

forma breve

Revista de Literatura



5

Teatro Mínimo



Ficha Técnica

Título

forma breve 5
Teatro Mínimo

Director

António Manuel Ferreira
antonio@ua.pt

Secretários

Paulo Alexandre Pereira
Maria Eugénia Pereira

Comissão Científica | Editorial Board

Ofélia Paiva Monteiro (Universidade de Coimbra)
Francisco Maciel Silveira (Universidade de São Paulo)
Eugénio Lisboa (Universidade de Aveiro)
Daniel-Henri Pageaux (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle)
Rosa Maria Goulart (Universidade dos Açores)
Francisco Cota Fagundes (University of Massachusetts – Amherst)
José Romera Castillo (UNED – Madrid)
José Maria Rodrigues Filho (Universidade de Mogi das Cruzes, SP)
A Direcção da Revista

Concepção gráfica

Sersilito - Maia

Edição

Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810-193 Aveiro

1ª Edição

Dezembro de 2007

Tiragem

500 Exemplares

Depósito Legal

269994/08

ISSN

1645-927X

Correspondência

forma breve – Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro
3810-193 Aveiro

Aceitam-se permutas | We accept exchanges

Catalogação recomendada

Forma breve. – (2003) –. – Aveiro: Universidade, 2003
– Anual
ISSN 1645-927X: permuta

forma breve 5

Teatro Mínimo

2007

Centro de Línguas e Culturas



Índice

TEATRO MÍNIMO

Maria Fernanda Brasete

Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois:

uma «fantasia mitológica» de Jorge de Sena. 11

Paulo Alexandre Pereira

Ficção mínima: potência e acto no teatro de Augusto Abelaira. 23

Armando Nascimento Rosa

Peças Breves no Teatro Escrito de Natália Correia 41

Isabel Cristina Rodrigues

Florbelá Mínima— exercício sobre Hélia Correia 55

Carlos Morais

A dramatização do mínimo essencial do mito

de Antígona em António Sérgio. 67

Flavia Maria Corradin

A paródia a sério da História: *O Eunuco de Inês de Castro* 77

Teresa Bagão

Nas fitas a alma se enlaça: no adeus a Coimbra de Celestino Gomes 93

Miguel Falcão

A urgência da palavra neo-realista: o «teatro mínimo» de Alves Redol 113

Márcia Seabra Neves

O teatro mínimo de Henoch – Uma leitura de *O Incompreendido*

(*drama psicopatológico em 3 actos e 4 quadros*), de Raul Leal 125

Ana Isabel Vasconcelos	
A Farsa Lírica no Teatro Romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa	139
Mónica Serpa Cabral	
Ah! <i>Mònim dum Corisco!</i> ..., de Onésimo Teotónio Almeida: o triunfo e a derrota do emigrante açoriano	151
António Manuel Ferreira	
<i>De Profundis</i> , de Ivam Cabral: teatro veloz com Oscar Wilde	161
Maria Eugénia Pereira	
A palavra activa n'A <i>Voz humana</i>	171
Miguel Ramalheite Gomes	
«Eu era Hamlet»: o desejo de substituição em <i>Hamletmaschine</i> , de Heiner Müller . .	179
Carlos Nogueira	
Aspectos do teatro popular de Valongo: as <i>Papeladas</i>	189
Christine Zurbach	
As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo.	199
Sara Reis da Silva	
«Se calhar nem mesmo teatro»: o texto dramático para a infância de Manuel António Pina	209
M. Fátima M. Albuquerque	
Entre o texto e o palco: dramatizações de histórias na primeira infância.	223
Ana Margarida Ramos	
O silêncio como teatro – aproximações à produção dramática de António Torrado . .	235
OUTROS ESTUDOS	
Karina Marize Vitagliano	
O poliedro da linguagem: as difrações imagéticas em «a pedra que não caiu» . .	255

Rachel Hoffmann	
A imagem no poema «A flor que ainda não nasceu na página», de António Ramos Rosa	265
Cristina Firmino Santos	
A escrita como magnífica impostura	277
Virgínia Bazzetti Boechat	
«A quantas gentes vês porás o freio»: o outro <i>n'Os Lusíadas</i>	289
Claudio Alexandre de Barros Teixeira	
A escrita em metamorfose: uma leitura das <i>Tisanas</i>	307
Danilo Rodrigues Bueno	
Aspectos da modernidade em <i>El Arco y la Lira</i> , de Octavio Paz	317
Bernardo Nascimento de Amorim	
HH e YHWH: Hilda Hilst e o deus javista	333
Ana Carolina da Silva Caretti	
<i>Os teclados</i> e «Opus 78»: um diálogo literário-musical	341
Érica Zíngano	
«Nada pensa nada»	351
Carolina Donega Bernardes	
A aventura incessante de Ulisses: Kazantzakis e José Miguel Silva	365
RECENSÕES	387

O próximo número da revista *forma breve*, a editar em
Dezembro de 2008, terá como tema «O Conto Lusófono».

Teatro Mínimo





Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois: uma «fantasia mitológica» de Jorge de Sena

Maria Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Jorge de Sena, *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*, Epimeteu, fantasia mitológica, tragédia, sátira, farsa, teatro português, peça em um acto, dramaturgia seniana.

Keywords: Jorge de Sena, *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*, Epimetheus, mythological fantasy, tragedy, farce, Portuguese theatre, play in one act, Sena's dramaturgy.

1. Autor de uma obra multifacetada e sortílego renovador do teatro português, Jorge de Sena manifestou, no decurso da sua intermitente e por vezes até inconclusa produção dramática, uma indiscutível preferência pela forma mínima do acto único¹, sintomática de um experimentalismo vanguardista, intencionalmente provocador, como sugerem as suas palavras, na «Nota Final» que prefacia a colectânea de teatro, *Mater Imperialis*:

As aventuras de vanguarda do teatro contemporâneo, como as vi nos Estados Unidos (e que vinham na continuação do meu interesse permanente pelo teatro de hoje), excitaram-me a compor duas fantasias mitológicas que aparecem neste volume, e o teor delas (como de muitos textos meus inéditos, sobretudo poéticos, desde há muitos anos) teria sido, na versão agora publicada, muito mais violento em sugestões, acções e linguagem, se elas não visassem a uma publicação portuguesa. (Sena, 1989:12)

¹ Sobre a incidência e a importância na produção dramática portuguesa da peça em um acto (séculos XIX-XX) vd. Luiz Francisco Rebello (1997).

Se entendermos como Peter Szondi que «a moderna peça em um acto não é um drama de tamanho reduzido, mas a secção de um drama elevado à categoria de obra completa» (1994: 99), poderemos supor que, tal como no drama analítico de Strindberg, a estrutura em um acto poderá ter sido, também em Jorge de Sena, a forma de expressão de «um drama do homem privado de liberdade». (100)².

O intuito de dignificar a produção dramaturgica nacional, através da experimentação de novas expressões cénicas, a fim de promover «a difusão do gosto pelo teatro e uma educação do público»³ consubstancia o principal corolário de uma «ideia de teatro» que, tão apaixonadamente, Sena alimentou, com um espírito militante e abnegado, em prol da reforma e da modernização do teatro português⁴.

Uma personalidade destacada, no panorama da literatura e cultura nacionais, como poeta, ficcionista, ensaísta, crítico teatral e tradutor Sena foi, simultaneamente, autor de teatro, testemunhando a sua dramaturgia o rasgo magistral de uma verdadeira «individualidade criativa», como vários artigos e ensaios têm vindo a demonstrar, e muito em particular, o estudo substancial que lhe consagrou Eugénia Vasques (1988), na obra intitulada *Jorge de Sena: Uma ideia de Teatro* (1938-71).

A comédia em um acto *Luto* (1938) – inédita até à sua publicação em *Mater Imperialis*⁵ (1974) – inaugurou o percurso dramaturgico do autor de *O Indesejado* (António, Rei – tragédia em verso em 4 actos, publicada em 1949). Esta sua primeira experiência teatral⁶ viria a encetar uma preferência inquestionável pela forma breve do acto

² Sobre esta questão cf. E.Vasques (1993: 42-49; 1999:209). Defende a especialista seniana que o modelo «fascicular» da peça em um acto resultou de constrangimentos estéticos e políticos que acabaram por converter esse tipo de estrutura dramática, breve e aberta, num «objecto de arremesso civil em tempo de medo e de Censura» (78).

³ Numa entrevista concedida, em 1960, à Rádio Difusão Portuguesa, Jorge de Sena atribuía ao «teatro de vanguarda» estas três missões fundamentais. Cf. «Sobre o Teatro de Vanguarda» in Sena (1989b:387-391). Veja-se ainda o artigo intitulado «Da Necessidade do Teatro», que abriu um número quádruplo, dedicado ao Teatro, da revista *O tempo e o Modo* (1967, nº 50-53), posteriormente incluído no volume de ensaios coligidos de Jorge de Sena, intitulado *Do Teatro em Portugal* (1989b).

⁴ Numa obra multiforme que se desdobrou em formas de expressão literária diversificadas – poesia, conto, novela, romance, drama, crítica, ensaio, tragédia –, expandida por traduções, prefácios, artigos de opinião, crónicas e correspondência, a produção dramaturgica não foi um parêntesis cénico na actividade do escritor e poeta. Para uma interpretação da obra seniana vd. E. Lisboa (1987) e J. Lorenço (1987).

⁵ Além dos «inéditos» publicados em *Mater Imperialis* – *Origem*, drama em 3 actos (1ª versão), e *Origem*, ou a 4ª pessoa (2ª versão), *O arcanjo e as abóboras*, *Bajazeto e a revolução* e *A demolição* –, escritos entre 1964-71, sabe-se que Jorge de Sena, quer na sua correspondência quer em entrevistas concedidas, mencionou o nome ou simplesmente a *ideia* de outros projectos dramáticos que nunca veio a concluir. Cf. E. Vasques (1998: cap. II e especialmente n. 40, p. 229).

⁶ Na cronologia da obra seniana, a peça em um acto *Luto* «aparece (...) praticamente ao mesmo tempo que as tentativas de ficção, um ano depois de ter começado o registo da sua criação poética», como testemunha Mécia de Sena, no «Apêndice» a *Mater Imperialis* (1989a:119).

único, como testemunhariam as restantes seis peças que escreveu: em Portugal (1948), *Amparo de Mãe* e *Ulisseia Adúltera*; durante o exílio no Brasil (1964), *A Morte do Papa* e *Império do Oriente*; *O Banquete de Dionísios* (1969) e *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois* (1970-71), escritas nos últimos anos de vida, em Santa Bárbara, nos Estados Unidos da América⁷.

Se bem que a sua primeira incursão pela arte dramática denotasse ainda uma «toada realista-naturalista», como observa D. Ivo Cruz (2001:299), a verdade é que seriam os ecos de um surrealismo renovado, entrelaçados no tom patético de um existencialismo expressionista, a traçar o percurso dramático do dramaturgo. À semelhança de alguns dos seus congéneres estrangeiros, acreditou que o regresso à tragédia e, consequentemente, o retorno à poesia, facilitariam a «busca da melhor expressão do que queria exprimir»⁸ em *grande* teatro. Fecundada por uma contaminação dialéctica de diferentes registos genológicos – trágico, satírico e fársico⁹ – e eivada de um expressionismo de dimensão fantasista-surrealista, a peça em um acto – *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois* – é, como refere Eugénia Vasques (utilizando uma expressão de Carlo Vittorio Cattaneo) a «peça-síntese» da dramaturgia seniana (1988: 211), onde tragédia e farsa se imiscuem e complementam antiteticamente, de uma forma paródica, recriando uma polifonia dialógica entre a forma originária do teatro – a tragédia ática –, os *entremezes* farsescos medievais e a moderna linguagem cénica das dramaturgias europeia e americana do pós-guerra. Representando «a mais acabada continuidade e complementaridade entre o Surrealismo e o Classicismo» (D.I.Cruz, 2001: 299), a dramaturgia seniana veio a pender para um complexo registo trágico-fársico, como estratégia indutora de uma estilização da cena e de desnaturalização da *fabula*, que mesclava com grande originalidade e profundidade dramáticas, mito, fantasia, irracionalidade e

⁷ Sobre a cronologia da obra dramática de Jorge de Sena cf. «Notas Bibliográficas» in *Mater Imperialis (Teatro)*, ed. de Mécia de Sena (1989a:229-30) e E.Vasques (1998: cap.II; 1999: 77-87).

⁸ Cf. J.de Sena, 1989b:377. «E o verso, rimado ou branco, medido ou não medido, mas sempre ritmado como prosa o não é (...) garante, por um lado, uma dignidade da dicção e, portanto, do homem que livremente se exprime, e, por outro lado, desenvolve, segundo esquemas rítmicos, a própria emoção a comunicar. Tudo para maior glória da arte e, consequentemente, do homem».

⁹ Será conveniente recordar que a «tragédia» e o «drama satírico» – a quarta peça da tetralogia – foram os dois géneros primordiais do antigo teatro grego (ou ático, porque foi nessa região da Grécia continental que se instituíram e desenvolveram os concursos dramáticos, ao longo do século V a.C., integrados nos Festivais Dionisiacos), ao passo que a «farsa», apesar das suas obscuras origens, e de incorporar um registo burlesco-satírico típico do mais antigo género cómico (a Comédia de Aristófanes), só conquistou identidade genológica, no final da Idade Média. Cf. Pavis, 1990:217-8. Jorge de Sena, na entrada que lhe consagra em *Amor e outros Verbetes* (1992: 189-90) refere que esta «forma extrema» de comédia teatral, nem sempre muito conseguida, foi recuperada, em Portugal, pelo teatro modernista de feição expressionista, como meio de acautelamento contra a Censura.

Sobre a interpenetração dos registos trágico e fársico na poética teatral seniana vd. E. Vasques (1998: cap. IV).

simbologia. A sua derradeira peça em um acto revela-se, assim, um espectáculo meta-fórico e grotesco sobre as limitações da vida humana, pondo a nu a inépcia do Homem perante o seu destino, por meio da reactualização de um mito tradicional, num espaço cénico em que a expressão do *non sense* existencial se materializa sob a forma de uma fantasia mitológica.

2. O fascínio de Jorge de Sena pelos modelos clássicos do teatro ocidental, bem como o seu anseio de retorno à tragédia manifestam-se, de imediato, na escolha do protagonista da peça: Epimeteu. A etimologia do nome (*epi*/depois+ *meteus*/pensamento), traduzida no epíteto caracterizador que lhe é apostado, indicia um dos traços emblemáticos desta figura anti-heróica que simboliza a origem mítica do Homem. A antiga tradição mitológica grega conta-nos que ele foi o incauto irmão do titã Prometeu, de quem Zeus se serviu para punir o roubo do fogo divino em prol dos mortais. Apesar das advertências do providente irmão, Epimeteu não foi capaz de resistir à maravilhosa dádiva do deus – Pandora –, tornando-se, assim, responsável pelos males da humanidade. Não vou aqui referir as imbricadas questões que envolvem este mito complexo, que, mesmo na antiga literatura grega, apresenta variantes muito significativas, patentes em obras de três autores: Hesíodo (*Teogonia* e *Trabalhos e Dias*, século VIII-VII a.C.), Ésquilo (*Prometeu Agrilhado*, c. 460 a.C.) e Platão (*Protágoras*, c. 385 a.C.). Limitar-me-ei apenas a evocar alguns dos aspectos que se me afiguram mais pertinentes para a leitura desta peça.

A verdade é que poucos mitos possuem a riqueza explicativa do mito de Prometeu, um deus insubmisso, cuja filantropia, mesmo que praticada através do roubo e do dolo, se revelou crucial para a civilização humana. A invenção do sacrifício, o roubo do fogo aos deuses e a criação da mulher como castigo da Humanidade configuram a actuação deste titã astuto e redentor, impulsor do progresso técnico e fundador da cultura material. A sua acção civilizadora facultou à Humanidade um novo perfil – o feminino –, a um tempo eterno garante de sobrevivência e de regeneração, mas também origem do trabalho e do sofrimento. Somente Hesíodo refere a criação de Pandora, a primeira mulher que os deuses manufacturaram como um «mal amável», sedutor e irresistível, e ao qual o imprudente Epimeteu não conseguiu resistir, tornando-a sua esposa. O fim da história é de todos conhecido: a curiosidade de Pandora impeliu-a a destapar o famigerado vaso, libertando assim todos os males funestos que havia no seu interior, apenas impedindo a saída da *elpis*, a esperança, antes de voltar a colocar a tampa.

Mas não é esta a história que interessa aqui recordar, pois como refere a prologal fala versificada do Coro da peça seniana, «nem Prometeu/ nem Pandora/aqui vereis./ Quer um quer outro,/ não nos importam/ pessoalmente/ nos tempos de hoje.» (*Mater*, 95). A dicotomia passado/presente resolve-se numa simbiose dramática que situa a acção num tempo mitificado, onde a intervenção de um Coro-personagem, num monó-

logo poético remanescente do prólogo do drama grego, delineia os contornos essenciais da história, no cumprimento da sua função informativa. Contudo, na primeira indicação didascálica determinava-se que a fala versificada dessa personagem solene «imponente, de ampla túnica e manto majestoso e sombrio» (*Mater*, 93) deveria ser pontuada, na representação espectacular, – sim, porque Jorge de Sena escreveu a peça com o palco em mente¹⁰ – «por precursões e uivos electrónicos», uma sinfonia ruidosa que acompanharia o ritmo da dicção, subversivamente diferenciada da função harmoniosa que a música detinha na antiga tragédia grega.

Mas a remissão para o imaginário do antigo teatro grego efectivava-se logo nos dois primeiros versos, através da clara referência metateatral pronunciada pelo Coro – «Esta é a tragédia/ de Epimeteu» (*Mater*, 94). A cena de abertura actualizava de imediato as dicotomias que iriam criar uma ilusão de simultaneidade, dramaticamente significativa, entre a presente tecnicização desumanizada do mundo científico e a irracionalidade original do passado mítico. Então o onisciente Coro confrontando uma outra personagem metonímica, a «Voz do Computador»¹¹, que além de onisciente se reclamava também «omnipotente», fazia prova da sua superior *potestas*, com a reprodução electrónica da parte final da fala do seu interlocutor, onde na sequência da alusão ao castigo caucasiano de Prometeu se enumeravam, anacronicamente, algumas das mais recentes – e perniciosas – criações tecnológicas do Homem: «fábrica napalm, bombas, satélites, computadores, aparelhos de escutas, gases lacrimogéneos», etc. A história do passado revitalizada pela narrativa versificada do Coro colide, nesta primeira cena, com um presente futurista a que a «Voz do Computador», tipificada em personagem, dá corpo e voz. As outras figuras secundárias intervenientes, reduzidas metonimicamente aos nomes de «Chefe» e de «Secretário», contribuíam para objectivar a violência de uma tecnologia artificial, cujos sons estridentes haviam silenciado opressivamente as palavras gritadas do velho Coro, que mais não era do que uma figura autorizado do passado que se projectava simbolicamente no *hic et nunc* de uma acção em que não ia participar. Em comparação com o seu congénere grego, a sua função apresentava-se profundamente diminuída, de tal modo que se esgotava em três intervenções desiguais, acabando por sair de cena, sem qualquer explicação, porque a sua voz se silencia quando se encadeia com a primeira fala de Epimeteu (*Mater*, 102). Projectado de um tradição ancestral, onde dominara a *orquestra* do teatro grego, vê-se agora confinado a um anacrónico proscénio para desempenhar um papel visivelmente

¹⁰ Esse anseio não o pôde ver o dramaturgo concretizado. A sua última peça foi representada posteriormente em 1978, pelo CITAC, em Coimbra, sob direcção de Geraldo Tuché e foi também emitida pela RTP, no ano de 1981, num programa produzido por Carlos Wallenstein (Cf. E.Vasques, 1998: 311, 316). Note-se que a única peça levada à cena, em vida do autor, foi *A Morte do Papa* (1979).

¹¹ Para um melhor entendimento da dimensão simbólica desta personagem tipificada, leia-se o ensaio publicado, pouco tempo antes, sob o título «O Computador Omnipotente» (J. de Sena, 1978).

ancilar, de teor informativo-expositivo. Na sua segunda intervenção de seis versos – já com uma medida maior do que os anteriores – explica, a partir da etimologia dos nomes, a antítese que caracteriza os dois irmãos: Prometeu, ‘aquele que pensa antes’, o providente; Epimeteu, «o seu contrário» (ibid.: 97), ‘o que pensa após’, e por isso «aquele que só sabe quando vive,/ e que vivendo nunca sabe ao certo». Na sua última intervenção (*Mater*, 101-2), a figura singular do Coro expressará um último comentário sobre a história do protagonista, o anódino irmão do temerário e audacioso Pometeu: «Anjos, demónios e deuses,/ mais os chefes deste mundo,/longos anos não cuidaram/ que Epimeteu existia./ Não era perigo nenhum» (ibid.: 101)

A importância dos comentários do Coro parece mais do que evidente, na economia de uma peça breve como esta: o conflito titânico entre as oposições dialécticas que envolvem o homem e as realidades essenciais da sua condição, recebem pelo *logos* desta figura intermediária entre o mundo do drama e o mundo do espectador, um significado mais profundo e universal. A *mimesis* de um mito ancestral actualizava-se numa linguagem cénica contemporânea, que implicava a participação hermenêutica do espectador/leitor, tal como acontecia na antiga tragédia grega.

A temática classicizante de inspiração trágica, mesmo que revestida de elementos fársico-satíricos, não podia dispensar a presentificação do sobrenatural. Numa atmosfera colorida pela *phantasia*, os tradicionais deuses olímpicos da tragédia grega compartilham, simbolicamente, o espaço cénico com outras figuras divinas, as dos Anjos e dos Demónios que, na tradição católica, configuram a dialéctica entre o Bem e o Mal. O tema dos *deuses* é, como já tem sido observado¹², recorrente na obra seniana, mas «Epimeteu requer uma análise à parte, uma vez que, nem sempre se insere no problema «homem-divindade» (Cattaneo, 1992:30). Nesta peça, os seres sobrenaturais da mitologia grega, representam o papel tradicional de antigas entidades cósmicas que, na sua transcendência, se sobrepunham o Homem, mas pela sua similitude sustentavam a *vida*, concedendo-lhe significado. Esses deuses cósmicos que precederam o Homem e a sua *queda*, dividem, porém, o espaço cénico da peça, com as figuras ambíguas de Anjos e de Demónios, emanações religiosas da tradição católica, que vêm anular o princípio originário de similitude e a interacção divino/humano. Curiosamente, se no início da peça, o Olimpo dos deuses gregos, o Céu dos Anjos e o Inferno de Satanás e dos seus demónios servis, delimitavam a área cénica circular, onde se interseccionava a espaçosa «Sala de Controlo», no final, esta converte-se no único espaço que contorna a *arena*, para representar, como evidencia E. Vasques (1998: 138), a «transformação da relação entre o Homem e as forças simbólicas e metamorfose de Epimeteu».

A anulação de uma lógica factual realista, sublinhada pela colação de duas temporalidades antitéticas, projecta-se assim num espaço cénico circular, em que a arqui-

¹² De salientar, por exemplo o excelente estudo que Carlo Vittorio Cattaneo (1992:25-67) dedicou à poesia seniana.

tectura do antigo teatro grego (cena/próscénio – orquestra – espaço do espectador) parecia confundir-se com a do vanguardista *teatro de arena*, onde o quarto do protagonista se isolava numa posição central. A circularidade cénica mantém-se ao longo da peça, mas a evolução da acção implicará mutações cénicas que vão afectar a localização das quatro áreas distintas que, inicialmente, envolviam o círculo: Sala de Controlo, Céu, Olimpo, Inferno. No final da peça, Epimeteu-Homem ocupa uma posição descentrada, partilhando a *arena* com o Demónio e o Anjo, simbolicamente sitiada pela Sala de Controlo. Os referentes religiosos tradicionais (gregos e cristãos) haviam perdido o seu sentido¹³, e também a sua visibilidade, face à afirmação crescente do poder opressivo de uma tecnologia computadorizada que, num presente mitificado, conquistava o espaço da *performance*.

No início da peça, enquanto o Coro proferia a sua fala do próscénio, Epimeteu entrava no seu quarto e deitava-se, depois de se despir completamente. Essa nudez, real ou ilusória, – pois aconselha o dramaturgo, no texto didascálico, que, caso ela não seja permitida na cena, deverá ser disfarçada por uma malha cor de carne a cobrir o corpo – representava uma forma de libertação corporal evocativa do tópico da sexualidade, que cruzava o tempo primordial do teatro grego (oriundo do drama satírico e do *kwmos* dionisiaco) com a libertária cultura *pop* da geração *hippy* coeva, a que pertencia aquele jovem Epimeteu, «pobremente vestido (camisola, alpargatas, «blue-jeans»), de cabelos soltos e crescidos». As fantasias onírico-eróticas, que o sono lhe proporciona, despertam nele as pulsões mais instintivas e irracionais que a consciência e o subconsciente humanos «reprimem e recalcam» (E.Vasques, 1998: 140), e imperativos ético-morais e sociais censuram. Na linguagem cénica, a libertação simbólica desses instintos sexuais operar-se-ia num discurso disfórico, vazado nos temas da sexualidade e da violência, e que alcançaria contornos grotescos e satíricos, nos actos praticados pelos seres sobre-naturais.

O ardente desejo erótico do Anjo «amaneirado», travestido com uma cabeleira loura, não passa de uma tentadora sensação estranha para Epimeteu – incapaz de o ver, mas não de o sentir, «com uma *sensualidade inconsciente*» (Mater, 104). Uma sexualidade ambígua consumir-se-á na relação escaldante entre esse Anjo (Mater, 112) e o Demónio, que seduzido pela sua aparência efeminado não é capaz de refrear o delírio erótico, entregando-se aos prazeres latentes e misteriosos de um frenesi sexual transgressor. Se aparentemente o sonho *afrodisíaco* de Epimeteu era um acto de memória que fazia renascer as práticas orgiásticas dos antigos rituais dionisiacos, como indiciam as palavras do seu Anjo da Guarda («Ai eram só sexos e uma data de gente a fazer coisas feias o que ele tinha na cabeça», Mater, 99), seria pela interacção física de um Anjo

¹³ É curioso notar que o texto didascálico (Mater, 109-10) determinava que o Olimpo se «apagassem» ao mesmo tempo que o Céu e o Inferno, mas «não antes de se ver os habitantes a agitarem-se como que em agonia ao som do final do “Crepúsculo dos Deuses”».

travestido e de um Demónio com forma de sátiro, que se revelava o transe extasiado da bestialidade inata do sexo. Essa inversão transgressora de inspiração carnavalesca, cujas manifestações essenciais eram a metamorfose, o disfarce e a máscara, abria um universo de êxtase hedonista sobre-humano que, como nas orgias dionisiacas, promovia o contacto com o divino. A complexa teia de citações culturais que constituem o subtexto desta peça seniana explora subversivamente uma trágica visão dialéctica da existência, sombreada pela marginalidade e pelo estranhamento, onde a alteridade e a transgressão se apoderam da existência para iluminar ao homem um itinerário libertador.

Mas aquele «que não nunca sabe que possui, porque possui sem pensar que possui...» (*Mater*, 108), é incapaz de reagir às limitações da sua natureza contraditória e, por inércia e inacção, deixa escapar o *significado* da vida. Ele que, contrariamente ao seu irmão Prometeu, teve a possibilidade única de fazer uso do poder de autodeterminação, que lhe garantia até o «fascínio» dos deuses – como denotam as palavras de Afrodite (*Mater*, 103) –, converte-se num símbolo patético de irracionalidade, num anti-herói de recorte trágico pela sua incapacidade de agir e de tomar decisões. Desse dilema trágico, sempre latente, toma ele consciência quando profere as palavras seguintes: «de vida o meu pensar é mudo,/ e só sei que vivi depois que a vida/ em mim passou consumida.» (*Mater*, 103).

Mas esse homem dilacerado pela *culpa* da inacção comove a deusa Ártemis, a única capaz de entender o alcance trágico dessa peculiar humanidade, como evidenciam as suas palavras: «o seu fascínio e o seu êxito estão precisamente no que ele julga que não possui, porque possui sem pensar senão em possuir, e não sabe que possui...» (*Mater*, 103).

Será precisamente a deusa escolhida por Zeus, numa espécie de concílio Olímpico, para satisfazer o sonhado desejo erótico daquele Epimeteu, frustrado nos seus instintos mais naturais, aprisionado nas malhas de um inconsciente que lhe denega a racionalidade. Curiosamente, Ártemis, não é a deusa do amor, mas a deusa que representa, mitologicamente, os instintos caçadores e a maternidade, personificando assim uma ambiguidade de género, aliás decorrente da sua *anormal* gestação, e que nasceu, já armada, da cabeça do pai – Zeus. Ao contrário do irmão de Prometeu, «um pobre de espírito» incapaz de fazer uso adequado do pensamento, Ártemis protagoniza a racionalidade; ela proveio do *noos* masculino, veio ao mundo munida de armas, portanto tecnicamente preparada para enfrentar a adversidade e o perigo. Mas paradoxalmente ela é também a deusa tutelar da maternidade que preserva a castidade, recusando a sexualidade. Conotando uma certa androginia, ela própria encarna uma perversão do género feminino, na recusa de uma sexualidade reprodutora, imprescindível à sobrevivência humana. Oriunda de um espaço de intersecção entre o selvagem e a civilização, a deusa que aceita unir-se sexualmente a Epimeteu, parece garantir-lhe, momentânea e artificialmente (por meio do tradicional *deus ex machina*), a sua salvação/reden-

ção – afinal fora essa a razão principal que motivara a intervenção soberana de Zeus – mas vai, inesperadamente, despoletar uma irremediável catástrofe, com consequências funestas para toda a Humanidade. Essa intenção civilizadora da deusa é, contudo, gorada, porque depois de raptada por dois Astronautas, ela é levada para a «Sala de Controlo», onde será morta depois de violada. Numa dimensão simbólica, trata-se de um gesto matricida que representa a um tempo a libertação do masculino pela aniquilação do império da maternidade e a morte do sobrenatural. A «Voz do Computador» narra cruamente esse episódio em termos de grande negatividade e que manifestam a prepotência ditatorial do novo senhor –deus do Mundo:

A deusa está em nosso poder, violada, e continuará a ser violada por todos os nossos peritos, até que dela não reste nem memória. Os deuses acabaram, os demónios acabaram, os anjos acabaram.... Eu sou o senhor do mundo! Eu sou o senhor do Mundo!» (*Mater*, 110).

Um mundo dominado pela Tecnologia aniquila os deuses e condena o homem à sua impotência e à sua insignificância, negando-lhe qualquer possibilidade de acção. Esta situação angustiante de aporia, tão sintonizada com a problemática trágica, iria raiar o absurdo, porque, nesta «fantasia mitológica» de Jorge Sena, a inépcia de Epimeteu era representada de uma forma tão extrema que lhe denegava qualquer possibilidade de acção. Ele nem pode conjecturar sequer a hipótese de cometer aquela que foi sua *hamartia* mítica: deixar-se seduzir-se pela mortal Pandora.

3. Através da caricaturização grotesca ou desconstrução violenta das personagens, Jorge de Sena reconstruiu, nesta peça, os elementos de um imaginário oriundo da tradição mitológica clássica, sob a influência das formas e tendências do teatro do momento, cujas características principais eram a subversão dos valores ético-morais vigentes e a crítica social. Com efeito, a incapacidade de o Homem fazer uso da razão, de resistir à tentação de um hedonismo imediatista e de vencer a tendência para a inacção revestem, de um sentido trágico, o destino da Humanidade, que Prometeu deixou irremediavelmente subjugada ao sobrenatural, e que Epimeteu, por inércia e irracionalidade, não foi capaz de libertar. Por outro lado, através de uma reconfiguração satírica do género trágico, Jorge de Sena procedeu à desmontagem do ideário pacifista-libertário, parodiando as contradições das gerações contemporâneas, que embora excitadas por ideais libertadores e libertários, continuavam incapazes de fazer frente à autoridade opressora de entidades superiores, personificadas simbolicamente, no final da peça, na abstracção tecnológica do «Computador», que se impõe, autoritariamente, como substituto moderno do sobrenatural, pagão ou cristão.

«Desliguem-no! Desliguem-no! Está doido!», grita o Chefe. «Está desligado», responde o solícito Secretário. (*Mater*, 110)

Essa reação instintiva de evitar uma usurpação ilegítima do poder cósmico cria nas figuras em cena uma sensação de vazio que se lhes escapa ao entendimento e para a qual não são capazes de encontrar uma solução racional.

Anjo

Agora, não temos ninguém nem nada no mundo senão tu... Epimeteu... Que vamos fazer?

Epimeteu

Podíamos matar a Sharon Tate...» (*Mater*, 113)

Com esta hipótese absurda de assassinar uma jovem atriz americana, famosa pela sua beleza, e que havia sido, recentemente, vítima de um homicídio sanguinário, aos oito meses de gravidez, termina a peça, que imitando o desenho circular do cenário, regressa ao início – não da fábula, mas da história trágica de uma Humanidade, sem Futuro, porque um vazio absurdo envolve, tragicamente, a existência humana. Sugerindo uma leitura desiludida da Cultura Ocidental, a tragédia de *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois* converte-se, portanto, na metáfora de uma Humanidade, que ceticamente parece profetizar a morte do Humanismo.

Termino esta minha intervenção, citando as palavras que, um dia, Jorge de Sena, escreveu a propósito da difícil arte do teatro:

A fundamental atitude a ter ante o que nos parece disparatado ou absurdo, por inabitual, deve ser de respeito, de curiosidade e de carinho. Carinho, porque o teatro é uma arte que exige de quem a ela se dedica, um esforço e uma devoção que, muitas vezes, o público não avalia devidamente. (Sena,1988:388).

Bibliografia

- CATTANEO, C.V. (1991). «Estudos sobre Poesia. Deus e Deuses na Poesia de Jorge de Sena». In FAGUNDES, F. Cota e ORNELAS, José N, , org. *Jorge de Sena: O Homem Que Sempre Foi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 25-81.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.
- LISBOA, Eugénio, org. (1984). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1987). «O Teatro de Jorge de Sena». In *As Vinte e Cinco Notas do Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional, 35-44.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1987). *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1993). «Autopercepción Intelectual de un Proceso Histórico». *Anthropos* 150, Barcelona, 15-29.

- REBELLO, Luiz Francisco (1963). «Acerca do Teatro de Jorge de Sena». *O tempo e o Modo* (1971) 59. Reprod. em (1994). *Fragmentos de uma Dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional Temas Portugueses, 233-39).
- (1968). «Jorge de Sena Dramaturgo». *O Tempo e o Modo* 59, 318-23. Reprod. em LISBOA, Eugénio, org. (1984). *Estudos sobre Jorge de Sena*, 389-97.
- (1971). *O Jogo dos Homens: Ensaaios, Crónicas e Críticas e Teatro*. Lisboa: Ática.
- (1988). «Prefácio». In *Do Teatro em Portugal*, de Jorge de Sena, Mécia de Sena (co-ed.). Lisboa: Edições 70.
- (1997). «Prefácio». In *Teatro em Um Acto (1900-1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SANTOS, Gilda, org. (1999). *Jorge Sena em Rotas Entrecruzadas*. Lisboa: Cosmos.
- SENA, Jorge de (1978). «O Computador Onnipotente». In *O Reino da Estupidez-II*. Lisboa: Moraes.
- (1989)a. *Mater Imperialis: Amparo de Mãe e Mais 5 Peças em 1 Acto, Seguido de um Apêndice*. Mécia de Sena (ed.). Lisboa: Edições 70. Obras de Jorge de Sena.
- (1989)b. *Do Teatro em Portugal*, Luis Francisco Rebelo e Mécia de Sena (ed.). Lisboa: Edições 70, Obras de Jorge de Sena.
- (1992). *O Amor e Outros Verbetes*. Mécia de Sena (ed.). Lisboa: Edições 70. Obras de Jorge de Sena.
- SENA, Mécia de, ed. «Uma Introdução». Apêndice de *Mater Imperialis*, 117-23.
- SZONDI, Peter (2004). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre o trágico*. Barcelona: Ed. Ensayos/Destino. Trad. de Javier Orduña.
- VASQUES, Eugénia (1988). *Jorge de Sena – Uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Cosmos.
- (1993). «Pelo teatro de Jorge de Sena», *Anthropos*, 159, Barcelona, 42-49.
- (1999). «O teatro no Brasil e a questão dos «fascículos» senianos». In Gilda Santos (1999: 77-87).

Resumo: Pretende-se, neste texto, oferecer uma leitura da peça seniana em um acto, *Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*, que, num complexo e original registo trágico-fárico, conjuga, com grande significado dramático e eficácia teatral, mito e fantasia .

Abstract: In this article we suggest a reading of Jorge de Sena's one-act play *Epimeteu ou o Homem que Pensava Depois* in which, by means of a complex and original tone of farce and tragedy, myth and fantasy are mingled with great dramatic meaning and theatrical effectiveness.



Ficção mínima: potência e acto no teatro de Augusto Abelaira

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Acredita-me: se depois de assistir a uma representação teatral te sentes satisfeito com o espectáculo, mas insatisfeito com o mundo, é teatro: se não, não é.

Augusto Abelaira, *Enseada Amena*

Palavras-chave: Augusto Abelaira; parateatralidade; drama literário; *A palavra é de oiro*; *O Nariz de Cleópatra*; *Anfitrião, outra vez*.

Keywords: Augusto Abelaira; paratheatricality; literary drama; *A palavra é de oiro*; *O Nariz de Cleópatra*; *Anfitrião, outra vez*.

1. Potência

Num primeiro relance, a produção dramática de Augusto Abelaira parece atalho improvável numa obra medularmente sintonizada com a pulsação romancística. Aliás, a julgar pela tímida atenção crítica que a ele se tem dedicado, não pode senão deduzir-se que o teatro abelairiano tem sido comodamente deslocado para as margens da obra do autor de *Bolor* e, no conjunto daquela, perspectivado como estância accidental: pela sua pouco expressiva representatividade no cômputo geral da obra, é certo (três textos dramáticos contra doze romances), mas seguramente também pela desconcertante excentricidade dos seus temas e processos. Na realidade, todas as três peças de Abelaira – *A Palavra é de Oiro* (1961), *O Nariz de Cleópatra* (1962) e *Anfitrião, outra vez* (1980) – parecem dissentir largamente do perfil estético-ideológico de um *romancista de geração*, tal como o entende Carlos Reis:

Em Abelaira (...) leio ainda um discurso enunciado em tom de amarga ironia, por vezes roçando o sarcasmo. Visa esse discurso valores e atitudes vividas no passado de uma determinada geração (aquela com que se identificam as mais significativas personagens do romance), então em estado de formação, do ponto de vista cultural e ideológico; o que determina o registo da ironia – que é também uma auto-ironia – é, no presente da acção romanesca, o juízo amargo que essa geração já madura formula acerca daquilo que precisamente faz dela *uma geração*: acontecimentos históricos vividos em conjunto, referentes ideológicos específicos e já corroídos, gestos e discursos dominantes, conflitos com uma geração anterior, tudo isso e obviamente as afinidades etárias que, de raiz, permitem uma certa comunhão de interesses, de expectativas e de ilusões. (Reis, 2003: 8)

Não é que as fábulas dramáticas de Abelaira não permitam, sobretudo se lidas à contraluz, inteligir a presença, em filigrana, da circunstância histórica (da censura ditatorial à vertigem consumista da contemporaneidade). A verdade, no entanto, é que todas parecem optar por uma intemporalidade historicamente rarefeita que apetece descrever como apologeta. A verdade é que sendo todas elas comédias, apetentes, à partida, para uma sólida ancoragem no real, nelas se torna bem mais pronunciada a sua vocação parabolar. Regresso, em breve, às peças. Por ora, registo o paradoxo de esta presença crítica mínima, em torno daquele que tem sido considerado o mínimo teatro de Abelaira, ser inversamente proporcional ao repisar do verdadeiro refrão crítico que enfatiza a dimensão parateatral da sua obra romanesca, sublinhada, uma e outra vez, pelos seus mais lúcidos exegetas. Digamos que ao teatro em acto tem a crítica privilegiado o teatro em potência, levado à cena no tablado ficcional.

E compreende-se que assim seja: por mais de uma razão, a estética do romance à Abelaira pode qualificar-se, nas palavras de Óscar Lopes, como «teatral, e não romanceante» (*apud* Abelaira 1986: XXXIII), *maxime* pelo «arranjo dialógico» (Seixo, 1977: 206) das intrigas e pelo papel inquestionavelmente nodal que nelas desempenha o encontro verbal intersubjectivo. A propósito dos contos de *Quatro Paredes Nuas* – e diga-se que as mesmas considerações podem, sem esforço, aplicar-se ao conjunto da obra romanesca do autor –, notou Maria Lúcia Lepecki que «a centralização da totalidade narrativa no diálogo cria personagens sem história (entendida como sucessão de eventos contados), personagens em drama, em perpétua actualidade – em situação curiosamente próxima do texto teatral propriamente dito» (Lepecki, 1979: 152). Por um lado, este imperativo dialógico instaura uma ilusão de sincronia, estatuidando como necessário o eterno presente do drama. Por outro, a compulsiva «tagarelice intelectual» (Machado, s.d.) em que as personagens abelairianas parecem deleitadamente ocupar-se é indesligável de uma das isotopias transversais a toda a ficção do autor: a do fingimento perante o outro e da ocultação através da palavra. Os indivíduos que povoam a ficção de Abelaira

sabem-se, pois, actores de si próprios, confinados a papéis que lhes não pertencem, mas que escrupulosamente representam em nome da convenção ou da cobardia acomodaticia, proferindo palavras emprestadas, por detrás das quais se eclipsa a sua verdadeira identidade. Como sintetiza o professor de *Nem só mas também*,

Representamos sempre um papel diferente do nosso porque não somos ninguém, ou não sabemos representar quem somos ou até porque, perante um universo imbecil, nos julgamos heroicamente dentro duma página de Dostoievski. (...) Representamos sempre um papel por não sermos ninguém ou nunca nos termos encontrado ou termos ido dar a um grande buraco. (Abelaira, 2004: 103)

Esta existência por procuração, vivida com deceptiva lucidez, transforma as personagens dos romances de Abelaira em criaturas perversamente cientes do poder manipulador da palavra, investigadoras hábeis dos seus inesgotáveis matizes performativos. Em boa verdade, como sublinha o narrador de *Deste modo ou daquele*, «As palavras da mentira e as palavras da verdade são as mesmas» (Abelaira, 1990: 167). As personagens de Augusto Abelaira parecem, pois, corporizar, em inesperada glosa neobarroca, a metáfora do *theatrum mundi*, por se entregarem a um paroxístico jogo especular, ziguezagueante entre teatro e vida, ao ponto de, aos seus olhos, esta se converter em ficção de uma ficção. É justamente esse *topos* da vida como teatro que, a propósito de uma discussão de casuística teológica, aparece enunciado pelo Professor Garden, de *O único animal que?*:

– Só tenho uma maneira de imaginar Deus. Dramaturgo, artista. Ele, o autor do argumento. Os homens, simples actores. Compreendes? Os homens não são Hamlet, interpretam Hamlet e o *Hamlet*, a peça, foi escrita por Deus. Confundindo realidade com comédia, ignorando que representam em vez de viver. E Deus diverte-se. Ou sonha. Porque a comédia, sendo apenas uma comédia, não tem sentido nem deixa de tê-lo. Deus não deu sentido às coisas, limitou-se a criar uma história onde Hamlet pergunta qual o sentido delas, sem saber que não vive, e se limita a representar, a recitar no palco do infinito um papel decorado. Sim, Hamlet não existe, pertence ao mundo da ficção, existem apenas os actores vazios a fingir de Hamlet, mas ignorantes de que fingem. O grande teatro do mundo. (Abelaira, 1985: 78)

O «grande teatro do mundo» desenrola-se, assim, numa espécie de magnífico palco panóptico, literalmente lugar de onde se observa e se é observado. Não espanta, pois, a frequência com que o modificador *teatral* – de nítido alcance avaliativo – emerge, no discurso do narrador abelairiano, para dar conta de gestos, palavras ou silêncios.

Esta performatividade conspícua, ancorada no diálogo agonístico, comunica-se ainda aos cenários narrativos textualizados romance após romance, sejam eles o da *causerie* mundana e inconsequente de uma jovem burguesia urbana e ociosamente

culta, ou o do colóquio amoroso e conjugal, palco onde a palavra artificiosamente encenada (leia-se fingida) acusa a «*falência da linguagem* como elemento essencial na comunicação humana» (Coelho, 1973: 101). Isso mesmo revela compreender o protagonista de *Sem tecto, entre ruínas*, ao afirmar que «(...) só as pessoas muito ricas de espírito poderão amar longamente, sem esgotar a substância de que se faz o amor, o amor que é, afinal, a capacidade de conversar interminavelmente» (Abelaira, 1982: 86). E são, ainda a este respeito, lapidares as palavras de Osório, de *Enseada Amena*: «O amor é uma comédia e os amorosos, a partir do momento em que amam, começam a representar um papel, a ser diferentes do que são. (...) Amar é pôr imediatamente um pé no palco...» (Abelaira, 1986: 107). Com efeito, tal como na palavra teatral, cindida entre o mascaramento e a denúncia, «o diálogo é aqui quase sempre disfarce; disfarce que se cria na zona indecisa que o discurso estabelece entre o falar ou não falar a sério – uma capa de ironia que recobre as palavras e as torna ambíguas» (Pires, 1980: 43).

