurando, até certo ponto, sua própria realização teatral posterior. Em suma, se para Eliot (1932, p.370) o teatro é capaz de “expressar a alma do povo” em razão do trabalho colaborativo em que engaja o público, *The waste land* de fato pode ser lido como parte dessa proposta colaborativa e como uma tentativa primeira de satisfazer “o desejo pelo ritual”.

***The waste land* e o método mítico**

No clássico ensaio de 1923 intitulado “*Ulysses, order, and myth*” [*Ulisses, ordem e mito*], Eliot (1975, p.175) atesta que o livro de James Joyce “[...] é a expressão mais importante que o tempo presente encontrou; trata-se de um livro ao qual todos somos devedores, e do qual nenhum de nós pode escapar”. Publicado

também no ano de 1922, o épico de Joyce possui, para Eliot (1975, p.177), “a importância de uma descoberta científica” por causa do uso paralelo que faz da *Odisseia* de Homero. Em que consiste a importância do diálogo que Joyce trava com a epopeia de Homero? “[...] Ao utilizar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre a antiguidade e a contemporaneidade, o Sr. Joyce está buscando um método que outros devem buscar depois dele” (ELIOT, 1975, p.177). Para compreender o argumento do poeta, cabe citá-lo integralmente:

Trata-se de uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e um sentido ao imenso panorama de futilidade e anarquia que constitui a história contemporânea. [...] É um método para o qual o horóscopo é auspicioso. A psicologia (tal como se apresenta hoje, e independente de nossa reação a ela ser séria ou cômica), a etnologia e *The golden bough* [*O ramo de ouro*] coincidiram para tornar possível o que era impossível até alguns anos atrás. No lugar do método narrativo, podemos agora utilizar o método mítico (ELIOT, 1975, p.177)

Embora não deixe inteiramente claro, nesse momento, em que consiste o chamado “método mítico”, sabe-se que aqui o que está em questão, para além do depoimento sobre Joyce, é a própria obra poética de Eliot, ou seja, o seu próprio uso do suposto método, por exemplo, em *The waste land*. No poema de 1922, Eliot lança mão de todo um aparato mitológico que lhe serve de base para integrar e dar coesão aos versos e cenas que se espalham ao longo das cinco seções. Conforme Skaff (1986, p.112) explica no livro *The philosophy of T. S. Eliot* [*A filosofia de T. S. Eliot*], “[...] o aspecto crucial do método mítico [...] está na simultaneidade entre o passado e o presente, conquistada pela presença da estrutura do mito antigo atravessada pelo conteúdo da civilização moderna”. Cabe assinalar, mais uma vez, que o método mítico seria o substituto moderno para o método narrativo, que enfim se esgotara com os romances de Gustave Flaubert e Henry James.

Para Eliot, o método mítico apenas se tornou viável, como visto, em razão da confluência entre a psicologia, a etnologia e as descobertas do livro *O ramo de ouro*, de James Frazer. Ora, como se sabe, após finalizada a escrita de *The waste land*, e impulsionado por desejos ainda hoje não inteiramente esclarecidos, Eliot adicionou ao seu poema uma sexta seção chamada “Notes on *The Waste Land*” [“Notas sobre *The Waste Land*”], composta por uma série de observações que deveriam estabelecer, entre outras coisas, as referências presentes implícita ou explicitamente em seus versos. Dentre as notas mais importantes, destaca-se o comentário voltado para os dois livros que, em princípio, constituíram a fonte central de pesquisa para a elaboração de *The waste land*. A presença de *The golden bough*, recuperada retrospectivamente, e de modo indireto, no ensaio sobre *Ulisses*, não deve nos parecer estranha:

Não apenas o título, mas também o plano e o simbolismo incidental do poema, foram-me sugeridos pelo livro da Srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal: *From ritual to romance* (Cambridge). Na verdade, é tamanha a dívida que tenho para com o livro da Srta. Weston que a leitura do mesmo será capaz de elucidar as dificuldades do poema muito melhor do que o poderiam fazer as minhas notas; e recomendo-o (afora o grande interesse do livro em si) àqueles que porventura julguem valer a pena elucidar o poema. Devo muito também, em âmbito mais geral, a uma outra obra de antropologia que exerceu profunda influência sobre a nossa geração. Refiro-me aqui a *The Golden Bough*, de que utilizei em particular os dois volumes dedicados a *Adônis*, *Attis*, *Osíris*. Qualquer pessoa suficientemente familiarizada com esses trabalhos reconhecerá de imediato no poema certas alusões a ritos ou cerimoniais relativos à fertilidade (ELIOT, 2004, p.168).

Em linhas gerais, a investigação de James Frazer em *O ramo de ouro* volta-se para os mitos e rituais primitivos, a fim de constituir um elo de ligação – segundo a tese do autor, uma linha evolutiva – entre as expressões religiosas do passado e o pensamento científico moderno. Os volumes dedicados a *Adônis*, *Attis* e *Osíris*, que Eliot destaca em sua nota, dizem respeito às cerimônias de vegetação, isto é, “rituais de sacrifício que buscavam conciliar os poderes da natureza e garantir o ciclo contínuo das estações” (SOUTHAM, 1996, p.129). Sobre a relação entre magia e religião, tão cara a Eliot, Frazer (2002, p.49) comenta que “[...] sua concepção fundamental é idêntica à da ciência moderna; por trás de todo o sistema está a fé, implícita porém real e firme, na ordem e uniformidade da natureza”. A seguir, o antropólogo acrescenta um dado central para o estudo do poema de Eliot: “[...] o mago não duvida em momento algum que as mesmas causas sempre produzirão os mesmos efeitos, e que a performance da cerimônia [...] sempre dará origem ao resultado esperado” (FRAZER, 2002, p.49). Em *The waste land*, Eliot vai jogar justamente com a realização plena ou parcial desses rituais que, se cumpridos, podem oferecer a cura à “terra desolada”. Seja como for, a palavra central aqui é “*performance*”: logicamente, os mitos descritos por Frazer em seu manual sugerem a encenação apropriada de um ritual.

O segundo livro citado por Eliot em sua nota explicativa, *From ritual to romance* [*Do ritual ao romance*] (1920), de Jessie L. Weston, defende a tese de que a lenda do Santo Graal não tem uma origem cristã, contrariando, pois, a hipótese até então sustentada. À medida que o estudo de Weston avança, fica mais evidente o fato de que “a lenda do Santo Graal consiste de uma coleção de elementos amplamente divergentes – elementos que, à primeira vista, parecerão inevitavelmente incongruentes” (WESTON, 1997, p.2). Em seu uso da lenda e do livro de Weston, Eliot vai lançar mão de certas imagens que, embora precisas, lançam o leitor num tipo de “loop hermenêutico” graças justamente ao uso de “elementos divergentes” e de fácil adaptação. De qualquer forma, o que importa

neste momento é ressaltar que, para a pesquisadora (WESTON, 1997, p.114), “[...] a lenda do Graal foi primeiramente dramática, e na realidade encenada”. Nesse sentido, o livro de Weston dialoga diretamente com o estudo de Frazer sobre as cerimônias de vegetação.

Em última análise, os dois livros que o poeta elenca como as principais referências que os críticos deveriam consultar a fim de esclarecer as dificuldades de *The waste land* são precisamente estudos sobre mitos e rituais primitivos. Nesse caso, torna-se um desafio ignorar os ecos da fala de Eliot sobre o papel que o teatro desempenha como o meio mais imediato para a expressão da “utilidade” social da poesia, teatro esse que, com efeito, para ser atualizado, deveria satisfazer o desejo ritualístico do novo espectador do início do século XX. De resto, dada a sincronia das datas, difícil imaginar que *The waste land* tenha passado ileso pela obsessão mitológica – e, pode-se dizer, performativa – do poeta.

***The waste land*: impessoalidade e colaboração**

Segundo Eliot, como visto anteriormente, o engajamento que o teatro estabelece com o público é um fator essencial para a sua sobrevivência num contexto em que a encenação em palco parece gradativamente cair em desuso. Em outras palavras, poucos são os atores, por exemplo, “[...] capazes de dar expressão à vida do público, elevando-o a um tipo de existência artística” (ELIOT, 1932, p.370). O que está em questão, na fala do poeta, é o intuito de restituir essa vida artística e poética ao seu uso comunitário, ou melhor, de reativar uma espécie de comunidade performativa existente num passado remoto, tal como Frazer e Weston descrevem em seus livros. Do mesmo modo, a ideia de uma comunidade literária, que assombra Eliot em seus escritos, o leva a rejeitar qualquer possibilidade de sucesso no terreno das artes como resultado de esforços estritamente individuais: “[...] entre os verdadeiros artistas de qualquer época há [...] uma comunhão inconsciente” (ELIOT, 1989, p.50). Novamente, os textos ensaísticos do poeta nos levam a crer que sua poesia, seja dramática ou não, dirige-se a uma comunidade artística imaginária por meio de uma atividade colaborativa.

Mas como a escrita poética pode se transformar num exercício situado para além da individualidade? No célebre ensaio de 1919 intitulado “Tradition and the individual talent” [“Tradição e talento individual”], Eliot (1989, p.39) afirma que “[...] nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”. Para o autor de *The waste land*, a literatura situa-se num tempo eternamente presente onde todos os escritores são contemporâneos, e qualquer sugestão de talento individual só pode ser sustentada a partir da própria dissolução do indivíduo em meio a uma massa histórica. Não precisamos ir muito

longe para perceber que, novamente, o projeto literário de Eliot aproxima-se de um ritual comunitário responsável por estabelecer um elo histórico que, a rigor, impede a desordem criativa. Nas palavras do poeta:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura [...] tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal, e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional (ELIOT, 1989, p.39).

Em *The waste land*, inúmeros são os versos em que o poeta abandona a sua voz pessoal para fazer a tradição falar, ou melhor, versos em que a voz do poeta passa a ser o passado literário levado ao tempo presente, a ponto de dissolver qualquer noção de temporalidade no campo da literatura. Equívoca-se o crítico que, diante da polifonia incontrolável de *The waste land*, ignora o desejo ritualístico dos versos e aposta na elucidação das fontes como sua tarefa fundamental. No poema “Estas são as pérolas que foram seus olhos”¹ é muito mais do que um verso extraído da peça *The tempest* [*A tempestade*], de Shakespeare; trata-se da própria técnica de transmutação contínua de todas as vozes e símbolos que aparecem ao longo de suas cinco seções. O processo de despersonalização do poeta – “[...] o que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso” (ELIOT, 1989, p.42) – transforma emoções pessoais num conteúdo mítico e, pode-se dizer, atemporal. Dessa forma, a identificação das vozes do poema, a busca por referências precisas, mostra-se em conflito com a teoria da impessoalidade proposta por Eliot, e talvez seja esse o motivo para a vagueza das “Notas sobre *The Waste Land*”, que deveriam elucidar as fontes do poema e raramente o fazem.

Com efeito, o trabalho colaborativo de Eliot em sua poesia – e, em especial, em *The waste land* – não se dá apenas por meio de alusões explícitas ou implícitas a textos literários situados num passado distante. Conforme Badenhausen (2004, p.61) expõe no livro *T. S. Eliot and the art of collaboration* [*T. S. Eliot e a arte da colaboração*], “Eliot reconhecia que não havia meio de conquistar sua arte sozinho. Escrever significava conversar, cooperar e colaborar”, e *The waste land* constitui, nesse sentido, o maior exemplo do trabalho colaborativo tipicamente modernista. Como sabemos, após finalizada a primeira versão do poema, Eliot repassou o manuscrito a Ezra Pound para que o autor dos *Cantos* fizesse os seus comentários e os ajustes que julgasse necessários. Após a leitura de Pound, *The waste land* foi reduzido a cerca de metade de seus versos iniciais, totalizando as 434 linhas

¹ “*Those are pearls that were his eyes*”. As traduções dos poemas de Eliot citadas no texto, cujos originais são reproduzidos no pé da página, são de autoria de Ivan Junqueira, e estão presentes em Eliot (1989).

da versão de 1922. Mesmo assim, Eliot não se sentiu confrontado pelos cortes exaustivos efetuados no poema; pelo contrário, como proponente de uma teoria poética impessoal e mítica, vista sob a óptica de um exercício literário comunitário e performático, o poeta dedica seus versos ao próprio Pound, *Il miglior fabbro* [“o melhor artífice”]. De acordo com Gardner (1974, p.87):

Eliot sempre teve o hábito de submeter o seu trabalho à apreciação de seus amigos, ou, no caso de suas peças, à crítica de produtores e atores. Ele foi capaz de aceitar gratamente a cirurgia feita por Pound graças ao fato de que ambos partilhavam da crença comum na poesia como algo feito com cuidado e maestria.

Além da revisão de Pound, o poema contou ainda com a participação direta da primeira esposa de Eliot, Vivien Haigh-Wood, responsável por contribuições substanciais dirigidas principalmente à segunda seção do poema, “A game of chess” [“Uma partida de xadrez”]. Seja como for, independente das alterações pontuais, cabe aqui enfatizar que *The waste land* pode ser lido como um poema polifônico não só pela multiplicidade autoral no plano poético (Sófocles, Dante, Shakespeare, Eliot etc.), mas também no plano composicional. Ora, para Eliot, a poesia não é constituída de emoções pessoais, e por isso pode ser realizada por inúmeros atores trabalhando em conjunto, tal como ocorre no teatro. Nas palavras de Lobb (1981, p.66), a escrita de Eliot busca sempre “evitar o subjetivo e o intelectual; e o escritor que mais facilmente consegue eliminar a sua personalidade da *forma* de sua obra, fundindo a sua ideia com a realidade externa, é o dramaturgo”. De acordo com o crítico, ao apagar qualquer traço de personalidade em *The waste land*, Eliot se aproxima do gênero impessoal por excelência, isto é, o gênero dramático.

Correlativo-objetivo e a concretude da imagem

Entre os autores a que Eliot recorre com mais frequência em sua obra, podemos mencionar a presença constante de Shakespeare e várias de suas peças. Em *The waste land*, por exemplo, repetidos versos nos remetem a personagens shakespearianos, tais como Antônio, Cleópatra, Coriolano, dentre outros. Na verdade, a peça *A tempestade*, como mencionado anteriormente, surge inúmeras vezes ao longo das cinco seções do poema, redimensionando, pode-se dizer, a importante imagem do naufrágio que aparece na seção intitulada “Death by water” [“Morte por água”]: “Uma corrente submarina / Roeu-lhe os ossos em surdina. Enquanto subia e descia / Ele evocava as cenas de sua maturidade e juventude / Até que ao torvelinho sucumbiu”.² A rigor, o naufrágio que nos faz percorrer todos os estágios da vida retoma, vale lembrar, a ciclicidade que aparece em Frazer, Weston e nos rituais primitivos que estruturam *The waste land*. Se é certo, portanto, que

² “A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool”.

Shakespeare constitui uma presença incontornável no poema de 1922, também é verdade que a admiração de Eliot pelo dramaturgo não era irrestrita. No ensaio “Hamlet and his problems” [“Hamlet e seus problemas”], datado de 1919, o poeta defende a curiosa tese de que *Hamlet*, “longe de ser a obra-prima de Shakespeare, representa, certamente, um fracasso artístico”.

Hamlet, assim como os sonetos, está repleto de algo que o escritor não soube trazer à luz, contemplar ou transformar em arte. E quando buscamos encontrar esse sentimento, temos, como no caso dos sonetos, muita dificuldade em localizá-lo. [...] A única maneira de expressar uma emoção artisticamente é através de um “correlativo-objetivo”; em outras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula daquela emoção específica [...] (ELIOT, 1932, p.125).

Independentemente dos méritos da formulação, Eliot mostra-se preocupado com a inteligibilidade imagística não apenas do teatro shakespeariano, mas especialmente da tradição poética posterior ao século XVII, momento em que ocorreu uma “dissociação da sensibilidade da qual jamais nos recuperamos” (ELIOT, 1989, p.122). Muito embora os críticos do início do século XX, em especial os teóricos do chamado *new criticism*, tenham transformado o “correlativo-objetivo” e a “dissociação da sensibilidade” em mecanismos rígidos de avaliação dos méritos de quaisquer poetas, os conceitos de Eliot mostraram-se, ao longo dos anos, meios arbitrários de reformulação do cânone ocidental. De todo modo, conforme Matthiessen (1958, p.67) declara no livro *The achievement of T. S. Eliot* [*A conquista de T. S. Eliot*], “[...] talvez a principal coisa revelada pela aplicação do ‘correlativo-objetivo’ à poesia de Eliot seja a natureza essencialmente dramática de toda a sua obra”. De fato, o mesmo pode ser dito da chamada “dissociação da sensibilidade”: ao não sentir mais “[...] o seu pensamento tão imediatamente quanto o perfume de uma rosa” (ELIOT, 1989, p.121), o poeta perde o poder de combinar experiências díspares e de vincular os seus versos ao real. Em suma, a poesia romântica nada mais seria do que a expressão final do individualismo imagístico – logo, incomunicável – oriundo dessa suposta dissociação.

Inevitável recordar neste momento os preceitos imagistas estabelecidos por Pound no ensaio-prospecto chamado “A retrospect” [“Um retrospecto”]: 1) “tratamento direto da ‘coisa’, seja objetiva ou subjetiva”; 2) “Não utilizar palavra alguma que não contribua para a apresentação”; 3) “[...] quanto ao ritmo, compor segundo a sequência do segmento, não segundo a sequência de um metrônomo” (COOK, 2004, p.84). Tal como Eliot em seus ensaios, Pound acentua a necessidade de tornar a palavra acessível e aceitável, e por esse motivo pode-se dizer que a ideia central de seus preceitos está na “apresentação” da imagem. Nas palavras de Stead (1986, p.38), “[...] os imagistas atavam o poema a coisas, imagens, cores, sons e odores para escapar da abstração”, ou seja, para apresentar a “coisa” tal qual

ela é, e não segundo uma interpretação subjetiva, tornando-a, assim, inteligível. A preocupação com a inteligibilidade da imagem aproxima a estética imagista, é claro, do teatro ritualista concebido por Eliot em seus ensaios.

Conforme Spender (1976, p.96) aponta, “há várias vozes que dizem ‘eu’ em *The Waste Land*”. Contudo, “[...] mesmo quando falam em primeira pessoa, dramaticamente, não passam de vozes em terceira pessoa sendo observadas de longe”. Nesse sentido, o poema pode ser lido como uma série de monólogos dramáticos constantemente interrompidos e retomados pela estrutura mitológica organizada a partir de Weston e Frazer. Num desses monólogos, conhecido como “o jardim dos jacintos” (versos 35-41), o leitor depara com uma cena em que “imagens, sons, cores e odores” misturam-se a ponto de formar um quadro concreto, inebriante e, acima de tudo, teatral. Para Cyrena Pondrom, a cena em questão nos coloca diante de uma pessoa “paralisada frente à oferta de amor representado pela figura da ‘menina dos jacintos’ e frente à sua incapacidade de responder a essa imagem corpórea do amor” (PONDROM, 2009, p.329). Eis os versos em questão:

Faz agora um ano que me deste os primeiros jacintos;
Chamavam-me a menina dos jacintos”.
- Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos Jacintos,
Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude
Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia
Se estava vivo ou morto, e tudo ignorava
Ao inquirir o coração da luz, o silêncio.³ (ELIOT, 2004, p.141).

A dramaticidade da passagem é tamanha, e seu recurso visual tão evidente, que diversos críticos – dentre eles Antonio Candido – estabelecem um paralelo imediato entre “o jardim dos jacintos” e aquele que pode ser considerado o mais teatral dos poemas não dramáticos de Eliot, “La figlia che piange”, presente no livro *Prufrock and other observations* [*Prufrock e outras observações*]. Nas palavras de Candido (2008, p.57), “[...] num sistema visual plasticamente admirável, [...] Eliot cravou o drama de um abandono que deixa a alma vazia e a vontade perturbada”, tal como ocorre em *The waste land*, quando o “narrador”, incapaz de revelar os seus sentimentos, encontra-se num estado intermediário entre a vida e a morte. Conforme Frances Dickey pontua, em “La figlia que piange”, aquele que comanda as ações “[...] não é dramatizado como um personagem, mas sim como o diretor de uma cena” (DICKEY, 2009, p.128):

³ ““You gave me hyacinths first a year ago; / ‘They called me the hyacinth girl.’ /- Yet when we came back, late, from the hyacinth garden, / Your arms full, and your hair wet, I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence”.

Detém teus passos no topo da escada...
Apoia-te numa urna do jardim...
Tece, tece a luz do sol em teus cabelos...
Aperta tuas flores contra ti com doloroso espanto...
Atira-as ao chão e volta-te
Com uma furtiva mágoa em teus olhos,
Mas tece, tece a luz do sol em teus cabelos.⁴ (ELIOT, 2004, p.91).

Tanto na passagem do “jardim dos jacintos” quanto em “La figlia che piange”, o sentimento de fracasso diante da possibilidade de realização amorosa – “Ao inquirir o coração da luz, o silêncio” [*Looking into the heart of light, the silence*] – não pode ser dissociado da materialidade de imagens como os “cabelos úmidos” e os “braços cheios de jacintos”. Com efeito, nos rituais de fertilidade descritos por Frazer, o jacinto aparece como símbolo da ressurreição dos deuses, ou seja, símbolo da continuidade dos ciclos, dado este que mais uma vez confere concretude aos sentimentos evocados no poema. Logicamente, não se trata aqui de aplicar a noção de “correlativo-objetivo” à poesia de Eliot, mas sim de verificar o modo como o poeta vincula sentimento e imagem a fim de assegurar a expressão concreta e inteligível de seus versos, fugindo, pois, da subjetividade romântica. Se o “correlativo-objetivo” e a “dissociação da sensibilidade” falham em sua solidez conceitual, é certo que dão prova da preocupação dramática dos ensaios de Eliot e da natureza performática de seus versos.

Considerações finais

Em seu “Diálogo sobre a poesia dramática”, datado de 1928, Eliot (1932, p.38) afirma que, em seu teatro, Shakespeare demonstra ter mais talento que Ibsen, “não por ser um dramaturgo de maior qualidade, mas por ser um poeta de maior qualidade”. E assim como o teatro não pode existir sem a poesia, “[...] que grande poesia não é dramática? [...] Quem é mais dramático que Homero ou Dante? Somos seres humanos, e o que nos interessa mais do que as ações e atitudes humanas?” (ELIOT, 1932, p.38). Nesse sentido, é possível afirmar, por um lado, que ao publicar a peça religiosa *The rock* [*A rocha*] e levá-la ao palco, em 1934, Eliot chegou ao momento final de sua transição para o teatro. No entanto, o que devemos reconhecer, por outro lado, é que, durante toda a sua carreira,

⁴ “Stand on the highest pavement of the stair – / Lean on a garden urn – / Weave, weave the sunlight in your hair – / Clasp your flowers to you with a pained surprise – / Fling them to the ground and turn / With a fugitive resentment in your eyes: / But weave, weave the sunlight in your hair”.

Eliot demonstrou um forte e constante interesse pelo teatro: ele escreveu exaustivamente sobre tópicos dramáticos, e percebemos em vários desses ensaios o temperamento de um dramaturgo, e não apenas de um crítico literário. Eliot exaltou a centralidade do teatro na tradição literária inglesa e escreveu sobre a sua saga em busca “da poesia mais útil, socialmente” (MALAMUD apud CHINITZ, 2009, p.239).

Para Eliot, o teatro representa a possibilidade de restituir a poesia ao seu uso social. Em *The waste land*, o desejo de estabelecer um vínculo entre poesia e sociedade pode ser visto, por exemplo, no peso atribuído aos livros de Frazer e Weston sobre os rituais antigos. Essa dimensão ritualística de *The waste land* elimina qualquer possibilidade de leitura do poema como resultado de uma proposta exclusivamente individual; na realidade, Eliot coleciona episódios que podem ser lidos, conforme visto, como uma coleção de monólogos dramáticos que dialogam diretamente com a tradição literária. Da mesma forma, a teoria poética impessoal de Eliot, amparada pelas noções de “dissociação da sensibilidade” e do “correlativo-objetivo”, acentua a preocupação do poeta com a questão da recepção do texto, ou melhor, denota o modo como Eliot concebe seus versos como parte de uma experiência coletiva. Tudo isso nos leva a entender que, se a participação mais sistemática do poeta no teatro se dá a partir da década de 1930, sua poesia anterior já revela traços decisivos do desejo de coletividade expresso em suas peças.

CECHINEL, A. The dramatic content of Eliot’s non-dramatic poetry: the waste land and other observations. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.109-121, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *From the reading of The Waste Land and Eliot’s selected essays, this paper defends the thesis that the poet’s non-dramatic poetry discloses the constant desire to provide his verses with imagistic concreteness in order to confer a theatrical dimension to his poems. In order to do so, this text resorts, for instance, to the notions of “objective correlative” and “dissociation of sensibility,” which reveal the dramatic nature of Eliot’s poems. If the poet conceives modern poetry as a ritual, the presence, among others, of James Frazer and The golden bough in The Waste Land proves the dramatic aspect of the work.*

■ **KEYWORDS:** *Eliot. The waste land. Ritual. Drama.*

Referências

- BADENHAUSEN, R. T. S. **Eliot and the art of collaboration**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CANDIDO, A. **O observador literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
- CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- COOK, J. (Ed.). **Poetry in theory-an anthology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- DICKEY, F. Prufrock and other observations: a walking tour. In: CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- ELIOT, T. S. **Obra completa, v.1 - poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. **Selected prose of T. S. Eliot**. Edited with an introduction by Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
- _____. **The criterion**. London: Faber and Faber, 1967. v.1.
- _____. **The use of poetry and the use of criticism**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- _____. **Selected essays: 1917-1932**. New York: Harcourt, Brace & Company, 1932.
- FRAZER, J. G. **The golden bough: a study in religion and magic**. New York: Dover Publications, 2002.
- GARDNER, Helen. The waste land. In: LITZ, A. W. (Ed.). **Eliot in his time: essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The waste land**. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- LITZ, A. W. (Ed.). **Eliot in his time: essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The waste land**. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- LOBB, E. **T. S. Eliot and the romantic critical tradition**. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

MALAMUD, R. Eliot's 1930s plays: The rock, Murder in the cathedral, and The family reunion. In: CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

MATTHIESSEN, F. O. **The achievement of T. S. Eliot**. 3. ed. Boston: Houghton, 1958.

PONDROM, C.. Conflict and concealment: Eliot's approach to women and gender. In: CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

SKAFF, W. **The philosophy of T. S. Eliot**: from skepticism to a surrealist poetic – 1909-1927. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

SOUTHAM, B. C. **A guide to the selected poems of T. S. Eliot**. 6. ed. New York: Harcourt, Brace & Company, 1996.

SPENDER, S. **T. S. Eliot**. New York: The Viking Press, 1976.

STEAD, C. K. **Pound, Yeats, Eliot and the modernist movement**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1986.

WESTON, J. L. **From ritual to romance**. New York: Dover Publications, Inc., 1997.

Recebido em: 31/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

O TEATRO DA ESCRITA EM FERNANDO PESSOA

Flávio Rodrigo PENTEADO*

Caio GAGLIARDI**

- **RESUMO:** O artigo propõe-se a discutir alguns aspectos da noção de “drama” tal como cultivado por Fernando Pessoa na organização e na constituição de sua obra. Para tanto, aborda textos em prosa nos quais ele refletiu a respeito, tais como cartas e ensaios teóricos. A discussão desses textos permite enxergar como o escritor pensou sua obra a partir de um mesmo e ambicioso propósito de conjunção que se norteia tanto pela superação de fronteiras nítidas entre o gênero lírico e o dramático quanto por um anseio de incompletude monumental, subjacente à poética pessoana. Assim, discutindo particularidades da *poesia do teatro* e do *teatro da poesia* desse autor, o artigo pretende indicar a configuração de um *teatro da escrita* desempenhado por Pessoa em sua obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Drama. Poesia. Gêneros literários. Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa destacou de maneira recorrente a “substância dramática” de sua poesia, relacionando-a, por vezes, ao fenômeno heteronímico. Todavia, qual é a concepção pessoana de “drama”? Há implicações dessa noção sobre seu projeto poético? Na medida em que o próprio escritor refletiu sobre o problema, pode-se, sem dúvida, partir de sua obra em prosa, na qual se encontram diversas alusões a esse respeito, tanto na correspondência quanto nos textos de natureza crítico-teórica.

No âmbito epistolar, são três as cartas mais conhecidas em que o poeta faz referência ao tema: na primeira, de 19 jan. 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, menciona seu “propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos”, cuja sinceridade residiria naquilo que “[...] é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele” (PESSOA, 1976, p.55). Na segunda, de 11 dez. 1931 a João Gaspar Simões, Pessoa (1976, p.65-66) responde à crítica psicanalítica daquele, destacando:

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Área de Literatura Portuguesa). São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – flaviorodrigo@usp.br

** USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Área de Literatura Portuguesa). São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – caiogagliardi@usp.br

[...] atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assinasse Álvaro de Campos quer as assinasse Fernando Pessoa [...] O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo.

Por fim, em carta de 20 jan. 1935 a Adolfo Casais Monteiro – imediatamente posterior àquela em que esmiuçara a suposta gênese dos heterônimos –, Pessoa (1976, p.101) oferece a seguinte definição: “[...] O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo”.

Na esfera da teoria e da crítica, há dois textos provavelmente redigidos em momentos diferentes, mas que se entrecruzam, cujos títulos foram atribuídos pela organização do volume em que figuram: “Os heterônimos e os graus de lirismo” e “Os graus da poesia lírica”. Em ambos, Pessoa examina a fluidez existente entre a poesia de cunho lírico e aquela de estrato dramático, elencando as sucessivas escalas de despersonalização necessárias à condução plena de uma à outra. De acordo com seu raciocínio, esses “[...] desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes” (PESSOA, 1976, p.85) permitiriam ao poeta ser “vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”, de modo que essa levasse à “[...] poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente” (PESSOA, 1976, p.87). Tendo Shakespeare outra vez no horizonte, prossegue:

Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela (PESSOA, 1976, p.87).¹

Essa insistência em marcar a separação entre autor (Shakespeare) e personagem (Hamlet, Lear), aproximando-a do contexto da poesia lírica, bem demonstra a noção de lirismo cultivada por Fernando Pessoa, mas não apenas: denota também a consciência de que o mito da expressão lírica como sinônimo de expressão do sujeito que escreve – cristalizado no romantismo, especialmente – é, em última instância, um mito do processo de escrita em si.

Desse modo, mesmo quando não se ocupa diretamente da conjunção entre poesia lírica e poesia dramática, Pessoa não deixa de tangenciar o problema. Em

¹ Em “Os graus da poesia lírica”, Pessoa (1976, p.275) cita também o exemplo de Browning e seus *Dramatic poems*, que “não são dialogados, mas monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter”.

um fragmento manuscrito que acompanharia uma possível publicação da produção heteronímica, escreveu: “A série, ou coleção, de livros, cuja publicação com a destes se inicia, representa, não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (PESSOA, 1976, p.84). De fato, não se trata de um processo novo porque quem escreve necessariamente se desdobra.

Ainda que se escreva “eu sinto”, num poema, esse “eu” é sobretudo um eu pronominal, construído pela e *na* linguagem. Um dos aspectos que chamam especialmente a atenção na poesia de Pessoa, contudo, é a radicalização do emprego consciente desse processo de desdobramento inerente à escrita, levando-o às raias do “drama”.² Assim é que o criador dos heterônimos converte-se também “elemento” em criatura: “Umás figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projeto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz” (PESSOA, 1976, p.85). Perante tal afirmação, percebe-se que, para o poeta, a produção ortônima está longe de constituir uma unidade biográfica, na medida em que se compõe de diferentes *personae*, surgidas, a exemplo dos demais heterônimos, de um mesmo processo de desdobramento, embora sem carregar consigo uma fábula biográfica própria. Parece estar sugerido, pois, o problema da escrita como algo essencialmente dramático, redundando, por isso, em um estender-se para fora de si.³

Como se vê, a abordagem das noções de “drama” e “dramático” ultrapassa o âmbito da poesia de Fernando Pessoa, insinuando-se no campo da criação literária em sentido amplo. Outra dimensão, contudo, pode ser a ela acrescida se nos lembrarmos de que as investidas do escritor na esfera teatral propriamente dita estiveram longe de ser ocasionais.

Em 1913, Pessoa colaborou como crítico na revista *Teatro*, fundada por um amigo, Boavida Portugal. Nesses textos, deixa clara a sua admiração por Shakespeare e pela fase simbolista de Maeterlinck, além de, por vezes, fazer ressalvas ao “teatro-espetáculo” então dominante, reclamando outro estatuto para a arte dramática que não o realista. Segundo Pessoa, data desse mesmo ano, aliás, uma primeira versão de *O marinheiro*, “drama-estático” que seria revisado por seu autor até 1915, quando de sua publicação no primeiro número de *Orpheu*.

Não obstante seja essa sua única peça publicada em vida e mesmo a única por ele dada como acabada, Pessoa projetou uma extensa obra teatral, com vistas mais à leitura do que à encenação. Embora restem apenas fragmentos de mais de trinta

² Conforme lembrado por Monteiro (1985, p.135), Eliot, posteriormente ao poeta português, asseverou: “[...] Toda a grande poesia é dramática”.

³ Em outros termos, Coelho (1966, p.XXVIII) referiu-se à questão: “[...] a heteronímia seria o termo último dum processo de despersonalização inerente à própria criação poética e mediante o qual Pessoa estabelece uma axiologia literária. O poeta será tanto maior quanto mais intelectual, mais impessoal, mais dramático, mais fingidor”.

peças em português e inglês que escreveu (Gagliardi, 2010a), são o bastante para, ao lado de *O marinheiro*, lançar as bases de um teatro de forte influxo lírico e que se opõe, portanto, àquilo que tradicionalmente é esperado de um drama, na medida em que a ação é suprimida e o diálogo, se ainda assim pudermos chamá-lo, acontece entre personagens de pouca ou nenhuma nitidez.

É essa via de mão dupla entre poesia e teatro o que particularmente nos interessa. Compreende-se aqui que tal relação está não apenas no cerne das preocupações de Fernando Pessoa, como também é suscitada pela leitura de sua obra, independentemente das chaves interpretativas fornecidas pelo autor. Portanto, cabe inquirir desde já alguns aspectos do problema não apenas do **teatro da poesia**, mas **da escrita**, que aqui se descortina.

No parágrafo inicial de sua *História mundial do teatro*, Berthold (2000, p.1) escreve que “[...] a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana”, incluindo, assim, no raio de ação do teatro, tanto a pantomima de caça dos povos da idade do gelo quanto as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. De fato, o denominador comum da prática teatral ao longo dos séculos, a despeito de inúmeras idiossincrasias, reside no gesto de **outrar-se**, para usar um termo não estranho a Fernando Pessoa. Ou seja: o teatro como um espaço em que é possível fazer-se outro.

Quanto à relação entre poesia e teatro, reserva-se-lhe um capítulo à parte na extensa história do teatro mundial, tratando-se, pois, de modalidades artísticas que apresentaram múltiplas confluências desde o nascimento de ambas. Barthes (2002), a propósito, aponta tal convergência já no âmbito da língua, uma vez que há uma afinidade etimológica entre as palavras poema e drama, derivadas dos termos gregos *poiém* e *dráw*, cuja significação aponta para o verbo **fazer**.

Mantendo a sugestão do pensador francês no horizonte, Maciel (1999, p.152-153, grifo nosso) faz a seguinte advertência:

[...] se a função da poesia no teatro foi amplamente abordada tanto por estudiosos do campo teatral quanto do literário, o mesmo não se pode dizer do inverso, atentando à presença do **teatro** na poesia, especialmente no que tange à incorporação orgânica, na estrutura do poema, dos signos inerentes ao universo dramático, tanto no nível semântico quanto formal.

Eis então, no que diz respeito à verificação da “substância dramática” da poesia de Fernando Pessoa, o cerne da perspectiva que interessa a este ensaio: não se tratando, em sentido estrito, de poemas dramáticos ou que se sirvam do teatro apenas como imagem, faz-se necessário atentar à apropriação, pelo poeta, de elementos transpostos do universo teatral para o poético, dando consistência a seu ideal de multiplicação do eu.

Sob esse prisma, vê-se que um dos ideais perseguidos de maneira mais insistente por Fernando Pessoa – a recusa a uma identidade una – tem sua raiz nos primórdios da tradição teatral, que, por sua vez, reflete um problema de ordem antropológica. A máscara, símbolo da capacidade de tomar posse do outro e de nele atuar, a qual desde tempos imemoriais corresponde à perda de identidade por parte de quem a veste, passa a simbolizar, na virada do século XIX para o XX, a pluralidade do ser humano que se reconhece muitos e, por isso, nenhum. Se o desdobramento da personalidade é uma característica fundamental do homem, que vive a desempenhar diferentes papéis no palco do mundo, o que se vê no século XX é a questão sendo, definitivamente, posta a nu. O que era “apenas” especulação filosófica em Kierkegaard, Schopenhauer e Nietzsche, ou fruto da criação literária de um Dostoiévski, ganha estatuto científico a partir da publicação, discussão e aceitação dos textos de Freud.

É notória, ademais, a importância da cultura científica para o pensamento de Fernando Pessoa, raciocinador nato que, embora tenha criticado as classificações de Aristóteles,⁴ não deixava de propor as suas, concebendo romancistas e dramaturgos, por exemplo, como “artistas psicólogos modernos” – ou “psicológicos”, já que há variação do termo no mesmo texto, inacabado (PESSOA, 1976, p.280-281). Nesse sentido, é igualmente conhecida a carta de 10 jun. 1919 a dois psiquiatras franceses, Hector e Henri Durville, em que Pessoa (1976, p.58) se ocupa de seu “caso”, definindo-se, “do ponto de vista psiquiátrico”, como hístico-neurastênico. Não importando verificar se o poeta padecia ou não de algum tipo de psicose, há de levar em conta, de qualquer modo, o destaque por ele conferido à “ciência psicológica” na cultura moderna, como no trecho a seguir, em que comenta o drama *Octávio*:

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais sutis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a hístico-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a hístico-epilepsia de Lady Macbeth (PESSOA, 1976, p.281).

⁴ “Dividui Aristóteles a poesia em lírica, elegiaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima [...]” (PESSOA, 1976, p.86).

Fernando Pessoa, portanto, autointerpretando-se pelo viés dessa crítica de feição substancialista,⁵ desviou o foco da obra para o sujeito que a produziu:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria (PESSOA, 1976, p.87).

Se o poeta, por um lado, não se propõe a analisar o “motivo temperamental” da heteronímia e tampouco julga importante fazê-lo, é evidente, por outro lado, a sugestão para que o façam. Assim, balizou a teoria do “drama em gente”, o que, no dizer de Seabra (1982, p.xviii), “[...] fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os ‘desdobramentos de personalidade’ de que o poeta se reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia”. De qualquer modo, a assertiva de Pessoa contém ainda outra formulação bastante sugestiva, que nos permitirá avançar um pouco mais: no que tange à feitura de poemas, o poeta fala em **atribuição às** e não **composição pelas** personagens que criou. Lendo-a de modo literal, pode-se dizer que, de fato, “o poema é o autor do poeta”, para lembrar Paes (2008, p.290).

Naquele que talvez seja o registro mais conhecido da gênese dos heterônimos, a carta para Adolfo Casais Monteiro de 13 jan. 1935, escreveu Pessoa (1976, p.96, grifo do autor):

[...] acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.

Retomando estudos de Adolfo Casais Monteiro, Lourenço (apud GAGLIARDI, 2010b, p.295) assinalou que Pessoa não criou personalidades que produziram poemas, e sim escreveu poemas que só depois suscitaram personalidade. O mesmo se pode inferir de “Chuva oblíqua”, atribuído, em diferentes ocasiões, a Álvaro de Campos (PESSOA, 1976, p.47), Alberto Caeiro (LOPES, 2007, p.25) e até mesmo Bernardo Soares (GAGLIARDI, 2005, p.286), indicando o caráter movedição de um projeto de escrita que se fundamenta em radical desprendimento de qualquer pressuposta unidade do sujeito.

⁵ O termo está empregado no sentido que lhe deu Hansen (1998, p.10-11) ao criticar a leitura, de matriz “psicológica”, feita por Mário de Andrade da poesia de Álvares de Azevedo: “[...] Fazer psicanálise de supostos sintomas de supostas neuroses de personagens é só verossímil, porque metaforização de discursos psicanalíticos tidos como “verdadeiros” quando aplicados a sujeitos históricos empíricos. Seres de papel são puramente funcionais, não são passíveis de juízos de existência, desconhecem o real do desejo etc.”.

Por fim, cabe destacar outra singularidade da noção pessoana de “drama”: o anseio de incompletude monumental, por assim dizer, a um só tempo projeto e ruína, tal como se faz perceber em alguns fragmentos do *Livro do desassossego*:

Choro sobre as minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora, e é humano. Deus está calado. Por isso podemos amar o santo mas não podemos amar a Deus. (PESSOA, 2009, p.95-96).

Mais adiante, lê-se, no fragmento 152 da mesma edição:

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha covardia. (PESSOA, 2009, p.169-170).

A “covardia” de que o narrador se reclama, contudo, é antes a delimitação precisa de uma escolha por uma escrita que se quer imperfeita, inconclusa, e que, justamente por isso, conserva intacta a grandeza almejada pelo escritor:

Amo alguns poetas líricos porque não foram poetas épicos ou dramáticos, porque tiveram a justa intuição de nunca querer mais realização do que a de um momento de sentimento ou de sonho. O que se pode escrever inconscientemente – tanto mede o possível perfeito. Nenhum drama de Shakespeare satisfaz como uma lírica de Heine. É perfeita a lírica de Heine, e todo o drama – de um Shakespeare ou de outro, é imperfeito sempre. Poder construir, erguer um Todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes, e com uma vida, uma vida de unidade e congruência, unificando a dispersão de feítios das suas partes!

Tu, que me ouves e mal me escutas, não sabes o que é esta tragédia! Perder pai ou mãe, não atingir a glória nem a felicidade, não ter um amigo nem um amor – tudo isso se pode suportar; o que se não pode suportar é sonhar uma coisa bela que não seja possível conseguir em acto ou palavras. A consciência do trabalho perfeito, a fartura da obra obtida – suave é o sono sob essa sombra de árvore, no verão calmo. (PESSOA, 2009, p.283-284).

Vê-se que, aos olhos do narrador, os “líricos” buscariam, movidos pela “intuição e escrevendo inconscientemente”, a apreensão do momento fugaz de um sentimento ou de sonho. Com isso, alcançariam o “possível perfeito”, de pequenas proporções, que “satisfaz”. O drama e a épica, por sua vez, trabalham com proporções longas, extensão mais vulnerável às marcas da imperfeição. Não é por outro motivo, pois, que o *Rei Lear* de Shakespeare sofre tantas restrições do narrador no início do mesmo fragmento:

Se eu tivesse escrito o *Rei Lear*, levaria com remorsos toda a minha vida de depois. Porque essa obra é tão grande, que enormes avultam os seus defeitos, os seus monstruosos defeitos, as coisas até mínimas que estão entre certas cenas e a perfeição possível delas. Não é o sol com manchas; é uma estátua grega partida. Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros, de faltas de perspectivas, de ignorâncias, de traços de mau gosto, de fraquezas e desatenções. Escrever uma obra de arte com o preciso tamanho para ser grande, e a precisa perfeição para ser sublime, ninguém tem o divino de o fazer, a sorte de o ter feito. O que não pode ir de um jacto sofre do acidentado do nosso espírito. (PESSOA, 2009, p.282-283, grifo do autor).

A obra dramática, em vista de seu próprio caráter colossal, não pode ser comportada em uma forma definida. Não se trata de um enorme corpo como o sol, exibindo pequenas manchas; o *Rei Lear* seria uma “estátua grega partida”, uma unidade que foi abalada em sua essência, diferente do sol que conserva a sua forma, ainda que com algumas “impurezas”. A estátua grega, portanto, assume as marcas deformantes de uma violenta implosão formal. A justa medida da obra de arte, “a precisa perfeição”, tal como a concebe o narrador, limita-se com o divino. De acordo com tal linha de pensamento, o produto artístico redundante, invariavelmente, imperfeito, incapaz de abarcar o Absoluto. Eis o ponto em que, na concepção de Pessoa, reside a distinção fundamental entre o poeta lírico e o dramático: o primeiro, ao produzir suas formas breves e perfeitas, revela-se consciente dessa impossibilidade; já o dramático, por sua vez, ousa desafiá-la. É pela dinâmica desse processo que se fundamenta um dos pilares da poética de Fernando Pessoa.

PENTEADO, F. R.; GAGLIARDI, C. The theater of writing in Fernando Pessoa. *Itinerários*, Araraquara, n.34, p.123-131, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at discussing some aspects of the notion of “drama” as elaborated by Fernando Pessoa in the organization and constitution of his work. The discussion of his theoretical prose (letters and essays) about the subject enables us to determine how the writer conceived his work from the very purpose of overcoming the boundary between lyric and dramatic genres as well as from a desire for a monumental incompleteness. Thus, discussing the particularities of the poetry of theater and the theater of poetry, this article attempts to establish the configuration of a theater of writing in the poetic of Pessoa.*

■ **KEYWORDS:** *Drama. Poetry. Literary genres. Fernando Pessoa.*

Referências

BARTHES, R. Drame, poème, roman. In: _____. **Oeuvres complètes**. 1977-1980. Paris: Seuil, 2002. Tome V. p.583-600.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, J. P. Fernando Pessoa, pensador múltiplo. In: PESSOA, F. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966. p.xxi-xxxvii.

GAGLIARDI, C. Introdução. In: PESSOA, F. **Teatro do êxtase**. São Paulo: Hedra, 2010a. p.9-47.

_____. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.24, n.69, p.285-299, 2010b.

_____. **Fernando Pessoa ou Do interseccionismo**. 2005. 265f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

HANSEN, J. A. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, C. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998, p.9-23.

LOPES, T. R. Este Campos. In: PESSOA, F. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.20-45.

MACIEL, M. E. Teatro de palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa. In: _____. **Vão transverso: poesia, modernidade e fim do século XX**. Rio de Janeiro: Sette Letras: Fale/UFMG, 1999. p.151-158.

MONTEIRO, A. C. **A poesia de Fernando Pessoa**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

PAES, J. P. O último heterônimo. In: _____. **Poesia completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.290.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido em: 08/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

EFEITOS DE DRAMATICIDADE NO CONTO LITERÁRIO

Ricardo SOBREIRA *

■ **RESUMO:** O presente artigo objetiva investigar os efeitos de dramaticidade na literatura a partir da análise de processos de hibridação entre os gêneros peça teatral e conto literário. Com base em contos recentes do escritor e dramaturgo Sam Shepard, estudamos como procedimentos narrativos – narração em modo dramático e estilo paratático –, bem como traços genéricos ditos teatrais (solilóquio, didascália) imbricam-se na estrutura narrativa do conto literário a fim de produzir efeitos de dramaticidade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Dramaticidade. Literatura. Conto. Sam Shepard. Hibridação.

Este trabalho, cuja gênese deve-se a questionamentos envolvendo as relações entre as artes literária e dramática, busca investigar o que são e como se processam textualmente os efeitos de dramaticidade na prosa literária. A fim de dissipar possíveis ambiguidades, entendemos por efeitos de dramaticidade determinados elementos que, conforme veremos, estão contidos em textos ficcionais, aproximando-os composicional ou tematicamente dos gêneros teatrais. Por razões que pretendemos esboçar na sequência, optamos por eleger a narrativa (e, mais especificamente, o conto literário) como foco de nossas investigações.

Como sabemos, no caso específico da prosa ficcional, sua natureza plural – que tende a se valer de inúmeras técnicas narrativas – congrega, de maneira intrínseca em sua própria substância, tanto o modo narrativo quanto o dramático (LEPALUDIER, 2008). Porém, a dramaticidade ou teatralidade na prosa ficcional pode ir mais além dos tradicionais impulsos de “contar” (*telling*) e “mostrar” (*showing*) (FRIEDMAN, 1975; MARTIN, 1994). O “contar” consiste na apresentação indireta dos acontecimentos pelo narrador e o “mostrar” está associado à técnica de interromper momentaneamente o relatório de acontecimentos e observar, em tempo real, as interações entre as personagens. O impulso de mostrar tem sido frequentemente associado aos efeitos de dramaticidade em virtude de seu foco direto nos diálogos entre as personagens, isto é, de sua virtual teatralidade, embora seja possível encontrar efeitos de dramaticidade também em passagens regidas pelo impulso de contar (LEPALUDIER, 2008).