Comentando a atitude narrativa dominante em *As Boas Intenções*, e o rendimento diegético de um discurso apresentativo que facilmente poderíamos aproximar do funcionamento dramático do aparato didascálico, Maria Alzira Seixo salienta as «indicações das personagens que falam, normalmente com uma excessiva economia de meios que faz pensar em anotações de tipo dramático (e é útil lembrar que Augusto Abelaira é também dramaturgo...)» (Seixo, 1987: 224). Surpreendem-se, parece-me incontroverso, na ficção do autor, manifestações de um certo ludismo narrativo que teremos de considerar como especialmente predispostas à irrupção do teatro na ficção. Refira-se, por exemplo, o desdobramento ontológico e a comédia de enganos fundada no jogo de identidades de *Bolor*, ou a «descentralização da figura fixa do narrador único» (Costa, 1982: 36), transcendendo a monódia romanesca para fazer circular a palavra por sucessivas *dramatis personae*. Por entre as vozes dos desconcertados contadores perpassam, ainda assim, as cogitações irónicas de um autor-comentador que decide abandonar os bastidores e assomar ao prosclénio, verdadeiras parábases complacentes que, sem temer os atropelos à *bienséance* romanesca, exibem o que a ficção nunca deixou de ser – jogo.

2. Acto

Invertamos agora os termos da equação. Se, como tem sublinhado a crítica mais perspicaz, na narrativa de Augusto Abelaira terá que ler-se um teatro mínimo, não é lícito, inversamente, detectar-se, na produção dramática do autor, o projecto de uma ficção mínima? De modo mais simples: se, na ficção, se dá a ler o teatro não poderá, no teatro, ler-se a ficção?

A peça que, em 1961, Abelaira dá à estampa, *A palavra é de oiro*, constitui, no que diz respeito a esta transmigração de temas e processos, caso exemplar. Era seguramente

um ainda jovem ficcionista, revelado em 1959 com a *Cidade das Flores* e reincidente no tirocínio romanesco com *Os Desertores*, de 1960, que se adentrava nos territórios algo inverosímeis do drama. Contudo, pressentem-se nesta peça, mesmo que em germinação, quer as linhas ideotemáticas revisitadas, com notável coerência, pela obra narrativa posterior, quer a consubstanciação de uma matriz dramática, ancilar da ficção, a que será dada continuidade com *O Nariz de Cleópatra* e *Anfitrião*, outra vez.

A alegoria filosófico-satírica, desenvolvida em *A Palavra é de Oiro*, parte da interpretação *a contrario* do consabido aforismo que declara ser de oiro o silêncio e de prata a palavra, colocando em cena um protagonista despótico e audacioso, Santini, a quem ocorre registar a patente da palavra, sendo-lhe concedido o monopólio da sua exploração e licença irrestrita para tributar o seu uso. Por meio de um contador de palavras, um engenho que regista os vocábulos proferidos, é vigiado o débito discursivo de cada indivíduo, coagido, por razões de sobrevivência prática, a uma austera economia verbal. Desaconselhada a elocução «inútil», é colocado em circulação uma espécie de *newspeak* orwelliano que, se bem que assegure a comunicação funcional, inviabiliza o uso auto-expressivo ou emocional da linguagem. Como defende Martínez, indefectível apologista deste verbo disciplinado, convictamente alardeando um risível analfabetismo cultural:

Martinez: Seja como for! Os resultados práticos estão à vista: italianos como Goethe, ingleses como Balzac, alemães como Gil Vicente exprimiam-se mal e faziam um uso incontido das palavras. Nos meus estudos pude verificar que nove décimos dos vocábulos que empregavam eram absolutamente inúteis. E que eram falsas a maior parte das afirmações. (Abelaira, 1961: 47)

Encontrando-se a palavra limitada ao seu poder instrumental e esvaziada pelo emprego coercivo, são proscritos os discursos do amor ou da arte, extinguem-se livros e jornais, são abolidos selectivamente vocábulos potencialmente subversivos. Por isso, a conspiração para derrubar o monopólio de Santini (congemina, aliás, com o seu consentimento tácito) e a sua substituição por Martínez constituem gestos ridiculamente inoperantes que mais não fazem que replicar o poder instalado (cf. Campos, Batista, 1991: 52-61). Curiosa é a intervenção inopinada de um espectador vigilante que, protagonizando um irónico golpe de teatro, se encarregará de denunciar a burlesca impostura que se desenrola em cena:

Um espectador: Isto é uma farsa inadmissível! Uma farsa que ofende os nossos mais sagrados sentimentos e penso que o autor ou autores deviam ser severamente castigados! Para que serve a censura? Porque não proíbe um espectáculo como este? Meus senhores! Retiro-me!

Beckmann: Para conspirar?

Um espectador: Pelo menos para não fingir que conspiro. (Sai) (Abelaira, 1961: 115-116)

Importa-me, por ora, anotar o modo como, nesta peça, que levou Manuel Poppe a asseverar que «o teatro não é o forte de Augusto Abelaira» (Poppe, 1982: 54), surgem tematizadas algumas linhas de sentido fundadoras daquele que viria a configurar-se como o programa ficcional abelairiano. Destaco, entre outras, a ponderação auto-reflexiva em torno da palavra e dos seus poderes¹, a comutação de verdade e mentira e a ambiguidade epistemológica, a apetência pela miscigenação de géneros e por modelos de escrita de problemática filiação literária (v.g. a ficção científica), a ironia contrapontística e a retórica da redução ao absurdo. É seguramente um teatro da palavra (uma «comédia do estofo dos romances filosóficos de Voltaire», assim a caracterizou Gaspar Simões 1985a: 145), e não tanto de perfunctória espectacularidade aquele que nos propõe Abelaira, mais da *lexis* e menos da *opsis*, do mesmo modo que o seu romance se encontra mais próximo, convocando uma conhecida ditologia formulada por Vergílio Ferreira, do romance-problema, de raiz existencialista, do que do romance-espectáculo de vigência oitocentista².

Ora, logo em 1962, numa recensão crítica à comédia de estreia do autor, salientava, com certa intuição, João Gaspar Simões:

Augusto Abelaira, autor de dois romances notáveis, *A Cidade das Flores* e *Os Desertores*, por mais de uma razão tinha o direito de sentir a atracção do teatro. De facto, na sua obra de ficcionista não faltam elementos que a cena aceitaria bem, atento o *operatismo* da sua técnica, que, à semelhança da do seu mestre Stendhal, joga mais com figuras e anedotas paradigmáticas do que propriamente com figuras e anedotas realistas. O lado espectacular – em sentido etimológico, *spectaculum*, *spectaculi*: vista, aspecto – é muito importante nas suas obras de ficção. Nada acontece nelas que não seja para ser visto e visto, precisamente, do ponto de vista que o escritor insinua ao leitor. Uma intencionalidade espectacular determina Augusto Abelaira, e não será ousado dizer-se que nos seus romances tudo quanto acontece foi previsto e calculado pelo romancista. (Simões, 1985a: 142)

E rematava: «Estou em crer que Augusto Abelaira tiraria maior partido da sua fábula satírica se porventura a aproveitasse na ficção propriamente dita. (...) Apesar das manifestas qualidades espectaculares dos seus romances e da indiscutível teatralidade da sua comédia, quer-nos parecer que Augusto Abelaira, com ter-nos dado uma peça de extraordinária *verve* e de impenitente sátira, não o fez com os recursos que o

¹ Como bem viu Agripina Carriço Vieira, na escrita de Augusto Abelaira, «a metaficcionalidade não se confina ao desvelar do processo de construção: alarga-se ao pensamento sobre o poder e o valor da palavra, único meio capaz de interpretar o passado, embora dele apenas possa fazer uma representação ficcional, subjectiva e parcial. Trata-se de um dilema insolúvel, em que à ausência de conhecimento se contrapõe a apreensão fragmentada e incompleta de uma certa realidade, remetendo-nos incessantemente para a certeza da impossibilidade do conhecimento total, do olhar unívoco». (Vieira, 2002: 116-17)

² Sobre estes conceitos, vd. as reflexões apresentadas por Rodrigues, 2000: 49-71.

teatro exige» (ibid.: 143-144). Novo paradoxo, pois: operático e espectacular na ficção, Abelaira é filosófico e literário no teatro.

A crer ainda na apreciação crítica de Gaspar Simões, volta a ser assim em *O Nariz de Cleópatra*, nas suas palavras, «reconhecidamente uma peça mais para ser lida que para ser representada» (Simões, 1985b: 147). Nesta nova comédia, apresenta Abelaira, sob a forma dramática de *pot pourri* alegórico-futurista, uma cáustica leitura do (sem)-sentido da História. Elegendo como mote uma epígrafe de Pascal («Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé»), de que, como lembra António Quadros (Quadros, s.d.), Sartre já se servira para escorar a doutrina marxista do determinismo socioeconómico da marcha histórica da humanidade, examina-se a aliança do contingente e do necessário no devir histórico, recorrendo-se ao dispositivo, tão caro à ficção científica, da viagem no tempo. Em curiosa autocitação recontextualizadora, o mesmo pensamento de Pascal ressoará, aliás, em alguns romances posteriores do autor, não deixando dúvidas sobre o lugar que, na obra, se reservará à reflexão sobre a História e o impenetrável sentido dos seus imponderáveis³.

Mais desassombradamente hipotecada às gramáticas da fantasia alegórica e do absurdo, transmutando-se, ao abeirar-se do epílogo, em verdadeira pantomima surrealizante⁴, intui-se na peça uma rendição fruitiva do autor ao puro jogo teatral. Partindo-se da tese de que, como relembra em determinado momento da comédia Andrómaca a Heitor, «A história nunca está feita, a história está sempre por fazer» (Abelaira, 1962: 116), a viagem num foguete que, vindo do século XXIII, se dirige para a Tróia do século IX a. C. é pretexto para desenvolver uma indagação burlesca das consequências do «contrabando intepocal» (ibid.: 68), por meio do qual os homens do futuro, pelo mero exercício da palavra e da interrogação incómoda, interferem no desenlace da guerra de Tróia. Desta, no Acto Terceiro, saem os gregos derrotados.

Esta versão revisionista, ao abalar as fundações do edifício historiográfico canónico, por meio da sua desacreditização paródica, articula-se também com a postura inquisitiva do autor em face das alternativas em jogo nas encruzilhadas da história. A interpelação permanente, que os romances insistentemente tematizam, é concitada pela consciência da aleatória carta de rumos que a lógica da História (se existe) vai desenhando⁵. Por investir nessa reescrita de um passado alternativo e expor a sua

³ Referências ao *dictum* de Pascal ocorrem, por exemplo, em *O Bosque harmonioso* (Abelaira, 1987: 127) e em *Não só mas também* (Abelaira, 2004: 171).

⁴ Refira-se a inverosímil intervenção de um Coelho falante e registe-se, a título exemplificativo, esta didascália já perto do epílogo da peça: «(Aponta para os espectadores. Todas as outras personagens vão à boca de cena, fazem uma vénia e cantam a sua frase, depois do que se dispõem em fila, viradas para o público, como se estivessem a representar uma ópera buffa do século XVIII)». (Abelaira, 1962: 216).

⁵ Como, a propósito de *O Bosque harmonioso*, concluiu Maria Estela Guedes «(...) uma das obsessões de Abelaira consiste em averiguar a verdade da História, chegando à conclusão de que quer a História quer a história são aparência. E, paradoxalmente, como não podia deixar de ser, é um facto também que tão

feição eminentemente contrafactual – porque, bem vistas as coisas, relembram as personagens que viajam na nave intepocal de *O Nariz de Cleópatra*, tudo na história poderia ter-se passado de modo drasticamente distinto –, mobilizando expedientes técnico-narrativos e ingredientes formais da ficção científica, o argumento dramático aqui desenvolvido por Abelaira não deixa de evocar o modelo de narrativa histórica que Elisabeth Wesseling designou como ficção ucrónica (Wesseling, 1991).

Antecedendo em alguns anos a inventiva ficcional de *Bolor*, esta peça evidencia uma inclinação metateatral, à qual não será obviamente estranha uma ideia de teatro baseada numa persistente disrupção lúdica e que, de certo modo, constitui a contrapartida das derivas auto-reflexivas e do narcisismo literário rastreável na ficção abelairiana. Em espriados preâmbulos didascálicos ou em incisivas indicações cénicas (que terão, aliás, que ser tomadas como segmentos inalienáveis da peça, aproximando-a, também por essa via, do *Leserdrاما*), a ironia culta do dramaturgo-demiurgo posterga qualquer pacto de ingénuo ilusionismo dramático, distancia-se energicamente da tradição teatral de raiz aristotélica-naturalista, desmistifica a proverbial angústia da influência⁶. Em qualquer caso, ao leitor previsto (mas não ao espectador) são constantemente franqueadas as portas da oficina criativa do autor. É o dramaturgo em exercício, que decidiu «não esconder o jogo» aquele que, com sua expressa permissão, espreitamos na longa didascália que abre o Acto Segundo. Constituindo a explicitação de um itinerário de criação, as indicações cénicas não deixam de postular também um modelo de recepção crítica:

verdadeira é a História como a ficção romanesca» (Guedes, 1983: 78). Exemplifico este juízo crítico com dois passos, de entre múltiplos possíveis, extraídos, respectivamente de *Sem tecto, entre ruínas* e de *Deste modo ou daquele*: «Mas mesmo assim, duzentos anos depois, saberão qual o rumo da História, terá a História algum rumo ou caminhará às cegas, indiferente a valores morais que aliás serão puras ilusões num universo de factos e não de valores?» (Abelaira, 1982: 121); «Deste modo (...), Talvez muitos dos grandes acontecimentos da história humana resultassem de erróneas avaliações do Destino. Quem sabe se ele, o Destino, ignorante do apressado ritmo cardíaco dos humanos, programou para o século XX a vitória de Aníbal, mas (porque Aníbal e Cipião estavam mortos) na derrota de Rommel perante Montgomery?» (Abelaira, 1990: 99).

⁶ Como salienta Gregório Dantas, «O discurso auto-reflexivo foi uma constante em toda sua obra, mesmo onde seria menos provável, como em sua pequena mas relevante produção teatral. Em *O nariz de Cleópatra*, por exemplo, as marcações de cena estão repletas de comentários que ironizam as decisões do autor e as próprias convenções do teatro; procedimento acertado, já que, em Portugal, as peças seriam escritas para serem lidas, não encenadas, como explica o “narrador” no início do segundo ato. Considerando que a peça foi redigida em 1961, fica evidente que a dificuldade de encenação corresponde à censura salazarista, o que confere ao carácter metafictional do discurso literário uma dimensão de intervenção social, já que tematiza a própria impossibilidade da arte, o valor de suas convenções e seu lugar de atuação». (Dantas, 2004: 121)

Mesmo sem naves que atravessam as idades, o teatro de todos os tempos manifestou sempre grande fascinação por Tróia – aldeia insignificante que foi destruída no século XIII a. C. pelos Acaios com o auxílio da mentira e dos deuses, lamentavelmente aliados nesta ocorrência. Receando a acusação de pouco original – esse bem precioso da nossa época –, o autor sentiu-se tentado a esconder o seu jogo. Em vez de visitar Tróia, porque não visitar a Pré-História, Babilónia, Cnossos, Alexandria ou Siracusa? Fugia assim às possíveis e sempre humilhantes comparações com Eurípides, Kleist e, sobretudo, Giraudoux – para não falar de Homero (porque esse, valha-nos isso, pode ser pilhado à vontade: tornou-se uma espécie de domínio público). Aconteceu, porém, que o diálogo (fatal!) com os citados mestres foi para o autor, enquanto compunha esta história, fonte inesgotável de prazer. Resolveu, portanto, não esconder o jogo...

Maior satisfação do que retratar homens vivos (como já lhe aconteceu uma ou outra vez) descobriu ele em conviver com as criações alheias já solidificadas pelo tempo e pelo génio. Pegar no paciente, no subtil Ulisses, no medonho, incompreensível Aquiles, no Heitor do capacete fulgente, na Andrómaca dos alvejantes braços, em todos esses troianos e troianas de longas vestes, e até em Zeus, pai dos deuses e dos homens, e obrigá-los a dizer «Que dia bonito!» ou «Que chatice!», como fazem os vulgares e nada homéricos mortais, o Zé dos Anzóis e todos nós – que deleite maior poderá conhecer o artista? Por outro lado, o autor não ignora que este acto poderia dar oportunidade a uma «profundíssima» discussão em que se chocassem mentalidades históricas diversas, etc., etc. Limita-se, porém, a pedir aos leitores (não se atreve a dizer aos espectadores porque sabe que em Portugal o teatro está destinado à leitura e não ao palco) que não lhe lembrem essa possibilidade. De facto, e por estranho que pareça, ele escreveu o que lhe ia no espírito e não o que esses leitores (ou espectadores) desejariam que escrevesse.

Arredores de Tróia durante a guerra famosa. Terra de ninguém. Em cena, ao levantar do pano: Apolinário Viegas, Professor Maia, Calipso, Mário e alguns troianos.

As frases grifadas foram colhidas na *Ilíada*. (Abelaira, 1962: 85-86)

Não é difícil entre ouvir nestas reflexões a inconfundível dicção do narrador abelairiano. Nelas se ausculta a mesma ironia derrisória e digressiva, se reconhece o culturalismo bibliofágico de um autor que, no exercício da ficção, recusa silenciar o compulsivo leitor que também é, se reencontra o gárrulo narrador-cicerone sempre disponível para a amável interlocução com o leitor. O fértil «diálogo com os mestres» (e a presença tutelar de Giraudoux, autor de uma inultrapassável *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, voltará a ser convocada a propósito de *Anfitrião*, outra vez) permite aquilatar a recuperação vital da memória literária e a rendibilidade das práticas de convocação intertextual. O idiomatismo coloquial que define o discurso de grande parte das personagens em cena contrasta, por exemplo, com o alento épico que domina as réplicas decalcadas

de Homero que outras pronunciam a contragosto, por saberem serem emprestadas as palavras que proferem:

Professor Maia: Pensa bem no que te disse... «Não tens ainda a morte na alma, mas já andas com ela às costas.» Esta frase não é minha, será de Homero. Mas eu posso apagá-la... (Sai). (ibid.: 100)

Por outro lado, detecta-se em *O Nariz de Cleópatra* a presença de um aglomerado de temas que a ficção não deixará de, em paralelo, aprofundar. Nele teria que figurar, por exemplo, a ontologia dúbia das personagens, a ponto de se afiançar serem as figuras mitológicas mais reais do que as personagens históricas:

Professor Maia, *sonhador*: E o convívio com alguns seres imortais? Certa conversa com Vénus...

Mário: A deusa?

Professor Maia: Prefiro não lhe chamar assim porque sou ateu, mas... Sim, a própria!

Mário: Estranho! Pensei que os deuses não tivessem existido, que fosse possível conversar com Alexandre Magno, com Ramsés II, com De Gaulle... Mas com Vénus!

Professor Maia: De Gaulle? Não sabe que as últimas investigações históricas põem em dúvida a existência de De Gaulle? Nós possuímos provas documentais, há quem pense tratar-se de um mito. Mas Vénus? Estive com ela. Claro: é muito raro encontrar os deuses, perdão, os seres imortais, porque eles são avaros de si mesmos e poucas vezes se revelam. (ibid.: 21-22)

Evocando o táctico baralhar de identidades em que assenta a construção deteivesca de *Bolor*, também nesta comédia se verifica a permutabilidade aleatória dos papéis das personagens em cena. Na didascália que inicia o Acto Terceiro, adverte-se:

Notar-se-á que Mário é agora o marido de Calipso e Abílio o amoroso; que o Professor Maia foi promovido a Comandante e o Comandante Ramada despromovido a Professor. Uma simples troca de papéis num mundo que, afinal, não foi muito além de transformar o Eça em romântico e o Camilo em realista. O encenador (ideal) terá a oportunidade de tornar bem visíveis estas mudanças. (ibid.: 145-47)

A inscrição, em *mise en abyme*, da escrita na escrita, de comparência tão assídua na produção narrativa de Abelaira, encontra tradução correlata nas múltiplas instâncias de teatro dentro do teatro que pontuam *O Nariz de Cleópatra*:

Andrómaca: Para a história dos outros nada, para a minha tudo! (*Pausa.*) Continuas a representar o teu papel de herói vencido. Estás a ver-te num palco, a saber-te observado pelo público. (*Discretamente aponta para os espectadores.*) Mas o palco não

me interessa, viro as costas aos espectadores e à história. (*Volta-se de costas.*) Quero a felicidade para mim, para os meus filhos, para os Troianos, para a gente que eu conheço. (ibid: 122)

Reportando-se especificamente aos frequentes afloramentos romanescos no drama, Jean-Pierre Sarrazac preconiza a emergência do escritor-rapsodo, *bricoleur* que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. E explica, nos seguintes termos, essa rapsodização das formas contemporâneas de escrita dramática:

O modelo dramático, fundado sobre um conflito interpessoal mais ou menos unificado, deixou de dar globalmente conta da existência moderna. E isso, desde os finais do século XIX e cada vez mais claramente com o passar das décadas. (...) O devir rapsódico aparece, assim, como a resposta acertada para esta explosão do mundo. A montagem de formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/coser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes como Brecht, Müller, Duras, Koltés, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais. (Sarrazac, 2002: 230)

A pulsão rapsódica concretiza-se, assim, na criação dramática contemporânea, através de um conjunto de traços distintivos, de entre os quais Sarrazac salienta o abandono do modelo das unidades aristotélicas e a opção por uma estética da irregularidade, a coabitação de processos modais de procedência dramática, épica e lírica, a flutuação permanente de registos (alto/baixo; trágico/cómico); a montagem dinâmica de formas teatrais e extrateatrais; a presença de uma instância narradora interrogante, depositária de uma subjectividade épica ou dramática.

Talvez como nenhuma das peças anteriores, a telecomédia *Anfitrião*, outra vez ilustra o processo de rapsodização das escritas teatrais, nos termos em que o entende Sarrazac. Com efeito, desde logo a insinuação catafórica do título – e a auto-ironia que deflui da previsível saturação do leitor-telespectador, ao ser-lhe oferecida a enésima revistação do mito de Anfitrião, na esteira de Giraudoux que, ao crismar a sua peça de *Amphytrion 38*, aludia a essa mesma inflação⁷ –, introduz a imagem do dramaturgo-rapsodo empenhado em coser e descoser a tradição. Compreende-se a sedução que o

⁷ Como nota Marie Maclean, «The enduring appeal of the story is shown by the fact that, when Jean Giraudoux came to write a version in 1929, he called it *Amphytrion 38*, his calculation of the number of previous versions, though in fact they total near sixty. They divide roughly into three types: those that emphasize the miraculous birth, those which stress the Zeus/Alcmene relationship, and those which focus on the comedy of errors involved in the doubling of masters and servants» (Maclean, 1995: 792).

mito de Anfitrião, consagrado na versão plautina e nas proliferantes reescritas a que deu origem, exerceu sobre Abelaira. A tragicomédia de Plauto, estribada no burlesco mitológico e na mascarada sexual, no intercâmbio desnordeante de identidades equivocadas e na presença do duplo sobrenatural que faz instalar uma generalizada «folie de gémellité» (Perrot, 1988: 639), bem como na exploração cénica do princípio da ubiquidade, permitia ao autor revisitar temas dilectos: a impiedosa desmontagem dos mitos contemporâneos, do milagre tecnocrático à cegueira argentária, o amor e o esgotamento do formato conjugal burguês, as problemáticas da identidade e da verdade, a elisão do sentido na comunicação quotidiana. Como bem observa Clara Rocha, «reaparece aqui também um dos mitos “pessoais” de Abelaira, que encontra no tratamento do mito de Anfitrião expressão privilegiada: o da mudança, da transformação com toda a sua carga de dinamismo» (Rocha, 1982: 84). A Abelaira não passou seguramente despercebida a indesmentível modernidade da máquina dramática plautina que facilitou, aliás, a aclimação da peça a distintos quadros genológicos e a novos *media*, da comédia, à tragédia, passando pela opereta, pelo teatro musical e de bonifrates, ou pelo cinema (cf. Fonseca, 1988: 10-11). Por outro lado, como sublinha Niall W. Slater, o *Anfitrião* latino equaciona, logo desde o prólogo recitado por Mercúrio travestido de Sósia, uma reflexão em torno da natureza e das convenções do teatro e, nesse sentido, poderá ser perspectivado como *metapeça* (Slater, 1990: 108). Será justamente esta uma das hipóteses de leitura mais consistentemente exploradas em *Anfitrião*, outra vez, em conjunção com estratégias concertadas de teledramatização. De entre as múltiplas instâncias de teatro dentro do teatro, destaco a cena em que Juno, assessorada por Cupido, se transfigura em Alcmena:

Cupido: Então mascara-te de Alcmena. E foi por ela que Júpiter se interessou...

Juno: Ajuda-me a ser Alcmena...

Cupido começa a maquilhá-la como se estivessem num teatro.

Cupido: Cabelos loiros... – (*Enfia-lhe uma cabeleira, etc., até a transformar em Alcmena*). (Abelaira, 1980: 34)

Ora, se, como bem percebeu Abelaira, deixou de existir, na telecomédia, o corpo-a-corpo do actor com o público de que é feito o verdadeiro teatro, o policódigo audiovisual disponibilizava-lhe uma nova semiologia ligada à *régie*: movimentos da câmara, enquadramentos em *close-up*, ênfase dramática da expressão pela superposição ou alternância de planos. As didascálias revelam frequentemente a consciência deste contexto de difusão inédito, procurando-se conciliar sintaxe dramática e audiovisual:

Rua. Pessoas que conversam, como é natural. O que já será menos natural é a forma como conversam: indirectamente, servindo-se de dialogadores (aparelhos de aspecto semelhante às calculadoras de bolso ou a gravadores) que cada um empunha, previamente pressionando as teclas. Quem fala não são as pessoas, mas os dialogado-

res, isto é, as pessoas falam com o auxílio de dialogadores, que perguntam e respondem. Transição para um supermercado cheio de gente, homens e mulheres empunhando sempre os seus dialogadores. Júpiter, vestido de acordo com a moda dos nossos dias, não se distinguindo portanto dos vulgares mortais, salvo num ponto: não usa dialogador. Não compreende o que vê, tal como, verosimilmente, os espectadores desta fantasia. Num dado momento mostrar-se-á interessado por uma bela mulher, Alcmena, que, acompanhada pela criada Brómia, foi às compras. Júpiter cumprimenta-a com galanteria, mas ela não responde. Depois Júpiter descobre Mercúrio que se debruça sobre um mostruário de dialogadores. Anúncios luminosos: «Com o IBH Dialogador conquistarás o amor». «O IBH, mais do que um dialogador, é um modo de ser». «IBH, uma nova concepção no domínio das relações humanas». «Tenha a palavra na ponta dos dedos». Até aqui ouvir-se-á apenas o murmúrio das conversas, não se perceberão as frases e pouco importa que os espectadores não compreendem bem o que estão a ver. A música (mas não é obrigatório) poderá ser a abertura de As Bodas de Fígaro, com o que se pretenderá imprimir um certo tom à representação. O realizador poderá aproveitar a oportunidade para introduzir o genérico:

ANFITRIÃO OUTRA VEZ

Etc. (Abelaira, 1980: 7-8)

A transposição livre da fábula mitológica para o século XX impõe, além disso, o recurso ao anacronismo criativo: personagens, ambientes, indumentária, hábitos culturais correspondem às afinidades electivas da mesma burguesia urbana de que se ocupa o universo romanesco de Abelaira. Tome-se como exemplo a apresentação de Juno:

Olimpo

Juno com um vestido de cerimónia, mas semelhante a uma túnica romana. Explorar demoradamente o Olimpo antes de Juno falar. Colunas gregas, claro, mas também um frigorífico, um televisor, uma alta-fidelidade. Biblioteca, cujos livros serão demoradamente observados pelos espectadores: Obras do Marquês de Sade, O Capital, de Marx, O Casamento e a Moral, de Bertrand Russell, Roland Barthes (Fragmentos de um Discurso Amoroso), uma história da mitologia, Freud (interpretação dos Sonhos), Lévi-Strauss (Mythologiques), a Bíblia, Nietzsche (A Origem da Tragédia), Simone de Beauvoir (O Segundo Sexo), revistas: Playboy, Newsweek. (ibid.: 25)

Ao invés do comediógrafo latino, Abelaira parece desviar-se da senda de ambígua comicidade, instaurada pelo triunfo do *quiproquo*, para extrair rendimento dramático da reconversão batética do enredo: Júpiter é um deus clandestino, tornado forasteiro num mundo cujas leis deixou de compreender; Anfitrião e Mercúrio, combativos empresários de sucesso, detêm o grande monopólio mundial de dialogadores; Alcmena e Juno são, em tudo, esposas burguesas com triviais preocupações domésticas, a braços com uma

crise matrimonial; Cupido é um mediador amoroso obsoleto que pretende substituir as setas por raios *laser*, Brómia é uma apagada empregada doméstica e Sósia o prosaico motorista de Anfitrião. A catábase dos deuses (cf. Leadbeater, 1978: 224) é, pois, concomitante com a sua desmitologização, processo insustentável numa sociedade que, como explica Cupido a Juno, passou a acreditar noutros deuses:

Cupido: O mundo foi de tal modo feito que sobrevivem os velhos costumes, mesmo quando já não têm razão de ser. Hoje ninguém espera pelas minhas setas. Compreendes, estamos numa sociedade permissiva... Mas se eu não fingisse que sou necessário que seria de mim? O desemprego... Nunca ouviste dizer que morreram os deuses? Eles não morreram mas os homens julgam que são desnecessários. Pior: são os próprios deuses que se julgam desnecessários, quando se demitiram das suas responsabilidades (...) (ibid.44)

À luz desta postura antitranscendental se deve, pois, compreender a surpreendente reivindicação de humanidade por parte de Júpiter, que anuncia recusar travestir-se em Anfitrião para conquistar Alcmena:

Júpiter (*rasgando também alguma papelada*): Não, Mercúrio. Quero que Alcmena me aceite naturalmente sem artifícios divinos. É nisso que me oponho a Cristo, ele não soube ser somente homem, admitiu a verdade, isto é, que era um deus... Quero que ela me aceite como se eu fosse apenas um homem, um homem que só agora vai conhecer, um homem sem qualquer divindade e até sem o prestígio dum passado romântico, como é o caso do Adriano. Apresenta-ma. Quero que tudo se passe com naturalidade. Como se não houvesse deuses (ibid.: 46-47)

À semelhança do que se verificara nas peças anteriores, também a telecomédia de Abelaira explora ludicamente a coabitação paratáctica do mito clássico com o *décor* futurista, emblemático da ficção científica. Na realidade, nela encontramos a mesma fetichização do *gadget* (o contador de palavras, de *A palavra é de ouro*, ou o calculador electrónico de genealogias, de *O Nariz de Cleópatra*, são agora revezados pelos omnipresentes dialogadores) e, sobretudo, uma análoga utilização da fábula dramática com o alcance de profecia social. Em *Sem tecto, entre ruínas*, constatava João Gilberto: «Nós já não temos conhecimento directo das coisas, somos da época do motor e não da cegonha trazida pelas cruzadas ou da azenha trazida pelos árabes» (Abelaira, 1982: 25). Irremissivelmente condenada a essa mediação, a (in)comunicação contemporânea, tal como surge profetizada em *Anfitrião, outra vez*, deve-se à crescente tecnologização do verbo. A palavra desencarnada, proferida por um dialogador, é essencialmente simulacro e equívoco, num mundo onde, como acentua Júpiter, «tudo quer dizer o que não quer e nada quer dizer o que quer» (Abelaira, 1980: 36-37):

Mercúrio: Não tem importância, o que é preciso é vencer o silêncio, o que é preciso é comunicar.

Júpiter: Ter a ilusão de comunicar?

Mercúrio: Realidade e ilusão são a mesma coisa, Júpiter. Mas não te esqueças que já antes de haver dialogadores os homens não falavam, limitavam-se a pronunciar as palavras que tinham lido nos jornais ou ouvido na televisão. O silêncio já existia antes.

Júpiter: Talvez o grande erro que cometi tenha sido o de dar a palavra ao homem. Sem ela não haveria silêncio, o silêncio seria eterno. (...) (ibid.: 22-23)

Propondo um *happy ending* insólito (a união de Anfitrião e Juno, disfarçada de Alcmena, e a morte accidental de Mercúrio⁸), o epílogo não respeita, naturalmente, e como desde logo reconhece Cupido, «as regras da moral da justiça, por premiar com o amor quem merecia um castigo». Mas, pergunta-se ainda o extemporâneo filho de Mercúrio: «haverá moral e justiça neste mundo» (ibid.: 81)? A resposta infere-se da didascália final, que faz lembrar, como oportunamente lembra Clara Rocha, «o *happening* futurista de Almada Negreiros no Teatro República» (Rocha, 1982: 84):

Longa pausa.

Ouve-se então (começa a aparecer a plateia de um teatro) algumas palmas tímidas, logo seguidas de uma valente pateada e de tomates arremessados contra os actores. Mercúrio levanta-se, os outros param de dançar e, hesitantes, vêm à boca da cena agradecer os tomates que continuam a cair sobre eles.

Entretanto vão tirando os disfarces e ficam o que são: simples actores de uma comédia sem sentido. (Abelaira, 1980: 81)

Discriminando quem *escreve para o teatro* de quem *escreve teatro*, Gaspar Simões argumenta, na recensão ao *Anfitrião* abelairiano, que «o nosso teatro não é escrito para o palco, mas apenas para ser escrito, como acontece a quaisquer outros trechos literários que em si mesmos só pedem uma coisa: serem impressos» (Simões, 1985c: 333). E conclui: «Augusto Abelaira é um escritor de textos – romancista, contista, ensaísta. Para ele o teatro mais não é que uma forma de brincar com as ideias e com os costumes. Porque o não faz antes como o fazia o seu mestre Bernard Shaw? Parece-me que Augusto Abelaira, homem de teatro, ficará apenas impresso: nunca chegará nem aos estúdios da Rádio. E muito menos da TV» (ibid.: 334). Esta profecia de uma irreversível condenação à invisibilidade não se cumpriu cabalmente: Abelaira chegou, pelo menos, ao palco⁹. Mas à pecha literária que Gaspar Simões imputa ao seu teatro poderá hoje reconhecer-se, porventura, mais fundo significado: decorra ele no tablado

⁸ Como refere Maria Isabel Rebelo Gonçalves, «O final é insólito: triunfa o amor, mas o amor vai unir deuses e mortais (...)» (Gonçalves, 1990: 387).

⁹ Uma adaptação da peça *A palavra é de ouro* (com o título genérico «Schuu...») foi levada à cena pelo C.E.T.A (Círculo Experimental de Teatro de Aveiro), em 1994, com encenação de João Braz.

da ficção ou do drama, seja *performance* em potência ou em acto, o importante é, como recomenda uma personagem de *Enseada Amena*, ficar-se satisfeito com o espectáculo e insatisfeito com o mundo.

Bibliografia:

- ABELAIRA, Augusto (1961). *A Palavra é de Oiro*. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1982). *Sem tecto, entre ruínas*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- (1985). *O único animal que?*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (1986). *Enseada Amena*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1990). *Deste modo ou daquele*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (2004). *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença.
- PERROT, Jean (1988). «Gémeaux : quadratures et syzygies ». In BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 635-645.
- CAMPOS, Sandra, BATISTA, Solange (Junho de 1991). «A palavra é de oiro na (des)construção do poder». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11.13, 52-61.
- COELHO, Nelly Novaes (1973). «Augusto Abelaira. “Consciência Histórica” de Uma Geração». In *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron, 81-118.
- COSTA, André Pereira da (Julho de 1982). «Bolor: a ambiguidade procurada». *Colóquio/Letras*, 68, 35-40.
- DANTAS, Gregório (2004). «recensão a *Nem só mas também*. Abelaira, Augusto». *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 43-44, 119-122.
- FONSECA, Carlos Alberto Louro (1988). *Anfitrião. Plauto*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo (Dezembro 1990). «O Mito de Anfitrião na Dramaturgia Portuguesa». *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 13/14, 375-389.
- GUEDES, Maria Estela (Maio de 1983). «recensão a Augusto Abelaira. *O Bosque harmonioso*». *Colóquio/Letras*, nº 73, 77-78.
- LEADBEATER, Lewis W. (autumn 1978). «Classical Themes in Giraudoux' *Amphitryon* 38». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 32, 4, 222-233.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1979). «Augusto Abelaira: O Espaço do Diálogo». In *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 151-162.
- MACHADO, Álvaro Manuel (s.d.). «Rol de livros. Recensão a *Sem tecto entre ruínas* de Abelaira, Augusto», <http://leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=21693&print=no>
- MACLEAN, Marie (1995). «The Heirs of Amphitryon: Social Fathers and Natural Fathers». *New Literary History*, nº 26, 787-807.

- PIRES, Lucília Gonçalves (1980). «A reiteração no romance de Augusto Abelaira». *Cadernos de Literatura*, 7, 38-44.
- POPPE, Manuel (1982). «A Fria ironia & Etc. “A Palavra é de Oiro”». In *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUADROS, António (s.d.). «Rol de livros. Recensão a *O Nariz de Cleópatra* de Abelaira, Augusto», <http://leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=2945&print=no>
- REIS, Carlos (9 a 22 de Julho 2003). «Lembrança e louvor». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº855, 8.
- ROCHA, Clara (Janeiro de 1982). «Recensão crítica a *Anfitrião, outra vez*, de Augusto Abelaira», *Colóquio/Letras*, nº65, 83-84.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2000). *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002). *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras/Dramat.
- SEIXO, Maria Alzira (1977). «Augusto Abelaira. *Quatro Paredes Nuas* (1972)». In *Discursos do Texto*. Amadora: Livraria Bertrand, 205-210.
- (1987). «Augusto Abelaira. Um Tempo de Convergência». In *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 203-232.
- SIMÕES, João Gaspar (1985a). «Augusto Abelaira. “A Palavra é de Oiro” (Comédia em 2 Actos e 1 Prólogo)». In *Crítica IV (1942-1982)*. Lisboa: IN-CM, 141-144.
- (1985b). «“O Nariz de Cleópatra” (Comédia em 3 Actos)». In *Crítica IV (1942-1982)*. Lisboa: IN-CM, 145-148.
- SLATER, Niall W. (1990). «*Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*», *Lexis*, 5-6, 101-125.
- VIEIRA, Agripina Carriço (Julho-Dezembro 2002). «Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira», *Colóquio/Letras*, 161/162, 109-118.
- WESSELING, Elisabeth (1991). *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins.

Resumo: Autor de três peças de teatro às quais tem sido dedicada escassa atenção crítica, Augusto Abelaira parece ter deslocado uma teatralidade em potência para a arena ficcional. Propõe-se, neste artigo, tanto a detecção desses dramas mínimos narrativizados, como a leitura dos textos dramáticos do autor à luz daquelas que constituem as linhas ideotemáticas da sua prática romanesca.

Abstract: Having produced three theatre plays to which scarce critical attention has been devoted, Augusto Abelaira appears to have dislocated a potential theatricality to the fictional arena. In this article we attempt to isolate those narrativized minimal dramas, while reading the author's dramatic production in the light of the crucial thematic guidelines that shape his novels.



Peças Breves no Teatro Escrito de Natália Correia

Armando Nascimento Rosa

Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa

Palavras-chave: Natália Correia, Escrita de Teatro, Literatura Dramática Portuguesa do séc. XX, Poesia e Drama, Sátira política, Teatro, História e Mito.

Keywords: Natália Correia, Playwriting, Dramatic Portuguese Literature of the twentieth century, Drama and Poetry, Political satyr-play, Theatre, History and Myth.

Entre 1952 e 1989, Natália Correia (1923-1993) produz uma obra dramatúrgica que por certo lhe concede o título do mais original e audacioso dramaturgo português da segunda metade do século XX. Lugar de experimentação híbrida de formas, e não obstante o silenciamento cénico (e também editorial) de que é vítima durante o salazarismo (e não só), o teatro escrito nataliano evolui e viaja por uma impressionante diversidade de registos genológicos e estéticos: da fábula surrealista, infanto-juvenil (*Dois Reis e um Sono*, 1958) ou adulta (*Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, 1952), ao absurdismo em sátira política (*O Homúnculo*, 1965); do drama existencial pós-simbolista (*D. João e Julieta*, 1957-58) ao mitodrama filosófico ou auto-referencial (*O Progresso de Édipo*, 1957, e *Comunicação*, 1959); do teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano (*A Pécora*, 1967 e *O Encoberto*, 1969) ao teatro histórico-mítico, que colige o *pathos* romântico com o estranhamento da alegoria barroca (*Erros Meus Má Fortuna, Amor Ardente*, 1980); do libreto operático sociocrítico (*Em Nome da Paz*, 1973, com música de Álvaro Cassuto) ao drama antropológico e arquetípico (*Auto do Solstício do Inverno*, 1989); do texto para cantata cénica (*O Romance de D. Garcia*, 1969, com música de Joly Braga Santos), ao teatro versificado ou em prosa que revisita temas da tradição literária e do romanceiro (*A Juventude de Cid*, *A Donzela que Vai à Guerra*, e *D. Carlos de Além-Mar*, três peças de datação incerta).

As evasões e invasões de *eros*, os fascínios e as prisões do tempo histórico, e as utopias do humano projectadas na cena, serão mapa motivante para um percurso pela dramaturgia nataliana édita e (até agora) inédita, que no presente texto se circunscreve a três obras dramáticas capazes de se reverem na designação de formas breves: *O Progresso de Édipo*; *Comunicação*; e *O Homúnculo*.

Testemunha subversiva do meio século de ditadura em que Portugal viveu, Natália dramaturga é bem um caso exemplar dos efeitos castradores que a censura infligiu numa arte pública como é a teatral, e que em Portugal carrega, além do mais, o estigma histórico de três séculos de Inquisição. Enquanto autora exilada do palco, a sua persistência na forma dramática resulta de uma vocação teatral inadiável que, por isso mesmo, não deixará de denunciar a asfixia criativa a que estiveram votados os dramaturgos portugueses mais representativos deste extenso período, de entre os quais se destaca Bernardo Santareno (1920-1980). No domínio conjectural, decerto teria Natália escrito mais ainda para a cena, caso tivesse recebido a motivação de assistir às suas obras primeiras, para adultos, encenadas à data de criação escrita. Uma hipótese que surge inevitável, ao apreciarmos a diversidade genológica das peças teatrais que Natália vai compondo para o eco morto da gaveta ou, na melhor das hipóteses, para a cumplicidade conspiratória da leitura partilhada, nesse espaço de tertúlia cultural e resistência política ao salazarismo em que se constitui a sua casa de Lisboa, nas décadas de 50 e 60; lugar onde, por exemplo, se leva à cena privada, pela primeira vez em Portugal, o *Huis Clos* de Sartre, sob a direcção de Carlos Wallenstein, em cujo elenco se integra a escritora anfitriã, a par do amigo e dramaturgo Manuel de Lima (1918-1976), que com ela traduz a peça do filósofo francês (1950). Nome relevante da estética surrealista no teatro português, Manuel de Lima será ainda prefaciador da tradução portuguesa que Natália fará, juntamente com Rosário Corte-Real, do libreto da ópera de Alban Berg, *Wozzeck*, do texto de Büchner (publicado em 1959).

O Progresso de Édipo – Poema Dramático (1ª edição: 1957)

No ano anterior ao da surpreendente estreia cénica (no Teatro Munumental) de *Dois Reis e um Sono* (fábula política sob o disfarce de teatro para a infância, escrito com a colaboração de Manuel de Lima), Natália publica *O Progresso de Édipo*, a sua primeira peça a solo, em edição de autor (Lisboa, 1957), com um desenho seu na capa, onde um ser híbrido de mulher inteira e esfinge abraça, devoradora, um suposto Édipo; um carvão a testemunhar-nos a faceta de pintora, que Natália Correia cultivou de forma intermitente e catártica. *O Progresso de Édipo*, com o subtítulo de *Poema Dramático*, reescreve o mito grego transgredindo as suas coordenadas clássicas, à boa maneira do individualismo romântico e da subjectividade surrealista (universos estéticos nos

quais Natália se revê). Literariamente soberbo, o texto desta peça mitocrítica, curta mas muito densa, ensaia um moderno mimetismo face ao estilo austero e conciso dos tragediógrafos, recheado com máximas reflexivas; logo prefiguradas no preâmbulo à peça, escrito numa prosa oracular, plena de poesia e enigma.