* UFVJM – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Faculdade Interdisciplinar em Humanidades. Diamantina – MG – Brasil. 39100-000 – ricardosobreira@ufvjm.edu.br

Conforme apontado no primeiro parágrafo deste trabalho, nosso objeto de estudo será o conto literário. Seja por sua consolidada inventividade dentro do campo da narrativa ficcional, seja por sua condensação formal e temática, esse gênero literário em particular pode apresentar possibilidades interessantes de manifestações de dramaticidade. Conforme observa Lepaludier (2008), embora o conto não possa ser considerado um gênero teatral, em sentido estrito, há vários traços constitutivos desse tipo de texto que podem sugerir efeitos de dramaticidade. Conforme analisaremos de forma mais detida no que segue, aspectos que sugerem efeitos de dramaticidade no conto dizem respeito à sua condensação similar à do esquete teatral e à utilização de expedientes análogos à estrutura composicional dos gêneros teatrais como o modo dramático, o foco na gestualidade, a rubrica e o solilóquio.

Um contista contemporâneo cujos contos literários incorporam traços de dramaticidade é justamente um autor que costuma ser mais frequentemente associado ao teatro do que à literatura. Trata-se do dramaturgo, ator e escritor norte-americano Shepard (1943). Embora menos conhecido como contista, seu trabalho com o gênero, que já dura aproximadamente quarenta anos, tem-se destacado (e também sido criticado) por promover interações entre literatura e drama.

Autor de uma produção dramática e de uma ficção em prosa orientada em favor de instabilidades lógicas, alinearidades e experimentalismos (ROUDANÉ, 2002), Shepard tende a explorar criticamente em suas peças e contos os aspectos míticos da cultura americana, bem como as contradições entre passado histórico e presente, entre o real e o ilusório e entre as condições materiais e a dimensão espiritual da existência humana (GRAY, 2011). Dessa maneira, muitos dos enredos tanto de suas peças quanto de seus contos caracterizam-se pela presença de situações absurdas, em que tempo e espaço são concebidos de forma deliberadamente incoerente. Suas personagens, sejam dramáticas ou não, tendem a emergir não como sujeitos integrais, compostos por uma lógica de caracterização e de motivação, mas como seres ficcionais fragmentários, construídos a partir de colagens de identidades e emoções, como improvisações de *jazz* (SHEPARD, 2006). Na esteira dessas experimentações formais e temáticas, podemos presumir que a produção artística de Shepard, conforme veremos a seguir, distingue-se pelas transgressões e pelos hibridismos estético-formais.

Considerações sobre os contos “híbridos” de Sam Shepard

Como aludido na seção anterior, apesar de ter produzido um número significativo de coletâneas de contos literários, é mais provável que seu nome seja vinculado à sua extensa produção para o teatro e para o cinema.

O autor tem realizado a maior parte de suas atividades criativas nos palcos, para os quais já escreveu, montou e publicou mais de 45 peças, dentre elas *Angel city*

(1976), *True west* (1980), *Fool for love* (1983), *A lie of the mind* (1985), *Simpatico* (1994) e *Buried child* (1978), vencedora do Prêmio Pulitzer de Melhor Drama. Por seu trabalho no teatro, Shepard tem-se consolidado como um dos principais expoentes do drama norte-americano da segunda metade do século XX (SIEGEL, 1982; COHN, 1988; SHEWEY, 1997; ZELLAR, 2002; JAMES, 2002; GRAY, 2011).

Em sua extensa carreira no cinema, cabe mencionar seus roteiros para os filmes *Paris, Texas* (França, Alemanha, EUA, 1984) – dirigido por Wim Wenders e premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes – e *Estrela solitária* (*Don't come knocking*, EUA, Alemanha, 2005) – também dirigido por Wenders e protagonizado pelo próprio Shepard.

Paralelamente às carreiras de dramaturgo, roteirista, ator e diretor, Shepard, a partir dos anos 1970, tem se dedicado à publicação, ao menos uma vez a cada década, de uma coletânea de textos diversos, predominantemente em prosa. Esses trabalhos incluem as coletâneas *Hawk moon* (1973), *Motel chronicles* (1982), *Cruising paradise* (1996), *Great dream of heaven* (2002) e *Day out of days* (2010). Com exceção de *Great dream of heaven* e *Cruising paradise*, que são coletâneas de contos, os demais livros, além de contos, incluem também relatos, crônicas, poemas e monólogos.

Embora muitos dos textos, sobretudo os coligidos nos volumes mais recentes, revelem um artista mais amadurecido do ponto de vista artístico, uma parcela considerável dos textos pode ser caracterizada como relatos em que diálogos rápidos, narrativas ficcionais, meditações e dados biográficos se imbricam, produzindo um corpo textual deliberadamente desigual e “improvisado”. Algumas dessas obras, marcadas pela recorrência de estruturas e temas já explorados pelo autor em suas criações para o teatro, soam mais como “sobras” de peças do que propriamente textos literários independentes (JAMES, 2002).

Essa imbricação de traços de dramaticidade em alguns de seus textos literários tem confundido alguns críticos mais tradicionais e os levado a tecer comentários depreciativos quanto à aparente “impureza” genérica da produção escrita do autor. James (2002), por exemplo, observa que em alguns contos, Shepard parece ter escolhido “ignorar as distinções entre teatro e ficção literária” ao criar histórias inteiramente compostas a partir de diálogos.¹ Essa relativa fluidificação das “distinções” rígidas entre traços típicos de uma peça teatral e de um conto literário constitui uma das características mais distintivas do projeto estético de Sam Shepard, que é marcado pela fusão muitas vezes espúria ou dissonante de elementos díspares. Associamos essa fusão entre traços composicionais tanto do conto quanto da peça teatral ao princípio da hibridação de ambos os gêneros.

¹ Salvo quando indicado na bibliografia, todas as traduções livres utilizadas no presente trabalho são de responsabilidade do autor da pesquisa.

A hibridação (ou hibridização) de gêneros é entendida aqui, segundo Pinheiro (2002), como uma espécie de mescla de traços constitutivos de gêneros distintos. Essa mescla ou hibridação ocorre a partir de uma “combinação de características genéricas” específicas, que, imbricadas, propiciam a formação de um gênero híbrido (PINHEIRO, 2002, p.280). Dessa forma, com frequência é possível detectar, conforme observa Bentes (2006, p.103), “um gênero [...] imbricado em outro gênero”. Nessas ocorrências híbridas há, portanto, um intercâmbio de práticas discursivas e composicionais uma vez que se pode identificar “um gênero [...] estruturando outro” (BENTES, 2006, p.103).

Esse princípio de hibridação dos gêneros contribui para que possamos compreender a natureza dos experimentos ficcionais realizados por Shepard em contos como “Betty’s Cats”, da coletânea *Great dream of heaven*. Trata-se de um texto em que a personagem-título, uma mulher pobre que vive em um *trailer* sujo e desnivelado com dezenas de gatos, corre o risco de ter sua moradia confiscada pelo departamento de saúde pública caso não se livre dos animais. Apresentamos, a seguir, uma passagem de “Betty’s cats”, em tradução livre:

Eu estava só dizendo que se você quisesse se livrar de alguns deles [gatos] você poderia começar com aquele um, pois ele não tem pelo.

Não há nada de errado com ele. Ele só é diferente.

Ele tem alguma coisa. Não é natural para um gato não ter pelo. [...] Bom, que tal um dos outros então. Aquele alaranjado.

Que alaranjado? [...] Badger? [...] Badger é o pai.

Você deveria ao menos mandar castrá-lo então.

Eu não vou mandar castrar o Badger. Ele é o papai.

Então você só vai continuar tendo mais e mais filhotes, Betty (SHEPARD, 2002, p.39-40).

O conto mostra um diálogo entre Betty e uma outra pessoa cujo gênero ou relação com a protagonista não podem ser determinados. Essa segunda personagem tenta convencer Betty do sério problema representado pelos gatos, em especial um animal que nasceu sem qualquer pelo. Betty, entretanto, prefere mantê-los como são, sem julgá-los, nem controlá-los.

Por sua extrema brevidade e condensação, “Betty’s cats” pode ser associado à tradição do esquete teatral, um gênero dramático bastante breve e improvisado,

visando ao entretenimento rápido (CUDDON, 1998, p.833). Essa imbricação de traços do esquete teatral no conto literário, no entanto, não é o principal fator gerador de efeitos de dramaticidade. Tais efeitos são produzidos, na verdade, pelo fato de “Betty’s cats” promover um apagamento completo da figura do narrador por meio do registro exclusivo das falas das personagens, sem nenhum tipo de intervenção direta de um comentarista entre os diálogos. A presença do articulador, contudo, está implícita na própria seleção das falas e da cena.

A total remoção da figura do narrador dota o texto de uma enorme dramaticidade uma vez que cria uma ilusão de teatralidade, como se o leitor pudesse “ver” e “ouvir” por si só os acontecimentos da “cena” sem a “intrusão” de um articulador. Por essa razão, pode-se dizer que o autor opta por transgredir os limites do gênero conto ao promover uma imbricação estrutural deste com o gênero dramático.

Essa estratégia de hibridação dos gêneros é coerente com o pós-modernismo (JAMESON, 1991) praticado por Sam Shepard, cujas obras dramática e não dramática têm primado ao longo dos anos por uma relativa recusa de “receitas” tradicionais dos gêneros e pela busca de alternativas em termos de efeitos sobre o leitor. Conforme argumenta Wetzsteon (2006, p.4), essa recusa dá-se tanto em relação aos “[...] métodos convencionais de narração – acontecimentos sequenciais, continuidade espaçotemporal, distinções nítidas entre realidade e fantasia” – quanto no tocante a “fórmulas [em especial, as concernentes à representação realista] segundo as quais a experiência é em geral organizada”.

“Betty’s cats” é um texto de difícil categorização. Não pode ser classificado perfeitamente como uma peça por ser breve demais e estar inserida em uma coletânea que se assume como sendo um volume de contos. O texto tampouco se encaixa adequadamente na categoria conto uma vez que não há sequer um único enunciado propriamente narrativo, sendo composto inteiramente sob a forma de diálogos. Dessa forma, só faz sentido analisarmos “Betty’s cats” como pertencente a um gênero híbrido. Na obra, características distintivas do teatro (diálogos entre seres ficcionais, apelo audiovisual) estruturam uma espécie de conto literário, que foi produzido para ser lido e é marcado pela sugestão de conteúdo narrativo (um acontecimento breve, com poucas personagens, tempo e espaço delimitados etc.).

É possível que defensores de uma visão mais tradicional do gênero conto relutem em classificá-lo como tal, entre outros motivos, pelo fato de ser estruturado como um roteiro de peça teatral ou de produção cinematográfica, sem a presença de um narrador típico como centro organizador da percepção. Defendemos, no entanto, que “Betty’s cats” ainda pode ser associado ao gênero conto pelo fato de esse reter alguns dos traços característicos já indicados antes. Além disso, esse conto possui fronteiras mais fluidas, uma vez que sua estrutura encontra-se permeada por traços constitutivos do gênero roteiro de produção dramática.

Essa relação de hibridação entre narrativa literária e texto teatral tem sido explorada pelas teorias associadas à narratologia há pelo menos três décadas. Friedman (1975) foi um dos primeiros a identificar essa combinação de características entre ambos os gêneros textuais, à qual o autor referiu-se ao discutir a narração em “modo dramático”, conforme analisamos a seguir.

Modo dramático e parataxe

Uma das características mais marcantes e, no dizer de James (2002), mais perturbadoras da ficção não dramática de Shepard é a preponderância dos diálogos sobre as passagens propriamente narrativizadas de seus contos, crônicas e outros relatos. Embora a produção não teatral de Shepard seja marcada pela imbricação de traços composicionais de gêneros dramáticos, parece mais acertado afirmar que o impulso de “mostrar” (*showing*), mais do que o de “contar” (*telling*), é o que, em última instância, motiva a tessitura dos textos do autor. E esse “mostrar”, como sabemos, consiste na construção de “cenas” em que se materializam, em tempo real, interações entre as personagens.

Como artista nomeadamente versado nas diferentes linguagens e práticas das mídias performativas como o cinema e sobretudo o teatro, Shepard possui, segundo Brooks (2002, p.26), um “ouvido aguçado para diálogos”, capaz de registrar em poucos fragmentos de conversa uma experiência dramática intensa. Dessa forma, parece coerente com seu projeto estético que seus escritos publicados nas mídias impressas, sobretudo as narrativas ficcionais de feições literárias, sejam “contaminados” pelo modo dramático.

O modo dramático (FRIEDMAN, 1975, p.155-156) possui características análogas às do teatro. Assim como na *mise-en-scène* do drama tradicional, esse tipo de foco narrativo, no campo da ficção literária, consiste na eliminação textual total das presenças explícitas do autor e do narrador. As indicações de estados mentais (geralmente feitas no texto por um narrador) também são completamente suprimidas da página, restando apenas os diálogos. Diante desse tipo de texto, que não dispõe explicitamente de um narrador como centro organizador da percepção, o leitor deve inferir, por meio apenas dos diálogos, quais são os estados mentais das personagens envolvidas. Segundo Friedman (1975), na analogia com o teatro, o leitor ficaria mais em “desvantagem” do que o espectador de uma peça de teatro convencional, pois esse disporia, além dos diálogos, de toda a dimensão audiovisual do espetáculo. O leitor de um texto em modo dramático, por sua vez, ficaria quase que totalmente “às cegas”, devendo ele próprio inferir, a partir exclusivamente do que as personagens dizem, que tipo de ação está se desenrolando e quais os sentimentos implicados naquela interação. Friedman (1975, p.155-156) desenvolve essa analogia nos seguintes termos:

[No modo dramático] [...] temos de fato uma peça teatral projetada no molde tipográfico da prosa literária. Porém, há uma certa diferença: a ficção é pensada para ser lida; o drama, para ser visto e ouvido; haverá, portanto, uma diferença correspondente de escopo, abrangência, fluidez e sutileza. A analogia, entretanto, na maior parte das vezes, é válida, no que se refere ao fato de que o leitor aparentemente não ouve mais ninguém além das próprias personagens, que se movimentam como se estivessem em um palco.

O comentário de Friedman subestima, de certa forma, as sofisticadas e poderosas estratégias envolvidas no processamento cognitivo do leitor (VAN DIJK, 1979). Ao afirmar que esse se atém apenas ao que dizem as personagens, o teórico deixa de considerar a capacidade de a ficção literária suscitar na mente do leitor imagens mentais.

Nesse sentido, Lepaludier (2008, p.2) acrescenta maiores nuances à questão da dramaticidade no conto literário. Apesar de esse não oferecer a experiência sensorial direta oferecida pela dimensão audiovisual de uma produção teatral, o conto pode criar efeitos de dramaticidade utilizando o que o autor chama de “poder da imaginação do leitor”, associado à sua “capacidade de encenar a ação dramática em sua mente”. Por essa razão, ao ler um conto em modo dramático, o leitor pode não apenas “ouvir” o que dizem as personagens, mas também “visualizar” suas interações por meio da construção cognitiva de um modelo mental das ações sugeridas pelo texto.

Nem todo conto, porém, é necessariamente capaz de suscitar tais efeitos de dramaticidade. Segundo Lepaludier, para que um conto produza a ilusão de dramaticidade, a cena evocada deve conter algo de “espetacular”, isto é, ela deve estimular a imaginação visual do leitor/espectador. Ela deve ter certas qualidades visuais (apelo à imaginação visual) e orais (diálogo interessante, sonoridade das palavras, cortes melódicos do texto etc.), pois uma cena dramática precisa ser efetivamente vista e ouvida. Portanto, “[...] uma ação dramática ou uma conversa vívida permitem que o leitor imagine facilmente a cena” (LEPALUDIER, 2008, p.4-5). Podemos observar esse efeito de dramaticidade na passagem do conto “Thor’s day”, publicado na coletânea *Day out of days*, de Shepard. Nesse texto, duas personagens discutem em um restaurante de beira de estrada:

Não saia.
Solte o meu braço!
Por favor!
Pare com isso! Você está me machucando!
Desculpe.
Você furou minha pele. Olhe só para isso!
Desculpe.

Eu vou sair e ficar esperando no carro.

O quê? Por quê?

Vou esperar no carro.

Pensei que você quisesse almoçar.

Não quero mais. Não estou mais com fome.

Por favor. Fique. Eu quero almoçar. [...]

Eu não posso continuar mais com isso. Realmente não consigo. Olhe o que você fez na minha pele.

Desculpe.

Parece que um animal me mordeu. Olhe só para isso! Olhe para este sangue! Escorreu para todos os lados (SHEPARD, 2010, p.64-65).

Em “Thor’s day”, como podemos observar, Shepard opta por suprimir completamente não apenas os trechos narrativos, mas também os sinais de pontuação (como as aspas ou o travessão) convencionalmente utilizados para marcar, em uma narrativa, a mudança de interação. A alternância entre os interlocutores é sinalizada apenas por um espaço em branco entre as falas das personagens, sem a utilização dos tradicionais verbos *dicendi* pela voz narrativa. Esse texto, no qual o autor opta pelo modo “mostrar” em detrimento do “contar”, adquire um intenso apelo visual ao utilizar frases muito breves, escritas em estilo paratático.

A relação entre estilo paratático e potencial dramático já foi estabelecida por Auerbach (2004), que associa o emprego da sintaxe paratática a efeitos de natureza plástica no texto. Segundo o autor, essa técnica possui um forte apelo dramático e visual, pois projeta na imaginação do leitor uma cena subdividida em uma série de pequenas parcelas plásticas justapostas. Esses mínimos “quadros estáticos” representados pelas frases reduzidas e sem ligações interoracionais rigorosas tendem a ressaltar a energia dramática dos gestos captados no “instante cênico” projetado pelo texto (AUERBACH, 2004, p.100).

O uso da parataxe desperta aqui outro efeito de dramaticidade que consiste, ainda segundo Auerbach, na ideia da corporalidade. Nos gêneros dramáticos, além dos aspectos auditivos do espetáculo, uma grande ênfase é depositada na dimensão física dos atores, cuja *performance* corporal, associada à maquiagem e a toda a sua caracterização, contribui para a sugestão de sentidos (READ, 1990, p.354). Nesse mesmo sentido, é possível estender esses efeitos, de maneira análoga, aos mínimos gestos das personagens e outros detalhes do ambiente cuja plasticidade e energia de movimentos são captadas quadro a quadro, conforme sugere Auerbach (2004, p.100), por meio da escrita em estilo paratático.

Além do forte apelo visual propiciado pela sequência de enquadramentos mínimos, a cena enunciada a partir de construções paratáticas contribui, por meio dos cortes melódicos das sentenças justapostas, para dotar a fala das personagens

também de uma qualidade oral, quase ritmada. Os efeitos de dramaticidade são ainda reforçados pela presença de verbos no imperativo. No âmbito da cena imaginada pelo leitor, quando um dos interlocutores impele o outro a realizar determinada ação por meio de comandos como “Olhe só para isso!”, “Olhe o que você fez na minha pele” ou “Olhe para este sangue!”, o leitor também é convidado a performatizar ação análoga, porém em sua mente.

Shepard tem explorado fartamente o recurso, derivado do teatro, da textualização em modo dramático, que está presente em vários de seus escritos ficcionais. A despeito de críticas contra essa prática de hibridação entre os gêneros conto e texto teatral, Shepard tem ampliado gradativamente ao longo dos anos, a utilização dessa prática em suas coletâneas de textos. Em *Cruising paradise* (1996) e *Great dream of heaven* (2002), o modo dramático (em que há supressão completa do narrador, restando apenas diálogos) foi utilizado em apenas dois textos de cada coletânea, sendo “Quick stop” (SHEPARD, 1996, p.87) e “Just space” (SHEPARD, 1996, p.102) da primeira, e “Betty’s cats” (SHEPARD, 2002, p.32) e “It wasn’t Proust” (SHEPARD, 2002, p.76) da segunda. No volume de textos ficcionais mais recente, *Day out of days* (2010), o uso do modo dramático aumentou para, no mínimo, sete histórias: “One night in the Long-Ago” (SHEPARD, 2010, p.21), “Thor’s day” (SHEPARD, 2010, p.57), “Reason” (SHEPARD, 2010, p.125), “Interview in Café Pascual” (SHEPARD, 2010, p.179), “Black oath” (SHEPARD, 2010, p.247), “Rape and pillage” (SHEPARD, 2010, p.251), e “Back in the woods” (SHEPARD, 2010, p.263).

Essa técnica narrativa, também já parcialmente empregada por autores como Ernest Hemingway e Henry James (LEPALUDIER, 2008), constitui claramente um procedimento formal que visa à implementação de efeitos de dramaticidade na literatura. Por essa razão, a crítica feita por James (2002, p.30) de que Shepard teria escolhido “ignorar as distinções entre teatro e ficção literária” ao criar histórias inteiramente feitas a partir de diálogos adquire uma ressonância distinta quando examinamos a forma como o autor tem, de maneira deliberada, buscado promover a hibridação entre os gêneros por meio da fluidificação das fronteiras e da combinação de traços constitutivos entre eles.

No conto “It wasn’t Proust”, do livro *Great dream of heaven*, por exemplo, Shepard produz um efeito de hibridação bastante incomum entre traços genéricos do conto literário e de um determinado elemento constitutivo do roteiro teatral ou cinematográfico: a rubrica ou didascália.

Didascália/Rubrica

Tanto a produção dramática quanto a não dramática de Shepard caracterizam-se por um amplo repertório de experimentações, no qual linguagens e técnicas dispares nem sempre são vistas como contrastantes. Pelo contrário, o autor tem encontrado nos contrastes e combinações inesperadas de aspectos temáticos e formais uma maneira de expressar as instabilidades do real e as contradições inerentes ao sujeito humano na contemporaneidade. Dessa maneira, as fronteiras tradicionais entre as diferentes formas e gêneros não são vistas como estáveis ou determinadas. Shepard costuma instalar e subverter as convenções dos diferentes gêneros com os quais opera por meio de um variado repertório de técnicas de hibridação. Em “It wasn’t Proust”, texto não dramático da coletânea *Great dream of heaven*, podemos observar como o autor promove uma negociação entre as fronteiras dos gêneros conto e peça teatral. A passagem a seguir mostra acontecimentos banais na vida de uma família. Há, no entanto, uma atmosfera de tensão subjacente ao cotidiano trivial do casal:

(O homem senta-se em sua espreguiçadeira alaranjada. Seus joelhos estão fracos. Suas mãos estão tremendo. Ele se sente como se tivesse causado um grave estrago ao seu sistema nervoso [...] A porta se abre e volta a se fechar com um ruído. [...] O homem se vira em direção à mulher e vê seu pescoço; Suas pernas cruzadas podiam ser vistas através do robe amarelo; sua beleza ainda é exuberante. Ele estica o braço e toca-lhe o joelho. Ela dá um leve suspiro e pousa sua mão sobre o joelho dele. ‘Ela me perdoou,’ pensa ele. Mas os olhos castanho-claros dela estão fixados na filha de ambos, que está no alto da cabana. A mulher acena e a chama, e, quando o faz, o homem sente uma onda de ciúmes que percorre seu peito como um choque elétrico).

Oi, querida!

(*A filha acena de volta. [...] Ela percorre a alameda de pedras até onde estão seus pais. O homem tira a mão do joelho de sua esposa*).

Ela é uma menina sonolenta.

Magrela.

Sim. Muito alta e magra.

(*Os cachorros correm pela alameda para cumprimentar a filha, mas esta os afasta com um empurrão e continua caminhando com seus braços ainda cruzados sobre o peito. Seus lábios se estreitam ao girar seu quadril para os cães enquanto eles continuam dançando ao seu redor*).

Ela sempre fica amuada de manhã.

Muito alta e amuada.
Oi, querida!