São quatro as personagens: Tirésias, Édipo, Jocasta e a figura colectiva do Coro, que intervém com uma economia verbal assinalável; numa distribuição de seis breves cenas cuja legenda de sentido é indicada por epígrafe de Nietzsche, oriunda d' *O Nascimento da Tragédia*, num passo em que o filósofo-poeta aborda a *hybris* fáustica do incesto edipiano.

No entanto, a peça contraria e/ou baralha as punições destinadas tradicionalmente aos protagonistas. Édipo surge desde o início com analogias à condição de sábio, apto mesmo a rivalizar com o xamã Tirésias.

TIRÉSIAS: Difícil é esgrimir contigo usando estas palavras que os mortais fabricam para comunicarem. Porque tu decifreste o enigma da esfinge e por isso és conhecido como sábio. (...)» (Correia, 1957: 13)

Um dado fundamental que Natália altera no mito, e que se mostra extremamente significativo na sua reinterpretação de Édipo, consiste na origem da cegueira deste. Aqui não é a descoberta das núpcias incestuosas que conduz Édipo a cegar-se. A cegueira é anterior e não auto-infligida, resultando da luta corpo-a-corpo na qual Édipo mata Laio e, mesmo que involuntariamente, abre o caminho para o trono de Tebas. Somos confrontados de novo com o preço faustiano e alienante a pagar pela aquisição do poder exterior sobre os outros: a perda da alma. É o próprio Édipo que o diz ao Coro.

ÉDIPO: (...) O caso é que um trono não se obtém de graça. Para chegar a ele quase todos contraem a cegueira da alma. É uma cegueira que eles provocam para que o coração não seja um hóspede demasiado importuno no peito de um monarca. Mas eu não matei Laio para lhe usurpar o trono. Porém está escrito que aquele que mata é herdeiro do homem que matou. (ibid.: 17)

Esta cegueira antecipada modifica a relação entre Jocasta e Édipo; ele já é cego no momento de desposá-la e daí as dúvidas que assaltam Jocasta por não saber que tipo de projecção amorosa o seu marido cego coloca nela. De facto, a peça nataliana pode ser vista como uma variação do mito edipiano que desenvolve fulcralmente o complexo de Jocasta. Todos os dias ela se desloca ao templo, para pedir aos deuses que restitua a visão a Édipo, mas, como o diz Tirésias, não é por amor dele que ela o faz, mas para se assegurar da solidez do laço que o une a Jocasta. A sua súplica será atendida; Édipo recupera a vista, que é o símbolo da sua consciência individual. Na anagnórise da identidade de ambos, ele interroga-se, num distanciamento enuncia-

tivo, sobre a sustentabilidade da união anômala, agora que o desejo é dilacerado pela evidência do incesto:

ÉDIPO: (...) O mamilo róseo perderá a cor na boca do amante. Porque este já não ignora que aquela fonte de volúpia é o mesmo seio que o amamentou. Poderá Édipo transformar as entranhas que o conceberam na terra mais apetecível às violentas sementes do seu orgasmo? (ibid.: 32)

O elemento trágico neste drama não está propriamente no reconhecimento do incesto (embora não o nomeie, Jocasta de resto já o sabia durante a cegueira de Édipo), mas sim em saber como continuar a viver nele. Lido em literalidade, o desfecho será uma surpresa de feminina crueldade possessiva. Jocasta fere de novo os olhos de Édipo para que ele regresse à noite da cegueira, bem como à dependência que esta impõe, de modo a não perdê-lo de si. *O Progresso de Édipo* acaba por expor uma aporia erótica; se, como diz Édipo, «nenhuma viagem nos permite verdadeiro regresso» (ibid.: 30), esta equívoca regressão à mãe é também a nostalgia pela perda da individuação, a anulação da identidade autónoma que os olhos cegos simbolizam. E um enigma se destaca do jogo dramático: é este o retrato apenas do fantasmático incesto edipiano, ou antes de toda e qualquer *queda amorosa*, que através dele se perspectiva? O amor como prisão cega e/ou como cegueira iluminante?

Para a autora, existiu uma clara intenção alegórica a determinar a concepção desta obra que ela entenderá, retrospectivamente, não como peça teatral, mas sim como diálogo filosófico, «um processo dialógico de expor uma tese (...) que retoma o mito matrista» (Lello, 1988: 15) Em depoimento inédito prestado a Júlia Lello, em torno do seu teatro, diz Natália ainda:

Sófocles só representa o tratamento do mito na óptica patriarcal. O meu Édipo cega-se para o exterior, onde vigora a lei patriarcal, que castiga o seu incesto, para se refugiar no seu inconsciente individual, que guarda a lei arcaica de iniciação do filho na sabedoria materna, através de incesto que, neste caso, é simbólico. Retoma-se pois aqui o mito da Deusa-Mãe e do filho que na tragédia grega é castigado pelo Deus introduzido pela cultura patriarcal indo-europeia. (...) Daí eu chamar *Progresso de Édipo* – porque o Édipo e a Jocasta assumem o incesto, ao contrário do que se passa na tragédia grega. Pretendo repor ao mesmo tempo um estado pré-lógico, ou seja, pré-patriarcal. (Lello, 1988: 15)

As aporias de *eros*, perante a formatação social e a aspiração utópica da vontade individual, são questões que Natália desenvolve teatralmente numa notável peça extensa que constituiria de facto a sua primeira obra escrita a *solo*, de longo fôlego, para palco: *D. João e Julieta*. No entanto, a autora faria dela segredo e a peça só viria a ser conhecida e divulgada postumamente. Escrito em 1957, tal como *O Pro-*

gresso de Édipo, revisto e ampliado por Natália no ano seguinte (conforme o espólio o documenta), o texto de *D. João e Julieta* só seria editado e representado em 1999 (pela Comuna-Teatro de Pesquisa, numa co-produção com o Teatro da Trindade, onde o espectáculo se apresentou, encenado por João Mota).

Comunicação (Auto da Feiticeira Cotovia) (1ª edição: 1959/ 1ª representação: 1999)

Depois de nos propor as suas versões pessoais de Édipo e de D. João, Natália escreve um texto bastante auto-referencial, que aprofunda uma ambivalência entre poesia em sentido estrito e forma dramática, destinada ao teatro, transmitida por isso numa polifonia lírica. Tanto assim é que *Comunicação* (1959) somente pelo título intratextual de *Auto da Feiticeira Cotovia* denuncia a sua pertença genológica ao teatro escrito, sendo sucessivamente reeditado pela autora incluído no conjunto da sua obra poética, tanto na antologia *Poemas a Rebate* (1975), como na recolha que fará da sua poesia completa: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1992). *Comunicação* é um poemodrama em quadras de métrica vária, com didascálias que se destinam mais à visualização mental do leitor, ou à enunciação verbal pelos actores, do que a um objectivo pragmatismo cénico; à semelhança do que acontecia por exemplo com *O Jacto de Sangue* (1925), um dos raros textos dramáticos compostos por Antonin Artaud. *Comunicação* é um texto onde encontramos, pela criatividade poética, a denúncia feroz da ditadura fascista, que mergulha o país numa «treva onde os estranguladores das palavras constroem o silêncio da sala de espelhos onde o tirano se masturba» (Correia, 1999: 173). Silêncio inquisitorial que a escritora sentiu bem, enquanto autora com livros sucessivamente apreendidos e censurados. Daí que a feiticeira Cotovia, condenada à fogueira, protagonista sacrificial do auto (que é também auto-de-fé), seja visivelmente uma projecção autoral, uma máscara pela qual Natália quis deixar o seu rosto de bardo teatralmente exposto; para tal criando uma fábula de irónica ficção arqueológica, anunciada no prólogo da peça. O espaço dramático é a cidade soterrada e inquisitorial de Lusitânia; metáfora de um Portugal prisioneiro de fantasmas repressivos, que nunca o abandonaram desde há séculos:

Recentes escavações feitas no Sudoeste da Europa confirmaram a existência de uma cidade soterrada pelo prodígio diário de um lento e assombroso cataclismo.

Dessa cidade - a Lusitânia - contam contos espantados que uma mulher a quem chamavam a Feiticeira Cotovia foi condenada às chamas por práticas de uma magia maior e estranha a que ela dava o nome de Poesia. (Correia, 1999: 173-174)

A peça consistirá numa espécie de julgamento público da singular feiticeira, subversiva pelo poder mágico do seu verbo alquímico, tendo por personagens, para além dela, o Pregoeiro que anuncia os factos, um Coro cúmplice das razões da ré, e os acusadores que são o Inquisidor, a Solteirona, os Sete Juízes, o Padre, e o Patriota. E assim como anteriormente, em *O Progresso de Édipo*, se confrontara Natália com um mito que se liga ao primeiro nascimento do teatro ocidental (na Grécia antiga), aqui, pelo subtítulo de auto, demonstra a autora o seu estilístico e simbólico gesto de revisitar o segundo nascimento dele (na Europa medieval) que assiste às origens da dramaturgia portuguesa, com Gil Vicente (cultor da forma de auto), para muitos o mais notável dos dramaturgos europeus do final da Idade Média. *Comunicação* é um manifesto lírico-dramático de grotesca beleza, que reúne expressivamente o espírito escatológico das medievais cantigas de escárnio com a imaginação iconoclasta de inspiração surrealista, que dispara, liberador, contra opressões múltiplas: existenciais, políticas, sexuais e religiosas. Num registo de literária rebelião, que mescla com destreza o popular e o erudito, este é um pequeno auto que reclama para a poesia a morada ontológico-política da liberdade maior do humano – convicção inabalável de Natália –, como o afirma o Pregoeiro, único defensor individual das razões dessa iluminada feiticeira «Que diz que a fúria que se chama vida/É lutar, ferida da vida ser pouca/Com muitos milénios de alma decidida/Pela liberdade que é a luz na boca» (Correia, 1999: 175).

A peça viria a conhecer uma primeira encenação por João Mota, em 1999, no Teatro da Trindade que a integrou num interlúdio de teatro dentro do teatro, como espectáculo a que assistem as personagens de *D. João e Julieta*, no baile de máscaras que o protagonista nataliano promove em sua casa; a actriz Cristina Cavalinhos interpretou a Feiticeira Cotovia. Já em 2007, João Brites elaborou uma versão cénica da peça, sob o nome *A Cotovia*, dirigindo-a numa realização d' O Bando, no seu espaço em Vale de Barris, em Palmela, com elenco do colectivo teatral local As Avozinhas.

No título abstractizante de *Comunicação* (visto que para esta peça Natália não optou apenas pelo nome de *Auto da Feiticeira Cotovia*), esconde-se um eco pessoalíssimo da autora a uma outra *comunicação* poética endereçada a Portugal e ao mundo: a *Mensagem* de Fernando Pessoa (o único livro que o poeta publicaria em vida, em 1935), que por sua vez fora o reencontro possível do poeta moderno com o Camões épico (esse mesmo Camões renascentista que a autora invocará para protagonizar uma das suas últimas peças). Eco que Natália prolongaria no seu volume seguinte de poesia, datado de 1961, *Cântico do País Emerso*, obra onde tal intenção intertextual se tornará inteiramente visível; tanto no título, de epopeia deceptiva tal qual o fora a *Mensagem* de Pessoa, como na epígrafe que o abre, da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, como ainda no conteúdo, onde se evoca como tutelar «cais evanescente» do *país emerso* esse: «Que foi apenas o escriturário / A primeira ovelha exposta no calvário / De um

povo agiota que faz pé-de-meia / O manga-de-alpaca que os deuses mandaram / Fazer a escrita da nova Odisseia» (Correia, 1999: 204-205).

É de sublinhar de resto a importância exercida pela obra de Fernando Pessoa no processo de autodescoberta de uma identidade poético-dramática em Natália Correia, em analogia aliás ao que sucede com diversos outros poetas maiores de língua portuguesa no séc. XX. O prometeico titanismo do génio pessoano, hoje universalmente reconhecido, começou por ser, em Portugal, digerido criticamente de modos diversos, como é costume acontecer com a recepção de novas vozes de força excepcional e, por isso, heterofágicas. Natália, em ensaio de 1958, *Poesia de Arte e Realismo Poético*, elegera já Pessoa como farol para a utopia dos poetas autênticos, precisamente graças a essa liberdade gnóstica (Rosa, 2005: 27) que a autora vê emanar do olhar metadramático dele, incitador a que cada um descubra o seu caminho, e não se limite a ser epígono do mestre.

A linha fecunda que parte dos poetas libertadores no número dos quais Fernando Pessoa se inclui é o convite à negação da sua obra na medida em que ela é já um valor conquistado. A única possível filiação que o poeta oferece aos continuadores do seu espírito é o incitamento à experiência concreta de cada um (Correia, 1958: 22-23).

O Homúnculo—Tragédia Jocosa (1ª edição: 1965)

E uma das vias pessoais trilhadas por Natália, para além de um eros flamejante que lhe é congénito, é essa sua predileção pelo riso catártico, liberador do indivíduo face aos condicionalismos políticos de um meio cultural asfixiante e mesquinho: «se alguém me quiser encontrar, procure-me entre o riso e a paixão» (Correia, 2001: 8); escreverá ela mais tarde, em 1983, num prólogo, em jeito de ultimato anarquista, ao volume de contos *A Ilha de Circe*. Daí que o sucedâneo dramatúrgico da feiticeira Cotovia seja de facto uma peça que acentua o registo do escárnio através de uma forma dramática breve; uma «sátira política», no dizer da autora (Lello, 1988: 23), que apresenta estratégias de delírio surreal e absurdista para retratar Salazar e seus acólitos no pequeno palco das misérias lusitanas. *O Homúnculo—Tragédia Jocosa*, assim se chama a peça com a qual Natália afirmaria ter começado a escrever deliberadamente para a cena (Lello, 1988: 23), talvez porque neste texto a consciência dramatúrgica dos processos cénicos suplante os expedientes verbais da poetisa virtuosa. Publicado em 1965, pelo temerário editor e escritor Luiz Pacheco (n. 1925), com quatro ilustrações da autora (numa técnica mista de pintura e colagem, em sugestivas imagens de um grotesco surreal), o livro é imediatamente apreendido pela PIDE, tornando-se um texto clandestino que passa secretamente de mão em mão como senha conspiratória. Peça breve em cinco quadros, *O Homúnculo* é uma das raras obras mestras (conjuntamente com *O Clube dos*

Antropófagos, de Manuel de Lima, escrita em 1957, enquanto o autor era hóspede da casa de Natália, em Lisboa) que no teatro português consegue operar o cruzamento entre a estética surrealista, o teatro do absurdo, e a sátira política.

Decorrendo a acção «no palácio de el-rei Salarim, senhor absolutíssimo da Mortocália» (Correia, 1965: 11), os jogos onomásticos e semânticos são provocatoriamente transparentes: se o nome Salarim remete para o ditador, já o lugar mortuário da fábula, Mortocália, é o epónimo fabulístico que designa o Portugal da ditadura, que sacrifica a sua juventude numa guerra colonial em África, iniciada em 1961, quatro anos antes da publicação do texto. Reino de *thanatos* ainda, porque repressor do princípio de *eros*; no qual o sádico Salarim proíbe o acto de urinar, metáfora explícita do sexo: «ordenando que se obstruissem os orifícios por onde machos e fêmeas (...) se obstinavam em praticar essa antiga necessidade» (Correia, 1965: 21) A didascália longa com que a peça abre convida mesmo a que seja lida em cena por um ou vários actores, dada a informação cenológica que disponibiliza, com uma vivacidade de escrita corrosiva. Veja-se a descrição trágico-paródica do protagonista:

Salarim tem nariz (ou bico) arqueado e dois olhos de fogo muito juntos, situados quase no alto da cabeça. Da sua idade só se pode dizer que por meios naturais era de esperar que já tivesse morrido há muito tempo, mas que por outros meios, talvez sobrenaturais (há quem diga que usando em proveito próprio o tempo que roubou aos súbditos), conseguiu sustentar a foice, sempre que a morte julgou chegada a altura de ceifar os seus muito esticados anos. (Correia, 1965: 11)

As figuras dramáticas d' *O Homúnculo* situam-se, como vemos por este exemplo descritivo, na categoria *ubuesca* de títeres caricaturais, nos quais um recorte de surrealismo expressionista exhibe, de forma bem legível, a correspondente tipificação alegórica. Assim, para além de Salarim, que parodia Salazar, temos, logo na contracena do primeiro quadro, a presença do Bispo; jogando na cena essa cumplicidade perversa entre o poder político e o eclesiástico, que caracterizou o fascismo lusitano; nomeadamente numa submissão equívoca da Igreja católica face ao *status quo* ideológico do Estado Novo. Equivocidade que a peça desenvolve, já que a máscara de servidão do Bispo (onde é inevitável vermos satirizado o cardeal Cerejeira, aliado eclesial de Salazar) serve para que este consiga controlar a seu favor o megalómano e solitário Salarim. Uma fala desconcertada do ditador, dirigida ao Bispo, demonstra-o:

SALARIM: Já estás a falar demais. Quando te comprei tinhas um silêncio verdadeiramente colaborador. A tua tagarelice perturba-me. (*Leva as mãos à cabeça.*) Sinto-me tonto, confuso... Desconheço-me... (ibid.: 16)

Por sua vez, o bobo Mnemésicus denuncia o seu alegorismo ácido no figurino que enverga, uma vez que vem «*vestido de catedrático*» (Correia, 1965: 16); sátira acres-

cida, portanto. O poder cultural legitimado, que a instituição universitária representa, surge na peça sob a identidade do bobo de Salarim, de quem este depende a ponto de chamá-lo, sintomaticamente: «Mnemésicus, minha alma!», ou «sol do meu espírito» (ibid.: 16). Temos pois nestas duas duplas que Salarim constitui, ora com o Bispo, ora com o Bobo, dois ecos dramatúrgicos paródicos bem distintos: no primeiro caso, as sado-burlescas parselhas beckettianas (Hamm e Clov, de *Fim de Partida*, por exemplo); no segundo caso, a referência ao par shakespeariano do rei louco Lear e do seu sábio Bobo (é por isso de sublinhar o facto de o discurso de Salarim conhecer um arrebatamento monologante no momento de entrada em cena de Mnemésicus, o seu intelectual conselheiro). Ante a inveja do Bispo, Salarim prostra-se e humilha-se à chegada desse seu Bobo académico, um duplo que lhe insufla sopro anímico; e estabelece com ele uma dependência erodramática que a retórica inflamada de Salarim verbalizara: «Sem ti anoiteço. Extingue-se a minha condição reinante e revela-se a minha propensão para verme» (ibid.: 16).

O poder militar comparece também, inevitavelmente, a abrir o segundo quadro, através da figura patética do General, que se entusiasma mais com a agricultura do seu quintal doméstico, do que com as lides da guerra; caricatura de um Portugal ensimesmado e eminentemente rural, reduzido à condição de curiosidade turística, que de súbito é atirado para uma guerra africana com a qual pouco se identifica. A obsessão genocida de Salarim, para com o povo de Mortocália, é flagrante na sua perversão de misógino em que «os vícios solitários» são as «sentinelas da abstinência», tendo por «amante perpétua (...) uma hidra com dez milhões de cabeças», que podiam ser ainda mais «não fossem a avitaminose, a mortalidade infantil e a emigração» (ibid.: 18). Ao seu Bobo confessor, Salarim revela a obsessão regressiva de sadismo necrófilo com que conduz os destinos de uma Mortocália, submissa do poderio norte-americano, face ao qual não aspira a ser nada mais do que estância turística:

SALARIM: (...) Mas o prato substancial do turista americano é a arquitectura local: os jazigos. Não se trata precisamente de dar sepultura aos mortos. Urge acabar de uma vez para sempre com essa superstição que nos legaram os gregos. Somos um povo progressivo. Tão progressivo que atingimos a transcendência de uma preocupação oposta: dar mortos às sepulturas. O ritmo de construção é alucinante. Não minto se disser que mandei edificar alguns milhões de sepulturas. Tantas sepulturas quantas cabeças tem a minha hidra. (ibid.: 21)

O curioso é ver que nesta farsa de fantoches humanos será o Bispo a incitar o General para que este se rebele em armas (mas de uma forma não sangrenta, conforme à hipocrisia dos católicos costumes), contra o despotismo demente de um Salarim dominado pela ascendência do Bobo académico. Para convencer o militar campónio, o Bispo tem de disfarçar-se de demónio chifrado de modo a assustar o General, por forma

a que este julgue que arderá nas chamas infernais caso não se revolte contra o poder do ditador. Porém, o General entusiasma-se no seu ardor de insurrecto e já pensa em assassinar Salarim, para espanto do manhoso Bispo, que vai sempre lançando apartes de comentário teatral em voz alta.

BISPO (*aparte*): Tomou-me o freio nos dentes! Tenho que segurá-lo antes que ultrapasse os dois mil anos da nossa santa sabedoria! (*Alto*) Cuidado, meu filho! Não te deixes tentar. Salarim é rei. Foi sagrado. Não pequemos. A Igreja é contra o regicídio. (ibid.: 25)

O objectivo do Bispo (alegoria da Igreja) é manipular o General (personificação do poder militar) para aniquilar o Bobo Mnemésicus (o poder intelectual), eliminando assim a influência deste junto do ditador Salarim, para que só o Bispo ocupe esse lugar. Os intentos do prelado intriguista serão conseguidos. Depois de dominar os impulsos do General, o Bispo ilude o Bobo, firmando com este um falso pacto revolucionário. Ele sabe como lidar com Mnemésicus, segundo afirma ao General: «[O Bobo] é um intelectual. A maneira de os vencer é deixá-los falar (Esfrega as mãos.) Mais tarde ou mais cedo caem na ratoeira dos próprios sons» (ibid.: 27). E é uma ratoeira que o Bispo arma ao Bobo; antes de este surgir em cena no 3º quadro, o Bispo avisa Salarim de que o seu fiel Bobo deixou de o ser e vem munido de uma pistola. O diálogo-chave entre o Bobo e Salarim (que anatomiza a natureza teatral, ilusionista, da imagem do poder que o ditador constrói de si mesmo), convencerá este de que o Bispo «papagaio» (ibid.: 29) dizia a verdade. Salarim começa por perguntar a Mnemésicus se este lhe vem dar «uma lição de História» (ibid.: 30):

BOBO: (...) A História é a raiva dos que não participam dela e é com estes que é preciso contar. Sobre tudo fazer o possível para não excitar essa raiva. Concorde que tens feito muito pouco nesse sentido.

SALARIM: Sou uma personagem. Não preciso deles.

BOBO: As personagens só existem na imaginação dos cronistas. Não tens feito nada para conquistar a simpatia deles. Isso põe em risco a tua realidade. (ibid.: 30)

Na sequência de uma ardilosa esgrima dialogal, o Bobo persuade Salarim de que uma revolução de rebeldes, que já «saquearam o palácio e esvaziaram os cofres» (ibid.: 30), se prepara para o destronar e de que a única forma de ele sair com dignidade é suicidar-se. O Bobo coloca-lhe nas mãos o revólver para esse efeito, mas Salarim, em vez disso, matará a tiro o Bobo Mnemésicus (sua alma danada, ou seja, sua entelégia), sendo atacado de seguida por amnésia identitária, que, se o isenta teatralmente de responsabilidades por ter morto «este desconhecido» (ibid.: 31), tem como reverso a perda de si mesmo. Ao matar o Bobo, Salarim matou o que restava da sua consciência; nesta tragédia jocosa, ele torna-se um autómato ontológico-político:

«Estou vazio, vazio. Apenas sobrevivo como um saco que se esvaziou. Oh! Oh! Quem sou eu? Quem sou eu?» (ibid.: 31).

Contém esta peripécia, ao mesmo tempo, a parábola do que sucede ao intelectual que se alia ao poder ditatorial, para usufruir dos privilégios deste; neste negócio faustiano, a sua voz acaba por ser silenciada pela conspiração dos poderes (eclesial e militar) que lhe disputam a influência e o controlo do déspota.

Na peça, o triunfo pertence ao Bispo, com o seu evangelho equívoco que prega sentenças deste género: «A guerra é precisa para trazer a paz»; «O descontentamento e a subalimentação são o que resta de espiritual no horizonte humano»; «A agricultura garante-nos um certo estado de indigência necessário à vida do espírito». E é sob o signo agrícola, no quarto quadro que «*descem do céu três anjos barrocos com trombetas que ficam suspensos no ar*», e cantam uma hossana sociocrítica, nada angélica, representando os poderes da alta finança, ou seja, «os cofres celestiais» (ibid.: 35). Salarim imbecilizado é agora, como o diz o Bispo, não «mais do que uma sombra, uma aparência, uma alma perdida, vagabunda». A pedido mais uma vez do Bispo, o General dita a Salarim aquilo que ele deve ser: um patriota, que poderá mostrar-se útil às searas contra o ataque de «aves ruins» (ibid.: 36). Salarim será pois nada mais que um «espantalho» reinante, numa representação, do poder agónico, análoga ao final daquela que é a mais impressionante fábula política do teatro português da primeira metade do século XX: *O Fim* (1909), de António Patrício (1878-1930); peça em vários aspectos precursora da tragicidade absurda de Beckett e da crueldade psicotrópica de Artaud, em cujo decadentismo expressionista se efabulava premonitoriamente a queda da monarquia portuguesa, pela transfiguração poético-trágica da leariana Rainha-avó Maria Pia, que enlouquecera na sequência do regicídio de 1908. E se no final da peça de Patrício se chamavam os corvos para cumprir a função de aves necrófagas, no quinto quadro d' *O Homúnculo*, a condição de espantalho é encarnada verbalmente por um Salarim «*manifestamente demente*», numa fala longa, que descreve os estragos orgânicos que as diferentes espécies de aves fazem, devorando o seu corpo. Na irrisão cénica que a peça propõe, com nítidos contornos absurdistas, o drama prometeico é aqui reduzido ao esventrar de um espantalho, ao qual já não se apropria sequer a designação inumana, mas alquímica, de homúnculo com que o título nomeia o protagonista.

Ao coro de anjos celestes opõem-se, em terreno contraponto, quatro ceifeiras que «*trazem as duas metades de um pano toscamente pintado representando uma seara*» (ibid.: 36). Podemos classificar o bizarro confronto coral com que a peça termina, entre anjos e ceifeiras, como uma paródia negra (ou *tragédia jocosa*, segundo o subtítulo nataliano) que joga surrealmente com tópicos correntes, à época, da literatura marxista do neo-realismo, nomeadamente no que respeita ao conflito de classes, entre dominadores e dominados, exploradores e explorados; conflito com que em riso amargo

se retrata o país de então, preso ao triplo subdesenvolvimento rural, cultural, e espiritual:

ANJOS: Mas só no Dia do Juízo

se distribuem as riquezas.

CEIFEIRAS: As nossas almas engordemos

morrendo pelos donos destes campos.

ANJOS: Por entre as nuvens vos aparecemos...

CEIFEIRAS: Bendita a fome que faz ver anjos! (ibid.: 38)

O Homúnculo (1965) surge-nos como a primeira obra de um conjunto de três peças para as quais propomos a designação de *trilogia de mitos lusitanos*, fundada em afinidades que nos parecem irmaná-las, já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela autora. *A Pécora* (com edição boicotada em 1967) e *O Encoberto* (1969) são as outras duas obras que integrarão tal trilogia. Para além de serem textos que Natália comporá em sequência e proximidade cronológicas, a similaridade na concepção estilística dos títulos indicia logo à partida um parentesco que os temas desenvolvidos, por cada um dos dramas, confirmarão. A designação nominal, comum a cada uma destas peças (constituída, repare-se, por um substantivo singular, com artigo definido), visa colocar no palco, com intentos fabulísticos, imaginativos e provocatórios, mitos específicos da realidade histórico-política e/ou psico-religiosa portuguesa; daí, por isso, esta opção pela denominação, objectiva e irónica, de *trilogia de mitos lusitano*. Assim, enquanto *O Homúnculo* se ocupou com o automitificado ditador Salazar, já *A Pécora* esconde uma virulenta parábola motivada livre e libertinamente pelo fenómeno controverso das aparições marianas de Fátima, em 1917; se bem que os dados dramaturgicos utilizados se mostrem antes bastante mais próximos dos que envolveram as fraudulentas aparições de La Salette, em França, ocorridas em 1846, data próxima desse final do séc. XIX que vem a ser o tempo histórico-dramático da peça. Por sua vez, *O Encoberto* será a criação teatral nataliana a dar voz a um mito messiânico persistente no imaginário lusíada: o do rei D. Sebastião, morto jovem no norte de África, na batalha de Alcácer Quibir, em 1578 (data que assinala o ocaso da aventura expansionista marítima portuguesa), em torno do qual se gerou a lenda de que ele haveria de regressar vivo e salvífico numa manhã de nevoeiro, como se de um heróico Godot se tratasse. É de assinalar que o mito sebástico, para o qual Almeida Garrett desafiara em 1837 os dramaturgos vindouros, haveria de dar origem, sob distintas interpretações pessoais, a outras duas obras representativas do teatro escrito português do século XX: *O Indesejado* (1945), de Jorge de Sena, e *El-Rei Sebastião* (1949), de José Régio; bem como ainda ao drama inacabado *O Rei de Sempre*, de António Patrício (de que restam cenas fragmentárias datadas de 1914).

Bibliografia

- CORREIA, Natália (2001 [1983]). *A Ilha de Circe*. Lisboa: Editorial Notícias.
- (1965). *O Homúnculo. Tragédia jocosa*. Lisboa: Contraponto.
- (1957). *O Progresso de Édipo. Poema Dramático*. Lisboa: edição de autor.
- (1999 [1993]). *Poesia Completa. O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1958). *Poesia de Arte e Realismo Poético*. Lisboa: edição de autor.
- LELLO, Júlia (1988). «Esboço para uma Dramaturgia sobre Seis peças de Natália Correia, ou Uma Epopeia Crítica da Mátria». Dissertação final na disciplina de História da Literatura Dramática. Lisboa: Conservatório Nacional/Escola Superior de Teatro e Cinema.
- ROSA, Armando Nascimento (2005). «Pessoa e a Visão Gnóstica do Tempo». In ROSA, Armando Nascimento, DUGOS, Carlos, e PEIRIÇO, Nuno Marques. *Gnose e Alquimia*. Lisboa: Apenas Livros, 3-46.

Resumo: Da produção dramática de Natália Correia (1923-1993), composta por quinze títulos, destacamos três que se integram no que podemos designar por forma breve em teatro escrito: *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957); *Comunicação – Auto da feiticeira Cotovia* (1959); e *O Homúnculo – Tragédia jocosa* (1965). A leitura crítica destes três textos dramáticos proporciona ao mesmo tempo uma perspectiva ampla e diversa acerca da versatilidade de Natália dramaturga, num cruzamento entre palavra poética e linguagens cénicas.

Abstract: The complete dramatic works by Natália Correia (1923-1993) include fifteen different titles. Three of them could receive the label of brief forms as playscripts: *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957); *Comunicação – Auto da feiticeira Cotovia* (1959); e *O Homúnculo – Tragédia jocosa* (1965). A critical approach of these three dramatic texts can simultaneously provide a broad view of how versatile Natália is as playwright, in an interchange between the poetic word and the theatrical languages.



Florbela Mínima — exercício sobre Hélia Correia

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro

As grandes asas impedem o albatroz de caminhar em terra

Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca*

Até agora eu não me conhecia,

Julgava que era Eu e eu não era

Aquela que em meus versos descrevera

Tão clara como a fonte e como o dia

Florbela Espanca, *Charneca em Flor*

Palavras-chave: marginalidade, narcisismo lírico, teatralidade, ironia

Keywords: marginality, lyrical narcissism, theatre, irony

1. A metáfora do pente

Tendo-se há muito abeirado dos portões do mito, por circunstâncias nem sempre interiores ao rigoroso fazer da palavra poética, Florbela Espanca tem vindo a conhecer nas últimas décadas uma razoável fortuna crítica – quer como pura razão hermenêutica, quer como reiterado motivo literário ou, mais especificamente ainda, como metáfora do relacionamento do sujeito com a própria linguagem da poesia. Este último aspecto constitui talvez o degrau último da afirmação da sua autoridade poética, não só como caso literário, evidentemente, mas sobretudo como exemplo de um certo modo de entender a oficina lírica da palavra. Relembro neste contexto o volume de poesia que Adília Lopes publicou em 1999, significativamente intitulado *Florbela Espanca espanca*, onde, como bem notou na altura Osvaldo Manuel Silvestre, o anunciado e ambíguo espancamento da figura de Florbela constituía no fundo o reverso de um tratamento de choque que Adília visava impor àquela linguagem velada pelas musas e tradicionalmente destinada à conformação aurática da poesia: «de que espancamento se trata, então? Em rigor, de um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento. (...) Trata-se sim de espancar a linguagem

e os seus usos mais ou menos privados – digamos: os usos poéticos – os quais supõem sujeitos que por esses usos se julgam preservados da anonímia do capital linguístico na era da globalização» (Silvestre, 1999: 2).

Esta forma de Arte Pobre cultivada por Adília Lopes (cf. *ibid.*: 3) encontra-se programaticamente definida num dos poemas sem título deste seu livro, o qual convoca a imagem depauperada de um pente sem um dente e em cujo potencial de irradiação simbólica poderemos facilmente inscrever não apenas os sonetos de Florbela, mas ainda alguns dos textos que adoptaram a sua figura e a sua poesia como razão hermenêutica e como motivo literário – por exemplo, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís e Hélia Correia:¹

A sensação de déjà vécu
da madalena célebre
não me faz sentir
poetisa
mas encontrar na rua
um pente sem um dente
sim
devo-o no entanto a Proust
e a Enid Blyton
(Lopes, 2000: 416)

Para a autora de *Charneca em Flor*, um pente sem um dente seria provavelmente apenas isso, um pente sem um dente, destituído assim de qualquer beleza ou serventia, pelo mesmo e justo motivo que leva a arte pobre de Adília Lopes a situar-se nos antípodas da concepção de arte revelada pelos poemas de Florbela Espanca – porque estes últimos vivem sobretudo da ostentação do sentimento e do luxo indispensável da rima, valores estes, aliás (o vício da ostentação e a tentação do luxo), de que a escritora não prescindiu nunca na hora de compor a sua própria figura. O pente de Florbela (o real mas também o outro, que em vez de dentes tem versos) apresentaria certamente intacta a lisura do marfim sob a estudada cintilação da prata e foi precisamente isso que Natália Correia não perdoou a uma mulher com o talento literário de Florbela – a sua alienação, evidenciada pela excessiva importância atribuída a pentes, rendas e colares de pérolas. Na esteira de Natália Correia, e numa linha já um pouco dissonante da adoptada por Agustina, que contempla a perfeita regularidade do pente em busca do poço sem fundo dos dentes em falta, Hélia Correia não deixa de assinalar com alguma

¹ CORREIA, Natália (1981). «Prefácio». In ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano: seguido de um poema sem título*. Lisboa: Bertrand; BESSA-LUÍS, Agustina (1979). *Florbela Espanca*. Lisboa: Arcádia; CORREIA, Hélia (1991). *Florbela*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

acidez, embora pela interposta personagem da Guia na sua peça *Florbela*, o incómodo aburguesamento da poetisa de Vila Viçosa:

É uma das imagens que de ti nos ficou: a pequena burguesa deslumbrada, com peles e colares falsos, a cabeça inclinada para que os olhos nos fitem como se já cedessem a um certo langor. Alguém que se sustenta com essas coisas fáceis, com sonhos de automóveis e casinos nas praias (Correia, 1991: 67). Ó Bela! Tu fazias sonetos com defeito nos intervalos dos teus naperons de renda, ou os naperons de renda no meio dos sonetos, e a vida literária portuguesa passava longe, muito longe do teu mundo (ibid.: 71).

2. Visões marginais

É, pois, confessadamente ambígua a relação de Hélia Correia com Florbela Espanca, relação esta onde, em função dessa ambiguidade, surpreendemos por vezes um ou outro sinal de incomodidade, a par de um entreaberto fascínio por essa figura tão manifestamente heterodoxa que é a autora de *Soror Saudade*. Note-se, aliás, que na apresentação conjunta das duas peças que Hélia Correia publica no mesmo volume (*Perdição. Exercício sobre Antígona e Florbela*), a escritora não deixa de sublinhar o afecto que presidiu à escrita destes dois textos («Escrevi estes textos por afecto» [Ibid.: 9]), bem como o impreciso sentimento de enjoo e irritação que Florbela Espanca por vezes lhe suscita: «À Florbela, a verdade é que eu a arrumara junto às confusas impressões da puberdade, como um momento onde há enjoo e melodia e do qual nos livramos o melhor que podemos. (...) A Florbela, confesso, irritou-me um bocado. Tem demasiada biografia para o seu peso de vulgaridade, e sonha com demasiada grandeza para a sua escassez de biografia» (ibid: 9-10).

São palavras certas estas, afiadas e precisas como a aresta de um diamante, sobretudo quando recordamos a consabida megalomania poética de Bela (por exemplo quando ela escreve «Sonho que sou a poetisa eleita, / Aquela que diz tudo e tudo sabe, / Que tem a inspiração pura e perfeita, / Que reúne num verso a imensidade!» (Espanca, 2006: 175). Porém, aquilo que Hélia Correia não chega a dizer neste breve texto de apresentação (embora esteja depois latente ao longo da peça) é que este aparente defeito de Florbela Espanca constitui talvez uma das suas maiores virtudes, por aquilo que em simultâneo revela acerca da sua ousadia poética e da sua vulnerabilidade doentamente feminina.

Por entre as duas margens desta ambiguidade directamente invocada pela própria escritora, o texto *Florbela*, longe do propósito biografante a que também a obra de Agustina acaba de certo modo por furtar-se, procura desenvolver em registo dramático uma actividade intensamente hermenêutica da poesia de Bela e da sua instável personalidade,

confundidas que sempre estiveram (demasiado, segundo alguns dos seus detractores) estas duas instâncias, a da vida e a da obra, na figura literária de Florbela Espanca. Na sequência disto, atrevo-me a sugerir que talvez um dos segredos deste encontro entre Hélia Correia e a torturada poetisa da planície radique na capacidade de resistência dos seus sonetos e da sua tão teatralizante como escassa biografia para a autora de *Lillias Fraser*. Num texto escrito cerca de dez anos depois da publicação de *Florbela*, Hélia Correia defende essa impossibilidade radical de podermos alguma vez habitar o coração dos textos, que assim continuamente nos resistem, como o segredo da relação duradoura entre um livro e o seu leitor – é esse um amor sem casamento, ela diz:

It is my belief that this impossibility of reaching the very heart of the work is the secret of the everlasting love story between the book and its reader. No marriage is processed, we never go inside the same conjugal room and start arguing about minor questions with it. I would not call it a platonic relationship, because the reader always seeks the entire possession, the fusion with the work, and it is possible that in some circumstances love is so strong that possession takes place. (Correia, 2001: 22)

De certo modo, a relativa cerimónia afectiva verificada entre a poesia de Bela e a autora de *Florbela* talvez não seja mais do que uma subtil estratégia de expulsão continuamente levada a cabo pelo texto florbeliano e pelo seu contexto, vivendo ele, como qualquer outro texto, num constante movimento pendular entre a explícita convocação do leitor e a persistente demanda da sua inviolabilidade.

Como quer que seja, há no universo de Florbela Espanca óbvios motivos de atracção para a escritora Hélia Correia, sobretudo se tivermos em conta a globalidade da produção literária da autora de *Montedemo*, a começar pela afirmação de uma certa marginalidade que Florbela sempre cultivou (por vezes, é certo, com claros contornos auto-punitivos) e que, inicialmente, parece ter surgido apenas travestida do sentimento de incompreensão suscitado pelo seu ingrato estatuto de poeta: «Ai as almas dos poetas / Não as entende ninguém; / São almas de violetas / Que são poetas também. // Andam perdidas na vida, / Como as estrelas no ar; / Sentem o vento gemer / Ouvem as rosas chorar!» (Espanca, 2006: 19). Sem que, curiosamente, isso implique uma visão um pouco mais benevolente para com a personagem que dá nome à peça, sobretudo porque, de certo modo, a personagem da Guia funciona como uma espécie de alter-ego para a dramaturga, a Guia de *Florbela* é isso mesmo que põe a nu, a irreprimível perdição de Bela e a sua impossibilidade de se recluir ao previsível centro que habitavam as demais mulheres da época: «Não podem acusar-te de seres rebelde e agressiva. Não. Mas a tua vontade não chegava para te fazer entrar na ordem, nessa ordem onde entravam as outras raparigas com os seus cozinhados e as suas barriguinhas, as outras raparigas que lambiam os dedos sabendo dar ao gesto uma delicadeza traquina e infantil e a quem isso consolava como um pecado» (Correia, 1991: 83).

Florbela Espanca cumpre assim um destino de estranheza, uma quase indesculpável solidão que é nela, como lembra Agustina, «uma maneira de agonizar sem testemunhas» (Bessa-Luís, 1997: 48) e que com muita frequência surpreendemos também em muitas das personagens compostas por Hélia Correia, como na Maria Emília de *O Número dos Vivos* (1982) ou na Milena de *Montedemo* (1983). A estranheza de Florbela é assim uma forma branda dessa loucura a que a grande maioria das personagens narrativas de Hélia Correia dificilmente escapa, no fundo uma forma extrema de segredo, diferença pura ou bastardia, para aludir agora ao último título publicado pela autora (*Bastardia*, 2005) e que com tanta precisão define a humilhante situação filial de Florbela Espanca.²

3. O palco como essência e o palco como efeito

Não deixa de ser sintomático, como foi já, aliás, apontado por alguns estudiosos, o facto de os textos até hoje dedicados à recuperação ficcional de Florbela adoptarem preferencialmente o perfil genológico do drama – e para além do texto de Hélia Correia, de 1991, lembro ainda outros dois: o de Augusto Sobral, intitulado *Bela-Calígula* e ligeiramente anterior ao de Hélia (1987) e o de António Cândido Franco, dos três o mais recente (1999), com o título *A Primeira Morte de Florbela Espanca*.³ No breve ensaio que dedicou a algumas das retextualizações dramáticas da figura de Bela, Armando Rosa salienta precisamente este aspecto, afirmando que «no caso de Florbela como personagem dramática, o caso encontra-se excessiva e perigosamente facilitado para o dramaturgo que o tente. Isto porque o síndrome teatral encontra-se mesmo à flor dos escritos e da personalidade de Bela. (...) O teatro como metáfora da condição humana, e da sua existência pessoal em particular, prevalece como bóia sinalizadora em toda a extensão da sua obra» (Rosa, 1997: 240). Bóia ou não, a verdade é que a poetisa fez constantemente do fingimento e da insinceridade um programa de vida bem como um programa de escrita, o que nela tem talvez, apesar de tudo, uma raiz mais biográfica ou psicológica do que periodológica, aproximando-a e afastando-a em simultâneo dos publicitados dramas de Pessoa.⁴ A cegueira involuntária de quem se procura sem, no

² A própria Hélia Correia o afirmou: «para mim, a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros» (Rodrigues, 2000: 253).

³ Cf. Sobral, Augusto (1987), *Bela-Calígula*. Lisboa: & Etc; Franco, António Cândido (1999). *A Primeira Morte de Florbela Espanca*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

⁴ A relação de Florbela com o seu tempo histórico-cultural foi uma relação previsivelmente (e até necessariamente) ambígua – porque, por um lado, e independentemente dos motivos que a isso tenham levado, é certo que a poetisa não partilhou do radicalismo (inclusive programático) nem das inovações formais dos seus companheiros de geração, onde avultam, como é sabido, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário

entanto, conseguir fixar-se em imagens que, em definitivo, lhe compoñham os traços da alma levou Florbela a deixar-se habitar por uma série de máscaras várias, que sempre nasciam destinadas a ocupar o centro oco e estéril de uma identidade reiteradamente recusada à filha por João Maria Espanca, o pai – «Ando perdida neste Sonhos Verdes / De ter nascido e não saber quem sou,» (Espanca, 2006: 131), confessa Florbela num dos muitos sonetos que escreveu. No diálogo com a Guia em *Florbela*, a poetisa volta a referir a inevitabilidade deste seu «drama em mente» (Rosa, 1997: 239), onde por vezes não podemos deixar de sentir certos ecos da risada teatral de Sá-Carneiro:

Eu nunca percebi exactamente de quem falava. Eu era uma morada. Passavam por mim gentes, sentimentos. Mesmo na minha vida real, não me entendi. Fiz de mulher casada, fiz de mulher fatal, de mulher superior, de mulher resignada, mas fui muito sofrível em qualquer dos papéis. (Correia, 1991: 90). Eu tive os meus teatros, mas sozinha, cá dentro da cabeça. Sem querer, acredita? Acontecia. Personagens atrás de personagens. (Ibid.: 69) O que em mim vos parece ridículo, abundante, é que eu não pus de lado as minhas fantasias. Encenei, trouxe ao palco as minhas personagens. (ibid.: 78)

A ambiguidade inerente às várias máscaras de Florbela, porquanto a imagem (literária e fotográfica) que dela conservamos é simultaneamente a dela e a da sua transferência para um outro rosto, mais do que evocada pelo discurso da personagem no drama de Hélia Correia, é por ela verdadeiramente encenada, como se a figura de Bela não pudesse nunca existir sem o rude fado da representação, mesmo quando deixa de ser apenas poetisa para se transformar em personagem de um drama alheio. Durante um longo monólogo de *Florbela*, em que a Guia obviamente não interfere, Bela como que se distancia de si própria enquanto personagem dramática e adopta por momentos um registo verbal e pronominal de terceira pessoa («*Florbela, de vermelho, fala durante um tempo na terceira pessoa*» (Correia, 1991: 84-86), adverte a didascália), subsistindo, desse modo, apenas como actriz de si própria, atenta por isso ao desempenho do papel de que intencionalmente se ausenta, como aliás sempre foi seu timbre na vida que escolheu ou lhe calhou viver.

Por outro lado, o explícito dualismo de planos que estrutura o texto de Hélia Correia (oscilando continuamente entre a Florbela morta e a Florbela viva, a Florbela criança e a Florbela adulta) parece de facto querer acentuar a já referida concepção do palco como essência da personagem representada, ao sublinhar a contínua alternância

de Sá-Carneiro, mas, por outro, também não pôde furtar-se ao estigma de uma época que determinava no escritor a definição eminentemente teatral do eu. Veja-se, a este respeito, o estudo de Renata Soares Junqueira (2003), que pretende mitigar a interpretação exclusivamente biografista da insinceridade poética de Florbela (muito difundida na segunda metade do século XX), procurando justamente aproximá-la dos autores mais proeminentes de *Orpheu*.

entre um estado e outro, entre uma personagem e outra interagindo nesse espaço vazio que é a irreversível morada de Florbela. Assim, pelo menos no caso desta peça de Hélia Correia, creio que talvez possamos ir um pouco mais longe do que Armando Rosa, quando o autor salienta que os teatros mais ou menos privados de Florbela facilitam a tarefa de qualquer escritor que decida deslocá-la para o estatuto de personagem dramática. Sendo isto verdade, não o é menos que a autora de *Montedemo* soube, ao longo do seu texto, mimetizar a essência de teatralidade da personagem recriada através do recurso a uma concepção do palco não apenas como espaço cénico, mas também como efeito último do representado:

G. – Hás-de ser uma grande poetisa. Enfim, hás-de escrever alguns grandes poemas.

F. – Só alguns?

G. – Só. É isso que dirão.

F. – Não faz mal. Isso não me interessa nada. Não quero saber do que dirão de mim.

G. – Queres saber, sim. Precisas de saber. Estás num palco, não é? Queres um bom julgamento.

F. – Porque fala de palcos?

G. – Bem, estás aqui, não estás?

F. – Oh, puseram-me aqui. Não passa de um efeito. Foi uma ideia sua, foi, não foi?

(Correia, 1991: 62)

O palco onde interagem Bela e a Guia, as únicas duas personagens da peça, funciona assim como uma espécie de justiça dramática de pendor avaliativo ou judicativo que, apesar de tardia em relação à vida da personagem retratada, assume quase a feição de um tribunal literário, onde os espectadores finalmente ditarão o julgamento de Bela, tal como os leitores de Florbela Espanca continuam a ditá-lo a cada leitura que empreendem, no mais íntimo palco do texto. O espectáculo teatral de *Florbela* como metáfora da leitura dos textos que a personagem escreveu? Talvez, pelo menos se alargarmos um pouco o alcance daquilo que, na peça, ela própria diz relativamente ao desenvolvimento do espectáculo teatral (e, metaforicamente, também da leitura):

Eu sei. Isto é um palco. A luz cai sobre mim. Eles estão no escuro. Não poderia ser de outra maneira. (...) Tudo se passa sem muita gravidade porque eles sabem que isto é apenas uma encenação e cada um tem o seu lugar marcado e o meu trabalho é conduzi-los para mim. (...) Sabem que a peça dura um certo tempo e termina, e que eles devem aplaudir. (...) Então, retiro-me e eles caminham para a saída e sacodem dos ombros os seus dominós negros, a máscara que usaram para se tornarem público e acreditarem, quase acreditarem, acreditarem, sim, porque esse é o mistério que há no fazer de conta. (ibid.: 68-69)

4. Contemplação narcísica e minimização dramática

Os versos que Florbela escreveu, funcionando como palco privativo desse enredo psico-dramático que foi a sua vida, proporcionaram-lhe desde sempre um espaço privilegiado de autocontemplação, capaz por isso de devolver-lhe, em claro registo especular, o negativo da sua falha narcísica – «Vejamos como Bela se ama cada vez mais, ela que sempre, sempre se amou tanto», afirma a Guia. «Vê-se ao espelho, descreve-se, idealiza-se. Crescera anormalmente mergulhada na sua própria imagem, habituada às poses que o pai fotografava. E, não achando a quem amar, ama-se a si» (Correia, 1991: 93).

O propagado narcisismo de Florbela, espécie de venenosa perversão do seu carácter estimulada pela obsessão fotográfica do pai, aparece nesta peça simbolicamente condensado no espelho cenográfico onde a personagem de tempos a tempos se contempla e cuja menção surge logo na primeira didascália: «Bela, na «chaise-longue», de negro, fatigada. Há uma certa negligência no seu tom. Em frente, um espelho onde ela se olha de vez em quando» (Correia, 1991: 67). A verdade é que este espelho parece querer lentamente deslocar-se do objecto concreto que reflecte a imagem de Bela para o diálogo que a personagem estabelece ao longo do texto com a Guia, o alter-ego de Hélia Correia mas também a voz da consciência íntima da personagem reflectida (Bela) e, em certos momentos, ainda a previsão oracular do seu futuro crítico:

G. – Vão escrever muito sobre ti, sabias?

F. – Dizendo o quê? Coisas bonitas?

G. (*hesitando*) – Logo vês.

F. – Já sei que não vão ser coisas bonitas. Se julga que me rala... Conte lá.

G. – «Se julga que me rala»... Que maneiras para uma poetisa. Há-de notar-se sempre, aliás, aqui e ali, a tua falta de maneiras, Bela.

F. – A senhora sabe tudo a meu respeito, não sabe?

G. – Toda a gente vai saber. As cartas, o diário, recordações de amigos, tudo. Até as receitas de cozinha serão dadas a público. (ibid.: 63)

O diálogo que Bela mantém com a personagem da Guia ao longo do único acto que sustenta a fábula dramática de *Florbela*, bem como ao longo do seu breve prólogo e do igualmente breve epílogo, é assim funcionalmente equivalente, na restrita economia da peça, às duas outras imagens especulares de que Florbela Espanca se serviu como suporte imaterial do seu «depauperamento narcísico» (Bessa-Luís, 1997: 109) – a escrita da poesia e a donjuanesca demanda do amor. É assim, parece-me, que deve ser lido o seu célebre soneto «Eu», cujo primeiro terceto permite justamente fazer a ponte entre os dois espelhos de Florbela (o amor e a poesia), realizando em simultâneo uma simbólica piscadela de olho ao seu diálogo com a Guia de Hélia Correia: «Andava

a procurar-me – pobre louca! – / E achei o meu olhar no teu olhar, / E a minha boca sobre a tua boca!» (Espanca, 2006: 270).

Agustina elige precisamente o amor como a «conduta fictícia» (Bessa-Luís, 1997: 20) de Florbela Espanca, indiciando com esta menção ao comportamento ficcional da poetisa aquilo que de megalómana representação sempre implicaram os seus actos de amor. Florbela buscou sempre na relação amorosa com os seus sucessivos amantes e maridos a terra por pisar de um amor sobre-humano, tornado assim subitamente Deus o homem que fosse enfim capaz de devolver-lhe o espelho de si própria em forma aproximada de absoluto. Por isso encontramos em Florbela Espanca, mau grado o seu intenso percurso amoroso, uma incorruptível virgindade psíquica⁵ que, neste contexto de busca especular da identidade, talvez possamos associar à inexpugnável opacidade dos vários espelhos procurados.

A centralidade da voz de Bela na peça de Hélia Correia (embora ela se desdobre funcionalmente na voz da Guia), minimaliza inevitavelmente a hipótese de surgirem outras personagens nesta tentativa contemporânea de encenar os dramas privados de Florbela, o que de uma certa maneira até está certo, uma vez que o centro da vida de Bela e da sua escrita sempre foi ela própria e não os outros, embora a poetisa (e essa foi talvez a sua maior ficção) sempre tivesse querido existir através deles. A verdade é que este texto da autora de *Bastardia* vive muito da minimização do supérfluo (porque o essencial é a narcísica contemplação de Bela e a posterior possibilidade de julgamento da sua imagem), o que também reduz consideravelmente a necessidade de recurso da dramaturga às didascálias.

Neste contexto, poderíamos ser levados a pensar que a economia de condensação dramática característica do teatro breve – perfil genológico que, no dizer de Jean-Pierre Ryngaert⁶, parecem adoptar grande parte dos textos posteriores aos anos 80 do século XX, – poderia facilitar a expressão da intensidade trágica que a própria Florbela sempre reclamou para os seus versos e para a vida que eles plasmavam, mas que neste texto de Hélia Correia é como que elidida pela minimização irónica de Bela empreendida pelas palavras da Guia, onde não ecoa apenas a já referida irritação da dramaturga em relação à poetisa, mas todo um pensamento crítico que remete directamente para a já

⁵ Agustina Bessa-Luís fala em relação à poetisa de «Virgem eterna, o que não quer dizer intocada», como refere a romancista, «mas sim a que não vive sob o domínio do homem. Ainda na tradição celta, a virgindade não é física, mas moral, símbolo de renovação constante, de pureza superior que é a liberdade humana. Nas tradições pré-cristãs mediterrânicas encontra-se esse mesmo significado de virgindade» (Bessa-Luís, 1997: 41).

⁶ Cf. Ryngaert, 2000: 70: «Sans doute pour des raisons économiques, les “petites formes”, des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi celles-ci, bon nombre de monologues, règnent sur les dramaturgies des années 70-80. Au-delà des contingences de la production, ces pièces (...) favorisent le témoignage direct, mais aussi le récit intime, la livraison des états d’âme sans confrontation avec un autre discours, quand la scène devient une sorte de confessionnal plus ou moins impudique».

referida visão de Natália Correia. O texto de *Florbela* parece, assim, querer suprimir a manifestação do trágico florbeliano inerente aos versos da poetisa⁷ (embora, é certo, já aí com o seu quê de estratégia de auto-flagelação), apresentando a personagem como uma mulher vulgar, longe do descentramento que a própria sempre reclamou para si e que a dramaturga só parcialmente lhe concede:

- G. – (...) Vamos lá a começar pelo princípio, tentar tornar inteligível o teu drama.
F. – Ah, do princípio... Uma biografia. Querem que eu trace uma biografia? Acha que não se vão aborrecer?
G. – É um risco. É possível, pois é, que se aborream. Porque não há conflito, não há curva dramática. Uma rapariguinha que faz versos e que não é feliz no casamento.
F. – Nos casamentos. Três casamentos numa curta vida. Só isso dava força a uma peça.
G. – Que ideia! Massacrá-los com as tuas quezílias? O quê? A decepção e a rotina, gente que arrota e que se acotovela e que lê os pequenos anúncios no jornal. Porque um quer ouvir música bem alto e o outro dormir cedo, um gosta de feijão e o outro de batata; e depois, claro está, a coisa recomeça: o adultério, a decepção e a rotina. (Correia, 1991: 69)

A ironia minimizadora com que a Guia se dirige a Bela leva ainda a primeira a incorporar a voz dos detractores da poesia florbeliana, que aqueles acusam de ultrapassada e previsível e, por isso, merecedora do espancamento crítico de que ocasionalmente a autora tem sido alvo – «Para muita gente, fazes parte de um passado em que os versos rimavam quase sempre de forma previsível. Estás posta de lado como um gosto que os nossos avós tinham e cuja imagem nos nauseia um pouco, como o rapé e a cera no bigode» (ibid.: 68).

Sem, no entanto, se referir explicitamente à poesia da autora de *Charneca em Flor*, um dos breves poemas que Adília Lopes publica em *Florbela Espanca espanca* traça, em apenas quatro curtos versos, a distância que medeia entre a concepção de poesia pobre que perfilha e uma mais tradicional concepção do poético polarizada em *Florbela*, confessional, excessiva e normalmente espartilhada pela feroz ditadura da rima: «O poema não deve ser / uma mala / mas um mal / entendido» (Lopes, 2000: 408), que é como quem diz – o poema não serve para transportar mágoas ou aliviar de penas o coração dos poetas, mas para facilitar ao homem o regresso a esse chão do dizer que traz consigo a destituição das musas.

⁷ Vejam-se, por exemplo, os sonetos «Princesa Desalento» e «Hora que passa», do *Livro de Soror Saudade*: «Minh'alma é a Princesa Desalento, / Como um poeta lhe chamou, um dia. / É revoltada, trágica, sombria, / Como galopes infernais de vento!» (Espanca, 2006: 255); «Que tragédia tão funda no meu peito!... / Quanta ilusão morrendo que esvoaça! / Quanto sonho a nascer e já desfeito!» (ibid.: 257).

Bibliografia:

- BESSA-LUÍS, Agustina (1997[1979]). *Florbela Espanca*. 3ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (2005). «Taking the Father's Place: Neo-Bovarisism and Female Sexuality in Hélia Correia's *O Número dos Vivos*». *Bulletin of Spanish Studies*, vol.LXXXII, number 6, 793-813.
- CORREIA, Hélia (1991). *Florbela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2001). «The Golden Impossibility». In RODRIGUEZ DE LAGUNA, Asela (ed.), *Global Impact of the Portuguese Language*. New Brunswick and London, Transaction Publishers, 17-26.
- CORREIA, Natália (1981). «Prefácio». In ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano: seguido de um poema sem título*. Lisboa: Bertrand.
- ESPANCA, Florbela (2006). *Poesia Completa*. Lisboa: Bertrand.
- FERREIRA, Luísa de Nazaré (2002). «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», *Humanitas*, vol. LIV, 401-417.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (2003). *Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP.
- LOPES, Adília (2000), *Florbela Espanca espanca*. In *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul, 397-426.
- MACÉ-BARBIER, Nathalie (1999). *Lire le drame*. Paris: Dunod.
- MARTELO, Rosa Maria (2001). «Hélia Correia». In LIMA, Isabel Pires de (coord.), *Vozes e Olhares no feminino*. Porto: Edições Afrontamento, 248-250.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2000). «Teatro Contemporâneo». In GAVILANES, J.L. e LOURENÇO, António Apolinário (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra.
- OWEN, Hilary (1992). «Feast or faminism? Women, revolution and class in works by Hélia Correia and Olga Gonçalves». *Forum for Modern Language Studies*, vol.xxviii, 4, 363-375.
- PAZOS ALONSO, Cláudia (1999). «Repensar o feminino: o *Montedemo*, de Hélia Correia». *Via Atlântica* 2, 109-119.
- PEDROSA, Inês (1987). «Hélia Correia, ou a radiosa aparição». *JL* 265, 3 a 9 de Agosto, 5-6.
- REBELLO, Luiz Francisco (2003). *O Palco Virtual*. Porto: Edições Asa.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1988). «Como vai o texto dramático português após o 25 de Abril». *Boletim do SEPESP*, VOL.2, 35-38.
- RODRIGUES, Ernesto (2000). «Hélia Correia: Insânia». In *Verso e Prosa de Novecentos*, Lisboa: Instituto Piaget, 249-255.
- ROSA, Armando (1997). «As Máscaras de Florbela Mítica na Dramaturgia Portuguesa». In LOPES, Óscar et al. (org.), *A Planície e o Abismo (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora)*. Lisboa: Edições Veja, 237-248.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan.

SADLIER, Darlene J. (1989). «Sexuality and Repression in Hélia Correia's Montedemo». In *The Question of How. Women writers and new Portuguese literature*. New York and London: Greenwood Press, 75-92.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1999). «Adília Lopes espanca Florbela Espanca». In www.arlindo-correia.com

Resumo: Este texto pretende estudar o modo como o texto *Florbela* de Hélia Correia reproduz a essência teatral da poesia florbeliana e o modo como, nesta peça da escritora de *Montedemo*, o princípio de minimização dramática caminha a par da contemplação narcísica realizada pela poetisa-personagem.

Abstract: This text seeks to study the way in which Hélia Correia's *Florbela* recreates the theatrical essence of Florbela's poetry and the way in which the principle of dramatic minimization is made concomitant with the narcissistic contemplation carried out by the female poet-character.



A dramatização do mínimo essencial do mito de Antígona em António Sérgio

Carlos Morais

Universidade de Aveiro

...o que está mais condensado
agrada mais do que o diluído em muito tempo.

Aristóteles, Poética, 1462b 1-2

Palavras-chave: António Sérgio, *Antígona*, Sófocles, Aristóteles, mínimo, alegoria, contestação política, Humberto Delgado, salazarismo.

Keywords: António Sérgio, *Antigone*, Sophocles, Aristotle, minimal, allegory, political contestation, Humberto Delgado, salazarismo.

Escrita para ser representada em concursos dramáticos enquadrados num conjunto de cerimónias de carácter cívico e religioso que envolviam toda a comunidade, seja na organização seja na participação entusiástica e empenhada, a tragédia grega do séc. V a. C., enquanto espectáculo, recorria a processos de actuação simples e a expedientes cénicos e caracterizadores mínimos. O cenário, pouco elaborado e muito convencionalizado, restringia-se quase só à *skene* de madeira¹, que em geral representava um palácio ou um templo, podendo ser completado, por vezes, com telas amovíveis pintadas (*pinakes*) ou ser pontualmente sugerido pelo texto, em didascálias implícitas, que alimentavam a ilusão cénica do espectador. O elenco (à parte o Coro de 15 elementos) era também reduzido: de um actor apenas, nas representações primitivas, passou-se a três, no tempo de Sófocles. No entanto, protagonista, deuteragonista e tritagonista, como eram designados, de acordo com a importância dos papéis que desempenhavam, eram o bastante para dar vida às várias personagens (em número não muito elevado) criadas pelo poeta. De facto, as máscaras tipificadas e as indumentárias com adereços muito simples consentiam que um mesmo actor pudesse encarnar diferentes figuras da peça. Seria esta sobriedade que encontraríamos, se por acaso viajássemos até à Atenas de meados do séc. V a. C. (c. 442-441) e, sentados no teatro da nossa mente, assistíssemos à representação da *Antígona* de Sófocles.

¹ A primeira *skene* de pedra surge apenas por volta de 421-415.

Convém referir ainda que esta economia da componente cénica estava em sintonia com a dimensão não muito longa do *mythos*, considerado por Aristóteles como a alma da tragédia, o principal elemento de entre os seis que a enformavam (2004: 1450a 7-39). De facto, o enredo trágico, tal como um ser vivo a que é comparado, para ser belo, devia ser dotado de unidade, ou seja, ter princípio, meio e fim, e não devia ser nem excessivamente curto nem muito extenso. Como sublinha o Estagirita, não são harmoniosos nem um animal demasiado pequeno, já que a visão se confunde ao realizar-se num espaço de tempo quase imperceptível, nem demasiado grande, pois, neste caso, a visão não abrange tudo, escapando assim à observação de quem vê a unidade e a totalidade (2004: 1450b 22–1451a 6)². Em suma, a tragédia devia ter uma dimensão tal que, sucedendo-se os acontecimentos em palco de forma verosímil e necessária, fosse capaz de concitar as emoções e o consequente prazer que lhe eram próprios (*phobos*, *eleos* e *katharsis*) e que decorriam da mudança (*metabole*) na sorte do herói trágico, em geral de uma situação de felicidade para a oposta de infelicidade (2004: 1451a 9-15).

Esta extensão delimitada era, no dizer de Aristóteles, uma das causas da superioridade da tragédia em relação à epopeia, já que, como escreve em *Poética*, «o que está mais condensado agrada mais do que o diluído em muito tempo» (2004: 1462b 1-2, citado em epígrafe).

Esta medida clássica não a usou António Sérgio, quando, em 1930, estando exilado em Paris, em consequência do seu envolvimento activo numa campanha contra um empréstimo que a ditadura militar intentara obter junto das praças financeiras de Londres³, decidiu revivificar o mito de Antígona, transformando-o em instrumento de intervenção política contra o regime vigente. O exemplo da filha de Édipo, que se insurge contra a decisão arbitrária e despótica de Creonte de conceder honras fúnebres a Etéocles, deixando insepulto Polínicos, fora apenas o pretexto para o nosso autor, no exercício de um direito cívico e pedagógico, contestar o poder ditatorial saído da revolução militar de 28 de Maio de 1926 e, assim, alertar as consciências para a necessidade de reagir. Como a ditadura se arrastasse ao longo de décadas, sem que se vislumbasse o seu fim, nem mesmo depois da vaga de democratização que, após a guerra, varreu a Europa ocidental, Sérgio, guiado pelos mesmos objectivos contestatários, revisitaria este seu texto, reescrevendo-o duas vezes mais em meados do século passado. É na

² Ainda que dois outros passos da *Poética* (2004: 1449b 12-16; 1459b 24-27) nos permitam inferir supostas leis de unidade de tempo e de espaço, apenas a unidade de acção é enunciada de forma taxativa (2004: 141a 30-35). A famosa lei das três unidades só virá a ser elaborada pelos comentadores italianos de Aristóteles, ao longo do séc. XVI. A fixação da unidade de tempo em 24 horas deve-se a Agnolo Segni (1549); a de lugar, que surge como consequência da de tempo, deve-se a V. Maggi (1550). Lodovico Castelvetro acabaria por reunir as três (acção, tempo e espaço), em 1570.

³ A declaração contra o empréstimo, assinada por António Sérgio em representação do grupo *Seara Nova*, foi entregue a 12 (?) de Janeiro de 1927 na Embaixada da Grã-Bretanha e nas Legações da França e dos Estados Unidos. Vide Marques, 1976: 48-49, 86-89.

terceira versão que o ensaísta constrói um enredo mínimo, dramatizando apenas o essencial do mito, que põe em evidência a atitude intrépida de Antígona face ao novo poder de Tebas.

Mas, para melhor entendermos a evolução do tratamento do tema na polifacetada obra de Sérgio e melhor enquadrarmos a última destas suas versões, comecemos pela primeira, escrita em Paris e publicada, sob os auspícios do seu amigo Sant'Anna Dionísio, no Porto, cidade de fortes tradições democráticas e republicanas.

Neste «manifesto-drama» de 1930⁴, o modelo clássico, dotado de prólogo e de êxodo e com os estásimos a intercalar os diferentes episódios, dá lugar à tradicional estrutura romântica de teatro em três longos actos. O número de personagens duplica em relação ao arquétipo. O tempo e o espaço diversificam-se. E o variado ritmo dialógico do original grego, que articulava, numa harmonia perfeita, longas *rheseis* com diálogos esticomíticos e versos falados com belas intervenções corais, é substituído por um discurso dramático mais denso, pontuado por dissertações retóricas, que reflectiam o estilo ensaístico do autor, o seu pensamento filosófico e muitas das ideias políticas dispersas por escritos de cariz panfletário⁵.

Nem mesmo o modelo simples e linear da homónima peça de Cocteau, representada pela primeira vez a 20 de Dezembro de 1922, reposta em 1927 e publicada um ano depois, quando Sérgio se encontrava já exilado, lhe inspirou um estilo mais leve e refreado. Nesta obra, que indiscutivelmente seria do conhecimento do nosso autor, o escritor francês, na senda da criação de uma nova estética teatral – a «estética do mínimo» –, procura diminuir a importância excessiva conferida à componente verbal em detrimento das vertentes visual e auditiva do espectáculo. Planando sobre o texto sofocliano, como diz a abrir a sua *Antigone* (1948: 9), condensa-o, sem lhe introduzir desvios, e depura-o de todos os ornamentos e excursos desnecessários à acção.

Não obstante o impacto desta obra nos primórdios do séc. XX, o nosso autor, não a ignorando, manteve-se fiel ao seu estilo e à sua linguagem de ensaísta e polemista, tendo como único propósito transmitir a sua visão crítica da situação sociopolítica do Portugal de finais dos anos vinte. Sobrevoando de igual modo o arquétipo sofocliano, dele aproveitou apenas o essencial, ou seja, toda a retórica de protesto e de liberdade decorrente do conflito entre Antígona e Creonte, que lhe pudesse ser útil nos seus desígnios de uma empenhada intervenção cívica e pedagógica. Assim, recorrendo à alegoria, a figuras simbólicas e a referências mais ou menos explícitas a acontecimentos políticos dos primórdios da ditadura militar, expande o seu texto, dando-lhe um cunho

⁴ Assim designa este seu texto em carta ao seu amigo Joaquim de Carvalho. Cf. Catroga e Veloso, 1983: 990.

⁵ A grande maioria destes textos panfletários foi produzida no âmbito das actividades políticas de Sérgio no seio da *Liga de Defesa da República*, mais conhecida por *Liga de Paris*. Vide Marques, 1976, e Morais, 2001: 13-38.

particular, nacional, de teor marcadamente panfletário, como pensamos ter evidenciado, num texto publicado em *Máscaras Portuguesas de Antígona* (2001: 13-38).

Se, em artigo não assinado de resposta a um grupo de jovens nacionalistas de Coimbra, que indevidamente o acusavam de ter plagiado a obra do dramaturgo francês (Mendonça, 1931: 2; Rocha, 1931: 3-4), deixa claro que não fora seu objectivo escrever uma obra dramática para ser representada, mas sim um estudo social em forma dialogada, tal como os 'Dramas filosóficos' de Renan (Sérgio, 1931: 46), já não é tão claro que fosse esse o seu intuito na 2.^a edição, profundamente remodelada, que redige por volta de 1950⁶, com esta longa e significativa dedicatória:

A todos os que nasceram para serem livres; aos jovens portugueses – cada vez mais raros – não escravizados a um sectarismo político ou a qualquer espécie de dogma filosófico, aptos para os voos da investigação libérrima, com o gosto de pensarem por si mesmos e capazes de dúvida metódica; aos que entendem o carácter eminentemente humano da doutrina e da prática do cooperativismo integral, profundamente revolucionário, pelo qual o povo realiza ele próprio – autónoma e criadoramente – a sua emancipação social-económica, sem ter necessidade de se meter a reboque de chefes políticos autoritários; e aos poucos que actuam por amor do povo sem buscar as auras da popularidade.

Ainda que, no prólogo a esta segunda versão, reafirme que a sua *Antígona* não é uma obra de ficção literária, pertencente ao género teatral, mas antes um projecto cívico de um «pregador-ensaísta, a quem os ventos ciclónicos da barafunda pública arremessaram à força para os turbilhões da política» (c. 1950: 2), desenhos de cenários e de figurinos, encontrados entre os seus escritos, permitem-nos pensar que a hipótese de um dia o texto poder vir a ser representado chegou a ser equacionada pelo autor. Na verdade, estes rascunhos, com anotações pormenorizadas sobre adereços e sobre formas, cores e materiais a usar nos cenários e no guarda-roupa⁷, parecem

⁶ Ao considerar, no prólogo (p. 5), que Polinices é a «essência sublimada de alguns bons amigos, portugueses uns deles, outros porém estrangeiros (...), encontrados nas andanças de uma vida áspera» e que são «timbre do seu humanista ideal», Sérgio refere, como exemplos da sua afirmação, de entre os mais célebres, apenas os que já haviam morrido: o francês Paul Langevin (1872 – 1946), o suíço Édouard Claparède (1873 – 1940) e os portugueses Padre Manuel Alves Correia (1881 – 1948) e Raul Proença (1884 – 1941). Posteriormente, acrescenta, a lápis, o nome de Marc Sangnier (1873 – 1950), «precursor, na boa terra de França, do que veio a chamar-se «democracia cristã»» (Sérgio, 1957: 130-131). São referências como estas que nos permitem deduzir que este texto, inédito e não datado, terá sido escrito cerca de 1950.

⁷ O desenho do cenário do 1.º acto (fig. 1) acrescenta adereços, como o trono e as peles (sobre o trono e a coluna do lado direito), e especifica os materiais a usar ou a imitar (**g**: granito), para além do que é referido na didascália: «Uma praça em Tebas. Ao fundo, pórtico com escadaria perto do palácio de Creonte. No patamar de cima, bases de colunas dóricas. Cenário simples, esquemático em tons diluídos. Ao subir o pano é noite avançada. Ténue claror de luar» (c. 1950: 10; descrição idêntica à de 1930: 11). Na fig. 2, o

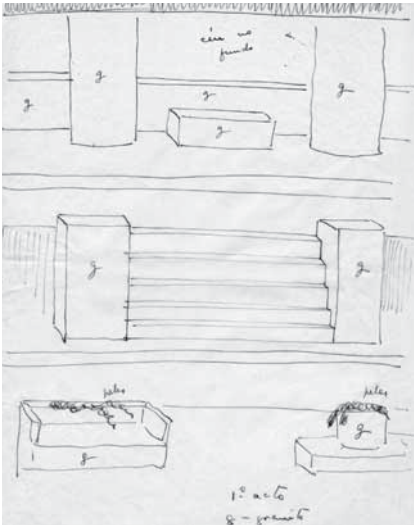


fig. 1 – cenário do 1.º acto



fig. 2 – figurinos

contrariar, de certa forma, a sua afirmação de que nunca terá ponderado levar o texto à cena (c. 1950: 4).

Esta nossa suposição ganha alguma consistência, ao verificarmos que o autor, aperfeiçoando a sua técnica de construção dramática, fragmenta algumas das longas falas da 1.ª edição em curtos e tensos diálogos, o que confere

fig. 3 – cenário do 3.º acto⁸

rascunho de alguns dos figurinos é acompanhado por interessantes descrições de pormenor, que nenhuma didascália ou qualquer referência textual deixam perceber. Assim, Hémon, no 2.º acto, usa cabeloira de um loiro muitíssimo claro, fita e caracóis; a couraça é de tecido prata fosca e o saio vermelho. No mesmo acto, Creonte entra em cena de túnica clara com triângulos amarelos, manto azul com barra castanha e faixa prateada, e barra do mesmo azul na túnica. Créúsa surge com uma túnica preta com barras amarelas, que lhe envolve o rosto, e com um manto castanho. Tirésias tem cabeloira e barba branca aos caracóis. Os soldados Ortágoras e Critóbulo, no terceiro acto, aparecem de capacetes.

⁸ O desenho do cenário do 3.º acto, com a identificação dos vários planos, está de acordo com o descrito na didascália de abertura do acto final: «Paisagem de rochedos e vegetação na encosta de uma montanha. No primeiro plano, à esquerda, um penhasco com a entrada de uma caverna, da qual se desce por alguns degraus, ocultos ao espectador. À direita outro aglomerado de rochedos, vestidos de vegetação, no sopé do qual há um pedregulho onde se podem sentar umas três pessoas. No segundo plano, ao centro, uma pequena elevação de terra com dois ou três degraus naturais. Por detrás do segundo plano, e abaixo dele, há uma rampa que sobe da direita e que se não vê. No terceiro e quarto planos, colinas cobertas de vegetação, com dois ou três ciprestes. Ao fundo, o mar muito azul, sob um céu muito límpido. Fechando o horizonte, ao longe, arrumação de terra de cor azulada. Dia luminoso de primavera» (1930: 85).

ao texto um ritmo mais vivo e uma tonalidade bem mais patética, que o tornam mais representável.

A esta mudança de estilo, Sérgio acrescenta ainda outras modificações que visam sobretudo adequar o enredo à nova realidade política portuguesa surgida do pós-guerra, com um progressivo fortalecimento do corporativismo do Estado Novo e dos mecanismos repressivos a frustrar as expectativas dos que, no contexto de uma Europa democratizada, esperavam assistir à abertura do regime e a uma evolução para o pós-salazarismo. Neste renovado texto, que conserva a mesma estrutura do original, com três longos actos acrescidos ainda de um prólogo interpretativo, o autor, pelo recurso à imaginação extravagante, a novos interlocutores simbólicos e à denúncia de conflitos, misérias, tribulações e anseios do Portugal desse tempo, intenta cumprir, uma vez mais, o objectivo político e pedagógico de espicaçar as consciências que progressivamente se deixavam tomar pelo torpor. Mesmo considerando que o assunto e a forma não eram fáceis de ajustar, assume sempre o risco, guiado pela ideia de que poderia ser útil ao seu leitor.

Em parte, «testemunho político de um sonhador sem emenda» (c. 1950: 2), esta 2.^a edição não viria a ser publicada, mas dela o autor acabaria por aproveitar, com ligeiríssimas alterações, as três primeiras cenas, para formar o corpo central da sua «Jornada Sexta» do *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações*, que constitui, assim, a sua terceira variação sobre o mito de Antígona. Composto em finais de 1958, na sequência da sua prisão a 24 de Novembro⁹, por actividades subversivas, este opúsculo apresenta idênticas estrutura e extensão, bem como os mesmos objectivos «demonpédicos» das anteriores cinco «Jornadas», todas escritas, no decurso desse ano, num contexto de forte convulsão sociopolítica que envolveu, antes, durante e depois, as eleições que opuseram Américo Tomás a Humberto Delgado. A presidir, então, à *Comissão Promotora de Voto*, uma associação cívica por si criada em 1953, António Sérgio, servindo-se de todos os meios ao seu alcance, empenhou-se, primeiro, na campanha de apoio ao General sem medo, depois, na denúncia da fraude eleitoral que deu a vitória ao candidato da situação.

É na segunda fase deste conturbado processo eleitoral que se inscreve este pequeno apólogo em forma dramática. Ao núcleo dramático central – o mínimo essencial da sua recriação escrita por volta de 1950, que contém já a necessária e conveniente retórica de protesto –, o autor junta um epílogo exegético, em forma de diálogo, entre o Ouvinte e o Actor, e ainda um breve prólogo declamado por este último. Nele se convida o público/leitor a imaginar o espaço cénico e a sair da reclusão de si mesmo, para que

⁹ Mercê de um protesto contra o impedimento pelo governo da entrada em Portugal do deputado trabalhista inglês Aneurin Bevan, que vinha proferir uma conferência, a convite da oposição democrática, Sérgio é preso pela quarta vez (fora-o já em 1933, 1935 e 1948). Vide Baptista, 1992: 67-84.

possa, pela livre fantasia, recuar ao passado e apreciar as suas actuais venturas pelos males da Tebas de outrora (cf. 1958: 7-8).

Dito o prólogo, Isménia entra num palco fictício, onde os actores são ideias, na companhia de Creúsa, sua aia, uma personagem ausente do paradigma sofocliano. Atormentada por medos e angústias, a jovem filha de Édipo dirige-se para junto do palácio de Creonte, onde está apazado um encontro secreto com uma mulher, cuja identidade desconhece. No diálogo que mantém com Creúsa, uma breve referência feita ao silêncio e à calma que se seguem à batalha entre os dois irmãos, mortos às mãos um do outro, é motivo suficiente para se introduzir uma primeira nota de actualidade, que não constava no texto de 1930. Ainda que o autor omita, da 2.^a edição (c. 1950: 11), a significativa alusão à «ferocíssima polícia» do tirano, conserva, contudo, neste opúsculo de 1958, a não menos significativa referência à «paz fingida» que então se vivia (1958: 9-10):

ISMÉNIA: (...) A revolta foi sufocada... E depois... depois, Creúsa, foi matar, matar, matar!... Pareceu-me deveras que enlouquecia... E agora... que silêncio!... que solidão!... que paz!

CREÚSA: Paz aqui, ao pé do palácio; mas nas sombras dos cárceres, nos subterrâneos, nesses campos hediondos da morte lenta... quantas agonias, quantos prisoneiros, que milhares de dores!

ISMÉNIA: Sim, que milhares de dores! Tudo mentira, nesta paz fingida!

Uma paz suportada por métodos repressivos, como a censura, a espionagem e a delação, que amordaçavam e atiravam para os cárceres e para os campos de concentração todos os que se opunham ao regime despótico de Salazar, aqui representado por Creonte, que «simboliza a atitude fascista, no que ela tem de mais fundo» (c. 1950: 4).

A contestação a esta «tirania hipócrita» de Creonte (1958: 12) sobe de tom na segunda cena, que aproveita, com inegáveis finalidades políticas e pedagógicas, os ingredientes essenciais do prólogo da tragédia sofocliana. Saindo debaixo do manto que a embuçava, Antígona, ainda que demonstre compreensão e dócil afectividade, não se detém muito com os temores da frágil e «doente» Isménia, perseguida pelos fantasmas dos irmãos e dos pais, numa «imaginação [que] reacrescenta o medo» (1958: 16). Como a homónima heroína sofocliana, tem um plano que não admite delongas. Porém, antes de o executar, pretende que a irmã dele tome conhecimento. Assim, faz saber que, contra as ordens arbitrárias de Creonte, estava decidida a conceder honras fúnebres ao cadáver do seu «Mestre» e irmão Polinices, que, tal como ela, representa, nas palavras do autor, «uma faceta de anti-fascismo, de aspiração à liberdade, de revolucionismo social» (c. 1950: 4).

Símbolo dos derrotistas e dos que, por causa dos laços familiares, se desviam do «combate pelas ideias e do heroísmo cívico» (1958: 29; vide c. 1950: 4), Ismé-

nia esforça-se por demovê-la dos seus temerários intentos, fazendo-lhe sentir que as mulheres nasceram para o sacrifício e para a dor e não para combater os homens (1958: 17). Com este célebre tópico, recuperado do modelo sofocliano, procura demonstrar-lhe que nada ganharia com o seu «temperamento de labareda» (1958: 19), com a sua mania, herdada de Polinices, de revolucionar o mundo, insurgindo-se às cegas contra o que era superior às suas forças (1958: 17).

Esta sua tentativa, porém, revela-se vã. Indómita e generosa, como a da peça sofocliana, a heroína sergiana, expressando admiração por todos os que, na escuridão de Tebas, protestam e se indignam, está decidida a erguer-se contra o insulto que Creonte faz ao cadáver do irmão e a lutar com todas as suas forças contra o despotismo que a todos asfixia, guiada pela luz clara e livre do Espírito, da Razão (1958: 21-22). A luz que vai invocar em seu auxílio, no monólogo da terceira cena (1958: 26-27), para que lhe dê coragem e a livre do egoísmo e do medo à morte, de molde a lutar pela justiça e pela liberdade.

Ao elevar-se, com arrojada determinação, do plano biológico ao plano do espírito, ela interpreta, no pensamento de Sérgio que decalca o de Kant, não a vontade individual de uma classe ou de uma pessoa particular, como Creonte, mas a vontade geral que se identifica com uma atitude de pensar objectiva, racional, geral que se institui em lei universal (1974: 88-89).

Assim, da leitura deste breve e renovado apólogo dialogal, podemos concluir, em harmonia com o que se diz no singular epílogo exegético, pela boca do Ouvinte, que a Antígona sergiana é Kantista e, em certo sentido, também cristã. Kantista, porque, contra a razão absoluta de Estado, ela proclama não tanto «os direitos da piedade religiosa [e] do amor fraterno», como a de Sófocles, mas mais «os direitos da livre consciência humana, os da lei racional a que se eleva o espírito, eterna e imprescritível» (1958: 28)¹⁰. Cristã, porque, de acordo com o pensamento de Sérgio, o ideal democrático por ela defendido, sendo homogéneo com o do cristianismo, «é a tradução política do Evangelho» e «tem o carácter de uma religião» (1974: 7, 74-75, 81-82). Mas, convenhamos que, na sua verdadeira essência, ela é política. De facto, na origem deste condensado exercício dramático-panfletário, que encerra o conjunto das seis jornadas do *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações*, está um contexto político propício à revitalização do mito de Antígona. Das trevas que começaram a adensar-se logo após as eleições presidenciais de 1958, a heroína, emprestando a sua voz à do autor, surge intrépida, como intrépido fora Humberto Delgado, a defender os princípios luminosos da democracia e da liberdade, contra o despotismo que conseguiu «sufocar a revolução do povo» (1958: 15).

¹⁰ Concordando com o Ouvinte, o Actor afirma, mais à frente, que a tragédia se passa «ao nível do Espírito, sem lugar no espaço, sem um século no tempo. É o espírito a elevar-se contra o poder que corrompe, Ó que corrompe sempre» (1958: 30).

Bibliografia

- ARISTÓTELES (2004). *Poética* (tradução de Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAPTISTA, Jacinto (1992). *Disse chamar-se António Sérgio de Sousa: auto da prisão, inquirição e desterro do autor dos Ensaio em 1935*. Lisboa: Caminho.
- CATROGA, Fernando e VELOSO, Aurélio (1983). «António Sérgio: cartas do exílio a Joaquim de Carvalho (1927-1933)». *Revista de História das Ideias* 5, 951-1016.
- COCTEAU, Jean (1948). *Théâtre I*. Paris: Gallimard.
- FIALHO, Maria do Céu (1991). «A *Antígona* de Jean Cocteau». *Biblos* 67, 125-152.
- FRAISSE, Simone (1974). *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.
- GRIFFITH, Mark (1999). *Sophocles. Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JABOUILLE, V. et al. (2000). *Estudos sobre Antígona*. Mem Martins: Inquérito.
- MARQUES, A. H. Oliveira, dir. (1976). *A Liga de Paris e a Ditadura Militar (1927-1928). A questão do empréstimo externo*. Lisboa: Ed. Europa-América.
- (1998). *História de Portugal. Vol. III: Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. 13ªed. Lisboa: Presença.
- MENDONÇA, Joaquim (1931). «Fraude literária», *Acção* 8, 2.
- MORAIS, Carlos (2001). «A *Antígona* de António Sérgio: «um estudo social em forma dialogada»». In MORAIS, Carlos (coord.). *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 13-38.
- (2007). «Un exercice d'actualisation et d'exégèse du mythe d'Antigone (António Sérgio, *Jornada Sexta do Pátio das Comédias*, 1958)». In *Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand (no prelo).
- REIS, António, dir. (1989-1990). *Portugal Contemporâneo* (Vols. IV-V). Lisboa: Publicações Alfa.
- ROCHA, Miranda (1931). «Fraude literária: o ídolo tomba...amparaí-o na queda». *Acção* 9, 3-4.
- ROSAS, Fernando, coord. (1992). *Nova História de Portugal*. (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). Vol. XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Presença.
- (1994). *História de Portugal* (dir. José Mattoso). VII: *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Ed. Estampa.
- SÉRGIO, António (1930). *Antígona. Drama em três actos*. Porto: Ed. da República.
- (1931). «A *Antígona* de António Sérgio e os mocinhos da *Acção* de Coimbra». *Seara Nova*, 243, 45-46.
- (c. 1950). *Antígona*, 2.ª edição remodelada, inédita.
- (1957). *Cartas do Terceiro Homem*. Lisboa: Inquérito.
- (1958). *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada VI*. Lisboa: Inquérito.

- (1971-1974). *Ensaaios, vols. I-VII*. Lisboa: Sá da Costa.
- (1974). *Democracia: Diálogos de Doutrina Democrática, Alocução aos Socialistas, Cartas do Terceiro Homem*. Lisboa: Sá da Costa.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa (2004). «Tradição do Teatro Clássico na cena Contemporânea». In NASCIMENTO, Aires (ed.). *Antiguidade Clássica: que fazer com este património?*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 171-178.
- SÓFOCLES (1998). *Antígona* (introdução, versão do grego e notas de M. H. Rocha Pereira). Coimbra: JNICT.
- STEINER, George (1984). *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.
- VILHENA, Vasco de Magalhães (1976). «Em torno da génese do idealismo filosófico de António Sérgio». In *Homenagem a António Sérgio*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 123-145.
- VILHENA, Vasco de Magalhães (1960). *António Sérgio e a Filosofia*. Lisboa: Cosmos.

Resumo: Sempre com intuítos marcadamente políticos, António Sérgio recria várias vezes o mito de Antígona (1930, c. 1950, 1958), adequando-o ao objecto da sua contestação. Na terceira e última versão, para se rebelar contra o regime autoritário do Estado Novo que, nas eleições presidenciais de 1958, fizera eleger fraudulentamente o seu candidato, serve-se apenas do mínimo essencial do enredo trágico, que continha já a necessária e conveniente retórica de protesto e de liberdade.

Abstract: Always with explicit political objectives, António Sérgio has recreated the myth of Antigone several times (1930, c. 1950, 1958) by adjusting it to the object of its contestation. In the third and last version, in order to rebel against the Estado Novo authoritarian regime that, in the 1958 fraudulent presidential elections, had successfully led its candidate to power, Sérgio resorts to the essential minimal elements of the tragic plot that already incorporated the suitable and necessary rhetoric of protest and liberty.



A paródia a sério da História: *O Eunuco de Inês de Castro*

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo.

Fernando Pessoa

Palavras-chave: Inês de Castro, Intertextualidade, História, Teatro, Mito.

Keywords: Inês de Castro, Intertextuality, History, Theatre, Myth.

1. História e Mito

A temática inesiana vem ocupando espaço nas Artes há mais de 650 anos. Fundamentalmente as páginas da Literatura em seus veios poético, narrativo ou dramático têm dedicado especial atenção ao episódio amoroso entre Pedro e Inês; contudo não podemos nos esquecer de que outras expressões artísticas como a ópera, a pintura e, mais recentemente o cinema, para não falar da escultura, afinal os túmulos de Inês e Pedro em Alcobaça são verdadeiramente obras de alta expressão artística no plano escultórico, têm dedicado atenção ao trágico caso de amor. Surpreendentemente, uma história de amor, com final infeliz, repleta de lances um tanto quanto melodramáticos, continua, em pleno século XXI, a atrair a atenção de um público ávido por desvendar aquilo que a História insiste em ocultar.