(A filha balbucia um cumprimento e então caminha em direção às docas e senta-se no colo de seu pai. Ele a beija no pescoço. Ela põe seus braços ao redor do ombro dele. A mulher fala).

O que seu irmão está fazendo?
Chorando.
Por que ele está chorando?
Eu não sei. Ele sempre está chorando.
Ele não chora sempre.
Quase sempre. Quem quebrou aquela tigela lá em cima?
Seu irmão.
Oh.
Provavelmente é por isso que ele está chorando.

(A mulher despeja o que sobrou do café frio no lago e sacode a xícara. Ela fica de pé e aperta a fita que prende seu robe. Ela olha para a cabana no alto da colina).

Melhor eu ir até lá e ver. Parece que estamos tendo uma manhã difícil.
Ele está bem.
Volto logo. Você quer mais café?
Estou satisfeito.

(A mulher sai. Os cachorros juntam-se a ela e ficam dando voltas ao redor de suas pernas enquanto ela sobe a colina [...]) (SHEPARD, 2002, p.90-93).

Nesse texto híbrido, como podemos notar, uma das ocorrências mais significativas consiste na combinação de características genéricas típicas do conto literário e da peça teatral. No que se refere ao primeiro, podemos afirmar que o texto retém traços considerados típicos do conto tradicional, como o conteúdo narrativo breve, a unidade temática, a sucessão mais ou menos linear de ações, a gradação tensiva, o número reduzido de personagens e a delimitação espaçotemporal (CORONADO, 1969-1970, p.26-38). Esse “conto”, entretanto, é estruturado formalmente por características genéricas do texto dramático, conforme atesta a presença dos diálogos em modo dramático e das várias rubricas que intercalam essas interações entre as personagens.

Em sua acepção tradicional, as rubricas do texto dramático ou, mais precisamente, a didascália (FOURCAUT, 1992; JOLLY, 2001; AQUINO, 2004; MALUF, 2004) consiste em orientações, geralmente fornecidas entre parênteses pelo autor, destinadas a nortear a *performance* dramática de atores e diretores. Essas rubricas, inseridas em roteiros tanto de peças quanto de filmes, correspondem a um determinado número de sugestões feitas não para serem pronunciadas durante a *performance*, mas para comporem um conjunto de informações com papel diretivo. Por essa razão, a didascália (ou rubrica) é destacável do conteúdo propriamente dito da produção performática e serve, portanto, para influenciar a atuação dos artistas envolvidos na dramatização. Ela também tem servido como meio de se inferir as intenções artísticas, políticas, sociais etc., dos autores das peças ou *scripts* cinematográficos.

Em “It wasn’t Proust”, Shepard subverte parte dessas convenções ao praticamente descaracterizar o conto literário por meio da imbricação de efeitos de dramaticidade. As rubricas, geralmente restritas à função meramente diretiva, assumem, em Shepard, um papel mais complexo. Essa complexidade deve-se ao fato de Shepard incluir na didascália longas passagens narrativas, que normalmente não seriam incorporados por ela. Dificilmente uma rubrica teatral típica incluiria, por exemplo, instruções tão específicas quanto “os cachorros correm pela alameda para cumprimentar a filha” ou “ela me perdeu, pensa ele”. A especificidade dessas indicações seria provavelmente de difícil execução na prática.

Além de não apresentar apenas descrições de detalhes do ambiente, das ações e das personagens envolvidas, a didascália teatral mesclada ao conto narrativo presta-se, em “It wasn’t Proust”, também a avançar a narrativa. E, por essa razão, não pode ser “destacada” dos diálogos. Caso fosse omitida, haveria prejuízo na compreensão do texto como um todo.

Desse modo, pode-se afirmar que a geração de efeitos de dramaticidade nesse texto se dá a partir da imbricação deliberada entre estruturas próprias à didascália e ao modo dramático e traços típicos do conto literário. O leitor, além de “ver” e “ouvir” as personagens que protagonizam a “cena dramática” cognitivamente projetada pelo texto, baseia-se também nas indicações e na narração contida entre parênteses na didascália para construir um modelo mental da história em sua mente.

Além de os contos de Shepard tomarem de empréstimos traços composicionais de gêneros teatrais, como as estruturas da didascália e dos diálogos em modo dramático, há textos que parecem imbricados por características genéricas do monólogo e do solilóquio teatral, conforme investigamos na sequência.

Solilóquio e monólogo

Um efeito de dramaticidade significativo no âmbito da prosa de ficção de Sam Shepard é a imbricação de traços composicionais da peça teatral (como o monólogo e o solilóquio) no conto. No que segue, procedemos a uma breve delimitação dessas práticas discursivas com o intuito de dissipar ambiguidades terminológicas.

Ainda que seja difícil o estabelecimento de distinções, é comum depararmos com definições de monólogo teatral como uma fala relativamente longa, performatizada por um único ser ficcional (ABRAMS, 1999). O solilóquio, por sua vez, consiste em um tipo específico de monólogo no qual a personagem expressa seus pensamentos mais íntimos. Durante o solilóquio, a personagem, sozinha no palco, dá voz a seus sentimentos e ideias. Esse recurso tem sido empregado pelos dramaturgos por ser um modo convencional de tornar manifestas informações a respeito das motivações e dos sentimentos pessoais do sujeito ficcional (ABRAMS, 1999). Em se tratando da imbricação de características genéricas do solilóquio dramático no conto literário, algumas especificidades próprias ao discurso narrativo deverão ser levadas em consideração, conforme explicitaremos de modo mais pormenorizado adiante.

Nas coletâneas de textos não dramáticos de Shepard há algumas narrativas que podem ser associadas ao solilóquio. Dentre elas, destaca-se “Orange grove in my past”, cujo primeiro parágrafo apresentamos a seguir:

Eu achei que tivesse feito o meu melhor, feito tudo o que podia para *não* me tornar o meu pai. Andei no caminho errado em todos os aspectos: mudei meu primeiro nome e meu sobrenome, falsifiquei minha certidão de nascimento, caminhei e balancei meus braços da forma exatamente oposta à forma como ele caminhava; escolhi roupas que eram o contrário do que ele vestiria, até mesmo a cueca; falei sem qualquer traço da nasalidade do Meio Oeste, nunca chutei um cachorro nas costelas, nunca fiquei furioso com objetos inanimados, nunca mais ouvi Bing Cosby após o natal de 1959, e nunca na minha vida dei um tapa na cara de uma mulher. Eu achei que tivesse conseguido reformatar toda a minha *persona*. Eu não tinha a mínima ideia de quem eu era, mas eu sabia com certeza que eu não era ele. (SHEPARD, 2010, p.172, tradução nossa, grifo do autor).

De maneira análoga a um solilóquio teatral, encontramos nesse texto não apenas um conto com o foco narrativo na primeira pessoa, mas um relato altamente confessional. Esse texto, marcado pela subjetividade e pela expressão pungente de sentimentos íntimos, possui intenso teor autobiográfico (KANE, 2002; BIGSBY, 2002). Dadas as qualidades audiovisuais de “Orange”, pode-se presumir que esse texto, assim como inúmeros outros de feitio semelhante, sugere ao leitor a visualização mental de uma cena dramática. Embora reduzida

a elementos constitutivos mínimos, pode-se presumir que a cena projetada seja a de uma personagem solitária – como tantos protagonistas individualistas típicos de Shepard (HALL, 2002) –, que dirige diretamente ao seu receptor virtual sua confissão particular.

No caso, mencionamos “receptor” em vez de leitor, pois não podemos presumir que o narrador, como um ente ficcional, tenha acesso direto ao leitor real no mundo empírico. Devemos falar aqui em narratário (NØJGAARD, 1979; CHATMAN, 2005), isto é, uma espécie de instância imaginária materializada sob a forma de receptor hipotético do discurso narrativo. Dessa forma, no âmbito da prosa literária, o destinatário virtual das tentativas, explícitas ou não, de estabelecimento de contato do narrador será sempre o narratário. De qualquer maneira, a interação explícita ou implícita entre narrador e narratário pode exercer influência sobre o leitor empírico, conforme sugere Chatman (2005, p.142) ao observar que “[...] o narratário é apenas um recurso por meio do qual o autor implícito informa o leitor real sobre como este deve atuar enquanto leitor implícito”.

Com relação ao conto “Orange grove in my past”, de Shepard, cujo conteúdo confessional evoca a confiança de um paciente a seu terapeuta, temos um narrador em primeira pessoa que invoca explicitamente a figura do receptor de sua confissão, isto é, o narratário. Do outro lado do processo, o leitor (por intermédio de sua instância ficcional, o narratário), a partir da fala em tom de espontaneidade desse “eu”, que se posiciona virtualmente diante de si e lhe comunica seus pensamentos íntimos, pode fazer inferências quanto ao estado mental do sujeito ficcional, sua relação com o pai opressor e a situação pela qual está passando. Tanto o caráter monológico da história em sua totalidade como o tom de confiança, de questão de foro íntimo da confissão, contribuem para a sugestão de um efeito de dramaticidade e aproximam-na da estrutura do solilóquio.

À semelhança do que ocorre nos célebres solilóquios do *Dr. Faustus* (1588), de Marlowe, e do *Hamlet* (1600-1601), de Shakespeare, encontramos em “Orange grove in my past” um relativo sentimento de *páthos*. Ainda que obviamente em menor intensidade dramática que as tragédias do período elisabetano, o conto de Shepard possui qualidade análoga em termos de enunciação, que sugere ao leitor sentimentos de tristeza e de compadecimento. A miséria e o *páthos* do “eu” melancólico, que vive uma solitária e atormentada existência à sombra de uma figura patriarcal opressora, adquire ares ainda mais pungentes quando tomamos conhecimento do contexto autobiográfico do autor. Por essa razão, ao construirmos um modelo mental das proposições oferecidas pelo texto, parece inevitável o estabelecimento de um vínculo, ainda que virtual e momentâneo, de empatia e de

compaixão com o drama externalizado pelo “eu” de maneira tão direta e sincera em seu solilóquio. Efeito de dramaticidade semelhante ocorre também no conto “Convulsion”, da coleção *Great dream of heaven*:

Olhe para mim. Olhe para mim agora. Como eu estou. Se ela pudesse apenas me ver assim – esperando por ela, horas antes, bem antes de ela chegar; atento a qualquer sinal ou som dela. Ela veria o quão ansioso eu estava. Ela veria o desespero em meu peito (SHEPARD, 2002, p.95).

Nessa breve passagem do texto, que também pode ser definido como um conto no qual se imbricam traços genéricos do solilóquio dramático, o narrador em primeira pessoa dirige-se explicitamente ao narratário, conclamando-o a prestar atenção à sua situação de grande tormento pessoal. A utilização de verbos no imperativo contribui para reforçar o aspecto diretivo da ação, que acaba impactando, por meio do narratário, o próprio leitor empírico. É provável que, ao encenar a ação dramática em sua mente por meio do “poder da imaginação” leitora (LEPALUDIER, 2008), o leitor seja capaz de visualizar cognitivamente (como solicita o narrador) o eu em todo o seu isolamento e desespero.

A qualidade audiovisual dos sentimentos íntimos plasmados pelo texto, que sugere um contexto de declamação pública “performatizada” por um “eu” em tom confessional, evoca as circunstâncias e as características do solilóquio dramático. O efeito de dramaticidade é então produzido pela relação de homologia entre ambas as artes, isto é, na evocação de uma possível experiência performativa dramática a estruturar composicionalmente a própria tessitura narrativa da ficção literária.

Conclusão

O percurso de análise desenvolvido neste trabalho buscou examinar a questão da dramaticidade na literatura por meio de uma investigação do gênero conto literário. Embora o conceito de dramaticidade na literatura seja frequentemente associado ao impulso narrativo de “mostrar” (*showing*) interações entre personagens em tempo real (FRIEDMAN, 1975; MARTIN, 1994; LEPALUDIER, 2008), nosso trabalho buscou investigar a sugestão de efeitos de dramaticidade em outras dimensões da ficção literária.

A partir de análises de contos experimentais do escritor e dramaturgo norte-americano Sam Shepard, pudemos verificar como o autor atua inventivamente no sentido de obliterar os limites entre os gêneros conto e peça teatral por meio de processos de hibridação (PINHEIRO, 2002; BENTES, 2006) entre essas mesmas práticas discursivas. Esses processos consistem na imbricação de traços genéricos do drama (como a presença de diálogos, didascália, foco na gestualidade etc.) na própria estrutura narrativa do conto literário.

O conto, por natureza, apresenta uma estreita relação com o drama tradicional. Seja por seu caráter monotemático, sua sucessão reduzida de ações ou pelo número mínimo de personagens e delimitação espaçotemporal, a estrutura do conto tradicional costuma ser associada ao esquete teatral. Em comum, ambos teriam, além dos traços genéricos apontados, tanto uma feição de entretenimento ágil e improvisado quanto uma propensão natural à condensação.

Além desses traços análogos, o conto, assim como outros gêneros ficcionais em prosa, pode valer-se do modo dramático de narração. Nesse caso, a estruturação sob a forma de diálogos de uma peça teatral ou de um roteiro cinematográfico imbrica-se na página impressa da narrativa literária. Esse conto híbrido, constituído somente de diálogos sem a mediação de um narrador, cria, por meio de suas qualidades audiovisuais virtuais, um significativo efeito de dramaticidade uma vez que o leitor é convidado a “encenar a ação dramática em sua mente” (LEPALUDIER, 2008, p.2). Em outras palavras, o leitor pode “visualizar” as interações entre as diferentes personagens envolvidas no instante cênico por meio da construção cognitiva de um modelo mental projetado pelas proposições narrativas.

Outros elementos ditos teatrais imbricados nos contos híbridos de Sam Shepard são a didascália e o solilóquio. No caso da primeira, como vimos, o autor apropria-se do conjunto das rubricas dramáticas (ou didascália) não apenas para descrever os pormenores do cenário, das ações e das personagens, mas também para incluir porções consideráveis de narração, inclusive fornecendo especificidades de difícil dramatização na prática. Por essa razão, podemos concluir que, diferentemente do que ocorre com a didascália dramática tradicional, as rubricas mescladas ao conto de Shepard não são independentes em relação aos diálogos, pois, caso fossem destacadas, a compreensão do texto resultaria incompleta. Quanto ao empréstimo de aspectos do solilóquio pelo conto literário, destacamos que textos como “Convulsion” e “Orange grove in my past” apresentam determinadas características (tom confessional, expressão dos pensamentos íntimos de um “eu” solitário, caráter patético da enunciação etc.) que revelam um processo de hibridação entre drama e literatura.

Efeitos de dramaticidade, conforme demonstramos, podem ser gerados no texto literário não apenas por imbricações de traços genéricos característicos do drama, mas também por meio de trabalho com a estruturação sintática do discurso. As construções em estilo paratático não são associadas aos gêneros teatrais, mas podem produzir efeitos de dramaticidade na literatura, conforme observa Auerbach (2004). Ao subdividir o discurso narrativo em mínimos quadros estáticos, representados por frases curtas e desprovidas de conectivos explícitos, a estruturação textual em estilo paratático pode ressaltar a energia dramática das ações no âmbito do instante cênico cognitivamente projetado pelo texto. Além da ênfase nos aspectos visuais captados quadro a quadro pela sintaxe paratática, esse tipo de construção oracional pode produzir cortes melódicos ritmados no texto e também sugerir efeitos de dramaticidade no discurso narrativo.

Diante do exposto, podemos concluir que os contos experimentais de Shepard não resultam de uma decisão autoral mais ou menos irrefletida de ignorar as distinções entre teatro e ficção literária, mas de um esforço consciente de instalar e subverter as convenções do gênero conto por meio da imbricação deliberada de traços genéricos do teatro a fim de produzir efeitos de dramaticidade mesmo em seus textos não dramáticos.

SOBREIRA, R. Effects of theatricality in literary short stories. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.133-151, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This study aims at investigating the effects of theatricality in literature (LEPALUDIER, 2008) by focusing on processes of hybridization (PINHEIRO, 2002; BENTES, 2006) between the genres theatrical play and literary short story. Based on recent stories by the American writer and playwright Sam Shepard, this article analyzes how narrative techniques — dramatic mode (FRIEDMAN, 1975) and paratactic style (AUERBACH, 2004) — and generic components associated with stagecraft (soliloquy, didascaly) imbricate in the narrative structure of the short story in order to produce effects of theatricality.*

■ **KEYWORDS:** *Theatricality. Literature. Short Story. Sam Shepard. Hybridization.*

Referências

ABRAMS, M. H. **A glossary of literary terms**. 7. ed. Boston: Heinle & Heinle: Thomson, 1999.

AQUINO, R. B.; MALUF, S. D. (Org.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: Edufal, 2004.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de G. B. Sperber; S. F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENTES, A. C. Gênero e ensino: algumas reflexões sobre a produção de materiais didáticos para a educação de jovens e adultos. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p.85-106.

BIGSBY, C. Born injured: ite theatre of Sam Shepard. In: ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.7-33.

BROOKS, X. Nowhere to hide: Sam Shepard's portrait of America in stasis. Rev. *Great Dream of Heaven*. **The Guardian**. London, 23 Nov. 2002. Features & Reviews, p.26.

CHATMAN, S. Discourse: nonnarrated stories. In: HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P. D. (Ed.). **Essentials of the theory of fiction**. 3. ed. Durham: Duke University Press, 2005. p.139-150.

COHN, R. Twentieth-Century drama. In: ELLIOTT, E. (Ed.) **Columbia Literary History of the United States**. New York: Columbia University Press, 1988. p.1101-1125.

CORONADO, G. C. Teoria do conto. **Estudos Anglo-Hispânicos**, São José do Rio Preto, n.2-3, p.15-45, Dez., 1969-1970.

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin, 1998.

FOURCAUT, L. **Le commentaire composé**. Paris: Nathan, 1992.

FRIEDMAN, N. **Form and meaning in fiction**. Athens: The University of Georgia Press, 1975.

GRAY, R. **A brief history of American Literature**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

HALL, A. C. Sam Shepard's nondramatic works. In: ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.247-256.

JAMES, C. Cast Adrift. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. **The New York Times Book Review**, New York, 3 Nov. 2002. Seção 7, Coluna 3, p.30.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

JOLLY, Geneviève. La didascalie chez Villiers de l'Isle-Adam: un autre lieu de l'écriture théâtrale. **Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires**, Paris, n.128, p.447-462, novembre, 2001.

KANE, L. Reflections of the past in true west and a lie of the mind. In: ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.139-153.

LEPALUDIER, L. Theatricality in the short story: staging the word? **Journal of the Short Story in English**, Angers, n.51, p.2-9, Out., 2008.

MARTIN, W. **Recent theories of narrative**. 3. ed. London: Cornell University Press, 1994.

- NØJGAARD, M. The function of the narratee or How we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NØJGAARD, M. (Ed.). **Danish Semiotics**. Orbis Litterarum, 4. Copenhagen: Munksgaard, 1979. p.57-64.
- PINHEIRO, N. F. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In: MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). **Gêneros textuais e práticas discursivas**. Bauru: Edusc, 2002. p.259-290.
- READ, L. S. Stagecraft. In: COYLE, M.; et al. (Ed.). **Encyclopedia of literature and criticism**. London: Routledge, 1990. p.351-501.
- ROUDANÉ, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to Sam Shepard**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SHEPARD, S. **Day out of days**. New York: Knopf / Random House, 2010.
- _____. **Fool for love and other plays**. New York: Dial Press, 2006.
- _____. **Great dream of heaven**. New York: Knopf; Random House, 2002.
- _____. **Cruising paradise**. New York: Knopf; Random House, 1996.
- _____. **Motel chronicles**. With photographs by Johnny Dark. San Francisco: City Lights, 1982.
- _____. **Hawk moon**: short stories, poems, monologues. New York: PAJ, 1973.
- SHEWEY, D. **Sam Shepard**. Updated edition. New York: Da Capo Press, 1997.
- SIEGEL, M. Holy ghosts: the mythic cowboy in the plays of Sam Shepard. **Rocky Mountain Review of Language and Literature**, v.36, n.4, p.235-246, 1982.
- VAN DIJK, T. A. Cognitive processing of literary discourse. **Poetics Today**, n.1, p.143-160, 1979.
- WETZSTEON, R. Introduction. In: SHEPARD, S. **Fool for love and other plays**. New York: Dial Press, 2006. p.1-15.
- ZELLAR, B. Short stories by playwright Shepard mostly shine. Rev. Great Dream of Heaven by Sam Shepard. **Minneapolis Star Tribune**, Minneapolis, 20 Oct. 2002, p.20.

Recebido em: 31/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

VARIA

MACHADO DE ASSIS: O RETORNO PARA O LEITOR CONTEMPORÂNEO

José Alonso Tôres FREIRE*

- **RESUMO:** Considerando a importância de Machado de Assis para a literatura brasileira, neste trabalho serão comentadas as releituras que escritores contemporâneos, tais como Ana Maria Machado, Fernando Sabino, Domício Proença Filho, Moacir Scliar e Haroldo Maranhão, entre outros, promoveram a partir da obra do escritor carioca. Como se poderá ver, os alvos mais frequentes dessa ficção que retoma a ficção machadiana são o próprio Machado, revivido em personagem, e suas criaturas dos romances *Dom Casmurro* (1899), esse em primeiro lugar, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Machado de Assis. Paródia. Ficção brasileira contemporânea.

Palavras de pórtico

Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.
(ASSIS, 1961, p.637)

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. [...] Machado de Assis poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância.
(CANDIDO, 2003, p.153)

A obra de Machado de Assis possui uma das mais vastas fortunas críticas da Literatura Brasileira¹ e já foi bastante comentado o pensamento extremamente pessimista do grande escritor, e aqueles que não têm nenhuma esperança para uma solução dos males que afligem o mundo gostam de citá-lo para corroborar

* UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Campus de Aquidauana. Aquidauana – MS – Brasil. 79200000 – jatfreire@yahoo.com.br

¹ Destaco, entre tantas referências, o belo livro de Schwarz (2000), *Um mestre na periferia do capitalismo*.

suas ideias. Ao contrário do que pensam esses apocalípticos que querem elegê-lo como ídolo, ao considerar a grande obra que Machado de Assis construiu, gosto de pensar que o pessimista que muitos veem no escritor carioca seja atravessado por uma grande esperança; se assim não for, pelo menos seu pessimismo não é daqueles que se refugiam na inércia. Mesmo que possa parecer uma contradição de termos, talvez ele apresente o que se tem chamado de “pessimismo ativo”. Pode-se afirmar isso porque só quem realmente tem uma visão crítica de seu meio, muitas vezes sofrendo toda a dor e o peso que essa consciência traz, pode almejar uma sociedade melhor e mais justa e pode ridicularizar por meio da ficção, se tiver talento para tal, aqueles que fazem da convivência social muito mais um jogo de aparências e futilidades, ostentando virtudes e bons hábitos em público, ao mesmo tempo que cultivam vícios terríveis em particular, tais como a amizade interesseira, a corrupção e a inveja, temas recorrentes na obra de Machado. Ou seja, se Machado de Assis realmente fosse o pessimista que muitos afirmam, sem nenhuma esperança em saídas para os males sociais, é possível que não tivesse escrito nenhum de seus romances tão comentados e que tanto nos fazem refletir sobre os temas citados.

Por tudo isso, Machado de Assis é um daqueles escritores essenciais, incontornáveis, fundamentais e, infelizmente, pouco lidos, pelo menos com o prazer que deveria despertar. A obra de Machado de Assis, como demonstra Candido (2003) na epígrafe a este artigo, representa um marco na Literatura Brasileira, aquele momento marcante a partir do qual os escritores nacionais consolidam tradições, continuidades, descendências, inspiram tendências, definem direções possíveis e se transformam, eles mesmos e seus personagens, em alvo da ficção posterior. Se o grupo de poetas mineiros do arcadismo (Tomás Antonio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, entre outros) e os nossos autores românticos (José de Alencar, Gonçalves Dias e Castro Alves, por exemplo) representam momentos decisivos da nossa formação literária, segundo o crítico Candido (2003), Machado é o ápice desse percurso de aprendizagem, um escritor a ser lido, discutido, contestado, parodiado, mas nunca ignorado.

Poucos escritores mereceram o destaque de serem ficcionalizados, isto é, transformados eles mesmos em personagens memoráveis, ou terem seus personagens como alvo de releituras posteriores. O exemplo maior na literatura portuguesa, por exemplo, foi apresentado por Saramago (1988) e sua recriação de Fernando Pessoa e um dos três heterônimos mais famosos deste poeta no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*; além disso, outro pequeno romance, *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, de Tabucchi (1997), escritor italiano que ambientou mais de uma obra em Portugal, também se apropria da figura do grande poeta português. Na literatura brasileira, já foram recriados ou retomados na ficção vários escritores, tais como Olavo Bilac em *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares (1995), Gregório de Matos Guerra em *Boca do Inferno*, de Ana Miranda (1996), entre vários outros.

Entre os grandes escritores nacionais, evidenciando o lugar de relevo que ambos ocupam, mereceram releituras e recriações: Graciliano Ramos, na obra de Silviano Santiago (1981), *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*, e Machado de Assis em mais de uma obra, como se poderá ver neste artigo.

Considerando a importância de Machado de Assis para a literatura brasileira, serão comentadas aqui algumas das releituras que escritores contemporâneos, tais como Ana Maria Machado, Fernando Sabino, Domício Proença Filho, Moacyr Scliar e Haroldo Maranhão, entre outros, promoveram a partir da obra do escritor carioca. Como se poderá ver, os alvos mais frequentes dessa ficção que retoma a ficção machadiana são o próprio Machado, revivido em personagem, e suas criaturas dos romances: *Dom Casmurro*, de 1899, esse em primeiro lugar e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

O narrador interessado

Frequentemente o leitor se pergunta: qual a diferença entre uma história contada pelo principal interessado, em primeira pessoa (caso dos romances: *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *Grande sertão: veredas*, respectivamente de Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa), e aquela narrada a partir de fora, de um ponto de vista “neutro”. A resposta mais óbvia seria a de que, em uma história contada por um dos principais envolvidos na trama, esse personagem luta por fazer prevalecer seus argumentos e, valendo-se do seu domínio da voz, tenta estabilizar a versão que mais lhe interessa. No caso da voz de uma terceira pessoa, quando o caso é narrado por alguém que não participou diretamente dos acontecimentos, ou foi apenas um observador, ficamos tentados a achar que essa versão é mais imparcial do que a anterior. Porém – e há sempre um porém! –, no primeiro caso, o narrador interessado pode (e frequentemente o faz) cometer deslizos ou deixar lacunas em sua narrativa que podem colocar em xeque a sua declaração, fazendo que o leitor ponha em dúvida sua maneira seletiva de ver e narrar os acontecimentos. No segundo caso, o da narrativa em terceira pessoa (é preciso lembrar aqui também dos livros de História), pode-se dizer que quem conta uma história sempre está interessado em enfatizar aquele conflito e não outros, escolhe certos personagens e seleciona certas cenas, e, assim, também veicula, ainda que não conscientemente, uma visão de mundo, seja ela qual for. Ou seja, toda narrativa é construída sobre certos interesses – toda história que circula é marcada por interesses.

Dessa maneira, nas recriações a serem analisadas aqui, veremos que um dos recursos expressivos utilizados para justificar a releitura do romance *Dom Casmurro* é justamente o deslocamento do ponto de vista, seja para o narrador em terceira pessoa, que não participa das ações, caso de *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino (2002), ou para dar voz à própria Capitu, como em *Capitu: memórias*

póstumas, de Domicio Proença Filho (2005). Uma solução alternativa interessante encontrada por Ana Maria Machado (2007) é o encontro casual de um manuscrito, o que adicionará dados extras àquela história de ciúme criada por Machado de Assis, como se poderá ver mais adiante.

Fernando Sabino e o deslocamento para o narrador em terceira pessoa

Editado pela primeira vez em 1998, o romance *Amor de Capitu* (SABINO, 2002), é uma releitura do romance *Dom Casmurro* sob a óptica de um narrador onisciente, que frequentemente se identifica com o pensamento de Bentinho, o Dom Casmurro no romance de Machado de Assis, transformando-se, assim, numa espécie de “falso narrador em terceira pessoa”. Apesar desse deslocamento importante, mesmo com a supressão das digressões do narrador, não há mudanças significativas na arquitetura do romance que serviu de base a essa narrativa, já que o ciúme doentio e a incerteza de ter havido ou não traição, que assombra o personagem, continuam ali.

Esse romance se propõe a ser uma “leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”, como diz o subtítulo. No entanto, a maneira como o narrador filtra os discursos dos outros personagens, deixando o leitor refém de seus juízos, seleções e combinações, tudo isso para tentar convencer-nos de sua visão, é justamente a marca daquele romance, e o adjetivo “fiel” só pode ser tomado aqui como uma ironia muito machadiana, um jogo proposto pelo autor ao leitor, pois Sabino, um escritor já experiente quando da redação desse livro, não seria tão ingênuo a ponto de acreditar que mudar o ponto de vista se configuraria como uma leitura “fiel” do texto parodiado.

Um dos exemplos de que não há uma alteração significativa na arquitetura do romance, apesar do detalhe apontado, é a cena final, na qual o narrador expressa a certeza de Bentinho acerca da moça dos olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” (SABINO, 2002, p.227):

Em suma a certeza que lhe ficava era apenas esta: a sua amiga e seu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem se juntando e o enganando.

– Que a terra lhes seja leve! – concluiu.

E não tendo nada mais a fazer, começou a pensar em escrever um livro.

As releituras são sempre uma forma de demonstrar a importância de grandes obras do passado, e podem se configurar como um elogio e uma traição, simultaneamente, como acontece com todas as paródias. Assim, uma das intenções dessa obra (e não a do autor, pois essa se perdeu no tempo!) parece ser demonstrar que, mesmo sem aquele narrador participante e interessado, os enigmas estavam

lá, mas a identificação do narrador em terceira pessoa com Bentinho (ele sabe mais acerca de Bentinho do que de Capitu e nele centraliza a narrativa), vez por outra, invalida essa demonstração. Vale a pena a empreitada? Sempre se espera alguma coisa nova de um escritor com uma obra como a de Fernando Sabino, mas dessa vez sua leitura do complexo drama de Capitu e Bentinho pouco acrescenta ao universo machadiano, já que quase não há reinvenção ou intervenção no texto original, ou seja, não há nenhum deslocamento significativo na narrativa a ponto de sustentar ou justificar essa reescrita. Dessa forma, a versão que fica nesse romance, conforme os argumentos apontados, ainda é a mesma daquele narrador interessado do romance de Machado.

Haroldo Maranhão e o *Memorial do fim*: recriação dos últimos dias de Machado

Enquanto na narrativa de Fernando Sabino, analisada de maneira breve no item anterior, o diálogo que se estabelece é com o *Dom Casmurro*, no romance de Haroldo Maranhão (1991), *Memorial do fim*: a morte de Machado de Assis, embora apareçam personagens de outros livros, o intertexto principal é o *Memorial de Ayres*, último livro de Machado, publicado em 1908. Nessa obra, Machado de Assis, o Conselheiro, está às portas da morte, que acontecerá no dia 29 de setembro de 1908, e assiste, impotente, à invasão de sua antes tão preservada privacidade pelas mais diferentes personagens. Sua casa, outrora tão silenciosa e circunspecta, tal como seu dono, agora é invadida por várias pessoas que, de certa maneira, traem a gravidade do momento e do moribundo, sempre tão discreto e sutil. Desfilam ali várias personalidades do meio literário: Euclides da Cunha, José Veríssimo, Raimundo Correa e outros. Acontecem delírios da parte do doente, misturando personagens e situações de seus livros, tal como aquele por que passa Brás Cubas nas *Memórias póstumas*. Uma das curiosidades do romance é a visita de uma pretensa romancista ao doente, a qual ele recebe com um olhar de desprezo que faz que ela se retire impressionada pela capacidade de expressão do olhar daquele moribundo (MARANHÃO, 1991).

Um dos acréscimos à biografia do velho escritor põe em discussão a reclusão após a morte da esposa, com quem ele convivera por tanto tempo: aparece um comprometedor manuscrito, entregue a uma das empregadas da casa do Conselheiro e conservada pela família dessa senhora. O detalhe é que aquele maço de papéis chegou às mãos do autor do romance, e nesses documentos aparece um Machado entusiasmado por uma certa Leonora, a qual tenta tornar herdeira de seu pecúlio. Em sua última noite, o personagem imagina uma carta para Leonora, falando-lhe das dores que sente e a maneira como consegue resistir a elas:

As dores recrescem, espalham-se. Sabe como as tolero? Assim. A dor rasga-me a carne a golpes de punhal; a carne não as pode aguentar; quer gritar, mas

retenho o grito. Penso fortemente: estas dores eu as consagro a ela, a ela, todas as minhas dores, todas, eu te consagro, Leonora. E assim me calo, e raspo a casca do sofrimento, que é rugosa, e que dispara chispas que rebrilham, caudas de fogo. [...] Estas palavras vão escritas em papel que não existe; entrarão pela sua janela cedo pela manhã, para levar-lhe o meu adeus. (MARANHÃO, 1991, p.180)

Já bastante debilitado, o Conselheiro recebe a visita de um certo jovem, de quem não se sabe o nome, que se apresenta apenas como um leitor que amava a obra do moribundo. Machado, em seu leito, percebe a chegada do estranho e tem a estranha sensação de que gostaria que aquele moço fosse seu filho, o qual estreita a mão do escritor ao peito como um filho a um pai: “[...] Ele me olha reverentemente, como a um deus. Ajoelha-se. E me toma a mão tremulamente, e a recolhe com as suas, frias, de muito medo e da muita emoção. Leva minha mão ao seu peito, gesto de um filho ao pai amado” (MARANHÃO, 1991, p.176). Pelas palavras proféticas de Euclides da Cunha no capítulo seguinte, e com a licença poética que uma obra desse tipo confere ao leitor, pode-se especular que aquele quase menino poderia ser nada menos que Lima Barreto, embora não haja maiores indícios a respeito e a idade estimada não coincida com a do escritor real por ocasião da morte de Machado.

Uma narrativa que explora bem mais a fundo o universo machadiano que o livro de Fernando Sabino, o *Memorial do fim*, embora em certos momentos pareça perder o eixo e se deixar **enredar** pelos vários romances e personagens do personagem principal, possui o mérito e a força de recriar de maneira consistente e grave a personalidade de Machado de Assis em seu momento crucial, explorando a psicologia do personagem tal como faria o Bruxo. Uma homenagem que, certamente, o leitor machadiano incorporará com prazer ao seu repertório de leituras.

O encontro entre o menino e o Bruxo: Moacyr Scliar

Inserir-se na mesma vertente de transformação do escritor em personagem o romance, dirigido ao público juvenil, *O menino e o bruxo*, de Moacyr Scliar (2007), uma das mais recentes incursões ao universo machadiano por esse escritor, falecido recentemente, com vasta obra publicada.

Essa é a história de um encontro entre Joaquim Maria, um menino pobre, filho de um ex-escravo e uma portuguesa filha de açorianos, e o escritor Machado de Assis, que é ele mesmo, já idoso e consagrado, num comovente rompimento de barreiras temporais. Joaquim Maria sai de casa na véspera do Natal para vender doces e passa mal em frente à casa de um senhor idoso, que o recolhe e cuida dele. Quando o menino acorda, os dois empreendem uma estranha conversa, já que aquele senhor parece saber tudo sobre o menino e faz mistério quanto esse

lhe pergunta o nome. Enquanto o Bruxo prepara o jantar, Joaquim Maria anda pela casa, observando atentamente tudo, e vai até o jardim, onde encontra bela menina, vizinha do escritor, chamada Capitu. Fascinado pela moça, Joaquim Maria fica imediatamente apaixonado e os dois acabam por se beijar. No entanto, ela impõe, como condição àquela atração, que o menino convença o escritor a refazer a história da personagem à qual dera o nome dela, Capitu, pois ela queria um romance em que tudo terminasse bem e não uma narrativa com mortes e infelicidade. Desesperado de amor pela personagem misteriosa, Joaquim Maria tenta convencer, em vão, o romancista a reescrever a história. Fruto de um delírio que insere o fantástico na narrativa, tal como na cena famosa de Brás Cubas, o encontro acontecerá mais tarde novamente, dessa vez por delírio do Machado já idoso, que será socorrido pelo menino Joaquim Maria.

Um romance que lembra a obra *O menino no espelho*, de Fernando Sabino (1987), a narrativa de Moacyr Scliar tem a vantagem de configurar-se como uma apresentação da obra de Machado aos leitores mais jovens, numa linguagem fluente e cativante, com a criação de personagens consistentes, tanto o menino como o senhor, capazes de prender a atenção do leitor e estimular a leitura das obras com as quais dialoga.

Capitu: memórias póstumas: o discurso rancoroso

Domício Proença Filho, escritor mais conhecido por seus livros referentes à crítica e a historiografia literária, tal como na obra *Estilos de época na Literatura* (PROENÇA FILHO, 1989), embarca, no romance *Capitu: memórias póstumas* (PROENÇA FILHO, 2005), em difícil e trabalhosa empreitada: recontar o drama de Capitu e Bentinho sob a óptica de uma defunta narradora. A referência maior aqui, especialmente quanto à técnica, é o romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o defunto autor, sem ter que prestar contas a ninguém do que diz, engendra sua narrativa com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. No entanto, se no *Brás Cubas* aparece, de maneira divertida, uma crítica à futilidade e ao jogo de aparências da sociedade, nas memórias póstumas de Capitu sobram acusações e rancores que só logram rebaixar a personagem-narradora aos olhos de seus leitores/admiradores (da Capitu de Machado, é bom que se diga), como se poderá ver.

Uma das soluções mais engenhosas do romance é justamente fazer falar a Capitu morta, já com conhecimento do texto do ex-marido e dialogando frequentemente com ele. Porém, trata-se, aqui, de uma Capitu anacrônica, defendendo ideias que não poderiam pertencer àquela garota de Matacavalos, mesmo levando-se em conta que a personagem de Machado já apresentava um comportamento bem diferente das comportadas heroínas românticas; a de Proença Filho está bem mais concentrada

em rebaixar Bentinho e seu texto engenhoso, como se constata nos trechos a seguir: “Conheço-o bem. Outro era, na verdade, o seu objetivo primeiro e sub-reptício: ele buscava livrar-se da culpa e da responsabilidade. Inseguro, alguém tinha que ser culpado do seu fracasso existencial” (PROENÇA FILHO, 2005, p.14); “Era raro, mas por vezes Bentinho conseguia ser sutil” (PROENÇA FILHO, 2005, p.28). Ora, obviamente o leitor que conhece o texto de Machado e acompanha essas memórias sabe muito bem que o texto em primeira pessoa é sempre interessado, como se disse antes, sempre tem objetivos sub-reptícios, incluindo o dessa Capitu rediviva. Além disso, é graças à “sutileza” do texto de Bentinho que a própria personagem Capitu conseguiu um lugar de destaque na literatura, tornando-se, até mesmo, bem mais importante e complexa que o próprio narrador, ou seja, aquela que perdura na mente do leitor.

A personagem de Proença Filho (2005) não se contenta apenas em rebaixar o texto que lhe serviu de base, mas chega também a insinuar em várias ocasiões a estranheza do relacionamento do marido com o amigo Escobar:

E sorridentes, de mãos dadas, ficaram ambos a olhar para o céu, a pensar no plano e na libertação. Bentinho cortou o enleio agradecendo a Escobar a felicidade de sua idéia. Não havia melhor. O amigo ouviu-o, contentíssimo e permitiu-se-lhe dar um beijo na testa.

A velada acusação contra a amizade masculina, especialmente de Bentinho e Escobar, reforçada em vários trechos da narrativa, adquire aspectos mais grotescos quando a personagem se refere aos cuidados que José Dias, o agregado da família, devotava a Bentinho: “Os livros, os sapatos, o banho de Bentinho, a tudo ele devotava a máxima atenção. Meu jovem vizinho adorava. Principalmente a hora da higiene” (PROENÇA FILHO, 2005, p.63).

Em vários momentos a narradora consulta os personagens que fazem parte de seu mundo ficcional, tais como Quincas Borba, o já citado Brás Cubas e o Conselheiro. Esse chega a sugerir-lhe que retire uma frase proferida por D. Glória, a mãe de Bentinho, em um dos capítulos: “Quando lhe mostrei este capítulo, o Conselheiro sugeriu que eu retirasse essa última frase, por amarga e ressentida e prejudicial à minha argumentação; discordei” (PROENÇA FILHO, 2005, p.203). Como a personagem explícita, não segue o conselho, e sua fala, decididamente, afigura-se como um discurso ressentido e amargo, de uma ex-mulher que quer acertar as contas e, no decorrer da narrativa, chega a duvidar se realmente gostava do esposo.

Se na narrativa do Bentinho criada por Machado havia um desejo feroz de, primeiro, provar a dissimulação de Capitu e, posteriormente, a traição, ele não se furta (ou não consegue evitar) a transformá-la em figura inesquecível, enigmática, que, afinal – e esse talvez seja seu grande trunfo – não pode ser possuída por

completo pelo ciumento marido e, por isso, segundo a lógica doentia do personagem, deve ser eliminada de sua vida, ou pelo menos afastada. A Capitu narradora de Domício Proença Filho, afora ressaltar a própria segurança e sagacidade ao decidir e avaliar todas as vicissitudes por que passava o casal de namorados, não perde nenhuma oportunidade de rebaixar Bentinho, transformando-o num homem débil, pouco inteligente, e ressaltando apenas seus defeitos e fraquezas. Além disso, ainda insinua, como vimos, sempre que pode, que a estranha relação e intimidade de Bentinho com Escobar ou com o amigo da faculdade, Nicolau, era algo mais do que amizade. A própria Capitu responde a essa contestação no capítulo CXL, em que diz que consultou seus amigos d'além túmulo e todos lhe disseram que ela devia a sua versão aos leitores.

Apesar de apresentar recursos narrativos interessantes, tais como a interpelação ao leitor (especialmente à leitora) e a digressão, essa “homenagem” prestada por Domício Proença Filho é uma narrativa arrastada e cansativa. O que transparece mesmo é o discurso sempre acusador de uma ex-mulher amarga e ressentida, como se disse antes, com o agravante de que já passara para o mundo além da morte, o que gera a expectativa no leitor machadiano de que seu relato fosse menos carregado de injúrias. A história é, basicamente, a mesma, só que desta vez o relato ressalta em Bentinho a fraqueza, a indecisão, a incapacidade de agir por si só e de maneira independente, além de ressaltar, por sua vez, a honestidade, o amor, a curiosidade, a inteligência e várias outras virtudes da própria narradora, Capitu.

Se a paródia é sempre ambivalente – ao mesmo tempo que retoma um texto tradicional, ela frequentemente precisa traí-lo –, o romance de Domício Proença Filho, afora os recursos apontados, apenas consegue configurar-se como uma curiosidade, sem alçar-se ao nível da personagem e do criador homenageados. Resta aos leitores – machadianos em especial – concluir que essa Capitu, sem os contornos que lhe deu a pena de Bentinho, bem distante daquela figura enigmática e fascinante de Machado de Assis, que permanece em nossa mente inatingível pelas acusações de que fora vítima, é apenas uma mulher comum tentando validar seu testemunho de acusação.

A audácia dessa mulher: Ana Maria Machado

No romance de Ana Maria Machado (2007), *A audácia dessa mulher*, editado em 1999, encontram-se, por acaso, dois personagens que parecem típicos de nosso tempo – um homem que gosta de ficar na cozinha e uma mulher que gosta de viajar sozinha: Virgílio Pádua (arquiteto, dono de um restaurante, que possui vasto conhecimento sobre a arquitetura do Rio antigo; note-se aqui o sobrenome do personagem) e Beatriz Bueno (uma jornalista que escreve para a seção de turismo, com a distinção, segundo os personagens, de fazer o leitor se transportar para o lugar

descrito) são convidados para integrar a equipe de produção de uma minissérie sobre o ciúme, ambientada no século XIX. Sem entender exatamente como participariam de tal empreitada, Beatriz, sobre quem recai o foco narrativo, e Virgílio, aos poucos, se tornam íntimos e começam um problemático envolvimento íntimo. Se a relação amorosa entre os dois chega às vias de fato, Virgílio, separado e com uma filha, não consegue se entregar completamente à moça, usando de artifícios para escapar a um namoro que parece estar caminhando para a estabilidade. Beatriz, por sua vez, ama Fabrício, com quem tem uma relação amorosa aberta para relações extraconjugais – ele está nos Estados Unidos, onde foi fazer um curso com uma amiga de trabalho e com a qual está vivendo um caso, para angústia da personagem.

Por conta das pesquisas e do desenvolvimento da relação entre Beatriz e Virgílio, este entrega a ela um caderno de receitas de uma tia distante, que viveu no final do século XIX. A personagem se interessa vivamente pelo caderno, não tanto pelas receitas, mas pelos comentários que as acompanham, que aos poucos se articulam como uma espécie de mosaico da história de sua dona.

Trata-se de uma consistente recriação da história de Capitu, como o leitor mais experiente percebe logo, com direito ao artifício bem engendrado do encontro do manuscrito e de uma carta de Capitu, já com 68 anos, na Europa, para Sancha, uma espécie de acerto de contas quase póstumo. Se o caderno de receitas termina abruptamente, é nessa carta, um manuscrito guardado pela família de Virgílio, que afinal seria um parente distante de Capitu, que o leitor irá deparar com uma versão dessa personagem como uma mulher que foi obrigada a se reinventar e demonstra que a *audácia* era uma parte intrínseca de seu caráter (MACHADO, 2007, p.195):

Que estejas bem, minha amiga, e que nos encontremos no Senhor. E que Ele tenha piedade de uma mulher que, se um dia teve a audácia de crer que poderia se valer da reflexão e das idéias para convencer um rapaz a ir contra as ordens da mãe, os planos da família e desrespeitar uma promessa feita a Deus, fê-lo apenas por amor, seguindo os ditames de seu coração, e na esperança de ser feliz.

Tua
*Maria Capitolina*²

Um dos personagens intrigantes da narrativa, uma espécie de projeção da figura do *autor* (que aparece, no romance, como uma espécie de deus), dado a experimentar crueldades com suas criaturas e assessores, é Muniz, descrito por um de seus assessores, Juliano, como obcecado pelo tema que está desenvolvendo. Como naquela minissérie o motivo principal é o ciúme, Muniz insinua-se subrepticamente entre Virgílio e Beatriz, convidando-os a se aproximarem e depois se

² Foi mantido formato itálico utilizado no romance para diferenciar a carta do restante do texto.

chocarem por sutis referências ou sugestões de traições, sempre atento às reações deles e aos desdobramentos das ações.

Pode-se dizer que o romance é claramente articulado para colocar em relevo que a reinvenção do papel da mulher começou bem antes do advento do feminismo e da emergência das minorias. Isso acontece tanto por meio da heroína principal, Beatriz, disposta a não abrir mão de uma relação que, embora problemática, envolve entrega total e lealdade no trato com o outro, quanto pelo lado de Capitu que, ao ser abandonada, reergue-se mais forte da solidão, e compra uma pensão na Suíça, transformando-se em uma pequena empresária que já não precisa mais do dinheiro do ex-marido. Dessa forma, a personagem recriada da tradição – Capitu – reforça as convicções de sua semelhante, Beatriz, num diálogo intenso e intertextual que se encerra com a comovente homenagem desta última à moça dos “olhos de ressaca” e a todas as mulheres que se transformam a duras penas para enfrentar os sempre renovados desafios da vida:

Ergueu o copo com o final do vinho, brindando a si mesma:

– À audácia desta mulher, que ousa viver em campo aberto, correndo o risco da verdade. E acredita num amor latente e latejante. Implícito e vivo como um filho no ventre ou uma semente na terra. (MACHADO, 2007, p.224)

Sem rebaixar o amado de Capitu e, por sua vez, evitando fazer desse texto um autoelogio, tal como no texto de Domício Proença Filho, Ana Maria Machado consegue construir uma narrativa rica em surpresas para o leitor e uma das mais consistentes e maduras homenagens aos personagens de Machado de Assis entre os romances aqui analisados.