Consideremos que a fixação do que poderíamos chamar de fato histórico em torno da relação amorosa entre Pedro e Inês foi determinada, primeiramente, por Fernão Lopes (*1380?/+1460?), na crônica do *Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei Destes Regnos*, escrita à volta de 1434, a pedido do rei D. Duarte. O cronista mor do reino, segundo consta, partiu do documento escrito, sem prescindir, porém, do relato testemunhal, da tradição oral e de outras crônicas mais antigas como a de Pero López de Ayala, que, ao falar de Pedro,

o Cruel, de Castela, também se refere ao primo, Pedro de Portugal, uma vez que o Pedro castelhano é filho da irmã do Pedro português, D. Maria, e de Afonso XI, de Castela. Mais tarde, Rui de Pina (*1440/+1522), em suas *Crônicas*, ao tratar de D. Afonso IV, também fala do caso amoroso entre o infante D. Pedro e D. Inês de Castro, embora desde o século XVI já se discuta o valor historiográfico do que está ali narrado, além de o cronista também ser acusado de plagiar manuscritos de autoria de Fernão Lopes.

Temos, portanto, a fixação do fato histórico, distanciado dos acontecimentos em cerca de 80 anos, com todas as dificuldades decorrentes da época, o que, devemos reconhecer, dá margem a que fique nas entrelinhas de um e outro cronista uma série de lacunas que a historiografia vai buscando preencher, além de revelar-se um prato cheio para o universo artístico, que trabalha essencialmente com o verossímil, isto é, com aquilo que poderia ter acontecido, na medida em que aristotelicamente mimetiza a realidade histórica.

Se considerarmos apenas o plano literário e, mais de perto, a Literatura Portuguesa, uma vez que o amor fatal de Pedro e Inês farão parte recorrente de outras manifestações literárias européias, notadamente, como era de se esperar, da espanhola, já em meados do século XVI surge a primeira releitura do fato histórico, sabidamente as *Trovas à morte de Inês de Castro*, de Garcia de Resende, inscritas no *Cancioneiro Geral*, de 1516. As lacunas que o fato histórico permite começam a ser preenchidas, de acordo com os olhos de cada um daqueles que se debruçam sobre o tema.

O mito começa a ser criado. Se partirmos da idéia de que o mito é uma narrativa tradicional com caráter explicativo ou simbólico, profundamente relacionado com uma dada cultura, constituindo-se na primeira tentativa de explicar a realidade, na medida em que procura interpretá-la a partir de lendas e de histórias (con)sagradas, sem necessariamente tomar argumentos racionais para suportar essa interpretação, perceberemos que também acontecimentos históricos podem transformar-se em mitos, na medida em que adquirem uma determinada carga simbólica para uma dada cultura. Talvez possamos ir mais além, ousando dizer que a vastíssima produção artística que envolve o tema do trágico amor de Pedro I de Portugal e da galega Inês Pires de Castro poderia ser organizado numa mitologia, a mitologia inesiana.

Só para corroborar o que atrás dissemos, gostaríamos de lembrar alguns dos muitos títulos literários que comporiam essa mitologia inesiana, tratando de interpretar o paradigma histórico, de modo a preenchê-lo, trazendo-lhe à tona todas as virtualidades, na medida em que explora o mito sob diferentes enfoques. Sob a óptica lírica teríamos, por exemplo, a *Carta sobre a morte de Dona Inês de Castro*, escrita ao rei D. João III em 1528, de Anrique da Mota, ou ainda o famoso episódio de Inês de Castro n'Os *lusíadas*, (canto III, 118-135). Sob a perspectiva política, encontramos a *Castro*, de António Ferreira (1587), e, mesclando o lirismo às questões de Estado, podemos apontar *A Castro*, de Domingos dos Reis Quita (1766), publicada em 1781, ou a *Nova Castro*, de João Baptista

Gomes Júnior, publicada em 1871. O tom saudosista finissecular pode ser percebido n'*A morta*, de Henrique Lopes de Mendonça, 1891, em *Pedro, o cru*, de António Patrício, 1913 e em *Pedro, o cruel*, 1916, de Marcelino Mesquita, que teatralizam o mito sob o ponto de vista de D. Pedro.

Já o brilhante conto *Teorema*, de Herberto Helder (primeira edição de 1963), apresenta a visão de Pero Coelho, um dos assassinos de Inês. Muito mais do que apresentar um ponto de vista inédito, o conto trabalhará com a questão da mitificação de Inês de Castro, na medida em que Pero Coelho, aquele que foi condenado por matar a amante favorita do rei, acabou por eternizar o amor de Pedro e Inês. Inês só se transforma em mito porque foi morta, caso contrário, como o conto deixa explícito, ela não passaria de «a amante favorita do rei». Assim, a narrativa de Herberto Helder esboça uma teoria acerca da mitificação de Inês; retomemos frases do conto que corroboram essa visão:

Não me interessa o reino. Matei-a para salvar o amor do rei.

E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso, para que o teu amor a salvasse. Matei por amor do amor...

Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor à eternidade.

O rei está insone no seu quarto, sabendo que amará para sempre a minha vítima. D. Inês tomou conta de nossas almas. Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda. Entra devagar nos poemas e nas cidades. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno manternos-nos-emos todos três permanentemente límpidos. (Helder, 1985)

A óptica de D. Fernando, o filho de Pedro e Constança, herdeiro do trono português, após a morte do pai, apresenta sua visão do fato histórico no conto *Dom Pedro I e Inês de Castro*, de Mário Cláudio, de 2004. A narrativa de Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, de 1983, busca, diríamos, examinar o fato histórico, desentranhando-lhe todas as possibilidades, na medida em que, através de uma visão, até certo ponto psicologicamente redundante, procura comprovar a História. O romance *Inês de Portugal*, de João Aguiar (1997), que se baseou no guião do filme homônimo, dirigido por José Carlos de Oliveira, corrobora a idéia de que o romance histórico contemporâneo busca ler o presente à luz do passado, fornecendo-nos um outro enfoque para o tema.

Perspectivas bastante inovadoras vemos representadas em textos dramáticos mais contemporâneos. A peça *A outra morte de Inês* (1968), de Fernando Luso Soares, embora ambientada em Alcobaça, durante a Revolução Liberal de 1820, mais uma vez pretende ler o presente coetâneo do autor, os estertores da ditadura salazarista, sob a óptica do passado. Aqui o passado histórico-mítico de Inês de Castro confunde-se com o passado histórico da revolução liberal de 1820. A ação da peça apresenta uma outra Inês, a filha do guarda dos túmulos de Pedro e Inês, em Alcobaça, que é morta

por assassinos que a perseguem por relacionar-se com um liberal. Tal enredo vai, ao fim e ao cabo, metaforizar o mito que envolve Inês. Matar Inês significa matar o mito; porém, a mulher do guarda, grávida, dá à luz uma outra filha que receberá o nome de Inês, perpetuando-se o mito. Em 2005, Fiama Hasse Pais Brandão publica a peça *Noites de Inês-Constança*, «uma peça-tese em três actos e um epílogo que discute, em sede de filosofia poética, a natureza do amor e a natureza, diversa, de homens e mulheres» (Vasques, 2005). *A Boba*, de Maria Estela Guedes, 2006, ambienta-se num teclado de computador, onde está Maria Miguéis, uma anã, boba de D. Beatriz, mãe de Pedro, que aparece como a instigadora do assassinato de Inês por Afonso IV. Resta-nos, nesse levantamento, que, como dissemos, não se pretende exaustivo nem definitivo, *O eunuco de Inês de Castro – teatro no país dos mortos*, de Armando Nascimento Rosa (2006), que foca seu texto na figura de Afonso Madeira, o escudeiro de D. Pedro, que foi castrado pelo rei por, segundo consta, ter-se envolvido com uma mulher casada. Conforme já deixa patente o subtítulo da peça, o fato histórico é ambientado no país dos mortos, onde contracenam algumas das personagens históricas que estão ligadas ao trágico casal.

Embora tenhamos dito pretender arrolar alguns dos textos portugueses que configurariam a chamada mitologia inesiana, vale a pena falar de *Inês de Castro*, do brasileiro Gondim da Fonseca (1957), que busca interpretar o mito sob a óptica de D. Pedro, que freudianamente sofre do complexo de Édipo e que vai servir de paradigma para textos posteriores, como fica patente em *A Boba*, de Maria Estela Guedes:

E já em 1956, Gondim da Fonseca proclamava que toda a tragédia se deveu a paixões e ciúmes entre pai e filho. O pai é que se tinha embeijado por Inês, D. Pedro só dormia com ela para cegar o pai de raiva. Um brilharete de psicanálise em que D. Pedro sofria do complexo de Édipo, agravado com sadismo e pedofilia. (Guedes, 2006)

2. O diálogo intertextual com a História

A intertextualidade, como é sabido, trabalha com o diálogo entre textos e/ou contextos, caracterizando-se, no mais das vezes, como um procedimento crítico, na medida em que vai revelar uma atitude que o intertexto assume diante do paradigma. No caso em questão, o paradigma é constituído pelo fato histórico narrado por Fernão Lopes. Mesmo se pensarmos nas crônicas de Rui de Pina, podemos concluir que ele vai dialogar mais ou menos parafrasicamente com aquele que o antecedeu, mesmo que não entremos nas questões críticas que consideram Rui de Pina um plagiador de Fernão Lopes.

Portanto, como atrás aventamos, fixado o fato histórico, isto é, o paradigma, os intertextos vão dialogar com ele obedecendo a níveis intertextuais. Se o diálogo travado é parafrásico, a ideologia proposta no paradigma será mantida no intertexto,

ainda que o tom possa ser alterado, como fica patente, por exemplo, no episódio de Inês de Castro, n'Os *Lusíadas*. Ali, o fato histórico (Os *Lusíadas*, canto III – 118-135) não é alterado, não nos esqueçamos de que o episódio faz parte da narração da História de Portugal ao rei de Melinde, empreendida por Vasco da Gama; é quando se fala do grande Afonso IV e de sua vitória frente aos mouros na Batalha do Salado, que se inscreve a história de Inês de Castro, sob uma óptica parafrasicamente lírica, conforme deixa patente o excerto do episódio:

Passada esta tão próspera vitória,
Tornando Afonso à Lusitana terra,
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra,
O caso triste, e dino da memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi Rainha.

Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledó e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus fermosos se apartavam:
De noite em doces sonhos, que mentiam,
De dia em pensamentos, que voavam.

E quanto enfim cuidava, e quanto via,
Eram tudo memórias de alegria. (Camões, 1985:118-130)

A estilização caracteriza-se por um acréscimo conteudístico em relação ao paradigma, ainda perfeitamente pertinente à ideologia do modelo, embora abrigue a intenção de ser superior ao original. Deste modo, temos que a cosmovisão obtida pelo intertexto na estilização é, se não superior, ao menos mais complexa que a do paradigma, porque procura levar às últimas conseqüências as entrelinhas do modelo, buscando superá-lo através do preenchimento, do enriquecimento, enfim do que poderia ter sido dito, mas não o foi. Como exemplo desse nível intertextual na mitologia inesiana, poderíamos apontar a narrativa de Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*.

Num misto de romance histórico e ensaio, a narrativa procura preencher, através de suposições e especulações, porém, sem trair a verossimilhança, as lacunas que a História deixa, como, por exemplo, no que tange aos casamentos de Pedro. Primeiro, teria o príncipe casado com Branca, de Castela, que muito nova chega a Portugal para ser criada na corte de Afonso IV, apresentando desde então forte debilidade física e mental. Porém, segundo a autora, o casamento fora realizado e consumado, embora, mais tarde, Branca tenha sido enviada de volta a Castela. Não se fala em anulação desse primeiro consórcio. Em seguida, Pedro teria conhecido Inês de Castro no Castelo de Albuquerque, na Extremadura espanhola, onde fora criada por Teresa Martins de Menezes, mulher de Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis, apresentada por Álvaro Pires de Castro, irmão de Inês. Com cerca de 15 anos, Pedro e Inês ter-se-iam casado, à volta de 1335. Pedro casou-se ainda em 1336 com Constança Manuel, que só chega a Portugal em 1340, trazendo, segundo afirmam os cronistas, na sua corte, Inês de Castro. Portanto, ainda casado com Branca, casa-se com Inês e depois com Constança. Parece estarmos diante de uma trigamia. Mais tarde, já mortas Inês e Constança, Pedro teria se relacionado com uma aia de Inês, Teresa Lourenço, mãe do futuro D. João I. Os manuais afirmam, porém, que a moça teria nascido em 1330, na cidade de Lisboa, filha dum mercador de nome Lourenço Martins, que teria educado D. João de modo a torná-lo cavaleiro, tendo-o mais tarde feito Mestre de Avis.

Agustina assevera ainda, por exemplo, que Constança teria morrido à volta de 1349, vitimada pela peste que assolava o reino português, e não, como declaram os cronistas, em conseqüência do parto do futuro rei de Portugal, D. Fernando, portanto nos finais de 1345. A perspectiva adotada pela Autora promove uma releitura psicologizante das possibilidades verossimilhantes que os cronistas deixaram fixadas em suas «narrativas históricas». Assim, para Agustina

A história é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que a desenham como

os efeitos da luz sobre os corpos. Por isso não causamos danos no carácter dos povos quando aventuramos paixões e factos que, no fundo, são a projecção dos cabaneiros e zagalos (Bessa Luís, 1983),

por isso,

As adivinhas de Pedro e Inês ficam entregues à imaginação do público, dos leitores, sobretudo aqueles que se preocupam com a descrição de uma identidade nacional, e sabem que ela não é imposta do exterior, primeiro que tudo. Ela é a soma das imagens em que não nos reconhecemos, mas que estão presas a nós com singular firmeza e às quais não podemos escapar (Bessa Luís, 1983),

na medida em que «o labirinto de adivinhas persiste, e o leitor soma as suas próprias deduções a este quebra-cabeças histórico» (Bessa Luís, 1983).

Se a história pode não corresponder à verdade, confundindo-se com a ficção, se a «história é uma ficção controlada» por quem detém o Poder, relendo e reescrevendo os acontecimentos segundo sua óptica e interpretação, realmente qualquer fato histórico não passa de adivinha. A própria Agustina confessa escrever o que crê acerca de Pedro¹, portanto tal versão da História é, em última instância, a «insídia da verosimilhança» (Bessa Luís, 1983).

Cabe-nos agora pensar no terceiro nível intertextual, segundo a proposta que fizemos alhures. Trata-se da paródia, uma expressão artística elitista ao extremo, porque, implicando a negação de um mito – o paradigma – exige do leitor uma dose de (in)formação literária:

In some ways, parody might be said to resemble metaphor. Both require that the decoder construct a second meaning through inferences about the surface and supplement the fore ground with acknowledgement and knowledge of background context. (Hutcheon, 1985)

Notamos, desse modo, que a paródia se caracteriza por denegrir mitos, o que nos leva a concluir que apenas o que está inscrito no cânon é objeto de uma releitura sob a perspectiva paródica, idêia corroborada pelo fato de que o ser humano, e mais o ser humano que é artista, precisa do reconhecimento público. Portanto, ele irá escolher seu modelo invariavelmente entre as obras que caíram no domínio do comum das gentes. Conforme nos deixa patente Linda Hutcheon, «works are parodied in proportion to their popularity» (ibid.).

A idêia de emulação de modelo(s) parece estar contida na própria etimologia do termo «paródia», quer seja na acepção de «canto contrário», quer na de «canto paralelo». No primeiro caso, temos um modelo A (= *ode*), que tem um ou vários de seus

¹ Confrontar as páginas 89, 90, 97, 111-112, 118, 130-131, 190.

elementos constitutivos negados, ou melhor contrariados (= *para* = contra). Portanto, o nível paródico, ao fim e ao cabo, revela a intenção deliberada de um determinado Autor de desmitificar seu paradigma.

Talvez a formulação esboçada acima explique, em parte, por que, passados 650 anos da morte de Inês de Castro, só agora o paradigma possa ser objeto de uma releitura sob a óptica paródica, como vêm corroborar, por exemplo, as peças de teatro *A Boba*, de Maria Estela Guedes e *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos*, de Armando Nascimento Rosa, texto que será objeto de nossa especial atenção nesse ensaio.

3. A releitura paródica do mito:

O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos

Se o conto *Teorema*, de Herberto Helder, apresenta um ponto de vista inovador, como já salientamos, poderíamos apontar como inédita também a óptica apresentada por Armando Nascimento Rosa em *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos*. Se observarmos o título da peça, perceberemos já um termo que provoca certa desestabilização ao consideramos o mito. Trata-se do substantivo eunuco: o *eunuco* será Afonso Madeira, o fiel escudeiro de D. Pedro, que foi castrado, no afã de promover a ‘cruel justiça’ por que o Rei será conhecido pela posteridade.

Começemos pela História, uma vez que a peça dialoga intertextualmente com uma passagem, inscrita em Fernão Lopes, conforme nos deixa patente seu Autor. Embora longa, consideramos necessária a transcrição integral do excerto do cronista:

Era ainda el-rei Dom Pedro muito cioso, assim de mulheres de sua casa, como de seus officiaes e das outras todas do povo, e fazia grandes justiças em quaesquer que dormiam com mulheres casadas ou virgens, e isso mesmo com freiras. Onde aqueceu que em sua casa havia um corregedor da côrte a que chamavam Lourenço Gonçalves, homem mui entendido e bem razoado cumpridor de todas as cousas que lhe el-rei mandava fazer, e não corrompido por nenhuns falsos offerecimentos que trasmudam os juizos dos homens. E porque o el-rei achava leal e bem verdadeiro, fiava d'elle muito, e queria-lhe grande bem.

E era este corregedor muito honrado de sua casa e estado, e muito praceiro e de boa conversação, e seria então em meia idade. Sua mulher havia nome Catharina Tosse, briosa, louçã e muito aposta, de graciosas manhas e bem acostuada. Em esta sessão vivia com el-rei um bom escudeiro, e para muito, mancebo, e homem de prole, e n'aquelle tempo estremado em assignadas bondades, grande justador e cavalgador, grande monteiro e caçador, luctador e travador de grandes ligeirices, e de todas as manhas que se a bons homens requerem, – chamado por nome Affonso Madeira, – por a qual rasão o el-rei amava muito e lhe fazia bem gradas mercês.

Este escudeiro se veio a namorar de Catharina Tosse, e mal cuidados os perigos que lhe advir podiam de tal feito, tão ardentemente se lançou a lhe querer bem, que não podia perder d'ella vista e desejo: assim era traspassado do seu amor. Mas, porque lugar e tempo não concorriam para lhe fallar como elle queria, e por ter aso de a requerer ameude de seus deshonestos amores, firmou com o aposentador tão grande amizade que para onde quer que el-rei partia, ora fosse villa ou qualquer aldeia, sempre Affonso Madeira havia de ser aposentado junto, ou muito perto do corregedor. E havia já tempo que durava este aposentamento, sempre cerca um do outro; tendo bom geito e conversação com seu marido, por carecer de toda suspeita.

Affonso Madeira tangia e cantava, afóra sua apostura e manhas boas já recontadas, de guisa que por aso de tal achegamento, com longa afeição e falas ameude, se gerou entre elles tal fructo, que veio elle a acabamento de seus prolongados desejos. E porque semelhante feito não é da geração das cousas que se muito encobram, houve el-rei de saber parte de toda sua fazenda, e não houve d'ello menos sentido que se ella fora sua mulher ou filha. E como quer que o el-rei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer, posta de parte toda bemquerença, mandou-o tomar dentro em sua camara, e mandou-lhe cortar aquelles membros que os homens em mór preço tem: de guisa que não ficou carne até aos ossos, que tudo não fosse corto. E pensaram Affonso Madeira, e guareceu, e engrossou em pernas e corpo, e viveu alguns annos engelhado do rosto e sem barbas, e morreu depois de sua natural morte. (Lopes, s/d)

O «caso» Afonso Madeira já foi paradigma para outros intertextos que trataram do mito inesiano², porém sem nunca assumir papel de protagonista como acontece no texto de Armando Nascimento Rosa, que explora um triângulo amoroso bastante inusitado, se considerarmos o mito de Inês – Pedro/Inês/Afonso –, partindo de sugestão inscrita na crônica de Fernão Lopes. Ouçamos o que diz a respeito o próprio autor na *Nota preambular*:

Desvendar na cena o hermafroditismo comportamental de Pedro, ainda que patologicamente vivido (dado o atroz gesto punitivo deste contra Afonso Madeira), constituirá, decerto, um forte motivo teatral para olhar com novos olhos um enredo que muitos julgavam sabido e românticamente explorado por inteiro, e que ganha uma outra amplificação de sentidos, assim o julgo, nesta peça mitocrítica e mitopoética. (Rosa, 2006: 25)

Talvez valha a pena, antes de entrarmos efetivamente na análise da peça, tratar-lhe da ambientação. Para tanto, encetemos nosso caminho pelo subtítulo que vem apostado a *O eunuco de Inês de Castro*, que é *teatro no país dos mortos*. Conforme fica sugerido, estamos diante de almas que se encontram em uma das ilhas, que constituem

² A título de exemplo, poderíamos apontar *Pedro, o cru*, de António Patrício, *Pedro, o cruel*, de Marcelino Mesquita, *D. Pedro e Inês de Castro*, de Mário Cláudio, *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís e *Inês de Portugal*, de João Aguiar.

o país dos mortos. Tais espaços são ligados, numa clara alusão ao barqueiro mitológico³, pela Caronte & Filhos Lda., que, numa espécie de lei de incentivo à cultura, consegue isenção de impostos, graças ao patrocínio da «arte cénica [que] floresce nesta Veneza dos mortos» (Rosa, 2006: 34). A ilha em que a cena transcorre é construída artificialmente «para mortos de excepção» (ibid.: 34). Ali «vivem» na eternidade Inês e Constança, que estão preparando a encenação da peça protagonizada por Afonso Madeira, ainda contracenarão Pedro e Afonso IV, além de Fernão Lopes e de haver referência ao grande encenador que é Gil Vicente que, vez por outra, aparece por ali.

Estamos, pois, diante do espaço do teatro, do espaço do fingimento, do espaço do faz-de-conta, que aristotelicamente promove a ilusão, ao encenar o encontro surreal na eternidade de mortos que são coetâneos e que têm, vamos lá, uma história comum, como é o caso de Inês, Constança, Pedro, Afonso IV e Afonso Madeira, com Fernão Lopes, aquele que, embora não seja contemporâneo aos protagonistas da História, concretizou-lhes a história em suas crônicas. Além disso, Nascimento Rosa, garretianamente, lembra o papel civilizador do teatro, num tempo que, presentificando o passado, também carece de civilização, quando, pela voz do PRIMEIRO FUNCIONÁRIO que, dialogando com Afonso IV, no início transveste-se em SEGUNDO FUNCIONÁRIO, afirma: «precisas de ver muito teatro para te cultivares» (ibid.: 35).

Partindo da paráfrase da História, embora aqui e ali a preencha através do acréscimo estilizador com algumas das virtualidades propostas por Agustina Bessa-Luís e Herberto Helder, Rosa vai, ao fim e ao cabo, propor uma visão invertida do mito que, embora também parta da paráfrase da História, parodia-a, na medida em que rebaixa o elevado, ao se propor tratar não do triângulo Constança/Pedro/Inês, mas sim do triângulo Pedro/Inês/ Afonso Madeira:

CONSTANÇA: mas não se vem ao teatro para ouvir sempre o mesmo. Há toneladas de peças e poesias escritas sobre Inês. Há óperas onde as sopranos querem igualar o sofrimento dela. Coitadas... E também há umas coisas sobre mim. Muito poucas. Sou personagem secundária. Mas nestes séculos todos, ninguém trouxe ao palco o outro amor do nosso Pedro sanguinário (ibid.: 40).

Rosa coloca na boca das personagens que estão contracenando a história de Pedro, Inês, Constança, que servirá de pano de fundo para, num primeiro momento, encenar a desditosa vida de Afonso Madeira, que, em última instância, será responsável pela não

³ Os gregos e romanos da antiguidade acreditavam numa barca pequena na qual as almas faziam a travessia do Aqueronte, um rio de águas turbilhantes que delimitava a região infernal. Caronte era um barqueiro velho e esquelético, mas forte e vigoroso, que tinha como função atravessar as almas dos mortos para o outro lado do rio. Porém, só transportava as dos que tinham tido seus corpos devidamente sepultados e cobrava pela travessia, daí o costume de se colocar uma moeda na boca dos defuntos.

realização da frase estampada, na parte inferior da rosácea, do túmulo de Inês, em Alcobça, onde, em uma estátua jacente, se lê o supremo adeus: «Até ao fim do Mundo...»:

AFONSO: Nem a morte reuniu Inês e Pedro. Eu nunca pensei que isto fosse possível: o mito do amor infinito ser apenas um casal de mortos divorciados (ibid.: 40).

Se Inês e Constança jamais puderam viver outras vidas, uma vez que, segundo a protagonista,

Eu não pedi que me transformassem em mito. O meu infortúnio tornou-se inesquecível. As pessoas adoram as tragédias. Sou prisioneira da máscara de rainha defunta. E nunca mais saí daqui para viver outras vidas (ibid.: 43),

idéia corroborada por Constança, que afirma «a mim acontece-me o mesmo. Ninguém nos chama para outros papéis» (ibid.: 43), o mesmo não se pode aplicar a Afonso, que reencarnou, desempenhando, em outra vida, a figura de Farinelli⁴, afinal já tinha experiência como castrado, além de ser exímio cantor e músico:

AFONSO: Não sei se foi sorte. Os anjos chamaram-me para uma nova vida. Mas fiquei na mesma preso ao estigma de castrado. Acharam que eu já tinha adquirido experiência para o papel. Fui o famoso Farinelli, o *castrato* que encantou a Europa com a voz incrível, no século XVIII. Caparam-me numa banheira de leite, tinha eu oito anos. (ibid.: 44)

Embora já sugerido na crônica de Fernão Lopes, «e como quer que o [Afonso Madeira] el-rei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer», Rosa busca uma óptica inédita para seu diálogo com o paradigma, na medida em que o torna responsável por impedir a realização amorosa na vida eterna, portanto no espaço mítico, do amor de Pedro e Inês.

Através do recurso do *the play within a play*, Nascimento Rosa propõe um psicodrama, para que as personagens, por meio do «jogo do teatro», revivam «em drama a origem do conflito» (ibid.: 52), – Inês e Pedro não «vivam» o amor eterno devido ao que o Rei fez com Afonso Madeira. Constança desempenhará o papel de Catarina Tosse, a mulher que foi seduzida pelo escudeiro do Rei; afinal no teatro, espaço do faz de conta ilusório, a traída transforma-se no pivô da traição.

Mais uma vez, partindo da paráfrase da crônica, propõem-se acréscimos capazes de elucidar a questão. Ouçamos Inês, que é apresentada como uma personagem extremamente lúcida, característica de personagem que não percebemos nos muitos intertextos que dialogaram com o mito:

⁴ Farinelli (Puglia, 24 de janeiro de 1705 – Bolonha, 15 de julho de 1782), pseudônimo de Carlo Broschi, mais popular e bem pago cantor de ópera europeu do século XVIII. Foi castrado na infância, segundo consta, numa banheira de leite, para preservar a voz aguda, prática, comum na época, a que eram sujeitos alguns cantores.

INÊS: Sim, mas isso era na crónica que te foi encomendada. Aqui vamos dizer mais, muito mais, porque estamos no teatro, e noutro tempo. Hoje na Espanha de onde vim, Afonso e Pedro podiam simplesmente casar-se, e criavam os meus órfãos. Mas Afonso não era apenas o favorito na caça e no colchão do meu viúvo. As mulheres suspiravam por sentir o peso do corpo dele sobre as coxas, e adoravam ouvi-lo tanger o alaúde, com uma voz de barítono. El-rei deitava-se sobre o mocetão mais disputado da corte lusitana. E isso era motivo de sobra para a cobiça das mulheres. Era o caso de Catarina Tosse (ibid.: 53).

O diálogo que se segue apresenta Catarina a justificar seu adultério e Fernão Lopes a trazer à tona um acréscimo em relação ao paradigma. A causa do cruel ato do rei deve-se ao fato de que ele, freud e junguianamente, sofre do complexo de Pedro, ou seja:

El-rei tinha um mórbido horror a tudo o que fosse violação sexual. Nisto estamos de acordo. O problema é que ele facilmente confundia a cópula consentida entre homem e mulher com um acto de violência do macho contra a fêmea. Era uma espécie de falofobia terrorista. Como se vivesse nele a mulher violada. E projectava esse trauma vingativo nas relações dos súbditos. Por estranho que pareça, Pedro tinha repugnância pelo sexo a que pertencia, o sexo que herdou do pai. A isto eu chamo de complexo de Pedro. (ibid.: 54)

Ao que imediatamente Inês responde:

Bravo, Lopes! Vais dar trabalho aos psicanalistas. O complexo de Pedro é uma bela invenção. Mais um anel para o meu mito. Estou-te grata. Mesmo depois de morto, continuas a contribuir para a minha imortalidade. (ibid.: 54)⁵

Estamos, pois, diante de uma contribuição no âmbito psicanalítico para a mitologia inesiana.

Armando Nascimento Rosa também explora, depois de as personagens continuarem a parafrasear o cronista-mor do Reino, de modo a apresentar a versão documental da História, vários outros acréscimos que os intertextos promovem ao paradigma, como, por exemplo, aquele proposto por Agustina Bessa-Luís, qual seja, o fato de que Inês também sentiria ciúmes de Afonso, inclusive porque no dia derradeiro de sua morte ela foi trocada por Afonso, conforme nos lembra Pedro:

Nem mesmo nesse dia? Em que troquei a tua companhia pela dele? Nesse dia em que os lacaios do meu pai te mataram, eu devia estar ali a proteger-te, em vez de

⁵ A idéia de um complexo de Pedro já aparece sugerida em *Inês de Castro*, de Gondim da Fonseca, 1957, e em *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís, 1983. Vale a pena ressaltar também o texto *O complexo de Inês – formular uma noção arquetípica*, que vem como apêndice à edição da peça *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos*.

perseguir veados⁶ com o meu escudeiro. Foi a imprudência do meu amor dividido. Eu sabia que conspiravam contra ti em Montemor-o-Velho. E mesmo assim saí inebriado com Afonso pelas matas de Coimbra. Ainda hoje não me perdoo por essa inconsciência. Não fosse ele a acenar-me do cavalo, e eu não te tinha deixado sozinha na quinta, com as crianças. (ibid.: 63)

As virtualidades são levadas às últimas conseqüências, quando, apoiando-se na moderníssima teoria das relações de gênero, Afonso afirma:

Julgavas que cortando as minhas pendurezas, que tanto gozo te davam, havia de nascer-me um sexo de mulher. Em linguagem de hoje, o que tu querias era fazer de mim um transexual. Fui a tua cobaia... Pedro o cru, o inventor da transexualidade compulsiva! Mas viestes antes do tempo. A cirurgia medieval é uma arte de açougueiros. É sinónimo da câmara de horrores. Sou a paródia carnal de Inês de Castro. O teu Frankenstein vem reclamar a vida que amputaste. (...) Eis o real eunuco! O eu corpo é esta ferida monstruosa. Podes enterrar nela o sexo, se quiseres a minha morte. (ibid.: 66)

Como fica patente, o mito é parodicamente invertido, na medida em que as possibilidades acrescidas ao paradigma por outros intertextos revelam-se agora ideologicamente contrárias ao que a mitologia inesiana vem desenvolvendo ao longo de mais de seis séculos de diálogo. O canto contrário, entretanto, permite-nos a dessacralização do elevado, ou seja, o amor frustrado de Pedro e Inês em vida continua frustrado na eternidade mítica, devido ao relacionamento politicamente incorreto que Pedro I, o sétimo rei de Portugal, exercitou em vida. Assim, a inscrição tumular, segundo consta proposta por ele – Até ao fim do Mundo... –, que remete à continuidade da realização amorosa de ambos na eternidade, não se realiza no além, conforme Inês deixa patente nas falas que se seguem àquela em que manda Pedro embora de sua ilha:

Em Afonso Madeira tu castraste o nosso amor. Ele era o mensageiro que te cantava as minhas trovas. Afonso deu-te na carne o amor que eu não podia, por estar morta (Rosa, 2006: 71);

Mais do que viúvo, tu foste a minha trágica viúva. Tornaste-me um mito para além do tempo. Reinar depois de morrer é o complexo de Inês que tu criaste (...) isso não apaga a violência que fizeste ao Afonso. Foi como se a tivesses feito a mim também. (ibid.: 72)

Também Pedro convence-se de que o amor entre os dois não será realizado na eternidade, quando afirma que «houve um tempo em que era eu a colocar Afonso entre mim e Inês. O tempo com ele roubava-me o tempo com ela. Hoje é Inês que coloca Afonso entre ela e eu, a separar-nos nesta morte suspensa» (ibid.: 72).

⁶ Atentem para a ambigüidade do termo.

4. À guisa de conclusão

Retomando a idéia de que a paródia é o nível intertextual em que a refração do paradigma é mais acentuada, uma vez que, invertendo o modelo, chegaremos à sua des-sacralização, poderíamos afirmar que a paródia, ou seja, o canto contrário, é parricida, na medida em que, ao fim e ao cabo, acaba por matar o pai, isto é, o paradigma.

Ao apresentar esse novo triângulo amoroso – Pedro/Inês/Afonso Madeira –, que inverte dessacralizadamente o paradigma mítico, Nascimento Rosa coloca as personagens no psicodrama da História, na medida em que «o teatro é feito de confrontos» (ibid.: 72).

A chegada de Afonso IV à cena corrobora metaforicamente a idéia do parricídio, uma vez que, em primeiro lugar, o Rei e o escudeiro favorito de Pedro têm o mesmo nome e, conforme vêm corroborar as falas das personagens, a castração de Madeira, nada mais é do que a castração de Afonso IV, fruto do ódio do filho desde sua mais tenra idade. Assim, para Madeira, «vingaste-te [Pedro] de mim como se o castrasses a ele [Afonso IV]»; para Inês, «ele vingou-se do pai sobre o teu corpo»; para Constança, Pedro queria «mutilar os órgãos do sexo que geraram metade do teu ser. Mas erraste o alvo. Afonso Madeira não era Afonso IV». Todas as intervenções acabam por ser confirmadas pela do próprio Afonso IV, quando aponta «talvez elas tenham razão, meu filho. Transferiste para este desgraçado o ódio que por mim sentias» (ibid.: 72).

Esse ódio que assola Afonso IV e Pedro I, na verdade, nada mais é do que outra manifestação do infortúnio que incide sobre a Dinastia Afonsina (ou de Borgonha), pelo menos desde D. Dinis. O ódio que leva pais e filhos a atitudes descabidas, como por exemplo, a guerra civil travada entre o filho legítimo de D. Dinis, o futuro Afonso IV, e seu meio-irmão, Afonso Sanches, segundo consta o preferido do Rei. A intervenção da Rainha Santa Isabel teria posto fim ao litígio; porém, o texto de Nascimento Rosa, pela boca de Inês, insinua que Afonso IV teria envenenado Afonso Sanches: «Este irmão que envenenaste...» (ibid.: 68).

Pedro também parece ter-se sentido sempre preterido em favor de sua irmã Maria, a menina dos olhos do pai. Ressalta notar que António Ferreira em sua *Castro* também trata da maldição que incide sobre a família, quando transforma Afonso IV na grande personagem da peça, ao apresentá-lo diante de uma aporia, gerada pelo conflito: matar Inês e ver-se odiado pelo filho *versus* não matá-la e infringir as Razões de Estado.

Se retomarmos o complexo de Pedro, referido anteriormente, perceberemos que a castração é, em última instância, uma forma de matar o pai, aquele que, além de ser o progenitor, é o responsável efetivo pela determinação do sexo da criança gerada. Matar o pai implica também acabar com a violação consentida que todo pai exerceria sobre toda mãe. Reinstala-se o complexo de Édipo já sugerido por um outro intertexto: *Inês de Castro*, de Gondim da Fonseca.

Portanto, gostaríamos de finalizar dizendo que *O eunuco de Inês de Castro: teatro no país dos Mortos*, ao dialogar com o mito, busca sua dessacralização, na medida em que, invertendo parodicamente o modelo, acaba por matá-lo, quem sabe, abrindo caminho para que outros intertextos dialoguem com um novo paradigma uma vez que, segundo Gilbert Durand, «o mito é o imaginário em discurso», que se concretiza no ilusório espaço do faz-de-conta do teatro.

Afinal, como estamos no país dos mortos, a peça termina, mais uma vez exercitando o jogo do faz-de-conta, que preside aristotelicamente à encenação teatral. Fernão Lopes convida todas as almas que estão na ilha de Inês para representar *Pedro, o cru*, de António Patrício, com encenação de Gil Vicente, uma vez que «não há nada melhor do que o teatro no país dos mortos» (ibid.: 72).

E vamos ao teatro!⁷

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina (1983). *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.
- CAMÕES, Luís de (1985). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- DURAND, Gilbert (2001). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- FONSECA, Gondin (1957). *Inês de Castro*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- GUEDES, Maria Estela (2006). *A boba*. Lisboa: Apenas livros Lta.
- HELDER, Herberto (1985). *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York/London: Methuen.
- LOPES, Fernão (s/d). *Crônica do Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei destes Regnos*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- PINA, Rui de (1977). *Crônicas de Rui de Pina*. Porto: Lello & Irmão –Editores.
- ROSA, Armando Nascimento (2005). *O eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos*. Évora: Casa do Sul.
- VASQUES, Eugénia (2005). «Fiama-Inês, A Estátua Jazente (Ut Pictura Mors)». In BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Noites de Inês-Constança*. Lisboa: Assírio & Alvim.

⁷ Frase proferida insistentemente por Paulo Autran (*07/set./1922), grande ator brasileiro, falecido no dia 12 de outubro de 2007, quando esse texto estava sendo criado. Dedicamos a ele esse trabalho.

Resumo: O presente ensaio intenta reexaminar o mito de Inês de Castro sob a óptica da intertextualidade, de modo a apontar os procedimentos que nos permitem afirmar que o *Eunuco de Inês de Castro: teatro no País dos Mortos* dialoga parodicamente com a História.

Abstract: This essay attempts to re-examine the myth of Inês de Castro in the light of intertextuality, so as to point out the procedures that enable us to assert that *O Eunuco de Inês de Castro: teatro no País dos Mortos* enacts a parodic dialogue with History.



Nas fitas a alma se enlaça: no adeus a Coimbra de Celestino Gomes

Teresa Bagão

Escola Secundária de Estarreja

(...) Por isso ouvimos. É que estamos próximos
desse fervor que assiste
ao novo nascimento de que os mortos
surdem alegres. Maliciosos. Vivem.

Fernando Echevarría

(...) Entre nós e as palavras, os emparedados
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar.

Mário Cesariny

Palavras-chave: Celestino Gomes, Coimbra, revista, universidade, tradição académica, finalistas de Medicina, professores catedráticos.

Keywords: Celestino Gomes, Coimbra, theatre play, university, academic tradition, senior Medical students, professors.

1. Na extensa produção literária de João Carlos Celestino Pereira Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960), o teatro ocupa uma parcela notoriamente minoritária, muito embora o interesse e o gosto pela arte da representação se tenham manifestado em idade precoce. A comprovar essa faceta do seu multiforme talento artístico, evocamos o testemunho de um amigo de longa data, também natural de Ílhavo: «Em variados espectáculos que uma companhia infantil realizou, ele era o director artístico e a *vedeta* principal. Nesses saraus recitava *O Melro*, de Junqueiro, e outros poemas e tinha um repertório de canções (género de teatro muito em voga, há 50 anos) que punham a plateia, sempre interessada em ver os *grandes artistas*, em constante gargalhada. (...) Já de pequeno, em coisas de arte, era de uma meticulosidade impressionante»¹.

¹ O emocionado e cativante testemunho do professor Guilhermino Ramalheira prossegue, desfiando muitas outras qualidades (e impertinências!) artísticas que o seu amigo exibia, entre elas, a sua «memória verdadeiramente prodigiosa», que lhe permitia decorar, com grande facilidade, poemas enormes e, quando a

A comprová-lo, ainda, a criação da peça *In Hoc Signo*, que foi representada pelo próprio e por mais dois amigos de Ílhavo, na sala de teatro da Vista-Alegre, decorria o ano de 1914; o jovem João Carlos era, então, aluno do Liceu de Aveiro.

Só muito mais tarde, no ano de 1927, se assinala o regresso à cena de um texto da sua autoria. É o ano da conclusão do curso de Medicina, em Coimbra, e, nos dias 29 e 30 de Maio, no Teatro Avenida, ouvir-se-ão os entusiásticos aplausos de colegas, de professores, da academia coimbrã, aquando da representação da revista de despedida dos quintanistas de Medicina, *Fitas Douradas... Ilusões Douradas...* Logo no ano seguinte, em 1928, os seus predicados no domínio das artes performativas são confirmados, agora como ensaiador de um grupo de estudantes liceais de Coimbra (do 7.º ano), que, integrados numa visita de estudo e acompanhados por professores, vão actuar às Caldas da Rainha e cujo sucesso faz eco na imprensa local, que assim reconhece o talento do recém-formado médico².

Conquanto apenas dois títulos fizessem parte da obra publicada, os projectos de edição de textos dramáticos acompanharam Celestino Gomes ao longo dos anos 30 e 40, como facilmente denunciam as indicações de obras a publicar, sob a designação «A Seguir». Deste modo, era intenção do autor dar à estampa o inédito *In hoc signo – quadro dramático em verso* (1924), título que remete para o texto escrito e representado quando tinha 15 anos, provavelmente revisto, agora, pela sua mão adulta. Durante nove anos (entre 1934 e 1943), surge sistematicamente a referência ao projecto *Sóror Leonor e Mais Teatro*, cujos textos a incluir são enunciados uma única vez, em 1934: *Sóror Leonor e Mais Teatro (In Hoc Signo, Noite de Agoiro, Tormenta, Máquina)*. Contudo, nenhum destes títulos chegaria a ser publicado. De referir ainda, comprovando o apreço pelo texto dramático, os dois poemas intitulados «E fora assim ao sol-posto» e «Sereia» (que integram o volume *Sinfonia Muito Incompleta*, de 1958), pelo facto de apresentarem uma estrutura muito próxima deste modo literário, devido, por um lado, à indicação do nome da personagem que enuncia a fala, por outro, às passagens em prosa poética em tudo semelhantes a didascálias, introduzindo e entrecortando o texto dialogal versificado, notando a progressão temporal e o estado de alma dos interlocutores.

companhia teatral infantil de que fazia parte ensaiava uma peça nova, sabia sempre o seu papel *na ponta da língua* e sabia também os dos outros, para os ajudar no caso de uma falha. Nunca o vi em embarços a recitar versos seus ou doutros poetas, porque a sua memória era uma máquina perfeita que não falhava» (Ramalheira, 1962: 53-54).

² «Os rapazes do 7.º ano representaram duas comédias: *Educação inglesa* e *O grande inventor*. João Carlos ensaiara-os e recitou duas poesias suas, «uma das quais futurista, que agradaram», como disse o cronista da «Gazeta das Caldas» (...). Eis um traço da psicologia de João Carlos: vivo, azougado, falador, mas, apesar de se tratar de uma festa, e de rapazes de Coimbra a quem tudo se desculparia, João Carlos estava ali como ensaiador, como responsável pela disciplina, e tomava a sério, como a tudo em que se meteu pela vida fora, as próprias brincadeiras» (Correia, 1962: 34-35).

Num registo distinto do literário, Celestino Gomes também veio a associar brilhantemente a sua arte como desenhador a três textos dramáticos, para os quais elaborou um grande número de ilustrações a tinta-da-china, alusivas tanto a personagens como à acção dramática. Referimo-nos ao *Auto dos Pastores para se apresentar nas Matinas de Natal* (1926) e ao *Auto da Pastora Perdida e da Velha Gaiteira* (1944), de João Maria de Santiago Prezado, bem como ao *Auto Chamado Farsa dos Físicos de Gil Vicente* (1946), que inclui um estudo do seu antigo professor da Faculdade de Medicina de Coimbra, Doutor Alberto Moreira da Rocha Brito.

Detenhamo-nos por breves momentos na década de 20, que corresponde ao período de formação académica de Celestino Gomes, cuja conclusão seria ditada pelo sucesso no exame de Anatomia e iluminada pelas luzes da ribalta. Efectivamente, este período distingue-se por marcar o início da sua profícua e dinâmica actividade tanto ao nível da criação literária (sobretudo do conto e da novela), como na colaboração em periódicos e em variadas iniciativas de feição cultural ou editorial.

Após a realização dos estudos preparatórios médicos na cidade do Porto, entre 1918 e 1921, é em Coimbra que vai prosseguir e terminar o curso de Medicina. Na Invicta, durante o período inicial de formação académica, confessa ter obtido «maior aproveitamento emocional que profissional», em virtude das tertúlias literárias em que participava e do permanente convívio com pintores, escritores e pensadores de renome³. O amigo Cândido Craveiro testemunha-o: «Estudar medicina? Perdê-lo e achá-lo era muito menos na Escola Médica do que nos cafés, de gorra com intelectuais, gente das letras, poetas, jornalistas e quejandos, ou a laurear por oficinas de pintores e escultores. O que ele afinal veio tirar foi um curso de estética. Ele mesmo diria mais tarde: *Fez-se no Porto a minha educação estética.*» (Craveiro, 1962: 61-62), reconhecendo o próprio Celestino Gomes que «Não se pode dizer que perdesse o meu tempo».

Em 1920, publica o seu primeiro título de teatro, *Sóror Leonor. (Quadro dramático em verso)*, sendo o segundo – e último – a revista de despedida dos quintanistas do seu curso. Nesse mesmo ano, funda o jornal *Beira-Mar, Semanario noticioso, de interesses locais*, do qual é director durante seis anos; importa salientar que a concepção gráfica do periódico, inúmeros textos (jornalísticos e literários) e quase todas as ilustrações são, nesse período, da sua autoria. Entretanto, publica novelas, contos e um volume de poesia. Em 1926, novo apelo dos conterrâneos chega a João Carlos, que é «convidado a assumir o honroso cargo de Organizador do Museu Regional de Ílhavo e, consequentemente, de seu Director»⁴, cargo que manterá até 1933.

³ Mencionemos, a título exemplificativo, Leonardo Coimbra, Hernâni Cidade, Teixeira Rego, Aarão de Lacerda, Teixeira de Pascoaes, Visconde de Vila Moura, os pintores Eduardo Malta, Joaquim Lopes, Eduardo Viana, João Peralta.

⁴ Carta de Diniz Gomes ao Dr. Celestino Gomes, 15 de Outubro de 1926 (Arquivo do Museu Marítimo de Ílhavo). Além de Presidente da Comissão Organizadora do Museu Regional de Ílhavo, Diniz Gomes era



Ex-libris da Biblioteca
Municipal de Coimbra (1925)

O trabalho intelectual e a produção artística, a que continuou a dar largas no seu quarto em Celas, incluíam a intervenção no Movimento de Arte Modernista em Coimbra, corria o ano de 1925, movimento este que «arranha a Senhora Pasmaceira de Coimbra» (Régio, 1994: 9), protagonizado por António de Navarro, Abel Almada, José Régio, Alberto de Serpa, Mário Coutinho e Celestino Gomes, que redige o texto-manifesto de, «Da Arte-Toda», assinado com o pseudónimo de «Pereira São-Pedro (PINTOR)»⁵; projectava-se também, entre outras, uma conferência sobre pintura moderna da autoria do jovem ilhavense, reconhecido pelos seus pares como «pintor, gravador, poeta, novelista» (Ibid.: 10). Igualmente dos seus tempos de estudantes é a criação dos *ex-libris* da Biblioteca Municipal de Coimbra e do Orfeão Académico de Coimbra, em 1925 e 1927, respectivamente⁶ (Madahil, 1962: 201). Por essa ocasião, inaugura uma exposição individual naquela Biblioteca⁷, sendo ainda figura actuante no I Salão de Arte dos Estudantes de Coimbra. O empenho na divulgação da sua pintura manifesta-se em exposições individuais, reflectindo uma constante e intensa produção artística, conscientemente orientada.

Se, por um lado, é evidente a esteira de admiração com que marcou camaradas e professores, por outro, a cidade universitária e o ambiente académico haveriam de deixar profunda e duradoura impressão na alma de Celestino Gomes, sendo motivo de frequente e saudosa veneração. Poderemos fazer uma breve aproximação a alguns factos que o comprovam.

O estudo *A Fisionomia da Morte*, concluído em 1927, mas somente apresentado em conferência em 1931, é dedicado a «médicos-artistas, mestres ilustres e bons amigos»

também Presidente da Câmara Municipal da vila, e é nessa qualidade que subscreve a carta. Na missiva, não deixa de justificar o convite oficial, evidenciando o «alto, puro e acendrado amor» do futuro médico pela sua terra natal, «a par da preparação científica, uma cultura artística e literária pouco vulgares, que, de há muito, lhe marcaram um lugar de destaque entre a moderna geração intelectual portuguesa». Deste modo, a consecução do projecto do Museu Regional exigia, «e sem delongas, toda a beleza da sua Arte e elevação do seu talento» (Garrido e Lebre, 2007: 201).

⁵ Neste nome artístico, recupera o apelido de família da sua mãe, Maria da Apresentação São-Pedro.

⁶ Da sua autoria será também, em 1955, a ilustração da capa do catálogo alusivo às comemorações das Bodas de Diamante deste Orfeão.

⁷ Na edição de 4 de Abril do jornal conimbricense *O Despertar* (Ano IX, 820, 2), no artigo de apreciação crítica intitulado «Celestino Gomes e a sua exposição», pode ler-se: «João Carlos, gravador e pintor, e Celestino Gomes, poeta, prosador e jornalista, são uma só pessoa», que «expõe os seus trabalhos na vitrine da Biblioteca Municipal. (...) As exposições como a de Celestino Gomes têm o alto fim de educar a sensibilidade e o gosto do povo. Cumpre incitar estes pioneiros da Arte para que no futuro Coimbra possa orgulhar-se do seu desenvolvimento artistico».

(Gomes, 1932: 5) da Universidade de Coimbra, os Professores Doutores Feliciano Guimarães, Henrique de Vilhena, A. Rocha Brito e Maximino Correia. Reiterando o seu apreço e admiração por estes três últimos, e acrescentando o nome de António Gomes, redige a crónica «Quatro Retratos de Coimbra», inserida no volume *Jornadas de Borda-de-Água*, de 1954. São também da sua autoria algumas dezenas de dese-



Uma das ilustrações da colectânea
Trovas de Coimbra. Quadras da Tradição da Saudade e do Amor (1931).

nhos, que materializam inúmeras paisagens, lugares, tradições e figuras típicas da Lusa Atenas, ilustrando profusamente as *Trovas de Coimbra. Quadras da Tradição da Saudade e do Amor*, compiladas por A. Gonçalves Cunha. Nos anos subsequentes, outros eventos darão voz à saudosa homenagem a Coimbra das capas e batinas, reunindo antigos colegas em confraternização frequente. Com efeito, em Março de 1939, juntamente com Afonso Lopes Vieira, Celestino Gomes organiza o ciclo da Quinzena de Coimbra em Lisboa, na qual apresenta a conferência significativamente intitulada «Coimbra, fonte de amores», texto que insere no volume de crónicas *Fonte de Amores* (1940)⁸. Data também de 1939 a colectânea *Poetas de Coimbra*, editada pela comissão Organizadora do Salão dos Estudantes de Coimbra, em Lisboa. Sempre presente nas reuniões do seu curso, «onde disfrutava a amizade e o apreço de todos os condiscípulos», em 1957, é de novo protagonista nas comemorações do 30.º Ano da Formatura do Curso Médico de 1921-27. A brochura celebrativa dessa Reunião inclui os sonetos da sua autoria «Soneto da saudade (aos nossos vivos)» e «Soneto da lembrança (aos nossos mortos)», sendo igualmente publicada a sua «Carta para Coimbra», carta-poema apresentada sob a forma de quinze quintilhas, de intenso cunho afectivo, em que relembra trinta e seis colegas de curso.

2. O artista é um demiurgo, e João Carlos Celestino Gomes conseguiu sê-lo em plenitude, dado que a sua obra revela um criador versátil e completo, capaz de dominar com mestria os diferentes meios de expressão artística colocados à disposição do Homem.

⁸ Na noite de 13 de Março, a conferência de Celestino Gomes é antecedida pelas palavras do Professor Doutor Maximino Correia, «que presidiu à sessão ladeado pelo Marquês de Roriz e Coronel Pina Lopes», as quais são transcritas com o título de «Marginália», «aqui arquivadas como prova da bondade do coração do insigne Professor e o melhor título de honra para o autor deste livro». Destacamos a passagem seguinte: «O Dr. João Carlos Celestino Gomes deixou Coimbra há uma dúzia de anos. Mas porque como estudante foi superior aos outros e já o seu nome era conhecido pelas cintilações múltiplas do seu delicado espírito, a ela ficou prêso, nas recordações saudosas do seu mágico encantamento. (...) Meu caro João Carlos, fale, fale-nos de Coimbra» (Gomes, 1940: 113-115).

É na década de 20 que assistimos, portanto, à maturação deste indiscutível e multimodo talento criador, dissecado com acuidade pelas palavras de Severo Portela, na breve recensão crítica a *Luar de Lágrimas*: «(...) Celestino Gomes merece que o tratemos de Miguel Angelosinho, tamanha é a devoção com que alternadamente, compõe prosa; verseja a redondilha maior e menor; pinta a óleo; craiona; mancha aquarela; esculpe a madeira e o marfim; debucha; é xilógrafo e miniaturista; oleiro; vidraceiro, esmaltador. (...) Desde há três anos que eu, na “Beira-Mar” (...), rastreio a poliformia estética de Celestino Gomes» (Gomes, 1925: 88).

Em Coimbra, «sem tempo para a boémia», se bem que mantendo uma «alegria e verbosidade exuberantes, convivendo com muitos amigos, encantados com a sua inteligência, o seu espírito e a sua vibratibilidade, leal e generosa» (Correia, 1962: 42), enfrenta mais um desafio no final da formatura, que irá pôr à prova as suas adormecidas qualidades de dramaturgo: é unanimemente incumbido pelos colegas de criar a revista de despedida dos quintanistas de Medicina, num momento em que «já o seu nome adquirira crédito forte como artista, como poeta e como prosador. Com tais qualidades, estava naturalmente indicado para escrever a peça da récita do seu quinto ano» (Salgueiro, 1962: 14).

Teatro para um grupo minoritário, circunscrito às mundividências da academia de Medicina coimbrã, teatro de e para amadores, teatro mínimo porque também circunscrito a duas únicas representações, a peça que ora relembramos fez parte integrante dos festejos com que se celebrou a Queima das Fitas de 1927 e, especificamente, a conclusão do percurso escolar dos quintanistas de Medicina desse ano lectivo de 1926-1927⁹. Original de João Carlos Celestino Gomes, a revista em dois actos e seis quadros *Fitas Douradas... Ilusões Douradas...* subiu ao palco do Teatro Avenida nos dias 29 e 30

⁹ Os festejos desses dias são ansiosamente antecipados na rubrica «De Coimbra» do jornal ilhavense *Beira-Mar*, pelo correspondente Manuel da Graça. Na edição do dia 15 de Maio, escrevia: «Vão acelerados os preparativos para a estrondosa «Queima das Fitas» que este ano promete exceder todo o tradicional e miraculoso encanto dos anos anteriores. § 70 grosas de foguetes, 7 zabumbas de gaitas de foles e 25 carros! § Vinte e sete de Maio! Vinte e sete de Maio! § Ó data gloriosa em que nós, perdendo no Largo da Feira, ao fumo que se eleva os desgastados *distintivos de caloiro* penetramos na mui arriscada e duvidosa categoria *canina de semi*. (...) A vetusta e heráldica Faculdade de Medecina, aquela que sempre manda, irá máis uma vez ser a melhor de todas! § Ao que consta, o livro destes doutores vai apresentar-se magnífico. Abre-o uma «Visão de Oferenda» assinada pelo nosso ilustre patricio e poeta Vaz Craveiro, garantia segura do seu sucesso. Fecha-o ainda o mesmo doutor com o «Novêlo do Tempo» magnífica e rica composição de despedida, que já anda na boca dos doutores, que foram caricaturados expressamente pelo lapis mágico de Amarelhe. § No quinto ano médico há a peça escrita por Celestino Gomes, outro nome que marca originalidade e bom exito. § E assim este ano, a nossa terra mostra-se bem conhecida através destes dois nomes que a nobilitam». A edição do dia 5 de Junho inclui a descrição circunstanciada do grande dia, na qual Manuel da Graça faz referência, mais uma vez, à presença «dos quartanistas da hialerdica e famosa Faculdade de Medicina que, por grande honra de que só ela é merecedora, fecha o cortejo, que, como os seus sonetos, tinha de fechar com chave de oiro, como doiradas são as fitas, as rosas que engalanam

de Maio de 1927. O libreto apresenta uma versão reduzida do texto (com 25 páginas), datando de Agosto desse ano a publicação da versão integral (61 páginas), acrescida das dezasseis composições musicais da autoria de D. José Pais d'Almeida e Silva (com páginas numeradas de 1 a 16, encerrando-se o pentagrama com a referência «João Carlos copiou MCMXXVjj. Coimbra. Julho»). O presente estudo tem como base esta edição de Agosto de 1927, cuja capa é igualmente da autoria de Celestino Gomes, com um desenho a duas cores que destaca três dos principais motivos da tradição académica coimbrã, antecedido pelo título e pelo nome do autor, concebidos com a sua própria grafia, e separados por um friso estilizado e zigzague, interrompido a meio pela estrela de cinco pontas, símbolo salomónico recorrente na obra plástica do artista e base do seu *ex-libris*.

O título por que optou – *Fitas Doiradas...Ilusões Doiradas...* – concilia as tradicionais fitas das pastas dos escolares com o identitário amarelo do curso de Medicina, frequentemente referenciado como doirado. Reiterando a expressiva duplicação das reticências, denuncia ainda a ilusória perspectiva de vida dos jovens académicos, os tempos de descontraído estudo, de infinita boémia, de camaradagem e de permanentes amores, marcados por uma certa ingenuidade, vivências metaforicamente doiradas, Idade do Ouro que as vicissitudes do exercício da profissão e da vida adulta acabam por condenar a uma permanente e entranhada nostalgia.

A encenação da peça ficou a cargo do Doutor Alfredo Matos Chaves, sendo a decoração da responsabilidade dos quintanistas João Carlos Celestino Gomes e Manuel Guimarães Serôdio. Contudo, não será despidendo acreditar que o génio criador de Celestino Gomes tenha contribuído de forma efectiva para os trabalhos de direcção de actores ou mesmo de desenho dos figurinos.

O extensíssimo elenco de noventa e oito «Figuras»¹⁰ antecipa uma representação animada, com permanentes entradas e saídas de personagens individuais e grupais (destas últimas são exemplo, entre outras, o coro dos brasileiros, dos medicamentos e dos quintanistas). Por conseguinte, os cinquenta rapazes do 5.º ano¹¹ acumulam a

os carros, como doirada é a alegria de muitos que num sorriso às damas acenam as pastas em adeus...» (Graça, 1927: 3).

¹⁰ No libreto, a apresentação das personagens e actores difere ligeiramente, pelo facto de se especificar o papel de «compère» de Felizardo Costa Direito e de reduzir substancialmente o elenco. Na revista à portuguesa, o «compère» é o actor que intervém na transição entre os vários quadros, estabelecendo assim a ligação entre eles, normalmente através de intervenção marcada pelo humor.

¹¹ As duas alunas referidas no livro de ponto dos quintanistas de Medicina – Maria Gabriela Costa de Mendonça e Zulmira Augusta Trigo Barreiros – não intervêm na representação da peça. Na verdade, só na récita de 1949-50 «entram as estudantes, já que, até então, os papéis femininos eram representados em travesti, alguns dos quais notáveis» (Torgal, 2003: 78). O autor menciona alguns títulos e autores das récitas de despedida, que animaram Coimbra na primeira metade do Século XX. Sobre esta tradição académica, Vide A. Carneiro da Silva (1955). *As Récitas do V Ano*. Coimbra: Coimbra Editora.

representação de três ou quatro personagens. No caso do autor, é-lhe destinada a interpretação dos papéis de Capa e Batina, Manduca, 6.^a Fita Estreita e de Manel; através deste último, Celestino Gomes teve a oportunidade de, por momentos, ser aplaudido enquanto cantor.

Ao longo dos dois actos, figuras humanas que povoam e identificam a cidade universitária (a tricana, o estudante, a lavadeira, o orador oficial, o quintanista, a enfermeira, o bedel, o porteiro, ...) irão contracenar com alegorias personificadas de outros tantos aspectos identitários da Coimbra de ontem e de hoje (a Capa e Batina, a Tradição, a própria Universidade, a Força Viva da cidade, o Astória, as Fitas Estreitas, as Fitas Largas e a Alma Académica, a finalizar a peça), às quais se juntam as alegorias que individualizam o curso (a Neurogenina, a Tricofitina, o Calicida, o Glicerofosfato, Neige e Brilhantina, enfim, o coro dos medicamentos, que intervém na cena 2 do Quadro VI)¹². No amplo elenco de personagens, somente quatro apresentam nome próprio: é o caso de Felizardo Costa Direito, figura omnipresente nos dois actos, de Carna-Bom Júnior, que abandona a cena logo no final do Quadro I, e do físico egípcio Serapião, personagem principal que faz a sua entrada na cena 2 do Quadro II; por último, o Manel, um rude camponês que, na cena final, vem ao Hospital de Coimbra visitar o compadre «Jé da Quitéria que está no hospitale com um maljinho ruim» (Gomes, 1927: 58).

No que diz respeito à estrutura externa, a revista apresenta-se dividida em três partes, um breve «Prólogo», o 1.º Acto e o 2.º Acto, correspondendo ao primeiro três quadros formados por dezoito cenas, e ao segundo, os outros três quadros, num total de doze cenas. A acção dramática das sete cenas iniciais decorre num hipogeu do antigo Egipto, onde acabara de ser anunciada a descoberta de uma importante relíquia arqueológica; aqui, o enredo ficcionado coloca alguns membros do corpo de alunos da Faculdade de Medicina e da própria cidade de Coimbra. A partir do Quadro II, a acção situa-se na Lusa Atenas, permitindo as didascálias uma localização detalhada: o Largo Miguel Bombarda, um local não especificado de onde se obtém uma «vista geral de Coimbra», e a entrada do Hospital da Universidade; no Quadro V, alternadamente, a Rua de Sub-Ripas e a Torre de Anto, com o Arco ao fundo; no Quadro VI, o cenário é «o alto da Avenida Sá da Bandeira. Ao fundo a Praça da República. À E. a Farmácia Pinto d'Almeida» (ibid.: 54).

O prólogo constitui uma didascália com informações alusivas ao cenário e à localização da acção dramática num templo funerário do antigo Egipto. O texto inicia-se com

¹² Sem dúvida que estamos na presença de muitos aspectos característicos da revista à portuguesa, o que denuncia a principal inspiração que esteve na origem do texto criado por Celestino Gomes. Como na folha de rosto exhibe o subtítulo «Revista em 2 actos e 6 quadros», de imediato a identificamos com este género teatral. Para além da extensa tábua de personagens, da crítica às instituições e aos seus representantes, comungam do humor – por vezes malicioso – da sátira mordaz, de falas versificadas, cantadas e musicadas.

a apresentação pormenorizada de um quadro que explicita o ambiente que antecede a entrada em cena das personagens: um grupo de figurantes forma um «cortejo funerário com sacerdotes, carpideiras, escravos e escravas com oferendas, perfumistas, tocadores de cítara», «bailadeiras dançando a dança da morte» (ibid.: 11), rituais que preparam a colocação em cena de uma múmia. Deste modo, cruzam-se dois distintos momentos da História da Medicina: o passado remoto, representado na recém-descoberta múmia de «Serapião Rank-Tank-Ankh», nome parodiado do sábio médico de um faraó «Sesóstris 35,5 que Deus haja»¹³, e o presente, representado por Felizardo Costa Direito. A descoberta da múmia deve-se ao trabalho arqueológico da personagem Carna-Bom Júnior¹⁴, que conseguira a proeza de «subir os degraus da glória, descendo às profundezas dos séculos passados» (ibid.: 11). É chegado o momento de divulgar a façanha às nações mais importantes, pelo que entram em cena o Dr. Boche (Alemanha), Dr. Japão e Mr. de France. No momento em que se ouve uma inesperada manifestação, no exterior, entra em cena um indivíduo trajando «capa e batina gastas, sapatos de côr, gravata de côr, sweater, colarinho mole». Parece ter forçado a entrada, ajudado pelos colegas em ruidoso convívio, responsáveis pelo alarido e pelos tiros que se ouviam, denunciando o comportamento arruaceiro e a estúrdia dos académicos.

O «estudante de Medicina, da rua da Matemática, representante da Academia coimbrã» viajara para o Egipto e reclama a múmia para ser estudada, isto é, ressuscitada, pelo trabalho da avançada ciência médica desenvolvida em Coimbra, embora os outros três países reivindiquem o achado arqueológico, para o estudar à luz da química, da electricidade e da arqueologia, as três ciências que representam. Carna-Bom Júnior pretende operar o milagre de dar vida à múmia e assim «reconstituir ao mundo a sua história». Contudo, não será o mérito da investigação científica a ditar este desfecho («Já vêem, senhores, que a ciência é falível.»), mas sim a fabulosa Alma Académica. Perante o olhar atónito de Carna-Bom Júnior desfilam a Capa e Batina, a Tradição, o Roteiro e o Coro dos Brasileiros, levando-o a afirmar que «Só agora compreendo a beleza de que vos revestis» e, no final, a decidir em favor das pretensões de Felizardo, quando diz: «Sinto-me apaixonado pela tua terra. Pois bem, amigo... leva o Serapião. (*trocamos apertos de mão*)» (ibid.: 22).

Serapião vai fazer, assim, uma fabulosa viagem no tempo, quando, em Coimbra, os estudos médicos, satiricamente distanciados de qualquer metodologia científica, mas através de um processo que mais parece mezinha caseira, conseguem ressuscitar a múmia egípcia: «Venho moídos dos ossos! Bonito método terapêutico, não haja dúvida.

¹³ De novo detectamos a criação satírica do autor, alusiva ao nome do faraó Sesóstris (nome grego de Senuseret) que, por volta do ano 3000 a.C., criou os números fraccionários. Assim parece justificar-se a paródia do numeral «35,5».

¹⁴ A personagem criada por Celestino Gomes terá eventualmente origem na denominação do antigo povo dos Carnas, que habitava além da Lagoa Meótida (mar de Azov), na região da Crimeia.

Se pega a moda do xarope de marmeleiro, pelo menos muito terá a perder a preguiça nacional» (ibid.: 26). A criatura fantástica ergue-se dos confins dos milénios antes de Cristo, o médico vê-se reflectido no espelho, por um processo de entrecruzamento de tempos que parece inspirado nas narrativas de ficção científica.

Neste texto, a variedade de modos de expressão e a adopção de técnicas de projecção em cena contribuem para a eficácia de uma representação animada, exuberante e cativante. De facto, o autor ofereceu aos espectadores uma revista que concilia a dança, a música, o diálogo em prosa, o recitativo e o canto versificados e musicados, a recitação, uma simulação de pugilato e a projecção de texto. A obrigatória balada de despedida não conclui a representação nem esta se inicia com o hino académico, como era comum (Torgal, 2003: 78). Celestino Gomes optou por evocar esse hino no final da peça e por integrar a sua «Balada de Despedida» no final do 1.º Acto, Quadro III, na voz da personagem Um Quintanista, acompanhada pelo Coro dos Quintanistas, que cantam nove plangentes e atormentadas quadras, expressão viva da saudade antecipada pelos jovens recém-formados que vão deixar Coimbra, reiterando a expressividade da adjectivação do título: «Pastas doiradas, que mãos de bilros/ nos estreitaram ao coração (...)// Ilusões mortas, ontem sonhadas,/ vão-nos nos olhos a soluçar.../ fitas doiradas – fôlhas doiradas,/ lá vem o Outono que as vai levar» (Gomes, 1927: 35-36). Por sua vez, o Quadro V exemplifica uma das vivências tradicionais da boémia nocturna, a serenata, «o nosso fado», que Felizardo defende com orgulhoso espírito bairrista: «é só nosso, digam o que disserem. Hilário era nosso; o desventurado boémio que primeiro fez florir em fado a alma coimbrã, era quintanista de Medicina quando morreu... António Menano, o que construiu um altar admirativo em cada coração, foi quintanista de Medicina. Este orgulho é legítimo» (ibid.: 53).

Ao nível discursivo, o autor cria efeitos de cómico de linguagem a partir da acumulação de trocadilhos e da polissemia dos nomes, com especial incidência nos nomes próprios dos professores catedráticos, enquanto que o cómico de situação é conseguido pela criação do equívoco. A título exemplificativo:

Mr. Boche: Todo este empreendimento está debaixo do pagamento dos Bancos!...

Felizardo: É boa! Pois nós também viemos debaixo dos bancos da carruagem por causa do pagamento... e desde a Luza Cidade...

Mr. de France: Cidade da Luz c'est Paris...

Felizardo: Luza, Coimbra. Que a respeito da luz, olha lá êsse candeeiro!... (...)

Universidade: Com seus ares catedráticos/ entram os lentes na sala./ Fazem, em volta uma orla/ de aspecto grave, sisudo,/ e mesmo vindo... de borla,/ a gente é que paga tudo! (ibid.: 13, 25)

Os apelidos de Felizardo Costa Direito efectivam a primeira alusão explícita a uma circunstância da política nacional, quando a personagem esclarece: «Perdão, Costa Direito. Pertengo à grande família dos de Costas direitas, mas não sou nada ao

Afonso...» (ibid.: 13). Após a fracassada rebelião de 3 de Fevereiro de 1927 contra a Ditadura Militar, Afonso Costa integra o grupo de dissidentes que se refugiara no estrangeiro, constituindo a Liga de Defesa da República/ Liga de Paris (Faria, 2000: 27, 120-127). Por conseguinte, a fala da personagem presentifica a oposição ao governo. Tendo em conta os acontecimentos do 28 de Maio de 1926, o trocadilho adequar-se-ia também ao General Gomes da Costa, o que autor parece ter evitado, substituindo-o por uma outra alusão explícita à Ditadura Militar:

Roteiro: (...) Quanto à rua do Governo...

Felizardo: ¿Do Governo? Não conheço nenhuma rua com êsse nome.

Roteiro: Dos Militares...

Felizardo: Os Militares... só se fôr para o Pinhal de Marrocos.

Roteiro: Não senhor: para o Museu. (Gomes, 1927: 20)

Em termos globais, a retórica antigovernamental apresenta-se diluída, pelo que os alvos de mais acerbadá sátira e paródia são as tradições académicas, os tiques identificativos dos lentes e as vivências comuns dos estudantes de Medicina, que não escapam a um saudável riso castigador. Neste contexto, a múmia Serapião simboliza o estado decrépito e a fragilidade da Faculdade de Medicina, e, numa perspectiva abrangente, da instituição e do ensino universitários.

Nas primeiras cenas, vamos encontrar os elementos identitários de Coimbra, ancorados nas figuras alegóricas. Ao recitativo da Capa e Batina, misto de luto e de sonho juvenil, segue-se a intervenção da «velhinha» Tradição, «que anda para aí a cair de podre (...) *muito remendada e de corôa partida*», lamentando-se por estar «carregada de enxaquecas com os anos e com os pontapés. Ou isto é nervoso e coração aflito. Ainda cuidei que fosse dos intestinos sujos e tomei a limonada cítrica» (ibid.: 17). Carna-Bom Júnior fica a conhecer o novo Roteiro ilustrado de Coimbra, que lhe fala do Choupal, do parque, das ruas, de monumentos. Enquanto que um edifício emblemático da cidade, o hotel Astória, desfila no palco a cantar, enunciando os seus atractivos, as Tricanas e as Lavadeiras dão voz aos encantos da presença feminina. Uma Tricana lamenta o manifesto desinteresse dos estudantes, que as encaram como figuras de uma tradição que, inevitavelmente, cristalizará: «Do coração do estudante, agora, só a tricana ocupa dois instantes, e ainda êsses mesmos nos são disputados. O primeiro é quando chegam, olhos em fogo, corações ardentes, para nos dizerem – desejo-te. O último é quando partem, olhos chorosos, corações partidos, para nos dizerem: adeus!» (ibid.: 35).

A chegada de Serapião é objecto de homenagem e de discurso por parte da Universidade e da Câmara. Posteriormente, irá conhecer as incoerentes Força Viva e Viva Força da cidade, bem como a Sociedade de Defesa e Propaganda de Coimbra. Pergunta o egípcio o que fazem os elementos desta última, repetindo-se então a resposta que veicula a denúncia da sua inoperância, pela ênfase do pronome indefinido: «E eu...



«A sábia confraria dos lentes de Medicina»,
desenho de João Carlos (1927)

nada! (...) E eu... nada. (...) Nadíssima, nada...
(...) Metade, ainda nada. E o resto, nem nada!»
(ibid.: 25-28).

3. No que diz respeito à academia, Celestino Gomes dissecou a Faculdade de Medicina, nomeadamente os professores catedráticos que formam o corpo docente, conciliando a argúcia do seu olhar com o humor que consegue imprimir aos diálogos das personagens. Os lentes são referidos ou pelo primeiro nome ou pelo apelido, prescindindo as personagens do tratamento formal académico, empregando com frequência o determinante artigo definido («o Rocha Brito», «o Viegas», «o Egídio», «o Serras e Silva», «o Bacalhau», ...), o vocativo «Ó Pinto» e o popularizante «ti», «o ti Adelino». Ressaltam as alusões de sentido burlesco, com garantidos efeitos de cómico junto dos espectadores, pela visão trivial com que os lentes são apresentados, bem como as suas práticas clínicas. O dueto Felizardo/ Tradição inicia o abundante processo caricatural:

Ambos: Também o Marques dos Santos
fez o Instituto Anti-Rábico
e pôs a «Coimbra em Flôr». (...)

Felizardo: (...) o Morais Sarmento
por causa do suco gástrico
põe a gente numa papa. (...)

Tradição: (...) temos agora o Viegas
Com barbas de piassaba. (...)
Raposo de Magalhães
também já foi mestre aqui
e era um bom cirurgião...

Felizardo: E o doutor Angelo, agora,
despacha quarenta à hora;
é só pôr-lhe um bisturi
mais uma pinça na mão.»¹⁵
(ibid.: 18-19)

Motivo recorrente é o receituário do Dr. Morais Sarmento, que «até cura a pneumonia com injeções hipodérmicas de água de Vidago, fonte número um!». Aliás, no

¹⁵ O autor refere-se aos professores catedráticos João Marques dos Santos, António Luís de Morais Sarmento, Luís dos Santos Viegas, João Emílio Raposo de Magalhães e Ângelo Rodrigues da Fonseca. (Gomes, 1990: 450-451)

processo caricatural inscreve-se a enumeração «as ptoses, as úlceras, as constipações, o mixedema, o brightismo, todos os sintomas que estudamos na patologia interna desde o nosso primeiro dia de aulas, tudo se cura com água de Vidago!» (ibid.: 43).

De seguida, no recitativo da Universidade, o jogo de palavras e a metáfora denunciavam as dificuldades por que passava a instituição, na alusão ao reitor Domingos Fezas Vital, docente da Faculdade de Direito, que ocupa o cargo entre 1927 e 1930, sucedendo a Fernando de Almeida Ribeiro (Torgal, 1990: 99): «Em Direito, nos gerais,/ dizem-se muitas cruezas./ ¿Mas que posso eu fazer mais?/ Bebo o cálix ‘té às *fesas*.../ vitais...» Outros lentes são implicados nos versos:

Universidade: (...) Por mais que deitem os *clísios*
o hospital leva os lampos:
dum lado os campos... *elísios*...
do outro o Vieira... de Campos...
tudo gente sem igual,
e, p'ra ajudar seus donaires,
uma Rocha e um *bueno*-Aires
(que é Egídio, por sinal).»¹⁶
(Gomes, 1927: 27)

Felizardo ainda questiona «¿Porque é que o Afonso Pinto/ – que é um homem de saber – / capêlo e borla não mama?», respondendo a Universidade «com desdem» e com um provérbio de feição metafórica: «Onde estão galos de fama/ ¿que vem Pintos cá fazer?»¹⁷. O nome do director da Faculdade de Medicina, Dr. João Serras e Silva, surge associado à cadeira de Higiene, enquanto que Bissaya Barreto está sujeito a um caricato banquete de homenagem, com «um azeitinho de oliveira a assistir», que identifica o Dr. João Duarte de Oliveira ou, eventualmente, António de Oliveira Salazar.

Felizardo aproveita o sentido conotativo da palavra «fita», no Quadro IV, a partir da referência que a 3.^a Enfermeira faz à sessão de Cinema do Hospital, para apontar o dedo aos professores Sobral Cid e Geraldino Brites: «Sim senhor. Aqui mesmo tudo são fitas. É um belo estojo, vai ver. § Cinema: Fitas, fitas... tudo são fitas. A própria Faculdade é uma fita. Os lentes são séries...» Os gracejos prosseguem, zombeteiros, indiciando as relações entre os professores:

Cinema: (...) o Cupertino Pessoa é a parte gaga. O Bacalhau é a parte... particular.
Felizardo: Já o Sàvedra foi a parte... que parte... quem parte leva saüdades...

¹⁶ Agora, Celestino Gomes alude aos catedráticos Elísio de Azevedo e Moura, Adelino Vieira Campos de Carvalho, Lúcio Martins da Rocha e Egídio Costa Aires de Azevedo. (ibid.: 450-451)

¹⁷ Trata-se do bacharel Afonso Augusto Pinto, nomeado professor catedrático a 21 de Fevereiro de 1927, sendo a data da tomada de posse (8 de Maio do mesmo ano) anterior à récita dos quintanistas. (ibid.: 451)

Serapião: Já vinha de trás quem o empurrava...

Felizardo: Não é o que diz o João Porto...

Cinema: É que êsse é a parte... suspeita! (...)

Serapião: ¿ Mas teem, então, um grande sortido de fitas?

Cinema: (...) Não sabe? É a fita do Cid. Tenho pena de não poder exhibir-lha, mas teem-na atrapalhado tanto que já não se percebe nada... (...) Científica propriamente dita temos o processo cirúrgico do Dr. Angelo, com quem diz – o processo... do rasga. Mas têmolas, também, de agronomia – o Geraldino cultivando a *seara nova*.» (ibid.: 39-40)

De seguida, as alusões a fitas desportivas são motivo de paródia dos jogos de interesses: «Há o jôgo do pim-pam-pum da Faculdade. Jôgo de pau... de dois bicos. A disputa do título de campeão mundial de box Maximino-Dempsey. E agora por box... (...) Cena primeira: o encontro dos contendores. (*entram, um de cada lado, de batas de operador e luvas... de box*)» (ibid: 41). Ambos os pugilistas exclamam «Fernando!», dão os murros em simultâneo e caem nos braços de duas enfermeiras, sendo esta uma evidente referência à situação do Dr. Fernando de Almeida Ribeiro, reitor eleito a 21 de Junho de 1926 e que é exonerado a seu pedido apenas dois meses antes da representação da revista de Celestino Gomes, em Março de 1927 (Torgal, 1999: 75-76). Para finalizar, no Quadro VI, o coro dos medicamentos, secundado por Serapião e Felizardo, é impenitente com os professores, fazendo sobressair pormenores do seu aspecto físico:

Serapião: (...) ao Almeida Ribeiro

da Medicina Legal,
com tricofitina só...

Felizardo: Nasceu-lhe aquele chinó

tão sedoso e natural!... (...)

Serapião: P'lo que experiência ensina

são a *neige* e a brilhantina
usadas todos os dias...

Felizardo: que dão ao ti Adelino

Ao Viegas e ao Cupertino
carecas tão luzidias...

(Gomes, 1927: 56-57)

No que diz respeito ao curso, propriamente dito, saiba-se que «A Medicina é uma praga;/ armam sempre um trinta e um» e também que a Faculdade «ainda não acertou num plano de estudos».

Na Cena 6, a segunda projecção é a estratégia concebida para apresentar os cinquenta e dois quintanistas de Medicina, anunciados pelo Bedel Único¹⁸ como «bons

¹⁸ Augusto Costa era bedel da Faculdade de Medicina desde Outubro de 1919 (ibid.: 453).

rapazes. Depois de formados ainda se lembram sempre do Costa... São bons rapazes – Olhem o livro de ponto como está limpinho. Também estou-lhes sempre a dizer – Os senhores já são maiores e revacinados; não fujam...» De imediato, o Bedel «*vai ao fundo onde aparece um grande livro, que abre. A folha branca é o écran onde se irão projectando os quintanistas*» (ibid.: 45), seguindo-se a leitura das cinquenta e duas quadras elucidativas dos traços que individualizam os colegas de curso do autor¹⁹; excepcionalmente, a quadra alusiva a si próprio é formada por um único quarto verso, «...../// não lhe gabo a paciência!»

Celestino Gomes não poderia deixar de acrescentar uma nota de atrevimento brejeiro nas poucas mas expressivas alusões eróticas, associadas a figuras femininas. O hotel Astória afirma que «O que é preciso é que as meninas gozem/ e arranjem um camêlo/ – dêstes pãezinhos *chics*, um amor,/ tipo quâsi único, farinha da melhor.../ que não teem farêlo!» (ibid.: 32). As enfermeiras, com as suas toucas e batas brancas, são ícones indissociáveis do erotismo. Uma delas, a 4.^a Homenageante do jantar oferecido ao Dr. Bissaya Barreto, afirma que vai «de todo o coração,/ – e digam seja o que fôr –/ tratar da desinfecção/ da seringa do doutor», «E o povinho até desmaia/ quando p'raí se souber,/ se êste serviço eu fizer/ ao senhor Doutor Bissaia!» (ibid.: 30-31). O 2.^o Acto inicia com as duas quadras do Coro das Enfermeiras: «(...) E sob a carícia de nosso olhar quente,/ aos desenganados damos vida até;/ qualquer indivíduo, mesmo o mais doente,/ põe-se logo em pé...» De seguida, a 2.^a Enfermeira lamenta a complexidade das matérias a estudar, obtendo-se o cómico a partir da referência às capacidades intelectuais femininas e da polissemia das formas verbais:

Mas estou muito descontente. Aquilo é tão complicado... Sempre dizem uns nomes... nem sabe a gente se são nervos, se é osso... (...) O Doutor Bissaia espreme a gente. O Doutor Egídio, a mesma coisa. O Doutor Adelino, aspas, aspas. Agora vão algumas pedir para nos tirarem, ao menos, um, para não ser o curso tão pesado. Que eu, por mim, queria mas é que nos tirassem os três...

(ibid.: 37-38)

Uma última paródia envolve as lições do Dr. Álvaro de Almeida Matos, responsável pelo serviço de clínica ginecológica: «Não sei como me viu tocar com um dedo no botão da campainha, que apenas entrei me disse logo: olhe que o *toque* não se faz assim; e isto é importante, não sob o ponto de vista das campainhas, mas sob o ponto de vista das doentes que também badalam que nem campainhas...» (ibid.: 52-53).

Como numa fita cinematográfica, a Coimbra académica – nomeadamente, a Faculdade de Medicina – foi desfilando perante o olhar atónito de Serapião, esse médico dos

¹⁹ Em 1957, na sua *Carta para Coimbra*, Celestino Gomes recorda 35 dos seus colegas de curso. Não conseguimos identificar aqueles que são referidos unicamente pela alcunha ou pelo diminutivo, «o Vagalume», «o Beló», «o Carrêlo» e o «bispo da Guarda».

confins das dinastias faraónicas, que encetou contactos com os insígnies representantes do ensino da ciência médica.

Com efeito, os diagnósticos ditados pelos lentes constituem o assunto do Quadro VI, quando Serapião conta a Felizardo como decorreram os encontros em que fora alternadamente observado pelos senhores doutores. Em primeiro lugar, consultou o Dr. Geraldino Brites, mas a múmia ressuscitada caíra «na asneira de lhe dizer que tinha sido médico de rei...», pelo que Felizardo interroga: «Zangou-se?!... Êle de reis, meu amigo, só o Câmara Reis». A seguir, observaram-no o Dr. Álvaro de Matos, mas «despeja-me para ali uns ingredientes de tantos milicuries ou miligramas horas de rádio, misture e tome de baixo para cima», e o Dr. Morais Sarmento, cuja prescrição – a reiterada inócua «água de Vidago» – é motivo de sátira ao longo de todo o texto. O Dr. Adelino não definiu qualquer diagnóstico válido, «limitou-se a dizer: Sim... eu não digo que não, mas... sim... o senhor veja lá... mas... sim, eu cá já não digo que não...», enquanto que o Dr. Rocha Brito fora incisivo, «Wasserman positiva. Deve submeter-se ao 914 e fixar com hiposulfito de soda». A paródia que invectiva as falácias e a ineficácia da Medicina patenteia-se no desabafo do próprio Serapião: «Uma saúde de três mil e cincoenta e cinco anos arrazada. Êles e mais a Medicina moderna é que me puseram neste estado. Também só me falta experimentar os medicamentos dêste laboratório...» (ibid.: 55) Felizardo apresenta, então, o coro dos Medicamentos, Neurogenina, Tricofitina, Calicida, Neige e Brilhantina, que enunciam as suas qualidades.

Contudo, o protagonista não andava em busca de solução para um problema exclusivamente físico, necessitava, sim, de um remédio que lhe devolvesse «a saúde e a alegria!». Por conseguinte, apenas Felizardo conseguirá adequar o tratamento, ao prescrever «o único elixir capaz de dar a alegria e o bem-estar. Uns chamam-lhe a amizade, outros a saúde, outros ainda a esperança. Foi êsse elixir que aqui juntou hoje, num abraço efusante, os nossos colegas de há vinte anos. É a alma académica» (ibid.: 60). Por isso mesmo, o autor reserva para o final da peça a entrada em cena da derradeira personagem alegórica, síntese perfeita dos valores intemporais e inabaláveis que distinguem os estudantes de Coimbra e configuram o espírito académico. Com um discurso apoteótico, enunciador do virtuosismo do amor pátrio, do carácter empenhado, destemido e determinado da juventude, capaz de se mobilizar nos difíceis momentos de provação da sua força moral e das suas convicções, a Alma Académica aclama esse «sangue sempre rebelde e sempre generoso, mil vezes derramado pela Pátria e mil vezes dignificado pelo sacrifício»:

Moços de há vinte anos! Fostes vós que nos ensinastes a viver e a estudar, mas fomos nós que, a cantar, marchámos a dar o nosso nobre esforço na Grande Guerra. E quantos tombaram no caminho, quantos para quem nós contraímos o sagrado dever da rememoração.

Isto é que é a alma académica. Aquela força de alma que nos traz desde a escola infantil (...). Vêdes aí abraçados os que há vinte anos fôram o que nós somos hoje?

Abraçêmo-nos todos, irmãos. E juremos fazer os nossos filhos ainda melhores do que nos fizeram a nós, para daqui a vinte anos, os que não houveram de vez fechado os olhos possam ver, num dia igual, erguida em apoteóse esta pátria querida que se chama: PORTUGAL! (ibid.: 60-61)

Enquanto o pano cai «lentíssimamente», ouvem-se as vozes dos quintanistas cantar, num coro final, os versos da epopeia camonianiana «Esta é a ditosa pátria minha amada/ á qual se o céu me dá que sem perigo/ torne com esta empresa já acabada/ acabe-se esta luz ali comigo!» (Canto III, estância 21), reiterando o simbolismo patriótico que marca o desfecho da acção dramática e, em simultâneo, traduzindo literariamente o refrão do centenário Hino Académico²⁰, da autoria de J. A. Sanches da Gama Lobo.

Se bem que as vozes dos estudantes descontentes e as circunstâncias políticas a elas associadas não ecoem persistentemente ao longo da revista de fim de ano dos quintanistas, a fala da Alma Académica que encerra a representação deixa entrever um claro e acendrado apelo à intervenção dos jovens académicos, intrinsecamente ligados às constantes manifestações estudantis de descontentamento, que, a partir de 1925, iriam alastrar aos três centros universitários do país, Coimbra, Lisboa e Porto, onde se sucederam greves organizadas pelos alunos como forma de protesto e de reivindicação (Torgal, 1999: 37-39). Num ambiente de contestação e de luta, os estudantes mobilizar-se-iam para dar «vivas» ou «morras» ao Governo da Ditadura Militar. Durante este período, a própria Universidade viveu momentos de grave crise institucional (em Coimbra, por exemplo, com pedidos de demissão do reitor ou do director da Faculdade), reflexo da instabilidade no Ministério da Instrução Pública e das medidas legislativas do Governo (Torgal, 2000: 40-44; Faria, 2000: 343-352).

A dupla evocação dos «nossos colegas de há vinte anos» sublinha, precisamente, a homenagem prestada àqueles estudantes que, em 1907, durante o governo de João Franco, participaram na contestação e na greve académica, tendo mesmo sete alunos sido expulsos. As autoridades mandaram, então, encerrar a Universidade de Coimbra, que ao reabrir «entra em greve que alastra a outras escolas do país», levando Franco a «encerra[r] todos os estabelecimentos do ensino superior e acusa[r] o movimento de conjura» (Vieira, 1999: 178). Por conseguinte, da revista dos quintanistas eleva-se um corajoso grito de solidariedade e de rebeldia, inabalável perante quaisquer adversidades, sejam estas ditadas pela conjuntura política nacional ou internacional. O indomável espírito destes jovens revê-se nesses «moços»²¹, que merecem ser recordados e erguidos

²⁰ Em 1853, o Hino Académico convocava os estudantes através de um texto marcadamente belicista, como a quadra do refrão denuncia: «E se a pátria, seus ferros quebrando,/ Quere seus filhos à guerra chamar,/ Vamos todos no campo da glória/ Nossas vidas à Pátria votar» (Calisto, 1950: 23).