Uma última palavra e ela se dirige ao caro leitor

Como afirma Eco (1999), toda obra de arte literária prevê o seu leitor, até mesmo lançando instruções de leitura, construindo, dessa forma, um leitor ideal para o texto. Esse interlocutor previsto fica mais evidente e se converte em peça essencial quando o texto reverencia uma obra da tradição, o que praticamente obriga os leitores a ter uma participação bem maior do que aquela prevista por Eco (1999) em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Nesse tipo de narrativa, além de recorrer frequentemente à “enciclopédia” pessoal, o leitor tem que ter a maturidade de muitas leituras e um largo horizonte de expectativas, pois precisará desses recursos para usufruir das sugestões que as paródias lançam.

Se antes foi mencionada a reverência à tradição, a paródia precisa frequentemente trair o homenageado e sua criação para erguer-se como obra digna de se tornar um “canto paralelo”, tal como a etimologia da palavra prevê. Dessa forma, a paródia não é somente o que o leitor descobre no texto e não é o leitor

que inventa todas as pistas paródicas de um texto (HUTCHEON, 1985), já que o processo de leitura desse texto revela-nos caminhos familiares, referências a outros textos que encontram eco em nossa memória literária ou histórica. É claro que, por trás de formas recuperadas, estilos reconhecidos, estruturas familiares, que remetem a textos anteriores, há uma carga de intencionalidade que será ou não captada pelo leitor, coautor do texto ao atribuir-lhe sentidos, ressaltando-se o fato de que a possibilidade de que esse destinatário pressuposto não capte o efeito desejado não está relacionada a uma questão de competência, mas de não compartilhamento de referências ou não participação nas mesmas comunidades discursivas (HUTCHEON, 2000) - a respeito do acontecimento da ironia. Não será uma intenção expressa claramente de compartilhar da tradição literária ou de apenas se inserir nessa tradição ou, ainda, se insurgir contra ela; há uma vontade subjacente, que o autor (o autor modelo, construído no texto pelas mesmas referências que criam o leitor modelo, segundo Eco, e não o empírico) deseja ver recuperada pelo leitor, de que essas pistas, mesmo não sendo óbvias, sejam redescobertas e seguidas.

Assim, cada qual de uma maneira singular e utilizando recursos expressivos mais ou menos bem resolvidos, como vimos antes, os autores e obras aqui analisados de maneira breve lançam-se sobre a tradição literária – e sobre uma unanimidade entre os historiadores, críticos e leitores –, representada por Machado de Assis, a um só tempo recuperando esse criador e suas criaturas, mas também almejando estabelecer-se como texto de criação plena.

Um dos grandes méritos dessas releituras (quase todas no entorno do ano de 2008, quando se completaram 100 anos da morte de Machado de Assis e tantas homenagens foram prestadas a ele) é colocar em circulação e debate uma obra fundamental para entender os desdobramentos da Literatura Brasileira contemporânea. Uma grande obra como essa também tem que ser “desrespeitada” e trazida ao convívio dos jovens leitores contemporâneos, tão mais infensos às várias possibilidades dos meios de comunicação recentes do que à leitura. Essas obras demonstram a esses leitores da era da imagem e da informação descartável que a melhor maneira de retomar um autor importante é relendo-o, parodiando-o, retomando-o, enfim, e reafirmando que ele tem muito a dizer ao presente. Além disso, essas apropriações, até mesmo as malsucedidas, evitam que uma obra vital para a Literatura Brasileira seja sacralizada, com o consequente distanciamento do leitor atual.

Como sempre, caberá ao leitor atento e ao tempo, maior e mais implacável dos críticos literários, como alguém já disse, o julgamento da ousadia desse olhar sobre o passado e da relevância da empreitada.

FREIRE, J. A. T. Machado de Assis: the return to the contemporary reader. *Itinerários*, Araraquara, n.34, p.153-166, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *Considering the importance of Machado de Assis for Brazilian literature, in this paper it will be commented the readings that contemporary writers such as Ana Maria Machado, Fernando Sabino, Domício Proença Filho, Moacir Scliar, and Haroldo Maranhão, among others, have done from the work of the writer. As it will be seen, the most frequent targets of this fiction that retakes Machado's fiction are Machado himself resurrect as character, and his creations from novels Dom Casmurro (1899), this in the first place, and The Posthumous Memoirs of Brás Cubas (1881).*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian literature. Machado de Assis. Parody. Contemporary Brazilian fiction.*

Referências

ASSIS, J. M. M. **Obra completa**. São Paulo: José Aguilar, 1961. 3 v.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003. p.140-62.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução de J. Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: 70, 1985.

MACHADO, A. M. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MARANHÃO, H. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.

MIRANDA, A. **Boca do Inferno**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PROENÇA FILHO, D. **Capitu: memórias póstumas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Estilos de época na Literatura**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1989.

SABINO, F. **Amor de Capitu**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **O menino no espelho**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SANTIAGO, S. **Em liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Espírito Crítico).

SCLIAR, M. **O menino e o bruxo**. São Paulo: Ática, 2007.

SOARES, J. **O Xangô de Baker Street**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TABUCCHI, A. **Os três últimos dias de Fernando Pessoa**. Tradução de R. Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Recebido em: 14/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

DO EXISTENCIALISMO EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: UMA BREVE VISADA SOBRE “DISPERSÃO”, “ALÉM- TÉDIO”, “SERRADURA” E “FIM”

Maria Elvira Brito CAMPOS *
Luizir de OLIVEIRA **

- **RESUMO:** No presente texto apresentam-se alguns aspectos que incidem sobre a reticente ideia de morte anunciada por Mário de Sá-Carneiro em momentos diversos de sua poética. A análise dessa temática centra-se nos poemas “Dispersão”, “Além-Tédio”, “Serradura”, e “Fim”, por ilustrarem o tema e suas diversas possibilidades de leitura filosófica. Para além de meramente buscar um possível “encaixe” de conceitos filosóficos na escritura poética sá-carneiriana, procura-se ressaltar alguns postulados existencialistas, mormente a partir da proposta sartriana, que flertam perfeitamente com a literatura de marca existencial. Desse modo, ao incentivar o diálogo Literatura-Filosofia, mostra-se que a intertextualidade possibilita uma expansão da compreensão dos dilemas da existência humana que não se deixam aprisionar facilmente em palavras-chave estanques.
- **PARAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro. Morte. Literatura portuguesa.

“Morte! Que mistérios encerras?...”
Sá-Carneiro (1995, p.262)

A trajetória poética de Mário de Sá-Carneiro convida-nos a pensar em sua própria caminhada pela vida, tal a intensidade de referências ao seu *modus vivendi* em suas obras, assim como nas páginas da fortuna crítica do poeta. Inevitável, nesse caso, não distinguir vida e obra. Encontramo-nos, neste estudo, ante um desfile de paradigmas que codificam uma época, como a virada do século XIX para o XX. E para que possamos nos aprofundar na poética sá-carneiriana, oferecemos uma proposta de leitura que ressalte a profundidade existencial de sua

* UFPI – Universidade Federal do Piauí – Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Teresina – PI – Brasil. 64049-550 – mebcampos@hotmail.com

** UFPI – Universidade Federal do Piauí – Pós-Graduação em Filosofia. Teresina – PI – Brasil. 64049-550 – luizir@hotmail.com

escrita por meio da utilização de algumas das categorias ontológicas da filosofia sartriana em alguns de seus poemas.

Considerando a escrita de Mário de Sá-Carneiro como revelação de um “eu” que dialoga consigo mesmo e que expõe, nesse diálogo, a angústia que o entorna e o aprisiona, vemos na sua poesia uma possível exibição de ideias ao mesmo tempo narcisistas e extravagantes, ora tendentes ao recolhimento absoluto do menino em queda, ora explosão de um Ícaro ao sol. Em consonância com as correntes literárias que apregoam a indivisibilidade do artista com a sua arte, esse eu-lírico e autor confesso de poemas cênicos e de dramaticidade intrínseca nos faz refletir sobre a possibilidade de uma leitura crítica, sem desprezar quem a escreve.

Nesse sentido é que pensamos que trazer Sartre para “conversar” com Sá-Carneiro oferece-nos uma chave de leitura e de interpretação do poeta alimentada por uma crescente necessidade de um diálogo interdisciplinar entre filosofia e literatura enriquecedor para os estudos literários. Naturalmente, temos clara a distinção entre literatura e filosofia quanto a seus propósitos nos modos de descrever o real, um mais perceptivo, do qual resulta a ficção; o outro, baseado em uma argumentação lógica, encadeando asserções de modo inteligível, com o objetivo de esclarecer determinado problema que não pode ser resolvido empiricamente, marca do discurso filosófico. Acreditamos, contudo, para além de meros engessamentos conceituais, podermos extrair lições importantes a partir dessa interlocução.

Como bem ressaltou Dufrenne (1948, p.305) “[...] compete à literatura fazer-me ver e propor à minha vista um objeto mais claro e mais preciso que o objeto imerso no mundo; compete à filosofia fazer-me tomar consciência desses saberes pelos quais o meu olhar é inteligente e a presença do objeto literário significante”. Assim é que oferecemos esta leitura-ensaio exploratória das possibilidades discursivas que o filósofo francês e o poeta português nos propõem de modo bastante incisivo. Contudo, a fim de não cairmos numa mera repetição esvaziada de significação, posto ter-se tornado lugar-comum em nossos discursos cotidianos a expressão “diálogo interdisciplinar”, tomamos o conceito “diálogo” explorando não somente seu aspecto dialético em sentido amplo, ou seja, sua característica de constituir um momento de falar e um de ouvir, mas, insistimos, o exercício do falar-ouvir marcado por aquilo que, de modo poético, Buber (1982, p.41) denominou “reciprocidade da ação interior”, pela qual não somente ouvimos o que nos é dito, mas sentimos interiormente, e de modo integral, para além das palavras até, aquilo que nos alcança os sentidos.

Nosso ponto de partida é a conhecida asserção sartriana de que o homem está condenado a ser livre¹. Sartre nos convida a refletir acerca da impossibilidade

¹ O homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser. Assim é que Sartre enfatiza que “Tomamos a palavra 'responsabilidade' em seu sentido corriqueiro de 'consciência (de) ser o autor

de nos desvencilharmos da escolha, das eleições que fazemos cotidianamente e que vão, gradativa mas inexoravelmente, marcando nossa formação, moldando aquilo que nos tornamos.

O aparente peso de tamanha responsabilidade não escapa à sensibilidade poética de Sá-Carneiro. Em sua poesia encontramos um bom exemplo do que se pode considerar como uma escolha: o fato de poder não fazer o que se deseja, em contrapartida com o de não poder não desejar, não ter controle sobre a volição, independentemente de a realizar ou não. Escolher ser livre é escolher o que há de vir e suas consequências, é não ter a quem encarregar pelos erros, acertos e contingências pelas quais o ser se propõe viver. Delegar ao outro o comando da sua vida destitui o *eu* da vontade de ser um *para-si*,² que se percebe e interage consigo mesmo e com o outro, um ser autêntico com toda a carga que o termo assumira em Heidegger, retomada e remodelada pela reflexão sartriana. Essa perda de autenticidade leva o indivíduo, premido por essa escolha que não deseja, não pode, ou simplesmente sequer reconhece ter feito, a buscar refúgio fora de si mesmo na vã tentativa de se sentir amparado em um mundo que lhe parece hostil. É o momento em que agimos de má-fé, como enfatiza Sartre (2008): contamos uma mentira para nós mesmos, a qual nos auxilia a suportar o peso de uma não escolha escolhida, a fim de nos dirirmos de nossa falta. Criamos uma imagem mais ou menos estereotipada de nós mesmos, aquela que gostaríamos que todos aceitassem, quer por ser desejável, quer por ser aparentemente mais cômoda, e, portanto, mais fácil de tragar. Contudo, revestir o remédio amargo de uma boa camada de açúcar traz um consolo meramente momentâneo. A escolha, entretanto, qualquer que seja, parece tratar sempre da escolha indevida, do que poderia ter sido feito e não foi. A escolha não se circunscreve à certeza. Resta o enigma.

Em *O ser e o nada*, Sartre (2008) nos apresenta um amplo painel fenomenológico que serve de “cenário” para a discussão acerca das categorias ontológicas: o *ser-em-si*, em que se objetiva uma vontade do *ser* como fenômeno no mundo; o *ser-para-si*, que é o que se percebe como existente nesse mesmo mundo, o ser que projeta; e o *ser-para-o-outro*, que se percebe a partir da presença do outro, na ação humana. Se bem que de modo muito sucinto, podemos tomar essas categorias como um facho de

incontestável de um acontecimento ou de um objeto” (SARTRE, 2008, p.678).

² Insiste Sartre em momentos distintos de *O ser e o nada*: “O Para-si, ao aprofundar-se em si como consciência de estar aí, só descobrirá *motivações*, ou seja, será perpetuamente remetido a si mesmo e sua constante liberdade [...]” (SARTRE, 2008, p.133). Também “O Para-si é o ser que se determina a existir na medida em que não pode coincidir consigo mesmo.” (SARTRE, 2008, p.127). Assim é que podemos compreender o em-si como aquilo que não tem segredo, que constitui uma unidade maciça. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas, a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. O ser-em-si jamais é possível ou impossível: simplesmente é. Mas, ao mesmo tempo, necessito do Outro para captar plenamente todas as estruturas do meu ser; o Para-si remete ao para-outro (SARTRE, 2008, p.211).

luz que nos auxilia a caminhar pelos meandros sombrios da poesia sá-carneiriana. Para tanto, voltamo-nos para os poemas “Dispersão”, “Além-Tédio”, “Serradura” e “Fim”, nos quais, entendemos, o eu-lírico nos apresenta a *angústia* resultante de todo esse anguloso processo de escolhas, iluminada agora pelas categorias ontológicas que lhe permitem reconhecer-se na dimensão do humano. Nos poemas citados percebemos um embate entre o *ser-em-si*, “privado da consciência pura, sem interioridade”, e o *ser-para-si*, que delinea a “consciência de si e de alguma coisa” outra que não o si-mesmo. O conflito instaurado no eu-lírico se repete num *continuum* que o engessa, impedindo-o de se projetar e alcançar o estágio do *ser-para-o outro*, enfrentando o *factível* e as adversidades do mundo circundante.

Sabemos que assumir a responsabilidade por todo o mundo é um fardo pesado para qualquer um de nós. Ao depararmos com a dura constatação de que tudo o que é e será resulta de nossas escolhas, e que essas escolhas podem afetar de maneira irreparável o próprio mundo em que vivemos, reforça-se essa imagem de angústia existencial a que nos referimos anteriormente. A cada momento somos desafiados a escolher, e o receio daí resultante, qual seja, fazer escolhas de que possamos nos arrepender. Ser-nos-ia seguramente mais cômodo se pudéssemos lançar mão da crença na existência de um plano, de um propósito no universo, acreditando que nossos atos são guiados por uma mão invisível em direção a esse propósito, como ingenuamente havia nos ensinado o Jacques diderotiano. Nesse caso, nossos atos não seriam responsabilidade nossa, mas apenas nosso papel em um roteiro maior (DIDEROT, 2001).³ Contudo, nem Diderot nem Sartre deixam-nos com esse consolo porque não há tal propósito, tal destino universal. Diante dessa constatação, desalentamo-nos, e é esse mesmo desalento que nos leva a reconhecer que nada fora de nós define a nós mesmos, nem ao nosso próprio futuro. Essa tarefa é de trabalho de nossa liberdade.⁴

Há uma espécie de desenvolvimento dialético em todo esse trilhar que vimos descrevendo. O desenvolvimento das categorias ontológicas não é um processo linear, uma sucessão de estados mais ou menos previsíveis ou controláveis. Elas se vão interconectando à medida que nossas vidas vão traçando seus rumos, ou seja,

³ Ressaltemos que nossa ilustração leva em conta o caráter irônico com que Diderot trabalha as visões fatalista e autônoma com relação à vida, às escolhas que fazemos e que nos mostram que nosso destino depende de nossa própria determinação e não de algo predeterminado.

⁴ Os únicos limites com os quais a liberdade colide a cada instante são aqueles que ela impõe a si mesma. Esses limites estão relacionados aos modos como lidamos com nossa herança – nosso passado – com o ambiente no qual vivemos e também com as técnicas de que nos utilizamos a fim de facilitar nossa sobrevivência. Desse modo é que Sartre nos lembra que cada um de nós escolhe, de modo absoluto, a si mesmo tendo no horizonte todo um mundo de conhecimentos e técnicas que são “iluminados” por nossas escolhas. Assim, cada um de nós constitui um “absoluto”, o que nos permite desfrutar da vida num momento específico – numa data que também é absoluta – e que condiciona a nossa própria faticidade, tornando-nos impensáveis em outra data, em outro momento. Vivemos *hic et nunc*, e isso nos torna únicos. (SARTRE, 2008, p.650).

pari passu com nossas escolhas. Importante enfatizar, embora possa parecer um tanto autoevidente, que essas escolhas individuais não são feitas de modo aleatório, mas direcionadas por projetos. Sartre enfatiza que somos movidos por inúmeros deles, mas considerava que todos somos movidos por um projeto fundamental cujo objetivo é a autorrealização na transcendência, isto é, nosso intuito é o de nos tornarmos pessoas plenamente realizadas, para as quais todas as potencialidades latentes efetivaram-se na nossa *práxis* cotidiana, e todos os projetos alcançaram seu êxito. Contudo, lembra-nos o filósofo francês, um indivíduo que já tivesse realizado tudo aquilo que podia é alguém que esgotou suas potencialidades, que se tornou um “em-si”. Esse é o resultado que advém com a morte, quando a consciência deixa de existir e o indivíduo torna-se um ser de essência conhecida, completo e acabado.

Há, contudo, um caráter de contingência na morte que não nos passa despercebido. Ela é algo que acontece inevitavelmente, e que acaba por evitar e mesmo impedir a concretização de nossos projetos, o desenvolvimento de nossas potencialidades. Assim, fica claro que ela, a morte, não poderia ser a transcendência desejada. Sartre nos ensina que esse “projeto fundamental” consiste em tornarmos-nos um ser plenamente realizado, mas que segue preservando sua consciência, aquilo que, em seus termos, constitui um ser *em-si-para-si*. E como isso parece corresponder à noção que temos de Deus, então talvez nosso projeto mais amplo seria o de nos tornarmos Deus. Como tal tarefa nos é vedada, a angústia advinda dessa compreensão gera em nós um movimento constante de busca, que nos faz construir nosso caminho pela vida mesmo sabendo que estamos fadados ao desaparecimento. A constatação é abissalmente exigente, mas da qual não podemos escapar. E a poesia sá-carneiriana ilustra, no nosso entender, toda a profundidade dessa exigência.

Inevitável dizer que Mário de Sá-Carneiro⁵ experienciou intensamente as agruras do viver com o pensamento na morte, tema que adentrou sua vida, literalmente, a partir da perda da mãe, dois anos após seu nascimento e, simbolicamente, pela ausência do pai, que o deixou aos cuidados dos avós e da ama. Dos 26 anos que viveu, sua obra foi escrita em cinco, pois, apressado em viver intensamente todas as experiências, antecipou a mais ansiada delas: mas como conhecê-la se não vivê-la? A “bela morte” foi enfim concretizada, e fez do escritor o diretor e autor de si mesmo, mediante o espetáculo de sua vida e morte. E o *gran finale* foi participado ao amigo Fernando Pessoa, quase um mês antes da sua morte: “A menos dum milagre na próxima 2ª feira, 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará forte dose de estriçnina e desaparecerá deste mundo [...]”. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.968). Dado o primeiro aviso, novo alerta se fez: “É hoje segunda-feira 3 que morro atirando-me para debaixo do “Metro” [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.970). Por fim, cumpre-se o anunciado: um amigo a quem o poeta havia pedido

⁵ Mário de Sá-Carneiro nasceu em 1890, em Lisboa, no dia 19 de maio. Faleceu em 26 de abril de 1916.

que fosse procurá-lo, encontra-o deitado, vestindo smoking, afirmando que acabara de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina. 26 de abril de 1916.

Relativamente ao caráter biográfico do poema “Dispersão”, em carta o poeta afirma ao amigo Fernando Pessoa: “Depois de composta a poesia, vi que ela era sincera, que encerra talvez um canto do meu estado de alma. Pelo menos, creio-o” (PAIXÃO, 1995, p.133). A lucidez e a sinceridade do autor/poeta revelam a consciência do duplo no sujeito lírico, determinando a perda de uma parte de si mesmo, já antecipada quando se refere às “saudades de mim”. “Dispersão” pode ser compreendido como ponto de chegada e ponto de partida, por constar do livro primeiro, para o qual todos convergem e do qual todos emanam, uma vez que o estado de ânimo do sujeito lírico parece se manter inalterável. Ou seja, os poemas escritos pós-“Dispersão” apresentam-se como uma reedição do tema.

No referido livro Sá-Carneiro reúne doze poemas, apresentando, no homônimo, um “eu-lírico” bipartido: uma parte voltada para dentro, para os sonhos e desejos que a outra parte, o “de fora”, ansiava, revelando o duplo no sentimento de saudade de si mesmo. As imagens advindas do decadentismo se fazem presentes na dramaticidade do poema: “Dispersão” canta a recordação, o tempo perdido, a perda de si mesmo, de sua substância, num estado subjetivo que revela a ânsia pelo imediato, pelo agora. A presença do eu explicita-se na linguagem e perpassa as 23 estrofes: em nosso exercício de leitura, talvez estejamos no primeiro momento em que transpõe o “eterno” conflito entre o ser-em-si, e o ser-para-si.

Dispersão

1 Perdi-me dentro de mim
2 Porque eu era labirinto,
3 E hoje quando me sinto
4 É com saudades de mim.

5 Passei pela minha vida
6 Um astro doido a sonhar.
7 Na ânsia de ultrapassar,
8 Nem dei pela minha vida...

9 Para mim é sempre ontem,
10 Não tenho amanhã nem hoje:
11 O tempo que aos outros foge
12 Cai sobre mim feito ontem.

- 13 (O Domingo de Paris
14 Lembra-me o desaparecido
15 Que sentia comovido
16 Os domingos de Paris:
- 17 Porque domingo é família,
18 É bem estar, é singeleza,
19 E os que olham a beleza
20 Não têm bem-estar nem família).
- 21 O pobre moço das ânsias...
22 Tu, sim, tu eras alguém!
23 E foi por isso também
24 Que te abismaste nas ânsias.
- 25 A grande ave dourada
26 Bateu asas para os céus,
27 Mas fechou-as saciada
28 Ao ver que ganhava os céus.
- 29 Como se chora um amante,
30 Assim me choro a mim mesmo:
31 Eu fui amante inconstante
32 Que se traiu a si mesmo.
- 33 Não sinto o espaço que encerro
34 Nem as linhas que projeto:
35 Se me olho a um espelho, erro –
36 Não me acho no que projeto.
- 37 Regresso dentro de mim
38 Mas nada me fala, nada!
39 Tenho a alma amortalhada,
40 Sequinha dentro de mim.
- 41 Não perdi a minha alma,
42 Fiquei com ela, perdida.

43 Assim eu choro, da vida,
44 a morte da minha alma.

45 Saudosamente recordo
46 Uma gentil companheira
47 Que na minha vida inteira
48 Eu nunca vi... Mas recordo

49 A sua boca doirada
50 E o seu corpo esmaecido,
51 Em um hálito perdido
52 Que vem na tarde doirada.

53 (As minhas grandes saudades
54 São do que nunca enlacei.
55 Ai, como eu tenho saudades
56 Dos sonhos que não sonhei!...)

57 E sinto que a minha morte –
58 Minha dispersão total –
59 Existe lá longe, ao norte,
60 Numa grande capital.

61 Vejo o meu último dia
62 Pintado em rolos de fumo,
63 E todo azul-de-agonia
64 Em sombra e além me sumo.

65 Ternura feita saudade,
66 Eu beijo as minhas mãos brancas...
67 Sou amor e piedade
68 Em face dessas mãos brancas...

69 Tristes mãos longas e lindas
70 Que eram feitas pra se dar...
71 Ninguém mas quis apertar...
72 Tristes mãos longas e lindas...

73 E tenho pena de mim,
74 Pobre menino ideal...
75 Que me faltou afinal?
76 Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...

77 Desceu-me n’alma o crepúsculo;
78 Eu fui alguém que passou.
79 Serei, mas já não me sou;
80 Não vivo, durmo o crepúsculo.