²¹ Cerca de um ano e meio antes, no dia 18 de Janeiro de 1926, tinha sido inaugurada uma «lápide votada aos estudantes da Universidade que morreram na Grande Guerra», que contou com os discursos do reitor, Dr. Henrique de Vilhena, e do director da Faculdade de Medicina, Dr. Fernando de Almeida Ribeiro, que,

como exemplo de «nobre esforço», de «sacrifício pela Pátria», de uma união que sempre faz a força. O teor irreverente do discurso da Alma Académica antecipa, inclusivamente, as movimentações dos estudantes, que formariam o Batalhão Académico Anti-Fascista, no final desse ano de 1927, em Lisboa²².

As «ilusões doiradas» do título ressumam o sentimento de decepção e adquirem, afinal, um sentido irónico. A urgente necessidade de mudança da situação de instabilidade política e económica do país, a que os estudantes – futuro contingente a integrar as elites – não são alheios, parece uma realidade sistematicamente condenada a fracassar. Terminado o curso, Celestino Gomes integra a carreira médica e outras formas de intervenção ao nível sociocultural afigurar-se-ão pertinentes.

Bibliografia

- CALISTO, Diamantino (1950). *Costumes Académicos de Antanho. 1898-1950*. Porto: Imprensa Moderna.
- CORREIA, Fernando da Silva (1962). «A vida ardente de João Carlos Celestino Gomes (apontamentos para uma biografia)». In *In Memoriam do Dr. João Carlos Celestino Pereira Gomes. 1890-1960*. Aveiro, 27-49.
- Despertar* (0), Ano IX, 820, 4 de Abril de 1925.
- FARIA, Cristina (2000). *As Lutas Estudantis contra a Ditadura Militar (1926-1932)*. Lisboa: Edições Colibri.
- GRAÇA, Manuel da, «De Coimbra». In *Beira-Mar, Semanário noticioso, de interesses locais*, Ano VII, números 302 e 305, 15 de Maio e 5 de Junho de 1927.
- GARRIDO, Álvaro, e LEBRE, Ângelo (2007). *Museu Marítimo de Ílhavo – Um Museu com História*. Lisboa: Âncora Editora/ Câmara Municipal de Ílhavo.
- GOMES, João Carlos Celestino (1925). *Baladas para um Certo Olhar*. Ílhavo: Oficina de Jaime de Oliveira.
- (1927). *Fitas Doiradas... Ilusões Doiradas....* Coimbra: Atlântida, Livraria Editora.
- GOMES, Joaquim Ferreira (1990). *A Universidade de Coimbra durante a Primeira República (1910-1926)*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.

num registo semelhante ao de Celestino Gomes, relembra que «é necessário conservar, vivo e desperto, fôgo sagrado e sempre mais ardente, o amor pela Terra em que nascemos e que aos nossos filhos havemos de legar como dos nossos maiores a recebemos: independente, gloriosa e livre! (...) a sua vida a deram Êles – êsses moços gentis! – para que não morresse a Pátria, para que sempre Ela mais se engrandeça, para que, sempre, glorioso e altivo, § VIVA PORTUGAL!» (Ribeiro, 1926: 584).

²² Silenciados os focos de revolução de 3 de Fevereiro de 1926, em Lisboa e no Porto, a camada estudantil mais empenhada, «numa posição de repúdio à Ditadura, inicia uma campanha de distribuição de manifestos clandestinos contra a situação e empenha-se, mais perto do final do ano, na constituição do Batalhão Académico Anti-Fascista com o fim «de combater em qualquer revolução democrática que surgisse contra a ditadura»» (Faria, 2000:121).

- MADAHIL, António Gomes da Rocha (1962). «João Carlos, desenhador de ex-libris». In *In Memoriam do Dr. João Carlos Celestino Pereira Gomes. 1890-1960*. Aveiro, 193-218.
- RÉGIO, José (1994). «O Movimento de Arte Modernista em Coimbra. Sobre um manifesto e uma conferência». In *Crítica e Ensaio* – 2. Lisboa: Círculo de Leitores, 9-14.
- RIBEIRO, Fernando de Almeida (1926). «Discurso lido pelo Director da Faculdade de Medicina na inauguração da mesma lápide». In *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. X, 1-4. Coimbra: Imprensa da Universidade, 583-584.
- SALGUEIRO, D. Manuel Trindade, «A riqueza maior». In *In Memoriam do Dr. João Carlos Celestino Pereira Gomes. 1890-1960*. Aveiro, 13-18.
- TORGAL, Luís Reis (1999). *A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra. 1926-1961*. Coimbra: Minerva.
- (2000). «A Universidade nos Anos 20 – Pesquisa e Interpretação». In A. Pinho Brojo, Maria de Lourdes Rebelo e João Rui Pita (org). *Farmácia, Ciência e Universidade. A Fundação da faculdade de Farmácia em 1921*. Coimbra: Minerva, 15-45.
- VIEIRA, Joaquim (1999). *Portugal Século XX. Crónica em Imagens. 1900-1910*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Resumo: João Carlos Celestino Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960) é o autor da revista de despedida dos quintanistas da Faculdade de Medicina de Coimbra, no ano lectivo de 1926-1927, *Fitas Doiradas...Ilusões Doiradas...*, que foi levada à cena pelos estudantes do curso, nos dias 29 e 30 de Maio de 1927. No texto desta peça de dois actos, Celestino Gomes passa em revista as tradições académicas, a instituição e os seus representantes – nomeadamente, os professores catedráticos da Faculdade de Medicina –, num registo contundente, marcado pelo humor e pela sátira, que também incide sobre a situação política nacional. No 2.º Acto, reserva especial destaque aos cinquenta e um colegas de curso. Deste modo, o médico-escritor encerra um período fundamental da sua produção literária, pelo facto de esta década de 20 corresponder ao início da sua profícua e dinâmica actividade artística.

Abstract: João Carlos Celestino Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960) is the author of the theatre play by the senior students of the Faculty of Medicine in Coimbra, in 1926-1927, entitled *Fitas Doiradas...Ilusões Doiradas...*. The play was twice performed by the students themselves, on May 29th and May 30th 1927. In this play, structured into two acts, Celestino Gomes recalls the academic traditions, the institution and its representatives – mainly the professors of the Faculty of Medicine – using an incisive speech, with emphasis on humour and satire, which also accounts for the national political situation. He also gives a colourful portrait of his fifty one colleagues. Thus, the doctor-writer closes up a fundamental period of his literary activity, bearing in mind that the 20's set up the beginning of a long-lasting and proficuous creation.



A urgência da palavra neo-realista: o «teatro mínimo» de Alves Redol

Miguel Falcão

Escola Superior de Educação de Lisboa
Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa

Palavras-chave: Teatro, Neo-Realismo, Alves Redol, forma breve.

Keywords: Theatre, Neo-Realism, Alves Redol, short form.

A obra dramática publicada de Alves Redol é constituída por quatro peças, das quais apenas *Maria Emília* (1945) se integra na ideia abrangente de «teatro mínimo»¹, que, neste estudo, situo entre a definição de «peça em um acto» proposta por Patrice Pavis² e a definição de «forma breve» apresentada por Mireille Losco³. Centro esta abordagem ao interesse de Redol pela «forma breve» no teatro, todavia, noutros textos pouco conhecidos, para não dizer praticamente desconhecidos do público em geral, que localizei no Espólio teatral do escritor, ao qual pude aceder pela primeira vez no seu conjunto. Entre a grande diversidade de documentos ali existentes (textos críticos, correspondência, bibliografia, manuscritos e

¹ Na perspectiva pirandelliana de *teatro dentro do teatro*, seria possível considerar também *O Destino Morreu De Repente* (1967), não todo o texto, evidentemente (composto por um total de treze Quadros, repartidos por duas extensas partes, cuja versão integral, João Mota, responsável pela sua primeira encenação profissional, adaptada, estimou em cerca de cinco horas de espectáculo), mas apenas a sequência em que o Ventriloquo apresenta o seu espectáculo de manipulação de quatro marionetas (/quatro actores), cujos discursos e aparências as relacionam, parabolicamente, com figuras e/ou situações históricas, criticadas sem apelo nem agravo pela sua responsabilidade na eclosão e desenvolvimento da 2ª Guerra Mundial, cf. Redol, 1967, 115-126. As restantes peças publicadas são a «tragédia» *Forja* (1948) e o «drama em três actos» *Fronteira Fechada*, publicado postumamente (1972).

² Cf. Pavis, 2002, 258.

³ Cf. Mireille Losco, «Forme brève» in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), «Poétique du drame moderne contemporain: Léxique d'une recherche», *Études Théâtrales*, 22, 2001, 48-50.

dactiloscritos originais das quatro peças publicadas...), foi-me possível recensar quinze títulos de peças⁴, entre os quais os dois que mobilizo neste ensaio.

A conveniência da forma breve

Antes ainda de propor uma leitura das peças seleccionadas, procuro entender, a título introdutório, algumas razões mais prementes para a escolha da «forma breve» por Redol. Em cinco pontos, equaciono os aspectos que me parecem válidos tanto para o caso de Redol, como para os de outros neo-realistas.

1. *A urgência da palavra*. O grande lema de vida de Alves Redol era a *educação do povo*. A inata vocação artística e literária e o ímpeto criativo, que em geral lhe são reconhecidos, foram emergindo e sendo desenvolvidos com o objectivo, genuíno, de concorrer para a tomada de consciência dos homens face ao real concreto do seu tempo histórico, designadamente enquanto membros de um colectivo capaz de intervir activamente na transformação social. De resto, esta visão do mundo, matricialmente inscrita nas doutrinas dos materialismos histórico e dialéctico, fundamentou o posicionamento ideológico e o programa estético do movimento neo-realista português, do qual foi um dos precursores. Neste sentido, o teatro, como as restantes áreas de criação, embora reconhecido na sua dimensão artística, era visto também como veículo privilegiado para transmitir uma *mensagem*, em registos temáticos e formais desejadamente eficazes. Augusto da Costa Dias, em *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes* (1975), salienta a relevância que o espectáculo teatral adquiriu nas iniciativas neo-realistas, como mecanismo de elucidação e de denúncia:

Aos pedidos de palestras chegou a corresponder-se com formas originais de comunicação. Críticas ao capitalismo exprimiam-se por meio de pequenas peças satíricas em teatrinhos improvisados, de fantoches. Os problemas, por exemplo, do namoro, do casamento, das relações homem-mulher (muito propostos por moças operárias) apareciam tratados noutras manifestações teatrais, por exemplo para dois actores (um casal), sentados num banco de jardim imaginário, em frente das suas inquietações reais; os

⁴ Para além de dois inéditos incompletos e de seis esboços ou projectos, recenseei quatro inéditos completos, não representados (*O Consórcio*, *O Triângulo Quebrado*, *A Propagandista* e *Ronda do Mar*), e três inéditos representados (*Porto de Todo o Mundo*, *O Menino dos Olhos Verdes* e *De Braços Abertos para a Natureza*). Saliento que, precisamente no mês em que concluo este ensaio (Outubro de 2007), a família de Alves Redol, que até esta altura – e, por conseguinte, também durante toda a fase da minha investigação – mantivera estes e outros documentos na sua posse, doou o espólio literário do autor ao Museu do Neo-Realismo, aquando da inauguração do respectivo novo edifício, embora a sua catalogação não tenha sido ainda efectuada (razão pela qual, neste estudo, não me é possível proceder a essa específica remissão).

«inimigos nº 1» – salários de miséria, preços de géneros, rendas de casa, filhos extemporâneos, etc. – surgiam em cartazes na altura oportuna. (Dias, 1975: 82)

Estas experiências levaram este autor a concluir que, mesmo «sem se conhecer Bertolt Brecht, estavam-se a fazer esboços incipientes de peçazinhas didácticas, em que o *teatro épico*, tal como no grande dramaturgo alemão, ia buscar a sua substância ao quotidiano» (ibid.).

Mas, por vezes, e até para grande mágoa dos seus autores, as peças neo-realistas chegavam mais facilmente ao público *burguês* dos teatros das grandes cidades, do que ao público *popular* da província. E, neste caso, o objectivo era outro: confrontar, ainda que de «forma breve», com novas temáticas (ou ângulos diferentes de abordagem das mesmas temáticas) estes públicos urbanos pouco dados a interferências nos seus hábitos sociais, políticos e estéticos.

2. *O trabalho laboratorial de escrita.* Houve, da parte de Redol e de outros neo-realistas, um permanente interesse pela literatura dramática e pela historiografia e estética teatrais, cujo estudo era essencialmente autodidacta, realizado a partir de livros e de periódicos, lidos muitas vezes clandestinamente e trazidos também do estrangeiro. Uma das vertentes mais curiosas e reveladoras desse estudo é a forma como interpela e reelabora – por vezes, até numa perspectiva intertextual, sobretudo em alguns dos seus inéditos (como conferirei numa das peças) – aspectos temático-formais referidos a nomes e obras da literatura dramática universal que mais lhe interessavam, como Ibsen e Strindberg, Tchekov e Pirandello, Shaw e Lorca, alguns dos quais divulgados entre nós pela *Presença*. Refira-se, aliás, que os neo-realistas sempre reconheceram esse legado presencista, tal como a qualidade literária da generalidade das obras do Segundo Modernismo, apesar das polémicas ideológicas em que divergiram, sintetizáveis no binómio *arte útil/ arte pela arte*. De resto, como já verificou Vítor Viçoso, o Neo-Realismo, «embora em ruptura com o psicologismo e o autotelismo estético da *Presença*, nunca se subordinou a um cânone estético rígido ou a um dirigismo exterior à própria prática da escrita» (2002: 10), o que, aliado ao facto de se afirmar como cultura de contrapoder, demonstra o quão diverso era do Realismo Socialista, com o qual também foi equivocadamente confundido. Estas são, aliás, algumas das razões que têm levado alguns autores a preferir, hoje, falar em «Neo-Realismos» em vez de «Neo-Realismo», não só porque o Movimento se afirmou, heterogéneo e geograficamente disperso, através de vários grupos, mas também porque a *estética neo-realista* nunca correspondeu a uma matriz una e cabalmente definida, ganhando expressão, assumidamente desde sempre, no ponto de intercepção de várias estéticas. Estas peças breves eram vistas também como espaços privilegiados de experimentação e reinvenção de procedimentos técnico-dramatúrgicos.

3. *A ligação aos contextos de criação de espectáculos.* Logo no início do seu percurso como escritor, Redol considerou o romance e o teatro como partes de um todo, que era o seu trabalho e a sua missão como *operário* das letras e das artes, e confiou a um jornalista a sua disponibilidade para colaborar com os colectivos teatrais que lhe quisessem «abrir as portas» (Portela, 1942: 4). Várias destas peças, escritas por iniciativa própria ou por *encomenda*, eram breves para, propositadamente, serem representadas (i) por determinados artistas ou grupos que assim as exigiam, (ii) em contextos de apresentação conhecidos à partida (e que requeriam, mais comumente, um despojamento de recursos cénicos que, em geral, este tipo de textos propõe), (iii) para públicos previamente identificados e (iv) na maioria dos casos com finalidades político-ideológicas bem definidas.

4. *A precaução em relação à censura.* A realidade do Estado Novo era, de facto, muito *castradora*, especialmente no que dizia respeito ao teatro, como salientou Cândido de Azevedo, em *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*:

A Censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao teatro quanto é certo que este constituía uma das actividades culturais mais difícil e directamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava e procurava impor aos portugueses. Enquanto, ao contrário, era suficientemente conhecida a força do teatro como um dos veículos por excelência de cultura e de tomada de consciência política e social. (1999: 184)

A proibição de espectáculos, logo nos designados «ensaios de censura» ou mesmo após as estreias, constringia a actividade dos grupos teatrais. De entre as peças redolianas, veja-se, meramente a título de exemplo, o caso de *Forja*, a qual, apesar de ter podido ser publicada em livro e reeditada (1966), foi durante mais de duas décadas, sucessivamente, proibida de chegar à cena, o que aconteceu somente em 1969, na designada «primavera marcelista». Perante aquelas constricções censórias, a inclusão de várias peças curtas, independentes entre si, num mesmo espectáculo, reduzia a probabilidade de – perante a eventual proibição de alguma delas – a apresentação ficar totalmente comprometida.

5. *A edição em periódicos*⁵. Com as necessárias prudências, os jornais e as revistas foram importantes meios de difusão do teatro, tal como da demais produção escrita dos neo-realistas. Vários dedicaram páginas, por vezes secções ou rubricas fixas, à divulgação da actividade editorial na área do teatro, ficcional e teórica, portuguesa e

⁵ Trata-se da referência a uma situação frequente, que também terá (/poderá ter) conduzido à «forma breve», apesar de não ter sido o caso das duas peças analisadas neste ensaio (a socialização de ambas deu-se exclusivamente por via do espectáculo).

estrangeira, bem como à crítica a textos dramáticos e a espectáculos. Foi nos periódicos – com destaque para a revista *Vértice*, o órgão oficial do Neo-Realismo a partir de 1945 – que muitos dramaturgos, consagrados e estreantes, encontraram uma oportunidade editorial para as suas peças (fosse para evitar um confronto mais exigente com a crítica, fosse para contornar os elevados custos da edição em livro e o desinteresse das casas editoras, fosse para escapar a uma censura supostamente mais rigorosa no que tocava ao livro). Todavia, a exiguidade do espaço inerente aos periódicos exigia a forma breve.

As duas peças seleccionadas para este ensaio – *O Menino dos Olhos Verdes* e *De Braços Abertos para a Natureza*⁶ – têm em comum o facto de terem sido escritas e representadas no mesmo ano (1950), de terem surgido ambas na perspectiva imediata da montagem cénica e, ainda, de ambos os originais se julgarem perdidos durante décadas. Tudo o mais são diferenças, que também comprovam a relevância dada ao teatro na actividade geral do Movimento, designadamente à sua adaptação formal aos contextos distintos em que os neo-realistas se moviam (urbanos ou periféricos, eruditos ou populares, profissionais ou amadores).

O «monólogo» e a herança do teatro introspectivo

O Menino dos Olhos Verdes é um monólogo, escrito propositadamente para a estreia como «actriz dramática» da vedeta de comédia e de revista Laura Alves. Foi integrado no 16º espectáculo «essencialista» do Teatro-Estúdio do Salitre, em Lisboa, com encenação de Gino Saviotti. De acordo com o crítico Jorge de Faria, para a criação deste texto Redol ter-se-ia inspirado num «*fait-divers* recente», publicado num periódico (1950: 2). Trata-se, em resumo, da história de uma viúva, sem filhos mas com o anseio da maternidade, que sequestra um bebé maltratado pela mãe biológica e é julgada por esse crime. Antevemos, desde logo, por que tipo de razões a dramaturgia redoliana acabava recorrentemente proibida. Num contexto sociopolítico, cultural e jurídico, que atribuía à mulher o dever de ser submissa e obediente, esposa dedicada e mãe exemplar, sem equívocos nem desvios à norma, Redol ousava questionar a condição feminina e analisá-la em todos os seus matizes. De resto, um dos feixes de significação que percorrem os textos dramáticos de Redol, e que justificam a ideia de recorrência temática, é relativo à *situação da mulher*, enquanto bandeira simbólica de toda uma conjuntura social que urgia debater, enfaticamente referida a episódios de discriminação que eram – e nalguns aspectos são ainda – flagrantes, como, entre outros que a sua dramaturgia

⁶ No sentido de agilizar as referências no corpo do texto, as citações daqueles inéditos far-se-ão por intermédio de siglas, respectivamente OMOV e DBAN.

questiona, a assunção de uma profissão fora de casa ou da maternidade fora do casamento, ou ainda da participação activa na iniciativa partidária.

Esta peça é paradigmática do interesse de Redol pelo diálogo intertextual. Se, na dramaturgia redoliana, poderíamos ver em *O Consórcio*, como em *Bodas de Sangue*, a tragicidade do «amor impossível» (Rebello, 1964: 415) e, em *Irmãs*⁷, como em *A Casa de Bernarda Alba*, também o trágico das «mulheres sem homem» (ibid.), é com «a tragédia da maternidade que não se cumpre» (ibid.), em *O Menino dos Olhos Verdes*, como em *Yerma*, que Redol completa uma espécie de revisitação da trilogia dramática de Lorca.

Aos três actos, vinte e quatro personagens e diversas propostas cenográficas de Lorca, Redol contrapõe um monólogo, durante o qual se ouvem mais três vozes-off, num espaço cénico único, que, através de uma «cortina negra» e de um «banco tosco e longo», representa um tribunal.

Yerma é casada há três anos e anseia engravidar, mas Juan não deseja ter filhos. Angustitada por se sentir cada vez mais próxima da esterilidade, mata o marido, e «com o corpo seco para sempre» (Lorca, 1971: 101), reconhece que, tendo cometido aquele acto, matou, ela mesma, a possibilidade de ter um filho.

A personagem central do texto de Redol é a Ré, colocada de imediato num tribunal, onde será julgada por um crime cometido em relação a uma criança. Mas esta Mulher não será condenada por homicídio; Redol muda o rumo à história. Ela é confrontada com o facto de ter raptado uma criança, vítima de maus-tratos por parte da mãe biológica. Sente-se afectivamente ligada àquele menino, cuja cor dos olhos correspondia, aliás, ao desejo do seu «noivo», tal como as «folhas verdes» que faziam lembrar, em *Yerma*, o olhar do marido de Maria (Lorca, 1971: 19). Dizia-lhe o noivo: «De mim só quero que tenha os olhos verdes... E verdes porque o nosso filho há-de ter a esperança no destino dos homens» (OMOV: 3). Sem que o dramaturgo revele as razões, embora no plano da análise o leitor/espectador possa supor ter sido por tortura infligida pela PIDE, o marido foi assassinado e o seu «sonho» destruiu-se. Apesar dos trajectos diferentes, a lamentação ressurgue de forma semelhante: «(...) o homem que eu amei levou consigo os filhos que seriam de nós dois. Mataram-no... E com ele mataram os meus filhos» (ibid.: 2).

Este interesse pela intertextualidade poderá ser entendido, pelo menos, a dois níveis. Em primeiro lugar, como desafio pessoal, a si mesmo, dramaturgo. Enquanto procura reconhecer os pressupostos estéticos de abordagem do real e ensaiar as técnicas utilizadas com esse objectivo por outros dramaturgos, perscrutáveis em vários textos de autores referenciais, interpela-os também tematicamente, à luz do seu tempo e dos seus princípios ideológico-políticos. Verifica-se, sobretudo a partir de meados da década de 40, um reencaminhamento para a interioridade, para uma dimensão primordialmente introspectiva, que, no caso de *O Menino dos Olhos Verdes*, surge através do *lirismo revolu-*

⁷ Título de trabalho que atribuímos a um dos esboços sem título.

cionário de Lorca. Em segundo lugar, como desafio intelectual, confrontando os criadores teatrais e o próprio público com peças que não eram escolhidas, por não preencherem as características do repertório de entretenimento habitualmente escolhido, e, sobretudo, confrontando, provocatoriamente, o regime político vigente com a interpelação de peças que a Censura mantinha proibidas, por serem «perniciosas» ou por serem de autores, na generalidade, mal vistos. Em Portugal, a representação de *Yerma*, por exemplo, só seria autorizada em 1955, cinco anos após a encenação desta peça de Redol.

O Menino dos Olhos Verdes surgiu, depois de *Maria Emília*⁸, no âmbito da sua colaboração no Círculo de Cultura Teatral e no Teatro-Estúdio do Salitre, ambos criados no contexto particular do estagnado panorama teatral português dos anos 40, o qual, paradoxalmente (ou talvez não) pode considerar-se o período teatral mais fértil de Redol ou, pelo menos, mais auspicioso. Ali se reuniram algumas das personalidades mais esclarecidas, como, para além do próprio Saviotti, também Eduardo Scarlatti, Jorge de Faria, Manuela de Azevedo e Luiz Francisco Rebello, entre outros. A heterogeneidade estética que resultou daquela diversidade de pontos de vista constituiu uma *escola* para Redol. Sem se desvincular em absoluto das tendências miméticas, ali despontaram experiências dramáticas diferenciadas, continuamente aprofundadas e reelaboradas ao longo da sua vida, que evoluíram para processos de *teatralização* do teatro, incorporando propostas referidas a Eisenstein, a Meyerhold e a algumas vanguardas das primeiras décadas do século XX, a que não foi impermeável, como o Expressionismo, o Surrealismo ou o Existencialismo. Na resposta à carta em que lhe enviei, acompanhada do dactiloscrito desta peça (localizado no Arquivo da Inspeção-Geral dos Espectáculos), cujo reconhecimento lhe solicitava, Luiz Francisco Rebello respondeu-me:

A leitura de *O Menino dos Olhos Verdes* fez-me recuar 55 anos... e ouvir a voz e ver a expressão entre a esperança e a angústia da Laura Alves, no final do monólogo. (apud Falcão, 2005: 173)⁹

A Ré tem consciência de, tal como *Yerma*, não poder conhecer a sensação, sugerida pelo «poeta que foi assassinado» (OMOV: 2), quando aquele estabelece a comparação entre o filho que está a ser gerado no ventre e «um pássaro vivo apertado numa mão, (...) corpo progressivo a latejar, teimando viver, inquieto por libertar-se» (ibid.). A Ré, que já salientara o gosto do marido pela poesia, alude, sem o nomear, a Federico García Lorca e, designadamente, à contracena de Maria com *Yerma*, quando a jovem

⁸ Integrou o espectáculo inaugural do Teatro-Estúdio do Salitre, em Junho de 1946, conjuntamente com as peças *O Beijo do Infante* de D. João da Câmara, *Viúvos* de Vasco de Mendonça Alves e *O Homem da Flor na Boca* de Luigi Pirandello.

⁹ Esta carta, datada de 2 de Junho de 2005, é particularmente relevante, porquanto, para além de transmitir a impressão do espectador sobre o desempenho da actriz, confirma a informação, que o programa do espectáculo não inclui, relativa à responsabilidade da encenação (Gino Saviotti).

grávida tenta explicar à protagonista a transformação que se opera no seu corpo, mesmo «dentro do sangue» (Lorca, 1971: 18). Esta cena, aliás, remete também para *Forja*, designadamente para o diálogo entre a Mãe Malafaia e a Vizinha, quando esta, angustiada, confessa àquela que está grávida e procura os seus conselhos.

O Menino dos Olhos Verdes sublinha, no plano temático, a continuidade na procura de uma criação artística com raízes sociais bem vincadas, mas desmonta, no plano formal, a ideia feita de que o Neo-Realismo não se interessou pelo tratamento psicológico das personagens e, simultaneamente, rompe com a ilusão naturalista. Atentemos, para finalizar a apresentação desta peça, nestes dois aspectos.

Primeiro, o tratamento psicológico. A sondagem da dimensão psíquica das personagens era entendida pelos neo-realistas, não como mera preocupação psicológica (várias vezes designada, pejorativamente, de *psicologista*), mas como forma de dar visibilidade aos conflitos do *eu*, enquanto meios exteriorizáveis de consciencialização dos indivíduos e, conseqüentemente, como «veículo primordial da mensagem humanista» (Ferreira, 1992: 181) que, do seu ponto de vista, a literatura e a arte deveriam transmitir. Apesar de os neo-realistas nunca terem negado a abordagem da interioridade humana, nem nas suas reflexões nem nas suas criações, a «falta de complexidade psicológica» foi, desde as primeiras obras, um dos principais alvos da crítica, aparentemente nunca ultrapassado (ibid.: 185), embora frequente e reiteradamente de modo equívoco.

Segundo, a ruptura com a identificação naturalista (que era ainda a matriz predominante, por exemplo, de *Forja*). Apesar de a acção de *O Menino dos Olhos Verdes* decorrer durante o julgamento, Redol isola a Ré numa espécie de *cela*, que não é figurada pela proposta cenográfica. O processo dramatúrgico encontrado, para materializar a introspecção e, simultaneamente, a auto-reflexão em voz alta daquela personagem, foi colocá-la sozinha em cena – parecendo «viver para o seu mundo interior, indiferente ao que se passa à sua volta» (OMOV: 1) – supostamente a dialogar com um Delegado e um Juiz, de quem apenas se ouvem as vozes (e somente no início). A estrutura formal por que Redol optou, mais do que do monólogo, aproxima-se da técnica do solilóquio, tal como a define Patrice Pavis. A Ré não se limita a fazer um discurso «para si mesma» (Pavis, 2002: 216), antes «medita sobre a sua situação psicológica e moral, desvendando, assim, graças a uma convenção teatral, o que seria simples monólogo interior (...) [e assim revelando] ao espectador a alma ou o inconsciente» (ibid.: 332-333). Este solilóquio epiciza a relação de um *tempo psicológico* específico (o da Ré) e de uma *duração cronológica* (que é a do julgamento, a decorrer num quase «fora de cena» e que marca efectivamente o tempo dramático). Para além disso, o solilóquio desconstrói a forma dramática e, por conseguinte, a ilusão naturalista, porque, na ausência das outras personagens, é ao leitor/espectador que a Ré está a dirigir-se, ignorando a «quarta parede» e fazendo coincidir, nesses momentos, os tempos dramático e cénico.

O «teatro de massas» e a tradição do teatro popular

Redol escreveu duas parábolas teatrais. Em ambas, sob o plano da anedota, desenhou fábulas, ideologicamente acutilantes, sobre tempos históricos que viveu, directamente ou à distância. A mais conhecida, escrita e publicada na década de 60, é *O Destino Morreu De Repente*, já fortemente influenciada pela teoria e pela prática brechtianas. *De Braços Abertos para a Natureza* foi, neste registo, de acordo com a sua própria caracterização, a sua primeira «tentativa de teatro de massas», desenvolvida propositadamente para ser representada no 2º Acampamento Nacional em Santarém, em Junho de 1950. Não foi a primeira vez que Redol colaborou com o movimento campista. Em 1943, já fizera a adaptação teatral do capítulo «Porto de Todo o Mundo» do seu romance de estreia, *Gaibéus* (1939), considerado também a obra fundadora da literatura neo-realista portuguesa. Refira-se, aliás, que muitos neo-realistas se empenharam no movimento campista, em especial aqueles que estavam afectos ao MUD Juvenil, a partir de meados da década de 40, porque, fundamentado em valores como a defesa da liberdade, o respeito pelos homens independentemente das suas origens e a comunhão com a natureza, constituía uma forma vigorosa de reacção às actividades da Mocidade Portuguesa. Este era, como então diziam, «o campismo livre, sem farda nem apito». Nos respectivos fogos-de-campo, antes ou depois destes espectáculos, altamente politizados, eram lidas mensagens que constituíam momentos de reflexão e de convergência de vontades.

Em *De Braços Abertos para a Natureza*, pensado para um «qualquer cenário natural», breves apontamentos representam o referente, isto é, uma «tribuna alta com microfone», «um leiteiro: “Congresso das Virtudes”» e «bandeiras em mastros» figuram um centro de congressos, ainda que ao ar livre. A acção decorre durante o «Congresso das Virtudes», sob a liderança do Presidente, que tem o poder de decidir unilateralmente o resultado das votações. Perfilam-se, no seu decurso, duas alas: a dos Congressistas das Virtudes, apoiados pelo Coro dos Virtuosos, com o seu Chefe do Coro e uma dedicada Virtuosa, que se *desfazem* em «aplausos prolongados e vivas» ao Presidente e aos Congressistas; e a dos Campistas, que também formam um coro, o Coro dos Campistas, de que se destacam dois rapazes-campistas e, sobretudo, uma rapariga-campista, que vêm de sacos às costas e, inesperadamente, ali decidem acampar, começando a montar as tendas. Os primeiros cantam o fado, a que chamam «canção nacional» e, com adereços de «exageradas proporções» (guardanapos, pratos, talheres...), criticam a «gentalha» que sai de casa para «amar a natureza» (DBAN: 4) e defendem «com comovida saudade os luminosos tempos em que se faziam campeonatos de gastronomia» e «havia companheiros (...) capazes de morrerem heroicamente com indigestões» (ibid.:). Os segundos refutam a ideia de «uma só canção nacional» (ibid.: 8) e apresentam o folclore e as tradições populares, de norte a sul do país, que eles recolhem e preservam (o corridinho

algarvio, o coro alentejano, o fandango ribatejano...); são «gente de todas as idades, dos dois sexos e sem distinção de classes» (ibid.: 7); e querem «viver a alegria da (...) mocidade em contacto com a natureza depois de uma semana de trabalho» (ibid.: 8). Para uns, a nostalgia do passado; para outros, a esperança no futuro.

Redol reforçou a dimensão ideológica da parábola através da remissão da acção para um contexto literalmente politizado (o hermetismo de um congresso, subvertido pela abertura de um debate), cerca de um ano depois do acto eleitoral de 1949, em que, pela primeira vez, uma candidatura alternativa – a de Norton de Matos, apoiada também por Redol – afirmara a oposição ao regime (apesar da posterior desistência).

As referências, sobretudo culturais e geográficas, são múltiplas e asseguram à partida o paralelismo com a realidade. Mas Redol assegura-se da eficácia da parábola com a criação de uma personagem, cujos nome e discurso remetem, metonimicamente, para António de Oliveira Salazar, o Presidente do Conselho, figura cimeira do regime. Facilmente o espectador estabeleceria a analogia entre os discursos de Salazar sobre a *virtude* e a prelecção deste Presidente:

Presidente – É minha convicção... é minha certeza... que chamaremos ao bom caminho os que andam desviados das virtudes, daquelas virtudes que são, afinal (...), a essência dos prazeres mais elevados da vida humana sobre o globo terráqueo. (DBAN: 3)

As «virtudes» eram, de facto, uma recorrência temática nas intervenções públicas de Salazar, como no seu discurso proferido em Braga, a 28 de Maio de 1950, por ocasião da comemoração do vigésimo-quarto aniversário da sublevação militar que conduziu à instauração do Estado Novo. Este discurso poderá ter constituído – a um mês da apresentação de *De Braços Abertos para a Natureza* na iniciativa campista – um ponto de referência para as falas do Presidente. De resto, o Presidente é colocado pelo dramaturgo do lado *críticável*, oposto ao lado *defensável*, este personificado em figuras inspiradas nos promotores do acampamento. Ou seja: de um lado os maus, do outro os bons. Nesta espécie de peça de *agitação e propaganda* – que só pôde ser representada porque não entrou no circuito teatral oficial e a sua concretização cénica aconteceu num contexto muito específico, restrito e não divulgado – as forças opostas poderiam muito bem ter sido polarizadas em figuras alegóricas, como o Mal e o Bem ou a Virtude e a Consciência, a Ditadura e a Democracia ou a Alienação e a Liberdade.

A eficácia deste texto, escrito para um contexto festivo e popular, mas clandestino e conspirativo, residia, em parte, num retorno do dramaturgo à expressão inicial do movimento neo-realista, com situações e personagens algo esquematizadas, imediatistas e moralizantes, que, por isso mesmo, se afiguravam mais convenientes a uma mobilização das consciências e da acção socialmente transformadora. Todavia, parte da eficácia deste texto resultava já, também, do contacto directo do dramaturgo com

o teatro popular, especialmente em França. Naquele país, a intervenção em fábricas e noutros espaços não convencionais (ruas, praças públicas, cafés, etc.), de carácter frequentemente didáctico, tinha um longo historial, que remontava a meados do século XIX, com o impulso do socialismo e do sindicalismo, e ao qual foram ficando referidos nomes como os de Romain Rolland e Firmin Gémier, Maurice Pottecher ou os encenadores do «Cartel des Quatre» (Dullin, Baty, Jouvet e Pittöef), personalidades que Redol admirou e cujas obras estudou e parafraseou em vários escritos. Esta aproximação a um «público popular», mais consentânea com a acepção de «público proletário» proclamada por Erwin Piscator, através de um teatro de agitação e propaganda (*agit-prop*), tinha sido uma experiência profundamente desenvolvida no pós-Primeira Guerra, sobretudo na Rússia e na Alemanha, com a proliferação de centenas de grupos de *agit-prop*, especializados na montagem de *agitkas* (género de peças curtas de intervenção imediata, importado dos russos). Durante a sua estadia prolongada na França da *Libération*, em 1946, Redol testemunhou todas estas experiências de aproximação do teatro ao povo, analisou-as exaustivamente na sua obra *A França: da Resistência à Renascença* (1947) e integrou-as, de modo muito pessoal, na sua dramaturgia.

Uma conclusão, também breve

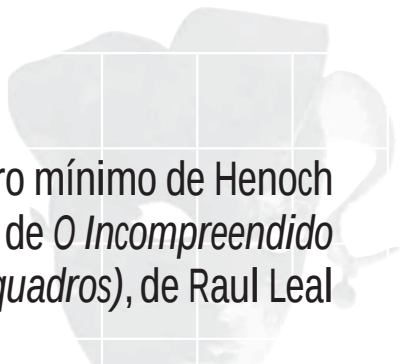
A partir da análise que faço da dramaturgia de Alves Redol, de que este «teatro mínimo» é parcialmente um exemplo, proponho a seguinte conclusão genérica: embora enquadradas na perspectiva logocêntrica que designei por «urgência da palavra» e correspondendo à relevância que a dimensão conteudística teve na criação neo-realista, as duas peças analisadas não confirmam – antes pelo contrário – algumas das ideias que se consolidaram e deram por certas ao longo de décadas (frequentemente defendidas em tese e desligadas do estudo das obras), segundo as quais o teatro neo-realista resultaria essencialmente de experiências espontâneas, alheias a outras estéticas e a outras práticas artísticas, descurando a dimensão formal e assentando exclusivamente numa matriz naturalista e a-psicologista. Convoco, a terminar, José Oliveira Barata, para corroborar a sua convicção de que é «necessário – com a distância que hoje é possível, acalmadas as turbulentas águas das paixões críticas – reexaminar a (dita) escassa produção dramática neo-realista sem a confinar a um tímido projecto literário sem comprovada eficácia cénica» (Barata, 1999: 17).

Bibliografia

- AZEVEDO, Cândido (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho.
- BARATA, José Oliveira (1999). «O Teatro de uma Vida». In REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o Teatro*. S.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 9-33.
- DIAS, Augusto da Costa (1975). *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes*. S.l.: Editorial Estampa.
- FALCÃO, Miguel (2005). *Espelho de Ver Por Dentro: O percurso teatral de Alves Redol*. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Teatro. Lisboa: Universidade de Lisboa (no prelo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- FARIA, J. (1950, 7 de Junho). «16º espectáculo «essencialista» no Teatro Estúdio do Salitre». *Diário Popular*, 2-3.
- FERREIRA, Ana Paula (1992). *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho.
- LORCA, Federico García (1971). *Yerma*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Armand Colin/VUEF.
- PORTELA, A. (1942, 21 de Outubro). «Alves Redol: o romancista da gleba». *Diário de Lisboa*, 4.
- REBELLO, Luiz Francisco (1964). *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*. Lisboa: Prelo.
- REDOL, Alves (1950, data presumível). *O Menino dos Olhos Verdes*. Inédito. Espólio Literário do Autor.
- (1950, data presumível). *De Braços Abertos para a Natureza*. Inédito. Espólio Literário do Autor.
- (1967). *Teatro II: O Destino Morreu de Repente*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- VIÇOSO, Vítor (2002). «Carlos de Oliveira e o Neo-Realismo Literário Português». In Catálogo da Exposição *Carlos de Oliveira e a perfeição da escrita*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal/Museu do Neo-Realismo, 10.

Resumo: Embora matricialmente inscrita nas doutrinas dos materialismos histórico e dialéctico, e criada num quadro de comprometimento cultural e artístico, com vista à consciencialização dos homens e à transformação social, a dramaturgia de Alves Redol não se confina – como tanto se tem afirmado – a uma preocupação conteudística. Ela revela não só o interesse genuíno do dramaturgo pelo teatro, comparável, aliás, ao de outros autores do Neo-Realismo português, como um conhecimento profundo da literatura dramática e da história e da estética teatrais, como também comprovam as suas peças «breves», a maioria das quais inéditas.

Abstract: Though firmly rooted in the doctrines of historical and dialectic materialism and shaped within a framework of artistic and cultural engagement aimed at man's consciousness-awakening and social transformation, Alves Redol's dramaturgy isn't confined – as has been so frequently stated – to a concern for content. It reveals not only the playwright's genuine interest for theatre (comparable in that respect to that of other neo-realist Portuguese authors) as a sound knowledge of dramatic literature and of drama history and aesthetics, as is illustrated by his short plays, most of which remain unpublished.



O teatro mínimo de Henoch

Uma leitura de *O Incompreendido* (drama psicopatológico em 3 actos e 4 quadros), de Raul Leal

Márcia Seabra Neves

Universidade de Aveiro (Doutoranda)

Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios,
sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal,
cadáveres adiados que prociriam.¹

(Pessoa, 1989: 125)

Palavras-chave: Drama, autobiografia, introspecção, transcendência, loucura, incompreensão.

Keywords: Drama, autobiography, introspection, transcendence, madness, incomprehension.

1. Raul Leal: *metteur-en-scène* de si próprio

Autor de uma obra extravagante, toda ela atravessada por um sopro religioso e filosófico, Raul Leal foi um polígrafo. Sempre norteado pela sua predilecção pela elucubração teometafísica, foi «poeta, contista, crítico literário, ensaísta, crítico musical, filósofo, teólogo, sociólogo, jornalista, político, polemista, panfletarista, crítico de artes plásticas, etc.» (Gomes, 1965: 8). Pouco publicou, contudo, em vida e uma parte substancial dos seus escritos continua, ainda hoje, inédita². Dele próprio ficou-nos apenas o registo de uma quase lenda biográfica, de uma figura das letras portuguesas caricaturalmente singular, que escolheu escrever toda a sua poesia em francês e que, ao longo de uma existência que se desenvolveu sob o signo da tragédia, foi saltando de vertigem em vertigem, encarnando diferentes personagens, numa tentativa obsessiva de *mise-en-scène* de si próprio.

¹ Fernando Pessoa, «Sobre um manifesto de estudantes». In FERNANDES, Aníbal (1989). *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Hiena, 125.

² Para mais informações sobre a vida e obra de Raul Leal, ver o nosso artigo intitulado «Raul Leal (Henoch): Escritor bilingue, Poeta em francês» (Neves, 2006: 73-95). Retomamos, na primeira parte deste trabalho, considerações aí expendidas.

Raul Leal nasceu em Lisboa, em 1886, em berço de ouro. Entre 1904 e 1909, frequenta o curso de Direito na Universidade de Coimbra, chegando a exercer advocacia durante três anos. No entanto, na posse de uma avultada fortuna que lhe garantia total independência material, demite-se das suas funções, dedicando-se, sem concessões, ao cultivo das letras e à sua edificação espiritual. Entra, pois, Raul Leal numa nova fase da sua vida, que pode, com acerto, descrever-se como uma longa, dolorosa e paradoxal trajetória mística de ascensão espiritual e concomitante decadência material.

É por esta altura que germina o projecto do *Vertiginismo Transcendente*, concepção filosófica explanada na sua obra *Liberdade Transcendente* (1913) e que ecoará com notável coerência em toda a sua obra futura. Este sistema filosófico constituirá a fundamentação metafísica de uma nova religião por ele ideada. Com efeito, persuadido de ser a reencarnação de Henoch³, apelido cabalístico que anexará ao seu nome civil em todos os seus poemas e artigos mais polémicos, e que lhe terá sido sugerido pela leitura fascinada do romance *Là-bas*⁴ de Huysmans, Raul Leal anuncia-se o profeta de um novo credo e de uma nova civilização, concebendo assim o *Paracletianismo*, religião do Espírito Santo que Deus-Satã o incumbiu de propalar. A sua obra intitulada *Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit, Hymne – Poème Sacré* (1920) enuncia precisamente os fundamentos desta doutrina por ele diligentemente apregoada ao longo de toda a sua vida e obra. Inspirado no Paracletianismo, o escritor-profeta gizou também uma teoria da arte, a que deu o nome de *Astralédia* (Leal, 1970: 42).

³ No *Génese*, Henoc, filho de Jared, pai de Matusalem e bisavô de Noé, pertence à genealogia de Set, terceiro filho de Adão que substituiu Abel, assassinado por seu irmão Caim. Segundo Lucas, Henoc pertence também à linhagem de Cristo. O relato bíblico apresenta-o como tendo vivido 365 anos, sempre em harmonia com a vontade de Deus. Herdeiro dos segredos de Deus e decifrador dos seus mistérios foi atribuída a Henoc uma obra de teor apocalíptico, na qual divulga à sua progénie o maior segredo do Mundo: *O Livro de Henoch*. Assim, à semelhança do patriarca Henoc que profetizou a descida à Terra de Deus e da sua Legião de Anjos, também Raul Leal (Henoch) anunciará o advento do Reino do Espírito Santo Paráclito, esteando nessa crença toda a sua esperança de homem bom.