81 Álcool dum sono outonal
82 Me penetrou vagamente
83 A difundir-me dormente
84 Em uma bruma outonal.

85 Perdi a morte e a vida,
86 E, louco, não enlouqueço...
87 A hora foge vivida,
88 Eu sigo-a, mas permaneço...

.....
89 Castelos desmantelados,
90 Leões alados sem juba...

.....
Paris, maio de 1913
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.61)

Já no verso inicial se revela a temática labiríntica do poema. O “eu-lírico” viaja em si mesmo e em seu duplo, em digressões temporais e espaciais, revendo situações e sentimentos. O tom lamentoso, expresso pela sonoridade das rimas em /im/, revela ao leitor o ânimo da enunciação poética. Utilizando o pretérito perfeito (perdi) e o pretérito imperfeito (era), o “eu-lírico” continua no presente (sinto). Daí a contradição: há um tempo para não se deixar perder, mas uma vez que se foi abandonado no labirinto, perde-se definitivamente, por não saber ou não querer encontrar a saída no tempo atual. A alternância da rima e a nasalidade de alguns versos heptassílabos permitem o vislumbrar da imagem labiríntica de um sujeito lírico enclausurado, um ser que se interioriza, internaliza-se e cinde-se por constatar, de algum modo, conscientemente ou não, mais profundamente, na inconsciência primeira de sua identidade partida, que suas escolhas não só moldaram tudo aquilo

que até o momento vivenciou, como seguem moldando aquilo que ainda lhe resta viver. Seu projeto, embora inacabado, aponta para um final abreviado, o que só acentua o caráter dramático dessa confissão. As imagens todas apontam para o descerrar-se das portas da finitude: crepúsculo, ocaso, outono, sono, embriaguez... Contudo, de modo contumaz, a voz que se ergue por trás de toda essa decadência anunciada parece ansiar pela compleição de um projeto de vida que se mostrava promissor, mas que se lhe escorre pelos vãos das mãos. Projetando-se para o futuro de não ser, Sá-Carneiro reitera a ânsia angustiada de uma vida que se debate, estertora, mas segue afirmando-se. A alma não perdida tem seu reflexo pálido no “diálogo” que o poeta estabelece com as próprias mãos, elas mesmas espelhos em-si daquele em-si-para-si que se desdobra no eu-lírico. A metáfora parece-nos evidente demais para escapar ao leitor: os instrumentos que lhe serviram para fazer-se no mundo agora lhe aparecem desnudamente insuficientes. Perder-se para encontrar-se; escolher, e aceitar as escolhas; “autenticar-se”, nem que seja pela vez derradeira.

Despedaçado, o eu-lírico vai exercitar uma busca de contraponto existencial que permita descobrir sua identidade profunda. Torna-se dois em um, que se desconhecem mutuamente, advindo daí a necessidade ou o desejo ambíguo de um buscar-se, embora sabendo-se perdido completamente. O sujeito, como um ser-labirinto, não possui o fio de Ariadne que o faça encontrar a saída.

Estabelecendo uma conexão com “Dispersão”, é possível dizer que em “Além-Tédio” o eu-lírico demonstra o cansaço da busca de uma saída, pois expõe mais explicitamente seu “ser-profundo”: “**Eu próprio me traguei na profunda**” (est.5, v.19). Muda-se a forma, no tocante à estrutura composicional da poesia, mas a ideia se alimenta da mesma temática. O poema é composto por seis quartetos, em versos decassílabos, com acentuação na quarta, sexta e décima sílabas, promovendo um ritmo inalterado que sugere o estado psicológico do sujeito lírico: apático, desanimado, melancólico, angustiado, embora procure ressaltar sua indiferença e rejeição a qualquer sentimento ou disposição anímica para fazer qualquer coisa, desprezando o tempo que passa, ao declarar nos primeiros versos da primeira estrofe:

Além-Tédio

- 1 Nada me expira, nada me vive –
- 2 Nem a tristeza nem as horas belas.
- 3 De as não ter e de nunca vir a tê-las,
- 4 Fartam-me até as coisas que não tive.

- 5 Como eu quisera, enfim d’alma esquecida,
- 6 Dormir em paz num leito de hospital...

7 Cansei dentro de mim, cansei a vida
8 De tanto a divagar em luz irreal.

9 Outrora imaginei escalar os céus
10 À força de uma ambição e nostalgia,
11 E doente-de-Novo, fui-me Deus
12 No grande rastro fulvo que me ardia.

13 Parti. Mas logo regresssei à dor,
14 Pois tudo me ruiu...Tudo era igual:
15 A quimera, cingida, era real,
16 A própria maravilha tinha cor!

17 Ecoando-me em silêncio, a noite escura
18 Baixou-me assim na queda sem remédio:
19 Eu próprio me traguei na profundura,
20 Me sequei todo, endureci de tédio.

21 E só me resta hoje uma alegria:
22 É que, de tão iguais e tão vazios,
23 Os instantes me esvoam dia a dia
24 Cada vez mais velozes, mais esguios...
(Paris, 15 de maio de 1913)
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.69, grifo nosso)

Nesses versos há aquilo que apontamos anteriormente, o “grande projeto” a que Sartre se referia, que se nos mostrar de modo explícito na voz do eu-lírico: escalara os céus, e fora Deus. Contudo, como não é dada ao humano tamanha realização, tamanha capacidade de transcendência, resta-lhe o triste consolo de sua fenomênica humanidade, reconhecida no *tedium vitae* dos fugazes instantes em que a consciência se mostra exigente demais para ser desconsiderada. *Tempus fugit*: a divisa vergiliana ecoa sonoramente nos versos de Sá-Carneiro, a fim de reforçar a urgência de completude a que o eu-lírico anseia, mas que se lhe escapa das mãos celeremente. A angústia que lhe toma os dias e noites traduz sua sujeição às escolhas que fizera, e das quais agora não pode desfazer-se. Talvez houvesse uma saída: aceitá-las, afirmá-las.⁶ e seguir adiante. Contudo, nas entrelinhas, parece surgir subrepticamente a má-fé edulcorada, mas ainda assim amargamente assumida.

⁶ Apenas mencionamos de passagem o “terrível peso” que Nietzsche anuncia em seu *A gaia ciência*,

A sensação do exaurir-se está presente nos versos rimados em vogais abertas e fechadas, poucas vezes anasaladas. O sujeito lírico busca descrever os dois tempos de sua existência – o agora, sugerido pelo advérbio **já (Nada me inspira já)** e o passado, sugerido pelo advérbio **outrora (Outrora imaginei escalar os céus)** –, reencontrando a visão do “**pobre moço das ânsias**”, referido em “Dispersão”. Farto de tudo, até do que não tem, o “eu-lírico” não se perturba pelo que é, mas sim, pela forma como está no mundo: aquilo que Heidegger (1986) apontara sob a rubrica da *Unheimlichkeit*, a sensação de nunca estar à vontade no mundo, de nele não se sentir em casa. Em face de uma realidade imóvel, de uma facticidade inelutável, ao poeta resta o dom da palavra, um modo de enfrentar o nada que se abre à sua frente. E embora existencialmente esse nada constitua uma excelente oportunidade de abertura para o ser, posto inaugurar todas as potencialidades, e que se traduzem no presente por meio dessa “fala” do eu-lírico, novamente vemo-nos em face do impasse que inviabiliza a continuidade de um projeto em andamento. Ao eu-lírico, a afetividade que traduz as coisas do passado e o valor que elas têm parece mais e mais distante. Daí a ênfase na relação dos tempos presente e passado. O tempo passado é marcado pelo sonho, pelo devaneio, pela fantasia de atingir um espaço além da possibilidade, tal como Ícaro busca o sol, *rastro fulvo*, chama ardente do desejo voltado para a transcendência, observada na estrofe 3, motivadora do estado de desilusão manifestado pela expressão poética. Asas de cera derretidas regressam à dor no instante em que ressaltam a impossibilidade de consecução do desejo e a percepção da imutabilidade da realidade.

Na “noite escura” (v.17) e na busca da morte “real”, de um corpo já sem alma, o refrigério: “**Dormir em paz num leito de hospital**” (v.6). Preso a essa ideia, o desprezo pela passagem das horas e a conseqüente passagem do tempo, uma vez que o mundo exterior não o atrai, não apresenta novidades, nem surpresas, nem a capacidade de preenchimento de qualquer fantasia, a única alegria que lhe resta no presente é a da “passagem das horas”, “**os instantes me esvoam dia a dia** (v.23)/**Cada vez mais velozes, mais esguios...**” (v.24). “Além-Tédio” expressa em seus últimos versos o retorno da aventura sonhada e o breve instante de lucidez ferina, mordaz, moldada pelo desejo de morrer. Contudo, não uma compreensão da morte como a compleição do projeto que se estabeleceu para uma vida possível de ser vivida de modo autêntico, mas como uma fuga daquilo a que não se tem mais acesso, daquilo que perdeu o sentido porque sem significados na realidade. Ao revelar-se também como “ser-para-a-morte”, o eu-lírico parece capitular, talvez porque perceba que as coisas que o futuro reserva para ele, um tempo em que o projeto que define o homem encontrará a morte, são as coisas não garantidas, que lhe são devolvidas. Isso acaba por gerar no poeta o sentimento de que não está em casa neste mundo, mesmo estando entre as coisas que lhe são mais familiares.

§ 341 para o qual remetemos o leitor interessado.

Em “Serradura”, a primeira estrofe permite a visualização de uma certa preguiça de viver, ante o despojamento anárquico de uma alma inquieta. Procedendo a uma inversão, o sujeito lírico, ironicamente, muda a voz discursiva. Já não fala em primeira pessoa, mas em terceira, assumindo uma postura de observador-descrente de algo fora de si mesmo, representado no poema pela “vida” estática, embora confortavelmente instalada na sala de visitas de uma alma prazerosa que se nega a experienciar ou problematizar a existência, como se detecta nas duas estrofes iniciais que realizam os movimentos do poema:

Serradura

1 A minha vida sentou-se
2 E não há quem a levante,
3 Que desde o Poente ao levante
4 A minha vida fartou-se.

5 E ei-la, a mona, lá está,
6 Estendida, a perna traçada,
7 No infindável sofá
8 Da minha Alma estofada.

9 Pois é assim: a minha Alma
10 Outrora a sonhar de Rússias,
11 Espapaçou-se de calma,
12 E hoje sonha só pelúcias.

13 Vai aos Cafés, pede um bock,
14 Lê o *Matin* de castigo,
15 E não há nenhum remoque
16 Que a regresse ao Oiro antigo!

17 Dentro de mim é um fardo
18 Que não pesa, mas que maça:
19 O zumbido dum moscardo,
20 Ou comichão que não passa.

21 Folhetim da *Capital*
22 Pelo nosso Júlio Dantas –

23 Ou qualquer coisa entre tantas

24 Duma antipatia igual...

25 O raio já bebe vinho,

26 Coisa que nunca fazia,

27 E fuma seu cigarrinho

28 Em plena burocracia!...

29 Qualquer dia, pela certa,

30 Quando eu mal me precate,

31 É capaz dum disparate,

32 Se encontra uma porta aberta...

33 Isto assim não pode ser...

34 Mas como achar um remédio?

35 – Pra acabar este intermédio

36 Lembrei-me de endoidecer:

37 O que era fácil – partindo

38 Os móveis do meu hotel,

39 Ou para a rua saindo

40 De barrete de papel

41 A gritar “viva a Alemanha”...

42 Mas a minha Alma, em verdade,

43 Não merece tal façanha,

44 Tal prova de lealdade.

45 Vou deixá-la – decidido –

46 No lavabo dum Café,

47 Como um anel esquecido,

48 É um fim mais *raffiné*.

(Paris, setembro de 1915)

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.111, grifo nosso)

Doze estrofes formadas por quartetos de versos heptassílabos, com rimas variadas, ora interpoladas, ora alternadas, dão ao poema um ritmo mais solto,

mais leve, que justifica o tom irônico mantido pela sua estrutura. Desiludido, o sujeito lírico descreve o presente que no momento alimenta seus desejos em relação a um passado que agora sua alma firmemente repele. Daí a oposição irônica entre “Rússias” e “pelúcias” (est.3). Do sério para o lúdico, o poema é a expressão de sua preocupação e repulsa.

A preparação para a morte atinge o seu desfecho no poema “Fim”, no qual o sujeito lírico, como os condenados à morte, manifesta sua última vontade. Construído em dois quartetos, com rimas interpoladas, em versos octossílabos, com acentos na quarta e oitava sílabas, o poema qualifica pela extensão poemática e pela sugestividade do conteúdo, a atitude inerente ao sujeito lírico: ao desvalorizar a vida, desvaloriza o morto e, conseqüentemente, a própria morte. Transformando o ritual convencionalizado no Ocidente, como momento de dor e solenidade, o sujeito lírico resgata o caráter teatral, espetacular, que traduz a postura humana diante da morte/enterro, transformando-a em algo risível, prazeroso, agradável aos olhos, como uma festa circense. Para uma vida sem sentido, morte também fora de sentido: “ir de burro”, sem prestígio, desconsiderado. Um espetáculo em que os “números”, acrobacia, malabarismo, palhaços sejam mais importantes do que o seu patrocinador: o morto. Mas o sujeito sabe que não é fácil para o outro, nesse caso, as pessoas ligadas ao morto, o cumprimento de tal desejo. Por isso, a ressalva e a insistência, ao final do poema:

Fim

Quando eu morrer batam em latas
Rompam aos berros e aos pinotes –
Façam estalar os chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajazado à andaluza:

**A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro...**

(Paris, fevereiro de 1916)
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.131, grifo nosso)

Nos poemas vistos, o sujeito lírico esclarece o leitor quanto ao motivo de seu devaneio, de seu estado de letargia, da sua indiferença ante o mundo e as pessoas. É como se ele anunciasse o porquê de seu tédio, a partir de sua experiência vivida. Ele narra e resume fatos acontecidos. Mas são rápidos os instantes de euforia, de estrofes que contêm certa alegria, entrega, leveza. O “eu” volta

(redundantemente) a se introjetar e revela seu estado agonizante: a frustração de se sentir impossibilitado de alçar voo. Em “Serradura”, entretanto, o “eu-lírico” busca uma solução bem-humorada, demonstrando certo ar *blasé*, sublimando e brincando com a possibilidade de esquecimento da vida, prolongamento do devaneio. A fuga pelo enlouquecimento: **“Lembrei-me de endoidecer”**. Em “Além-Tédio” o “eu” evoca o tema da morte mais sutilmente, torcendo pela corrida das horas, pela passagem do tempo como artifício para a finalização da vida. A morte, entretanto, já se presentifica em vida, no lamento da tortura que exprime em estar vivo, na maçada que é viver. O ato de autoconsumir, de se tragar a si mesmo, sugere o embutimento que o “eu” sofre, revelando, como em “Dispersão”, o duplo do sujeito. É um sumir totalmente, secando-se na “profundura” do ser – em “Dispersão” – **“Tenho a alma amortalhada / sequinha dentro de mim”**. É a morte no devaneio – ou a encenação da morte.

A sensação de isolamento, o desejo de solidão do indivíduo e a recusa à vida estão presentes não só em “Além-Tédio”, como em “Serradura”, para atingir o seu máximo em “Fim”. Aliás, em “Serradura”, escolhendo uma saída irônica e bem-humorada, o sujeito se desvincula do tema de maneira aparentemente menos sofrida que em “Além-Tédio” e menos frustrada que em “Dispersão”. Ele brinca com a ideia de morte. Esse brincar evoca um certo ceticismo niilista, no tocante à negação da vida, ou da vontade de viver, com certo humor mordaz. A ideia de morte é uma constante nos poemas estudados. Sua origem nos “eus-líricos”, entretanto, é reflexo de motivação adversa, observados os percursos e os caminhos para a elaboração do tema: a morte como uma opção forçosa. Perdido em meio às escolhas, o poeta opta pela abreviação de um viver que se consumia em angústias infinitas, pontuadas por momentos de sobriedade nos quais o projeto que traçara para si mesmo, sua vida como vista e vivida cotidianamente, parecia-lhe pequeno demais. Em sua ânsia pela mortalidade, Sá-Carneiro atinge o alvo às avessas: torna-se imortal em seus versos, em sua permanência, e nas “lições” de vida que segue oferecendo a seus leitores. E se há um projeto possível de transcendência, como apontamos anteriormente, ele o alcança a partir da confluência de seu ser em-si-para-si em direção a todos nós, seus para-outros contemporâneos. Por isso apenas e todo o seu esforço poético não foi em vão.

CAMPOS, M. E. B.; OLIVEIRA, L. de. Of the existentialism in Mário de Sá-Carneiro: a brief looking on “Dispersão”, “Além-tédio”, “Serradura” and “Fim”. *Itinerários*, Araraquara, n.34, p. 167-184, Jan./June, 2012.

- **ABSTRACT:** *The present text aims at presenting some aspects related to the reticent idea of death as it is announced in several moments of Mário de Sá-Carneiro’s poetical production. The analysis of those topics focuses on the poems “Dispersão”, “Além-Tédio”, “Serradura”, and “Fim”, since they seem to illustrate the Existentialist ideas and its various approaches. Nevertheless, we do not merely seek “to weave” those concepts into the poems of Sá-Carneiro, but we also envisage to highlight those Existentialist postulates, especially those of Sartrean inspiration, which seem to flirt perfectly with the literature of an existential basis. Thus, by fostering the dialogue between Literature and Philosophy we also try to defend that intertextuality enables an expansion of the understanding of the dilemmas of human lives which do not let themselves easily capture by impervious keywords.*
- **KEYWORDS:** *Mário de Sá-Carneiro. Death. Portuguese literature*

Referências

- BUBER, M. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- DIDEROT, D. **Jacques, o fatalista e seu amo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- DUFRENNE, M. Philosophie et littérature. **Revue d’Esthétique**, Paris, v.1, p.305, 1948.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PAIXÃO, F. (Org.). **Mário de Sá-Carneiro – Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SARTRE, J-P. **O ser e o nada**. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de P. Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

Bibliografia consultada

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. 2 v.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CASTRO, E. M. M. **As vanguardas na poesia portuguesa do século vinte**. Amadora: Instituto de Cultura Língua Portuguesa; Ministério da Educação e Ciência, 1980.

COLÓQUIO LETRAS. Homenagem a Mário de Sá-Carneiro. Revista bimestral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

GALHOZ, M. A. **Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Recebido em: 20/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

***RESENHAS/
REVIEWS***

DIALÉTICA E LITERATURA

José Antonio SEGATTO*

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Uma quantidade excepcional e talvez incomensurável de livros, coletâneas, artigos, dissertações, teses etc. tem sido elaborada e publicada nas últimas décadas sobre os mais diversos temas e problemas, esferas e aspectos da sociedade brasileira, e entre eles há um número expressivo na área da cultura, em geral, e da literatura, em particular. Não obstante a vultosa quantidade, a imensa maioria desses trabalhos está entre aqueles que poderiam ser classificados como prescindíveis e/ou colocados na vala comum da irrelevância. O percentual dos que fornecem contribuição significativa e substancial para a compreensão do processo histórico brasileiro, como as investigações de Roberto Schwarz sobre a obra de Machado de Assis, é muito exíguo.

O resultado de alguns desses e de outros estudos do autor sobre literatura, cultura e relações sociais na formação histórica do país é apresentado e/ou reapresentado na coletânea de ensaios e entrevistas *Martinha versus Lucrecia*, publicada neste ano de 2012. Reunindo textos publicados originalmente em revistas e jornais, capítulos de livros, prefácio e posfácio, além de entrevistas, a antologia em pauta constitui um conjunto bem heterogêneo, enfocando temas e problemas os mais diversos: romance, poesia, teatro, arquitetura, música, teoria estética, filosofia, sociologia, política, história etc.

Do conjunto de ensaios constantes na compilação, podem-se destacar aqueles que tratam mais especificamente de literatura, dois dos quais – os mais relevantes – sobre a obra de Machado de Assis. O primeiro, “Leituras em competição”, compara análises de críticos nacionais e internacionais, produzidas nas últimas quatro ou cinco décadas sobre o escritor.

Desde meados do século XX – diz o ensaísta – o romance machadiano entrou para a galeria de obras clássicas e universais. Sua obra passou a ser traduzida e estudada no exterior, em particular nos Estados Unidos. Consagrada como universal, a obra do escritor recebeu o “selo de qualidade” (SCHWARZ, 2012, p.20). Essa crítica – embasada em teorias em voga como o *new criticism*, a desconstrução, os estudos culturais, a pós-modernidade etc. –, porém, ao mesmo

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Sociologia. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – segatto@fclar.unesp.br

tempo que valorizava seu caráter universal, questionava seu realismo ou a forma de representação, “concebida como estrangeira à história” (SCHWARZ, 2012, p.12).

Para essa crítica, não seria, portanto, necessária a compreensão do processo histórico brasileiro para o reconhecimento da “qualidade superior de Machado.” Ou seja, seria “[...] um escritor pautado na tradição do Ocidente e não em seu país” (SCHWARZ, 2012, p.21). Nesse sentido “[...] a ênfase na particularidade histórica seria um desserviço prestado à universalidade do autor” (SCHWARZ, 2012, p.22).

Exemplar dessa corrente crítica é o importante estudo elaborado por Helen Caldwell em 1960, que, utilizando-se de Shakespeare como referência virou do “avesso a leitura corrente de *Dom Casmurro*” (SCHWARZ, 2012, p.23), obtendo “resultados de tipo universal” (SCHWARZ, 2012, p.26). Isso num ambiente “[...] como que atemporal e homogêneo das obras-primas do Ocidente, por meio da comparação abstrata de caracteres ou situações, e de análises também elas universalistas” (SCHWARZ, 2012, p.26).

Questionando esse enfoque interpretativo, Schwarz assevera que a obra não pode ser dissociada da experiência histórica ou da vida extraliterária. Dessa forma a postura do narrador (de *Dom Casmurro*) não pode ser compreendida se não relacionada “[...] às particularidades do patriarcalismo brasileiro do tempo, vinculado à escravidão e clientelismo, empapado de autocomplacência oligárquica, além de vexado pela sombra do progresso europeu” (SCHWARZ, 2012, p.27).

Paralelamente, no mesmo período, uma nova vertente crítica teria surgido no país, bem diversa daquela que, até então, julgavam Machado de Assis como um “clássico anódino” (SCHWARZ, 2012, p.12). O romancista passa a ser reavaliado e o “[...] centro da atenção desloca-se para o processo literário da realidade imediata, pouco notado até então” (SCHWARZ, 2012, p.13).

Em lugar do pesquisador das constantes da alma humana, acima e fora da história, indiferente às particularidades e aos conflitos do país, entrava um dramatizador malicioso da experiência brasileira. Este não se filiava apenas aos luminares da literatura universal, a Sterne, Swift, Pascal, Erasmo etc., como queriam os admiradores cosmopolitas. Com discernimento memorável, ele estudara igualmente a obra de seus predecessores locais, menores e menos do que menores, para aprofundá-la. Mal ou bem, os cronistas e romancistas cariocas haviam formado uma tradição, cuja trivialidade pitoresca ele soube redimensionar, descobrindo-lhe o nervo moderno e erguendo uma experiência provinciana à altura da grande arte do tempo (SCHWARZ, 2012, p.13-14).

As avaliações estéticas e/ou formais dessa vertente crítica¹ – da qual o autor, Schwarz, sem “falsa modéstia” representaria o zênite – tornavam-se então “[...]”

¹ O autor, além de depreciar o trabalho de Raimundo Faoro, parece ignorar solenemente analistas como Astrojildo Pereira, Brito Broca, Eugênio Gomes, Lúcia Miguel-Pereira etc., só para citar alguns

inseparáveis do seu lastro histórico específico, obrigando à reflexão sobre o viés próprio da formação social ela mesma” (SCHWARZ, 2012, p.15).

Da análise comparativa das duas linhas de interpretação da obra de Machado de Assis, Schwarz busca, a partir das diferenças, discutir a problemática do local e do universal. E o faz, tomando como exemplo uma interessante crônica de Machado, intitulada “O punhal de Martinha” de 5 de agosto de 1894.

No ensaio, estão colocadas indagações como: É possível ler um romance como o de Machado de Assis, tratando de problemas universais, sem o conhecimento da realidade histórica em que o enredo é construído? A narrativa por si mesma já não oferece elementos e subsídios para a compreensão da realidade histórica particular? O conhecimento do processo histórico em que a obra está inserida e/ou foi produzida seria condição *sine qua non* para o perfeito entendimento da obra? Ou ainda, somente por meio do exercício analítico da dialética do singular, do particular e do universal seria possível apanhar a plena complexidade da obra? São essas e outras questões, cremos, que estão por trás desse debate.

O segundo texto da coletânea que trata da obra de Machado de Assis, “A viravolta machadiana”, é, de fato, uma síntese dos dois livros de Schwarz sobre o romancista: *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Publicado originalmente em italiano no quinto volume (editado pela Einaudi em 2003) da coleção *Il romanzo*, organizada por Franco Moretti e outros, nele o crítico discute como nos anos 1880/1908 o escritor, em alguns romances e dezenas de contos com valor excepcional, superou em muito o que havia sido produzido na literatura brasileira até aquele momento. Superação, no entanto, que não era uma ruptura, pura e simplesmente, mas – o crítico aqui incorpora teses de Antonio Candido – resgate dos românticos, seus predecessores, em outros termos, “[...] o mesmo complexo temático, ideológico e estético, agora sem a névoa protetora da cor local e da autocongratulação patriótica” (SCHWARZ, 2012, p.276). Explicitando a proposição, afirma que Machado rearranjará

[...] a parafernália da ficção romântica de modo a sintonizá-la com uma questão histórica real, embutida nas linhas características da sociedade brasileira, que lhe imprimiam a nota específica. Burguês e escravocrata ao mesmo tempo, o Brasil dava forma mercantil aos bens materiais, mas não desenvolvia o trabalho assalariado, donde uma problemática especial, *de classe*, à qual aludem esses romances. Assentado na agricultura escravista, cuja influência se estendia à vida urbana, o país fazia que os homens livres e pobres – nem proprietários, nem proletários – vivessem um tipo particular de privação ou de semiexclusão. Não tinham como dispensar o guarda-chuva da patronagem [...] na falta da propriedade só a proteção salva alguém de ser ninguém, mas sem torná-lo um igual. Assim, as *relações de favor*, incompatíveis com a impessoalidade da

estudiosos da obra de Machado de Assis que a vincularam ao específico processo histórico brasileiro.

lei, ou, pelo outro lado, inseparáveis de muito personalismo, intermediavam a reprodução material de uma das grandes classes da sociedade, bem como o seu acesso aos circuitos da civilização moderna [...]. A marca discrepante que resultou daí sobreviveria à abolição da escravatura e veio até os nossos dias, funcionando ora como inferioridade, ora como originalidade, segundo o momento (SCHWARZ, 2012, p.259).

Embasado em formulações de G. Lukács – presentes sobretudo em *A teoria do romance* de 1916 –, segundo as quais o romance é a conversão de relações sociais em forma literária e no conceito de refração de T. Adorno, Schwarz elaborou, nas obras referidas e condensadas nesse texto, uma das mais importantes e polêmicas análises da ficção machadiana.

Sua tese fulcral é a de que Machado de Assis realizou, nos romances posteriores a 1880, uma das mais significativas interpretações do Brasil no século XIX, e mais, antecipou e/ou apanhou tendências e linhas da história do país, que viriam a ganhar configurações mais nítidas ou mesmo plenas no decorrer do século XX. Paralelamente, tendo como ponto de partida a “interpretação” machadiana e agregando análises de Fernando Henrique Cardoso – presentes em seus estudos sobre capitalismo e escravidão, empresários industriais e dependência e desenvolvimento –, Schwarz tem a pretensão, isso fica implícito e pressuposto, mesmo de construir uma nova teoria da história do Brasil, intentando caracterizar, em forma de síntese, as especificidades da nossa formação social periférica, inserida no circuito de produção e reprodução global do capital em condições de subalternidade.

Expondo em linhas muito gerais a interpretação de Schwarz da obra de Machado de Assis, entendemos não ser possível, no espaço de uma despreziosa resenha, discutir mais minuciosamente a validade ou não dessa ambiciosa operação analítica do romance machadiano e suas implicações teóricas e históricas.

Outros dois ensaios sobre literatura retomam preocupações e problemas congêneres aos abordados nos anteriores sobre Machado de Assis. No primeiro, sobre a poesia de Francisco Alvim, denominado “Um minimalismo enorme”, Schwarz afirma:

Na grande tradição de Machado de Assis, o poeta conhece a ligação interna entre os opostos da sociedade brasileira e recusa as fixações estereotipadas. Os sem-direito são capazes de civilidade peculiar, e também de truculência aprendida com os de cima. Ao passo que os esclarecidos aspiram à malandragem desculpável dos pequenos delinquentes, sem prejuízo dos momentos de altura amorosa ou reflexiva, ou de barbárie (SCHWARZ, 2012, p.119).

Já no segundo, sobre o último romance de Chico Buarque, *Leite derramado* (de 2009), “Cetim laranja sobre fundo escuro”, além de vários paralelos estabelecidos com *Dom Casmurro*, ao analisar a postura da personagem narradora, diz o ensaísta

que temos aí “[...] uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição ‘involuntária’ de um figurão” (SCHWARZ, 2012, p.146). Enfim, temos nos dois textos os mesmos recursos teórico-históricos utilizados nos estudos sobre Machado de Assis, sendo mobilizados na análise.

Há ainda um longo ensaio sobre a autobiografia de Caetano Veloso, *Verdade tropical* de 1997, tratada como literatura. Segundo o autor, partes da autobiografia podem ser lidas “como um excelente romance de idéias” (SCHWARZ, 2012, p.52), podendo, até mesmo, serem colocadas “ao lado de congêneres literários ilustres” (SCHWARZ, 2012, p.53), como Manuel Bandeira, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade. Feitos os elogios, passa a criticar a afetação do músico e sua dubiedade política por manifestar opiniões condescendentes em relação ao golpe de 1964, por compartilhar “os pontos de vista e o discurso dos vencedores da Guerra Fria” (SCHWARZ, 2012, p.109) ou por apresentar vacilações diante das posições da esquerda etc. O exame crítico da autobiografia permite a Schwarz retomar e desenvolver antigas teses sobre o significado do tropicalismo já presentes em seu texto “Cultura e política”, produzido no início dos anos 1970. O ensaio, além da indevida caracterização da autobiografia como “boa literatura”, passa a impressão de um acerto de contas com as posições e postura política do músico. Ou seja, o artista é julgado por aquilo que foi e cobrado por aquilo que deveria ter sido e que não foi, e nem pretendeu ser, consoante os desejos do crítico.

Cabem ainda alguns comentários sobre um pequeno texto, inserido na coletânea, que, apesar de não tratar diretamente da literatura, envolve um problema que é um dos pressupostos fundamentais de suas teses sobre Machado de Assis em particular e da formação social brasileira em geral. Trata-se de escrito que procura esclarecer, segundo o autor, mal-entendidos e incompreensões sobre seu ensaio, “Ideias fora do lugar”, publicado nos anos 1970, e que gerou muitas polêmicas. Nele Schwarz procurava, tomando como referencial as teses de Marx a respeito da ideologia alemã, explicar o capitalismo brasileiro e suas vicissitudes, no século XIX e posteriormente, na óptica da adequação/inadequação do ideário liberal numa sociedade escravocrata. Agora, mais de três décadas após vir a público, o crítico – além de retomar o debate com seus críticos, como Alfredo Bosi e Maria Sylvia de Carvalho Franco, refutando seus juízos – reitera que seu objetivo jamais foi o de assegurar “[...] que as instituições e ideias progressistas do Ocidente são estrangeiras e postíças em nossos países, mas sim de discutir as razões pelas quais parece que seja assim.” Dito de outro modo pelo autor, “tratava-se de esclarecer as razões históricas pelas quais as ideias e as formas novas” provocavam uma “[...] sensação de estranheza e artificialidade, mesmo entre seus admiradores e adeptos” (SCHWARZ, 2012, p.167). Feitas as ressalvas e as devidas justificativas, confirma a tese de que o liberalismo no Brasil do século XIX foi “[...] uma comédia ideológica original, distinta da européia” (SCHWARZ, 2012, p.169).

Os demais textos que compõem a coletânea, por tratarem de temas ou assuntos os mais diversos e por destoarem, até certo ponto, dos propósitos centrais desta resenha, pois têm como objetivo desde afiançar e homenagear até apresentar saudações e panegíricos a Gilda de Mello e Souza, Bento Prado Jr., Michael Löwy, Sérgio Ferro, J. A. Giannotti, Francisco de Oliveira (prefácio) e Pedro Fiori Arantes (arguição de trabalho de conclusão de curso de Arquitetura). Além desses, completam a antologia três entrevistas que abordam outros inúmeros assuntos.

Se, de fato, o livro é uma miscelânea que de tudo tem um pouco, é também e essencialmente expressão de uma corrente de pensamento e uma síntese de toda a obra anterior de Roberto Schwarz.

DISSERTAÇÕES E TESES
DISSERTATIONS AND THESIS

DISSERTAÇÕES E TESES/ *DISSERTATIONS AND THESIS*

BARBIERI, Claudia. **Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – FCL – UNESP – Araraquara. 2012. Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Em seus romances, *Eça de Queiroz*, com peculiar predileção, dirigiu seu olhar e sua atenção à capital de seu país, que lhe serviu de campo e assunto para muitas narrativas. Lisboa foi a sua preocupação de crítico, o seu mundo de escritor. Assim, o texto queiroziano trabalha notadamente a questão do espaço e, por extensão, está imerso em uma atmosfera cosmopolita, impregnada de urbanidade. Como corpus de análise foram selecionados três romances tributários ao projeto ideológico das *Cenas Portuguesas*: *A tragédia da Rua das Flores*, *A Capital!* (começos duma carreira) e *O primo Basílio*, todos escritos ao longo da década de 1870. O trabalho pretende desenvolver e explorar as possibilidades interpretativas do espaço urbano presente no texto literário, buscando relacionar os variados espaços e suas representações dentro de um contexto urbano e histórico. Esta reflexão mostra-se ainda mais interessante quando é percebida a relevância que adquirem os ambientes em que se movem as personagens queirozianas. Os lugares que frequentam, os prédios onde vivem, os objetos de que se rodeiam são extremamente significativos dentro da arquitetura narrativa. Ao mesmo tempo, as referências feitas aos nomes de ruas e às especificações de endereços brincam, a todo instante, com os limites entre realidade e ficção. Tecer as relações entre a cidade oitocentista de Lisboa, vivenciada e observada pelo escritor, e “as Lisboas literárias” de *Eça*, vivenciadas e observadas por suas personagens são os objetivos deste trabalho.

MESQUITA, Isabelle Regina de Amorim. **Branquinho da Fonseca e a Vanguarda teatral**: uma proposta de renovação do teatro em Portugal. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – FCL – UNESP – Araraquara. 2012. Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

O autor português António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) vincula-se ao chamado “Segundo Modernismo” português. Este movimento está atrelado aos ideais estéticos divulgados pela revista *presença*, fundada no ano de 1927, em Coimbra, pelo próprio escritor, por José Régio e João Gaspar Simões. A produção

literária de Branquinho mais conhecida é a prosa, sendo a novela *O barão* (1942) a sua obra de maior destaque no ambiente acadêmico. Entretanto, o autor também se dedicou a outros gêneros da literatura, como o poema e o drama, tendo nesse campo produzido obras ainda pouco conhecidas e estudadas tanto em Portugal quanto no Brasil. Esta tese de Doutorado procura resgatar uma parte da produção fonsequiana que ainda não recebeu da crítica um estudo aprofundado: o teatro. A dramaturgia de Branquinho da Fonseca chama-nos a atenção por experimentar novas formas para o gênero dramático que, em sua época, ainda não eram praticadas pelos demais dramaturgos portugueses, os quais, em sua maioria, ainda preservavam os moldes mais tradicionais do drama oitocentista. No princípio do século XX em Portugal, ao contrário da poesia e da prosa que já praticavam exercícios de vanguarda, o teatro ainda permanecia preso aos paradigmas do drama convencional pautado nas unidades de ação, tempo, espaço e diálogo. Cabe a Branquinho da Fonseca, ao lado de seus coetâneos Almada Negreiros e Alfredo Cortez, contribuir para o processo de renovação do drama português – isolado das inovações estéticas praticadas pelo restante da Europa –, o qual se intensifica somente com a consolidação do estado democrático e com o fim da censura. Subvertendo as heranças teatrais dominantes, o teatro de Branquinho da Fonseca estabelece uma reflexão crítica sobre a condição material e existencial do próprio teatro, na medida em que o autor utiliza-se de personagens psicologicamente fragmentados, abandona a intenção mimética de representação, rompe com as convenções do gênero e dialoga com a própria literatura e com o teatro de seu tempo.

PREVIDE, Mauri Cruz. À sua imagem e semelhança – um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – FCL – UNESP – Araraquara. 2012. Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Esta tese tem por objetivo o estudo de duas obras literárias que têm como personagens cientistas criadores e suas criaturas artificiais. Trata-se das obras de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) e de Mary Shelley (1797-1851), representadas pelos romances *L'Ève future* e *Frankenstein*, respectivamente. Para tanto, e em primeiro lugar, traçamos um histórico do desejo humano de criar uma criatura artificial perfeita desde a Antiguidade até os dias atuais. Em seguida, passamos à análise das referidas obras, caracterizando e comparando os criadores e suas respectivas criaturas, concluindo, ao final, o que ambas representam em termos metafóricos.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Andromaque, p.59
Anton Tchekhov, p.33
Apolônio de Rhodes, p.73
Argonáutica, p.73
Beckett, p.47
Byron, p.83
Comédia, p.15
Condição humana, p.47
Conto, p.135
Delacroix, p.83
Drama, p.125
Dramaticidade, p.111, p.135
Dramaturgia brasileira, p.15
Dramaturgia, p.33
Eliot, p.111
Fernando Pessoa, p.125
Ficção brasileira contemporânea, p.157
Fim de partida, p.47
Frenético, p.97
Gêneros literários, p.125
Hibridação, p.135
História literária, p.97
Interdisciplinaridade, p.83
Jean Racine, p.59
Jorge Andrade, p.33
Literatura brasileira, p.157
Literatura dramática, p.15
Literatura francesa, p.97
Literatura moderna, p.33
Literatura portuguesa, p.171
Literatura, p.135
Machado de Assis, p.157
Mário de Sá-Carneiro, p.Art.12
Melodrama, p.97
Morte, p.171
Nelson Rodrigues, p.15
Paródia, p.157
Período Helenístico, p.73
Poesia épica, p.73
Poesia, p.125
Ritual, p.111
Roland Barthes, p.59
Romantismo, p.83, p.97
Sam Shepard, p.135
Sardanapalo, p.83
Sur Racine, p.59
Teatro do absurdo, p.47
The waste land, p.111
Tragédia clássica, p.59
Tragédia, p.73
Tragicidade, p.15

SUBJECT INDEX

- Andromaque, p.59
Anton Chekov, p.33
Apollonius Rhodius, p.73
Argonautica, p.73
Beckett, p.47
Brazilian literature, p.157
Brazilian playwriting , p.15
Byron, p.83
Classical tragedy, p.59
Comedy, p.15
Contemporary Brazilian fiction,
p.157
Death, p.171
Delacroix, p.83
Drama, p.111, p.125
Eliot, p.111
Endgame, p.47
Epic poetry, p.73
Fernando Pessoa, p.125
French literature, p.97
Frenetic, p.97
Hellenistic Era, p.73
Human condition, p.47
Hybridization, p.135
Interdisciplinarity, p.83
Jean Racine, p.59
Jorge Andrade, p.33
Literary genres, p.125
Literary history, p.97
Literature, p.135
Machado de Assis, p.157
Mário de Sá-Carneiro, p.171
Melodrama, p.97
Modern literature, p.33
Nelson Rodrigues, p.15
Parody, p.157
Playwriting literature, p.15
Playwriting, p.33
Poetry, p.125
Portuguese literature, p.171
Ritual, p.111
Roland Barthes, p.59
Romanticism, p.83, p.97
Sam Shepard, p.135
Sardanapalus, p.83
Short Story, p.135
Sur Racine, p.59
The waste land, p.111
Theatre of the absurd, p.47
Theatricality, p.135
Tragedy, p.73
Tragic qualities, p.15

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALMEIDA, Alexandre Bebiano de, p.47
BOTTON, Fernanda Verdasca, p.83
BOTTON, Flavio Felicio, p.83
CAMARANI, Ana Luiza Silva, p.97
CAMPOS, Maria Elvira Brito, p.171
CATALÃO, Larissa de Oliveira Neves, p.33
CECHINEL, André, p.111
DINIZ, Fábio Gerônimo Mota, p.73
DOMINGOS, Norma, p.59
FREIRE, José Alonso Tôrres, p.157
GAGLIARDI, Caio, p.125
MACHADO, Guacira Marcondes, p.59
MEDEIROS, Elen de, p.15
PENTEADO, Flávio Rodrigo, p.125
SOBREIRA, Ricardo, p.135

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

SCHWARZ, R.
SEGATTO, J. A.

*Martinha versus Lucrecia: en-
saio e entrevistas, p.187*

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES/ *DISSERTATIONS AND THESIS INDEX*

- Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas
BARBIERI, Claudia..... 199
- Branquinho da Fonseca e a Vanguarda teatral: uma proposta de renovação do teatro em Portugal
MESQUITA, Isabelle Regina de Amorim..... 199
- À sua imagem e semelhança – um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX
PREVIDE, Mauri Cruz..... 200

Missão, foco e escopo

A *Itinerários*, revista de literatura editada desde 1990, publica trabalhos originais de professores e pesquisadores vinculados a instituição de ensino superior nacional ou internacional. O objetivo principal do periódico é ser um veículo de divulgação de resultados de pesquisas realizadas no Brasil e no exterior, voltadas para diferentes linhas teórico-metodológicas próprias do campo da literatura. Assim, são editados artigos das mais variadas orientações teóricas bem como resenhas e entrevistas que tenham relação com os estudos literários. Em cada número, as colaborações têm como centro um tema previamente indicado pela comissão editorial. A aceitação dos originais submetidos à comissão depende da avaliação de, no mínimo, dois pareceristas *ad hoc*.

Política editorial

A *Itinerários* é semestral e publica artigos de autor que seja, no mínimo, doutorando. Os artigos devem ser inéditos e podem ser escritos em português, inglês, francês, espanhol e italiano. O artigo selecionado é publicado na língua original. Os números da revista são temáticos e os temas são divulgados com antecedência por meio do site da *Itinerários* e por associações como a ANPOLL e a ABRALIC. Não é publicado artigo de autor que tenha trabalho divulgado em número imediatamente anterior da revista. Os artigos publicados e as citações neles apresentadas são de responsabilidade exclusiva dos autores. As opiniões e julgamentos neles contidos não expressam posições dos editores nem da comissão editorial.

Critérios para publicação (itens de verificação para submissão) e processo de avaliação por pares

Para que o artigo seja publicado, é necessário que: a) tenha qualidade acadêmica adequada ao padrão da revista, aferida pelos editores e pelos pareceristas; b) seja inédito e não esteja sendo submetido para publicação em outro periódico; c) esteja de acordo com o tema do número em pauta, com as normas para publicação e com as exigências relativas a direitos autorais. A resenha deve apresentar uma apreciação crítica de obra recém-publicada de acordo com o que segue: obra nacional publicada há, no máximo, três anos; obra estrangeira há, no máximo, cinco anos. O resumo deve indicar o tema do artigo, o *corpus*, a metodologia (embasamento teórico) e os principais resultados da pesquisa. Os artigos e resenhas recebidos são avaliados por dois pareceristas *ad hoc*, seguindo o sistema de avaliação por pares *double blind review*, processo que preserva a identidade dos autores e dos consultores. Havendo

disparidade na avaliação dos dois pareceristas, o trabalho é enviado a um terceiro consultor, preservando-se sempre a identidade do(s) autor(es) e do consultor. Os autores são notificados sobre a aceitação ou a recusa do trabalho. O artigo ou resenha aprovado com pequenas ressalvas pode ter modificações realizadas pelos editores, pelo revisor da língua em que o trabalho foi escrito, pelo revisor do inglês (título em inglês, *abstract* e *keywords*) e pelos bibliotecários responsáveis pela normalização das referências (finais e no corpo do trabalho). Quando se tratar de mudanças substanciais, o autor é encarregado de fazê-las, remetendo o texto com as modificações solicitadas em destaque no prazo determinado pelos editores.

Diretrizes para autores

Apresentação dos trabalhos

Encaminhamento: Os autores devem realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista (<<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=estudos&page=index>>), na seção Submissões Online, preencher corretamente o perfil e escolher a opção “AUTOR”. Após haver realizado esses passos, devem ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão através do link “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

1 - Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção ARTIGOS ou RESENHA;

2 - Inclusão de metadados: indicar os dados principais – nome, sobrenome, e-mail, título e resumo do artigo;

3 - Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;

4 - Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si.

5 - Confirmação: Concluir a submissão.

Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar e-mail do editor. Nesse ínterim, o autor, efetuando o *login* na página *online* da revista, na tela “Submissões Ativas”, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, desde a submissão, passando pelo aceite, avaliação, reedição do original, até a sua publicação.

Normas para apresentação dos originais

Informações gerais

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, e devem trazer o título em inglês. O **Resumo** e as **Palavras-chave**, que precedem o texto, devem ser escritos no idioma do artigo, e os que o sucedem, em *inglês* (*Abstract – Keywords*).

Preparação dos originais

Apresentação: os trabalhos devem ser apresentados na fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5; devem ter de 10 páginas, no mínimo, a 25, no máximo. As resenhas devem ter, no máximo, 03 páginas.

Estrutura do trabalho. Deve obedecer à seguinte seqüência: Título; Autor(es) (nome completo, com o último sobrenome em maiúsculas); Filiação científica do(s) autor(es) (indicar em nota de rodapé: Sigla – Universidade. Faculdade/ Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail); Resumo (com o máximo de 200 palavras); Palavras-Chave (com até 7 palavras retiradas do texto); Título do texto em inglês; *Abstract*; *Keywords*; referências bibliográficas (trabalhos citados no texto).

Referências bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023:2000 da ABNT.

■ Livros e monografias

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

■ Capítulos de livros

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.). **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963. p.113-9.

CANDIDO, A. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.73-88.

■ Dissertações e teses

GUELFÍ, M. L. O. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drumond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

■ Artigos de periódicos

BRAIT, B. As lentes de Rubem Fonseca e de Toledo Malta surpreendendo Rio e São Paulo. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.13-20, 1998.

■ Artigos de jornais

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

■ Trabalhos de congressos ou similar

MARIN, A. J. Educação continuada: sair do informalismo? In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. Águas de São Pedro. **Anais...** São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

■ Publicações On-line

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br> Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Candido (1999) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p.

(CANDIDO, 1999, p.543). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver dois autores, ambos são indicados, separados por ; (OLIVEIRA; MORAES, 1956), e quando tiver três ou mais, indica-se o primeiro seguido de et al. (CANDIDO et al., 1999). Citações com até 3 linhas devem estar entre aspas, seguidas do sobrenome do autor, ano e página; com mais de 3 linhas, usar recuo, corpo menor (corpo 10) e sem aspas, seguida do sobrenome do autor, ano e página, se necessário.

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos ou Apêndices. Só quando imprescindíveis.

Tabelas. Devem ser numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e encabeçadas pelo título.

A desconsideração das normas implicará a não aceitação do trabalho. Os trabalhos recusados não serão devolvidos aos autores

Envio de artigos e resenhas

O envio de artigo ou resenha para avaliação, bem como toda correspondência que se fizer necessária, deve ser endereçada a: itinerários@fclar.unesp.br

Direito autoral

A aprovação do artigo para publicação implica cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a Itinerários. O autor continua detendo os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo fazer constar referência à primeira publicação na revista. Com a publicação do artigo, o autor recebe dois exemplares da revista; no caso de resenha, um exemplar.

Política de acesso livre

A Itinerários oferece acesso livre a seu conteúdo gratuitamente disponibilizado ao público por meio do site da revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços informados para a revista são usados exclusivamente para os serviços prestados por ela, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou para terceiros.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

gráfica
unesp 

araraquara