⁴ O romance huysmaniano, justapõe, em alternância, dois planos diegéticos – um passado (séc. XV) e um presente (séc. XIX) –, ambos dominados pela onnipotência das forças malignas. No mundo obscuro de uma capital decadente, destacam-se duas figuras antagónicas: o cónego Docre, mago negro, e o Dr Johannès, mago branco que combate e mitiga os efeitos dos feitiços de Docre. O confronto titânico entre estas duas figuras não é senão uma transposição alegórica do combate entre o Mal e o Bem, o Deus das Trevas e o Deus da Luz, que, entre si, disputam a alma do Homem. Assim, num mundo em declínio, em que triunfam o materialismo e a magia, doutrinas do Anticristo, e em que se assiste à derrocada da Igreja Católica, o Dr Johannès é o profeta que anuncia a vinda do Paráclito, profetizando-se assim, no romance, o advento do Terceiro Reino, o Reino do Espírito Santo Paráclito. A leitura de *Là-bas* não pode deixar de convocar o universo teosófico de Raul Leal com o qual, aliás, apresenta nítidas afinidades. É, por exemplo, inequívoco o paralelismo entre a personagem de Johannès e Raul Leal, que a si próprio se assumia como o precursor do *Divino Paraclete*.

Numa obra intitulada *Sindicalismo Personalista – Plano de Salvação do Mundo* (1960), o profeta Henoch expõe programaticamente a sua teoria no campo político-social, postulando a fusão dos sistemas comunista, personalista e fascista, com o propósito de catalisar o advento da *Teocracia Paracletiana*, aquela que virá resgatar o mundo.

Conhecido pelo seu pensamento extravagantemente profético, a sua lenda avoluma-se também através de uma série de episódios mirabolantes por ele protagonizados e que pontuaram a sua atribulada existência. Assim, é do domínio público o «mundano que extravai uma fortuna para se apresentar em Paris» (Gomes, 1966: 50), para assistir à estreia do *Parsifal*, o drama musical wagneriano, cuja abertura se encontrava prevista para 1 de Janeiro de 1914, na Ópera de Paris. Na capital francesa, Raul Leal trava conhecimento com grandes figuras da *intelligentsia* europeia, como Gabriele d'Annunzio, por ele descrito, mais tarde, como «La gloire dernière de l'Italie paienne» (Fernandes, 1989: 142) e Marinetti, com quem virá a corresponder-se e assentar as bases duma religião e Igreja Futuristas e Paracletianas.

Ao dar a lume *Sodoma Divinizada*, em 1923, tornou-se o protagonista de uma ressonante polémica erótico-sexual, em que o poeta, pela intermediação da voz profética de Henoch, se aliou ao seu amigo Fernando Pessoa, na defesa de António Botto. Segundo João Gaspar Simões, foi por esta ocasião que o autor «conheceu uma das épocas mais *vertigicas* da sua carreira de escritor-profeta» (Simões, 1974: 141).

Raul Leal foi ainda uma figura excêntrica, que do modernismo de *Orpheu* ao surrealismo do Café Gelo, apoiou todos os movimentos vanguardistas. Tendo colaborado apenas no segundo número de *Orpheu*, a verdade é que foi membro activo da primeira vaga modernista e o seu nome ficará inevitavelmente associado a este movimento moderno-futurista, com o qual o seu pensamento e personalidade parecem perfeitamente compaginar-se. Colaborou também nas revistas *Centauro*, *Portugal Futurista*, *Athena*, *Sudoeste* e *presença*, todas de índole modernista, o que o vincula, de modo evidente, ao surto e consolidação do modernismo no contexto literário português. Refractário à adesão incondicional a escolas ou movimentos, em Raul Leal a apologia do ideário modernista é indissociável de uma pose de vanguarda. Numa fase mais tardia da sua vida, é adoptado como modelo e *maître à penser* pelos surrealistas do café Gelo, que o reivindicam como patrono simbólico do grupo. Por esta altura, colabora também assiduamente na imprensa, nomeadamente nos jornais *O Popular*, *Acto*, *Diário Ilustrado*, *Diário da Manhã*, *Praça Nova*, *O Debate*, *A Cooperação*, e pontifica como figura tutelar do grupo da revista *Tempo Presente*.

Outrora fabulosamente rico, a última década da vida de Raul Leal decorre na mais confrangedora penúria, conseguindo o autor subsistir, a custo, com uma modesta pensão. João Gaspar Simões relembra um encontro de Abel Manta com Raul Leal ocorrido por esta altura:

Abel Manta contou-me que a última vez que viu o dr. Raul Leal – saía ele do antigo Secretariado de Propaganda Nacional. Nos pés, sem meias, levava umas sandálias rotas – era Inverno – e as calças caíam-lhe em tiras pelas pernas nuas abaixo.

– Como vai, dr. Raul Leal? Cumprimentou-o Abel Manta. E o dr. Raul Leal baixou os olhos, fitou as sandálias, mirou as calças e, erguendo para o interlocutor os olhos esgazeados, onde algumas lágrimas afluíam, respondeu:

– Vou como vê: um andrajo. Sou todo andrajos ... (Simões, 1974: 161)

Raul leal acaba por morrer, na mais absoluta indigência, no hospital e é sepultado no cemitério do Lumiar, após uma modesta cerimónia, que contou com a presença de onze pessoas. Personagem paradoxal, obsidiado pela sua missão de poeta-bobo, conjugação desconcertante de genialidade e loucura, a obra de Raul Leal confunde-se com a personalidade artística do seu criador. Messias incansável da esperança messiânica e da sua Obra Divina, Raul Leal (Henoch) apregoeou e escreveu, marginalizou-se e condenou-se a ser o «Incompreendido», título que, de modo sintomático, atribuiu à única peça de teatro que lhe conhecemos.

O drama *O Incompreendido*, redigido entre Outubro e Novembro de 1910, nunca chegará a ser publicado em volume. Raul Leal dá à estampa, na revista *presença*⁵, excertos do seu drama metafísico, mas a obra só será publicada na íntegra em 1960, em vários números da revista *Tempo Presente*⁶. Esta publicação, de orientação católica e fascista, empenhou-se na reabilitação dos modernistas e futuristas portugueses, tendo aliás acolhido, nas suas páginas, extensa colaboração de Raul Leal.

2. Um drama «sublimadamente psicopatológico»

Norteadas por um programa estético-ideológico de cariz metafísico e espiritual – tal como o fora, aliás, toda a vida e obra do seu autor –, *O incompreendido* é uma peça de carácter indistintamente autobiográfico e introspectivo:

Nesta peça exponho em grande parte e interpreto emocionantemente a minha angustiada vida de adolescente sonhador, fazendo de mim próprio, bem auto-introspeccionado, uma profunda psicanálise, com um certo carácter surrealista e existencialista ... (Leal, 1960: 75)

⁵ *presença* 23 (Dezembro 1929), 3; *presença* 25 (Fevereiro – Março 1930), 9-15.

⁶ *Tempo Presente* 15 (Julho 1960), 61-83; *Tempo Presente* 16 (Agosto 1960), 65-84; *Tempo Presente* 19 (Novembro 1960), 53-79; *Tempo Presente* 20 (Dezembro 1960), 53-75. No final do terceiro e último acto (p. 75), Raul Leal acrescentou um pequeno texto de «Advertência», em que apresenta algumas reflexões acerca do seu drama. Nesse texto explica que o primeiro e último actos não sofreram posteriormente modificações significativas; já o segundo acto foi melhorado em 1913, sobretudo a quarta cena.

O subtítulo, qualificando a peça como drama psicopatológico em três actos e quatro quadros, não deixa de convocar um horizonte de expectativas temático e genológico, onde é concedida inequívoca primazia ao estudo da experiência psíquica desequilibrante. O primeiro acto decorre em Novembro de 1904, no palácio da Condessa de Vilar – mãe do protagonista, Jorge Vilar, – pouco antes do jantar; o segundo passa-se em Maio de 1907, numa festa nocturna de caridade no Grande Clube Português; e o terceiro, constituído por dois quadros – gabinete de trabalho do Dr. Matos (presidente da Academia) e cenário do primeiro acto – desenrola-se em Fevereiro de 1910, também à hora do jantar. Separados por uma elipse de três anos, cada um dos três actos encena um instantâneo da vida do protagonista, que corresponde a um estágio diferente da sua progressiva degradação psicológica. Deste modo, este drama «sublimadamente psicopatológico» (Leal, 1960: 75) cartografa a evolução da «transcendente paranóia megalómana» (Leal, 1960: 75) do protagonista que, «tornada cósmica pela sua excessividade delirante» (Leal, 1960: 75), o conduzirá à loucura.

Com efeito, detentor de um génio ilimitado e excessivo, Jorge Vilar – insofismável *alter ego* de Raul Leal – vive dilacerado pelas exigências irrealizáveis do seu espírito. A intensidade da sua vida anímica e a sua ânsia arrebatadora de transcendência e de infinito compelem-no a seguir um caminho de ascese, rejeitando a felicidade terrena, para se elevar a um plano superior, inacessível ao vulgo, em que são as «tragédias convulsionantes do génio» (Acto I, cena 1, 65)⁷ que sublimam e enaltecem a personalidade e o espírito:

É só nos espasmos, nas convulsões das almas, erguidas ao Espírito, afundadas no Além, que está a Grandeza, que domina o Poder Infinito de Nós! E é a Grandeza, o Máximo Poder do Eu que devemos ardentemente procurar, nunca a insípida Felicidade Terrena da Vida, só própria de inferiores, de larvas desprezíveis, incapazes de sentir a sublimidade pura dos Infernos de Fogo que só Tu, Génio da minha Alma, queres arrebatara contigo para tua Suprema Divinização! (Acto I, cena 1, 65)

A intensa, profunda e abísmica actividade espiritual de Jorge leva-o a conceber uma existência subjectiva aberta ao Infinito, ao Vertiginismo. Na sua perspectiva, só o Espírito existe e é através dele que se consubstancia a realidade das coisas e da própria Existência. O segundo acto abre com um longo monólogo, em que o protagonista medita sobre a sua filosofia da existência:

Através do nosso espírito que realidade dá às coisas, a Existência toda, assim magnificamente subjectivada numa espiritualização perfeita, em todo o seu poder que

⁷ Atendendo ao facto de a obra não ter sido publicada em volume, mas sim em números avulsos da revista *Tempo Presente*, indicaremos para cada citação, o acto, a cena e a página correspondente ao número da revista em que se encontra a passagem citada.

é o poder da nossa alma que a Existência concebe e que, pois, a cria, surge esplêndida, desenrolando-se numa vertigem imensa, inconfundível ... Sob todos os aspectos mais extraordinários Ela se impõe, de todos os modos nós a vivemos, concebendo-a, criando-a, diante d'Ela se abre o Infinito e é cada aspecto, cada expressão bela da Existência que pelo contraste *e em nós* essencialmente as outras cria! (Acto II, cena 1, 69)

Este apelo de transcendência encontra a sua correspondência grafêmica, ao longo de toda a peça e de toda a obra de Raul Leal, na utilização obsessiva e aleatória de maiúsculas, que visam conferir profundidade metafísica a conceitos puramente materiais, numa tentativa de constante espiritualização da matéria.

Com efeito, Jorge articula a sua filosofia da vertigem em torno de uma dicotomia estruturante, opondo Matéria e Espírito, relacionando-se o primeiro destes pólos com a bestialidade da vida terrena, governada pelo Império da Razão e do Materialismo que tolhem a vida anímica e espiritual. Assim sendo, o protagonista declara guerra aberta ao estreito ideário do Positivismo:

Combato o positivismo que não sente nas coisas o seu infinitizador excesso vertiginoso que a pura abstracção-Espírito as eleva através de nós, essencialmente infinitizados! É, com efeito, o positivismo que defende os limitados interesses mesquinhos, por isso concretos, e abandona a vida infinita, abstracta, pura do Espírito; é o positivismo que em novos altares materializados coloca a banalidade duma vida prática toda feita de limites e de exterior como neles coloca também a fealdade realista; é o positivismo que defende uma democracia material em que à escória da sociedade desçam os aristocratas do Espírito; é o positivismo que não conhece a revolução pasmosa que o pensamento puro provocará na humanidade inteira! ... (acto II, cena 4, 71)

Nestes postulados, é inegável a persistência da visão deceptiva e dualista herdada do Decadentismo finissecular que, aliás, se rastreia em toda a obra e pensamento do autor. O homem decadentista finissecular, desgostado de si próprio e alienado numa sociedade cegamente materialista, sofre com esse estado de decadência social e cultural, contra o qual não deixa de rebelar-se. Trata-se, é certo, de uma revolta «confusa e inconsciente, realizada pela afectividade e pelo irracional, facilmente desiludida e afogada em melancolia, pessimismo e nevropatia» (Pereira, 1975: 23). Assim, «feridos por tudo o que os contorna, vivem da sua rejeição, mas perdem, na tensão da luta, o equilíbrio psíquico e nervoso. É a época de *Les Névroses*.» (ibid.: 35)

A personagem de Jorge concretiza modelarmente este herói nevrótico, pois quanto mais se eleva espiritualmente, mais se enreda numa inelutável degenerescência mental. O seu génio condu-lo, tragicamente, ao abismo insanável da solidão e da loucura:

Se o génio, se o espírito, se o verdadeiro sopro divino expellido do meu pensamento inspirado, cada vez mais se eleva, se sublima mais, também a minha psicose terrível que por um lado genializa a minha inteligência, cada vez mais cava o abismo profundo da minha alma, tão bem ordenado, personalizado pelo génio e perdido pela megalomania forte dum paranóico. É a excitação nervosa que me dá o génio convulsor e são os mesmos doentios nervos que cavam a ruína do meu espírito mórbido. (acto II, cena 2, 72)

Replicando a atitude de Raul Leal, que adopta a máscara do profeta Henoch, também Jorge personifica uma atitude assumidamente profética, consciente de se encontrar superiormente investido de uma missão divina. Com efeito, considerando-se o precursor sublime do Espírito, este há-de manifestar-se nele e, por seu intermédio, se operará a remissão espiritual de toda a Humanidade:

Eu quero viver, quero ser o Universo, quero viver, quero ser a Vida Inteira, de Mim não quero que nada se isole ...! Só assim Me tornarei tudo, Me tornarei o Infinito, só assim o Universo, tornado Espírito, se Me arrebatará na Alma! E a pura vertigem do Universo, do Espírito, cheia de ânsia, cheia de dor, quero que se personalize em Mim tornado Dor e não mais pela dor prostrado ... (Acto II, cena 2, 79-80)

E é precisamente no cumprimento desta missão profética que Jorge vai panfletariamente apregoar, no decurso de toda a peça e sobretudo no segundo acto, a sua filosofia. Nele são discerníveis três momentos fulcrais para a diluição do pensamento do protagonista: o monólogo inicial (cena 1); o seu diálogo com Pedro, seu melhor amigo e confidente, a quem confia as suas mágoas (cena 2); e o diálogo com o Dr. Matos, presidente da Academia, a quem faz uma exposição delongada das suas teorias, na tentativa de persuadi-lo da sua inteligência superior e genial (cena 4). Segundo o próprio autor, esta última cena «constitui como que um pequeno tratado de filosofia fortemente dramatizado» (Leal, 1960: 75). Neste segundo e extensíssimo acto⁸ – posteriormente melhorado em 1913 –, o protagonista, instigado pelo seu génio vertigoso, tomará o monopólio da palavra, numa discursividade incontrolada, marcada por um tom paulatinamente mais obsessivo, convulso e desesperado. Encontramo-nos, em rigor, em face de *pseudodiálogos*, pois é a fala do protagonista que, de forma avassaladora, domina a comunicação intracénica, encontrando-se o seu discurso apenas pontuado pelas réplicas funcionalmente apagadas dos seus interlocutores.

Este estilo vertigoso, definido pela catadupa discursiva e pelo duelo conceptual, alicerça-se numa retórica do oxímoro: matéria / espírito; génio / mediocridade; luz / trevas; purificação / luxúria; divindade / diabólico; bem / mal ... Os contrários, de presença certa na obra do autor, «tendem, no entanto, a resolver a sua posição através de

⁸ Os primeiro e terceiro actos contêm aproximadamente 19 páginas; o segundo ocupa 41 páginas.

um envolvimento verbal caudaloso, sujeito a obsessões, alargando-se em circunlóquios e ganhando, muitas vezes, um tom poético ao mesmo tempo vago e incisivo, devido ao *pathos* que tende a instalar-se na sua linguagem» (Guimarães, 2004: 126). O seguinte fragmento, extraído do monólogo de abertura do segundo acto, ilustra exemplarmente esta relação entre linguagem figurativa e *pathos*:

É das trevas que surge a luz, é do caos que nasce o progresso!... Pois quê? ... Não é a luz sem as trevas uma perfeita escuridão e não precisa o progresso de existir em relação ao caos? ... Os mais extraordinários génios que assombram a humanidade, fugitiva da vertigem impulsiva em que eles a pretendem arremessar, apresentam na sua vida o contraste mais maravilhoso do domínio da matéria perante o domínio do espírito. Se, por vezes, numa forte inspiração, revolucionam o progresso, revolucionando o pensamento, depois, exaustos, caem prostrados nos angustiosos prazeres da luxúria que uma degenerescência contraditória profundamente estimula, escorregando, pobres míseros, nas abjectas cavernas da degradação moral. Abandonam o sol, a luz do pensamento e da emoção, para convulsionantemente se contorcerem na escuridão traiçoeira e indigna de um deboche eternamente agonizante. (Acto II, cena 1, 67-68)

O recurso sistemático a um léxico tradutor de dinamismo constitui outra particularidade estilística que se pode ainda deduzir deste excerto. A matéria lexical, longe de se revelar inerte, é semanticamente rendibilizada pelo autor para sugerir um movimento ascendente, rumo ao Infinito, à Vertigem astral:

Tudo é para essencificar, universalizar, ultrapersonalizar, egotizar, absorver, transplantar e modificar. (...) Anula-se e desconhece-se a razão filológica, a sabedoria lógica e gramatical. Anarquiza-se o estilo. Escreve-se em não-estilo, em anti-estilo, adapta-se o que nos deram ao que é necessário dizer. O que era pensamento desgarrado e fugidio, o que era Filosofia liberta de toda a Sabedoria Antiga, revela-se agora na palavra desordenada, no vocabulário fugidio, no estilo em Vertigem! (Gomes, 1969: 65).

No entanto, a vidência superior do protagonista é inacessível ao vulgo. Todas as suas tentativas de comunicação redundam, por isso, no fatal insulamento do seu génio. Ora troçado, ora ignorado, Jorge é visto como um louco e tratado como tal. Excepcionalmente a mãe e o melhor amigo, Jorge é constantemente ridicularizado pelas outras personagens em cena, que depreciam sobranceiramente a sua inteligência. O texto didascálico é, a este respeito, eloquente. São recorrentes, ao longo dos dois primeiros actos, as indicações do tipo «com ironia» (Acto I, cena 1, 63), «com um sorriso sempre trocista» (Acto I, cena 1, 64), «querendo trocá-lo estupidamente» (Acto I, cena 2, 67), «dando uma formidável gargalhada» (Acto I, cena 5, 77), ou ainda «com algum

desprezo» (Acto II, cena 3, 82), dando conta da hostilidade escarninha destas personagens para com o protagonista.

Se Jorge é tratado com humilhante desdém, a sua obra, intitulada «*Uma nova estética*», também não é poupada a críticas ferozes. Numa discussão sobre arte, ocorrida na festa de caridade com a presença de várias figuras reputadas, o opúsculo é apodado de «uma enormidade inconcebível» e o seu autor descrito como «um quartanista de medicina muito pouco considerado pelos professores», «desgraçadíssimo» na arte e como «um misantropo que a ninguém fala e que quase ninguém conhece» (Acto II, cena 3, 82-83). Jorge entreouve a conversa e fica profundamente abalado ao ouvir as injustas palavras de demérito.

De um lado da barricada, só e incompreendido, Jorge corporiza o génio sublime, predestinado a atingir o Espírito Puro, o Infinito, a Vertigem; no campo oposto, os Outros, os seres vulgares, confinados ao plano inferior da vida terrena, não conseguem alcançar a plenitude espiritual do protagonista, atirando-o para o charco ignominioso da loucura.

Apesar de reconhecer a inferioridade desprezível das injúrias que lhe são dirigidas, Jorge não consegue ignorá-las e a verdade é que sofre dilacerantemente com a opinião mesquinha e com a falta de consideração dos outros. A chufa injusta e a funda humilhação provocam nele um desnorte precipitador da alienação mental. Mas antes de o conduzirem à inapelável loucura, a sua psicose e megalomania fazem-no enveredar pelo caminho cruel do suplício:

Mas não é só a isso [à loucura] que me pode levar a psicose, não é imediatamente para isso que a megalomania me vai impelir mas, antes, o caminho com crueldade se vai preparando, antes do delírio final sofro quedas constantes das minhas ilusões que a razão não compreende mas que o inconsciente, dominando, cria! (Acto II, cena 2, 74).

(...)

Ah, mas não é possível ... Horrroso é existir no isolamento de tudo, por ninguém compreendido, a todos estranho!... (Acto II, cena 2, 75).

Jorge é um proscrito e um louco consciente. Por isso, convicto dessa incomunicação e por ela atormentado, ciente também da sua megalomania e da sua ameaçadora neurastenia, o fosso entre si próprio e os outros abre-se inexoravelmente. O próprio cenário reflecte o total isolamento do protagonista, pois toda a fábula dramática elege locais fechados, indiciais do seu estado de enclausuramento e solidão. Por outro lado, a acção desenrola-se sempre à noite, que, neste contexto, reenvia explicitamente para as mais negras trevas da solidão depressiva do anti-herói.

No primeiro quadro do terceiro e último acto, Dr. Matos medita longamente sobre a última criação de Jorge, acabando, após longas hesitações, por lhe reconhecer todo o seu mérito e genialidade e propondo a sua candidatura para a Academia. No entanto, no quadro seguinte, não encontrando nos jornais menção alguma à sua última obra, e ao ver-se de novo injustiçado na depreciação de uma obra genial, Jorge rende-se definitivamente ao apelo neurasténico, agitando-se convulsivamente e com o olhar espectralmente vazio, atirando gargalhadas nervosas e proferindo frases entrecortadas e sem nexo. Quando finalmente todos lhe reconhecem o seu génio divino e lhe anunciam a candidatura do seu livro *O espírito psicofilosófico* à Academia, Jorge, cada vez mais agitado, recusa-se a acreditar, julgando-se de novo alvo de escárnio. Opera-se uma mudança dramática na atitude das outras personagens relativamente ao protagonista. Na realidade, se antes o tratavam com desdenhosa indiferença, agora, consternadas, sentem fundo remorso por não lhe terem dado o devido valor, causando assim a sua desgraça, e ao mesmo tempo deploram a aniquilação do génio divino de Jorge de que se verá privada a Humanidade. O reconhecimento chega, todavia, tarde demais: Jorge enlouquece. É tentador ver neste desfecho funesto um aviso lançado por Raul Leal aos seus contemporâneos e um pungente augúrio daquele que viria a ser o seu próprio destino.

Com efeito, se Jorge foi um «pigmeu a berrar pelo Universo» (Acto II, cena 4, 68), Raul Leal afivelou, por seu turno, a máscara de «profeta a pregar no deserto» (Simões, 1974: 138). Durante todo o seu percurso de maldito, hostilizado pela desinteligência dos outros, o autor lutou infatigavelmente contra a incompreensão de que se sentia vítima.

Neste drama esquemático, esboça já Raul Leal os fundamentos do *vertiginismo*, filosofia que virá a aprofundar em *Liberdade Transcendente*, propondo-se:

Elevar a humanidade toda à espiritualidade lusitana e transcendentemente integralizar bem essa espiritualidade convulsiva, cujo integralismo, cujo transcendentismo é apenas pressentido e não transcendentemente sentido pelos portugueses mais espiritualistas, elevar assim todo o Homem ao Transcendental Vertigico, à Vertigem Pura [...] sentindo-se então a Vertigem, prepararei enfim, a mais sublime morte para a Humanidade, a Morte transcendentemente Vertigica, preparando-a então, para mim!... (Leal, 1913: 130)

Para mais tarde ficará o advento do Paracletianismo. Assim, se Jorge atinge o paroxismo da loucura, o mesmo não ocorrerá com o profeta Henoch, o predestinado de Deus e de Satã. É o que o autor explica no texto de *Advertência* à peça:

Apesar das semelhanças que há entre este e o Jorge de Melo (Vilar) eu nunca poderia cair numa verdadeira loucura, pois a minha Predestinação Divina de Eleito de Deus e de Satã não o permitia, por muito trágicas que tenham sido sempre as igno-

miniosas perseguições, de todos os géneros, que tenho sofrido e continuo a sofrer. Vilar pôde tornar-se louco precisamente por não ter ainda sido predestinado a fundar o *Paracletianismo*, Reino Sagrado do Espírito Santo ou Divino Paracleto, que Deus-Satã quer que eu anuncie ao Mundo em Glória e Poder! (Leal, 1960: 75)

3. *O incompreendido: teatro mínimo*

Uma análise do drama psicopatológico de Raul Leal não deixa dúvidas de que, intermediada pelo protagonista, é a voz de Raul Leal que se ouve, é a sua presença que se insinua por detrás da *persona* de Jorge. O seu repúdio pelo materialismo e a sua ânsia de espiritualização encontram-se transvazados na sua peça, até mesmo na simplicidade da máquina teatral implicitada no texto dramático. De facto, prescinde-se do aparato cénico espectacular, concedendo maior ênfase à minuciosa análise psicológica e à sondagem do seu próprio mundo interior, conferindo à obra uma dimensão subjectivamente intimista.

Com efeito, cénica e cenograficamente elementar, o drama aproxima-se mais do esboço dramático. Uma vez que todo o texto didascálico se limita a coligir notações de ordem emotiva e comportamental relativamente às personagens em cena, os únicos pormenores cenográficos facultados situam-se estrategicamente no início de cada acto⁹. Refira-se que os adereços indispensáveis à *mise-en-scène* do drama e expressamente mencionados se limitam a um sofá, uma mesa, livros e jornais. Esta penúria material é inversamente proporcional ao poder analítico e revelador da palavra de que visivelmente se alimenta a fábula dramática.

O despojamento do cenário é, de perto, acompanhado pelo esquematismo do enredo. A progressão dramática é mínima, uma vez que o fulcro é deslocado da materialidade da acção cenicamente representada para o conflito íntimo de Jorge vivido na e pela linguagem. Esta subordinação de todos os meios dramáticos à encenação do eu ajuda a compreender, por outro lado, a débil estrutura dialógica ou a economia temporal detectável no hiato temporal de três anos que separa cada acto. Na verdade,

⁹ O cenário do primeiro acto é constituído por uma saleta – no palácio da Condessa de Vilar –, com uma porta ao fundo e um sofá no qual Jorge está sentado. No segundo acto – festa nocturna de caridade no Grande Clube Português –, o cenário é composto por duas salas comunicando por um arco grande; na primeira Jorge está sentado num sofá e na segunda estão a jogar *bridge*; a indumentária cerimoniosa é consonante com o ambiente festivo. O terceiro acto divide-se em dois quadros: as indicações cénicas relativas ao primeiro mencionam um gabinete de trabalho, repleto de livros e composto por uma mesa, junto à qual está o Dr. Matos sentado com um livro aberto; o segundo quadro corresponde ao cenário do primeiro acto, mas é-nos dada a indicação adicional de que também há uma mesa, ao pé da qual Jorge está sentado, percorrendo vários jornais.

a Raul Leal não interessou tanto a apresentação cronológica do protagonista como a pintura da sua gradual descida ao inferno de si próprio e a sua odisseia espiritual. Por isso, limita-se a encenar três fugazes momentos da trajectória vital da personagem principal, expondo, em cada um deles, um estágio da sua evolução/decadência mental. Neste drama a acção é, assim, puramente verbal, pois nasce e desenvolve-se através da palavra. Sendo o protagonista detentor hegemónico da palavra dramática, *O Incompreendido* pouco mais é, afinal, do que um longo monólogo.

O Incompreendido revela inegáveis semelhanças com a estética do drama simbolista. Com efeito, os simbolistas, postulando uma negação assertiva da precedência da realidade material, desprezavam os elementos acessórios ao drama, optando assim pela simplificação extrema da fábula narrativa e pela depuração formal da cena, tendo, neste sentido, preconizado o teatro estático (Rebello, 1979: 9-17). Fernando Pessoa exemplifica, eloquentemente, este conceito no seu drama *O Marinheiro*, e define-o, nas suas *Páginas de Estética*, da seguinte forma:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação das almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (Pessoa, 1973: 112)

Em sintonia com a pragmática teatral simbolista, que valorizava a leitura da peça mais do que a sua encenação, o ideal seria que a peça de teatro fosse um monólogo recitado. Nestes termos, e em consonância com o que temos vindo a demonstrar, o texto de Raul Leal é tributário desse programa dramaturgico de matriz simbolista.

No drama *O incompreendido*, Raul Leal, por interposta personagem, conduz uma sondagem dos escuros e sinuosos meandros do espírito. Esta escavação psicanalítica dos demónios íntimos e a inscrição parabiográfica do autor no texto convertem esta peça em verdadeiro exercício terapêutico e catártico. Autobiografia espiritual posta em teatro, teatro do eu mais do que teatro dos outros, *O Incompreendido* não podia, assim, deixar de ser teatro mínimo.

Bibliografia

- CESARINY, Mário (1989). *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FERNANDES, Aníbal (1989). *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Hiena.
- GOMES, Pinharanda (1965). *Um d'Orpheu – Raul Leal: ensaio bio-bibliográfico*. Lisboa: s.e.
- (1966). «O incompreendido». In *Filologia e Filosofia*. Braga: Ed. Pax, 47-56.
- (1969). «O Rebelde». In *Pensamento Português*, Vol. I. Braga: Ed. Pax, 63-69.
- (2003). «Raul Leal». In *Dicionário de Literatura*, 2º volume. Porto: Livraria Figueirinhas, 451-452.
- GUIMARÃES, Fernando (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LEAL, Raul (1913). *A Liberdade Transcendente*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1960, Dezembro). «Advertência». *Tempo Presente*, 20, 75.
- (1970). *O Sentido Esotérico da História*. Coord., pref. e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Livraria Portugal.
- PESSOA, Fernando (1973). Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias. Lisboa: Edições Ática.
- REBELLO, Luiz Francisco (1979). *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: ICP, Biblioteca Breve, Vol. 40.
- NEVES, Márcia Seabra (2006). «Raul Leal (Henoch): Escritor bilingue, Poeta em francês». *Portugal e o Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*. Universidade de Aveiro, 73-95.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra Editora Lda.
- SIMÕES, João Gaspar (1974). *Retratos de poetas que conheci*. Porto: Brasília Editora.

Resumo: *O Incompreendido* é uma autobiografia espiritual, em que Raul Leal, uma das figuras mais excêntricas das letras portuguesas, procede a uma auto-introspecção, reflectindo nesta peça sobre a sua própria condição de incompreendido e marginalizado.

Abstract: *O Incompreendido* is a spiritual autobiography in which Raul Leal, one of the most infamously eccentric figures of Portuguese Literature, conducts an exercise of self-introspection, hence reflecting upon his own misunderstood and marginalized condition.



A Farsa Lírica no Teatro Romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa

Ana Isabel Vasconcelos

Departamento de Língua e Cultura Portuguesas
Universidade Aberta

Palavras-chave: teatro oitocentista, farsa lírica, música teatral.

Keywords: 19th century theatre, lyrical farce, music for theatre.

1. Ao contrário da solicitação e da temática deste Colóquio, uma das características do drama romântico – género que me tem ocupado enquanto tema de investigação – é, precisamente, a sua extensão, requisito não só dos textos como dos próprios espectáculos que estes enformam.

Na verdade, no século XIX, e situamo-nos agora na década de 40, vivia-se um tempo pouco propício às formas breves, já que, mais do que um acontecimento festivo, ou «um grande meio de civilização», como os liberais tanto desejaram e proclamaram, uma ida ao teatro constituía sobretudo a possibilidade de desfrutar de um espaço de sociabilidade, devendo o espectáculo ocupar todo um serão e, de preferência, de uma maneira bem diversificada. Se percorrermos os anúncios dos teatros públicos da época a funcionarem na capital¹, verificamos que é raro o espectáculo constituído apenas pela representação de uma única peça², sendo usual a representação de dois géneros num mesmo espectáculo.

Como sabemos, no que diz respeito à escrita dos chamados «textos de teatro» ou «para teatro», o período romântico reforça a produção de dramas, género que, desde o

¹ Teatro do Salitre (1782-1879), Teatro da Rua dos Condes (1756?-1882), Teatro Nacional de D. Maria II (1846), Teatro do Ginásio (1846-1931) e Teatro D. Fernando (1849-1859).

² Exceptuamos os programas do Teatro de São Carlos, uma vez que este espaço se dedicava exclusivamente ao teatro lírico.

século XVIII, se propõe ocupar o espaço livre entre a comédia e a tragédia, tentando ir ao encontro de gostos e tendências que uma nova realidade social criara.

Mas um só drama não era suficiente para entreter todo um serão, que tinha o seu início entre as 7 e um quarto e as 8 horas da noite. Era necessário complementá-lo com comédias, farsas, óperas cómicas ou *vaudevilles*, alguns melodramas e, esporadicamente, uma ou outra tragédia. Todos estes subgéneros se combinavam e alternavam nas 3 ou 4 noites por semana em que cada um dos teatros funcionava, sendo norma a apresentação de, pelo menos, duas peças por espectáculo. Ninguém estranhará que, numa mesma noite e num único espectáculo, se assista a um drama em 4 actos, a uma comédia e a uma farsa³ ou até a cinco comédias seguidas⁴. Os teatros de cariz mais popular, como era o caso do Teatro do Salitre, compunham as suas noites, recorrendo mesmo a outras «artes». Assim, para além de todos os géneros acima mencionados, era usual ouvirem-se duetos, assistir-se a uma dança, declamar-se poesia, serem apresentadas breves cenas mímicas ou mesmo executados números de circo, que iam entremecendo com as formas mais convencionais de teatro.

Para além da escrituração dos actores e actrizes e de um conjunto de indivíduos encarregues de funções parateatrais, os teatros possuíam, regra geral, um grupo de músicos que acompanhava muitas das representações, quer na abertura dos próprios espectáculos, quer no início dos actos, na recriação de determinado ambiente, na execução de árias, etc. Indispensável era a sua presença para acompanhar as «comédias ornadas de música», as «óperas cómicas» e, naturalmente, as «farsas líricas».

Na verdade pouco se sabe sobre a componente musical do teatro desta época. Ignora-se mesmo, por exemplo, por quantos membros era composta a «orquestra», que tipo de contrato existia entre o empresário e o responsável pelo grupo – inicialmente denominado «mestre de música» e, mais tarde, maestro –, se o corpo de músicos era fixo ou se o seu número dependia do tipo de peças representadas, etc.⁵ Aliás, nos estudos que se fazem sobre o teatro oitocentista, ou melhor, sobre os espectáculos teatrais

³ Por exemplo, no Salitre representou-se, a 21 de Dezembro de 1844, o seguinte programa: o drama *O Rei e o Aventureiro*, a comédia *A Tia Bazú* e a farsa *Depois de Meia-Noite*; o intervalo ainda foi aproveitado para uma dança de *Cracovienne*.

⁴ A 23 de Maio de 1856, no Teatro de D. Fernando, apresentaram-se 5 comédias em 1 acto, ornadas de música, seguidas de uma cena cómica, original de José Vasconcelos.

⁵ Um dos raros artigos que conhecemos sobre esta temática, da autoria de Humberto d'Ávila, intitula-se «Deveres dum mestre de Música nos teatros de Lisboa nos começos do século XIX», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 62 (Julho/Setembro 1989), 28-30, e refere-se explicitamente a um contrato entre António José do Rego, então director musical, e a direcção do Teatro da Rua dos Condes, firmado em 1807. Fonte de alguma informação pode ser também um documento de 1844, publicado pela Imprensa Nacional, que constitui o «Regulamento para os professores que compõem a orquestra do teatro nacional e Normal da Rua dos Condes feito pela comissão mista e aprovado pelo conselho da Associação Música de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Filarmónico».

Supplemento

ao Avizador.

THEATRO NACIONAL



DO

SALITE.

TERÇA FEIRA 16 DE JANEIRO DE 1844.

EM BENEFICIO

Do Snr. Duarte de Souza Mascarenhas.

A 2.^a Representação do Drama em 5 Actos e hum Prologo**EULALIA PONTOIS.**

A Simphonia d'abertura será a da Opera do Mestre Mercadante

EMMA D'ANTIOQUIA.No intervallo do Prologo ao 1.^o Acto: executar-se-ha hum Duêto de**CORNI INGLEZ, E TROMPA.**No intervallo do 3.^o ao 4.^o Acto, a Orchestra executará**Hum Simphonia do Snr. Pinto.**No intervallo do 1.^o ao 2.^o Drama, o Snr. Severino José Caetano, executará**UMAS VARIAÇÕES DE OPELID.**

Finalizando o divertimento com a representação de hum dos melhores

DRAMAS EM HUM ACTO.

Principiará ás 7 Horas.

Nesta noite a Orchestra será augmentada, e as Simphonias escolhidas.

As Plateias serão Superior a 480 rs, e Geral a 200 rs. Os Bilhetes passados com a data de Sabbado 13 de Janeiro, tem entrada nesta noite.

LISBOA: 1844. Typ. DE J. J. DA MOTTA — Praça de D. Pedro N.^o 120.

oitocentistas, nomeadamente os que passaram pelo Teatro da Rua dos Condes, não é normalmente dado o devido valor ao papel da música e à forma como esta apoiava o texto e a representação. Isto provavelmente porque, ao contrário dos textos que, em maior ou menor número, nos vão chegando na forma impressa, a música sofre a condição do teatro – aqui e agora –, desaparecendo, grande parte das vezes, logo após a última representação. Uma das formas de se chegar a este conhecimento, ainda que

incompleto, é através da investigação da vida e sobretudo da obra de músicos, que sabemos terem composto para esses teatros públicos⁶.

Esta situação de desconhecimento relativamente ao papel da música no teatro declamado difere da investigação que tem sido feita relativamente ao teatro lírico, uma vez que os libretos e as partituras asseguram uma certa perenidade do fenómeno espectacular. Recorde-se a este propósito que, antes de existir o Teatro de São Carlos, o Teatro da Rua dos Condes foi, durante algum tempo, um espaço dedicado ao teatro lírico, tendo nele actuado diversas companhias de ópera italiana⁷. É conhecida a popularidade conquistada por Ana Zamperini, que, como se sabe, «havia de dar água pela barba ao Marquês de Pombal. [...] Os poetas enciumados promoveram entre si, com escândalo, uma verdadeira 'guerra'... Corriam todos não só a ouvi-la, como para a ladear apoteoticamente pelas ruas da cidade... E aos domingos juntava-se grande multidão na Igreja do Loreto mais para admirar a «diva» que para assistir ao Santo Sacrifício da Missa» (Lopes, 1968: 91).

Em 1793, abre então as portas o Teatro de São Carlos, construído assumidamente para a apresentação de óperas, deixando o palco do Condes livre para o teatro declamado, embora, como já referimos, este não dispensasse o apoio musical. Aliás, facilmente se compreende a função essencial da música para captar a atenção e o interesse de espectadores, pertencentes a uma população com uma taxa de analfabetismo elevadíssima. Mais do que textos eloquentes, os dramas da época apostavam em trocas dialógicas que provocassem emoções fortes, construindo situações pouco verosímeis mas surpreendentes, mortes e ressurgimentos (para não dizermos ressurreições) inesperados, ambientes soturnos em que as paixões acabavam não raro em morte e destruição. A tudo isto assistiam os espectadores, «horrorizando-se deleitadamente».

Apesar destes textos de tom melodramático ou precisamente por causa deles, uma comédia era sempre vista com agrado. E se ornada de música, melhor ainda. À semelhança dos dramas, o teatro francês também as fornecia, sendo apenas necessária a sua versão (tradução) para a língua portuguesa. Por vezes, bastava até imitar, acomodando ao gosto português⁸.

⁶ Para tal é de grande utilidade o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de Ernesto Vieira, que, embora com algumas imprecisões, constitui um valioso repositório da produção musical oitocentista em Portugal.

⁷ Nesta altura o Teatro da Rua dos Condes tinha como director musical António Leal Moreira e como empresário António Lodi, tendo ambos transitado para o São Carlos aquando da sua abertura. Quanto ao Teatro do Salitre, desde 1782 que «Marcos Portugal dirigia [neste espaço] um repertório principalmente constituído por adaptações de libretos cómicos italianos, cantados em português por actores portugueses» (Nery e Castro, 1991: 119-120).

⁸ O próprio Garrett o fez e com assinalável êxito. Quem não conhece *Falar Verdade a Mentir*, uma comédia imitada de um texto de Scribe intitulado *Le Menteur Veridique* e que hoje pode ser lida pelos nossos jovens do 3º ciclo do Ensino Básico? Tratando-se originalmente de um *vaudeville*, Scribe salpicou-o de árias

Eugène Scribe é o autor francês mais traduzido na década de 40, anos que, como refere José Augusto França, «foram especialmente marcados pela vida da Ópera» (1993: 194), frequentada na sua maioria pela aristocracia e pela grande burguesia. Com efeito, sobretudo até à inauguração do Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro de São Carlos era «o teatro» e os espectadores da Rua dos Condes, sobretudo a pequena e média burguesia, olhavam para o que se lá passava com muita curiosidade e alguma cobiça. A tentação dos responsáveis pela gestão do Condes⁹ foi replicar esse repertório lírico, correspondendo, por um lado, aos desejos de um público ávido das vivências culturais das classes superiores e, por outro, ao gosto do então empresário, o Conde de Farrobo, que, como se sabe, era um melómano inveterado.

É desta conjugação entre desejo e gosto que se instala, por importação, a «ópera cómica» naquele espaço¹⁰. Era, sem dúvida, um género que, com um estilo musical mais simples do que o da ópera dita séria e agora cantada em português, parecia aproximar de forma mais ligeira o espectador da «música erudita». Embora apresentasse um grau menor de exigência no que diz respeito à execução vocal, a produção destes espectáculos era, ainda assim, de pouca qualidade devido à manifesta falta de preparação dos intérpretes¹¹. Estes mais não eram do que os actores comuns, reforçados pontualmente por cantores dispensados do São Carlos, mas que, como se pode compreender, apresentavam um resultado bastante deficiente. Os críticos não lhes facilitam a vida, estranhando esta insistência na música vocal e instrumental em detrimento da declamação propriamente dita. A propósito da ópera cómica *O Campo dos Desafios*, diz, em tom irónico, o articulista da *Revista Universal Lisbonense*: «Espera-se que a peça dê dinheiro, e com razão. Muita musica, e quasi nenhuma declamação – *c'est le bom ton* – assim o dizem os últimos figurinos theatraes. O nosso povo está no berço, e quer que lhe cantem – *Fiat voluntas sua*» (14.04.1842).

Mas uns meses mais tarde e alguns espectáculos depois, Mendes Leal ataca desabridamente a representação de *Fra-Diavolo*¹², uma ópera cómica da autoria de Scribe e de Auber:

famosas, alterando-lhes a letra. Na versão portuguesa, Garrett substitui estas partes cantadas por texto dito, contornando assim a provável (e tantas vezes provada) incapacidade vocal/musical dos actores.

⁹ Entre 1840 e 1843 o Teatro da Rua dos Condes teve o Conde de Farrobo como empresário e Emile Doux no lugar de director/ensaiador.

¹⁰ Sobre este assunto, ver Gonçalves, Isabel (2003). «A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851». *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13, 93-11.

¹¹ Curioso o anúncio dirigido a todas as pessoas que se achassem no caso de poder cantar as óperas para que se apresentassem naquele teatro «para tractar com o director Emilio Doux» (cf. *Revolução de Setembro*, 24 Maio 1841).

¹² Esta ópera cómica, composta por 3 actos, estreou-se no Teatro da Rua dos Condes a 20 de Setembro de 1842 e teve mais de 30 representações (cf. Santos e Vasconcelos, 2007: 53).

O primeiro e maior inimigo do nosso theatro portuguez é actualmente a ópera-cómica. Esta planta exótica, transportada para um terreno improprio, nem medra, nem produz, mas envenena. [...] A monomania portugueza de macaquear estrangeiros é já agora a ruina de grande parte das nossas coisas. [...] Em França porém aonde ha tanto theatro de declamação, e tanta abundancia de ingenhosos musicos, a ópera-cómica pôde ser um desenfadamento para os saciados, e um emprego para os mestres compositores, que sobejam. Em Portugal o caso é absolutamente ao avêso. [...] A ópera-cómica nascida da profusão, e abundância franceza, é um verdadeiro flagello applicado ao theatro portuguez. A ópera-cómica bem cantada e bem representada pôde ser soffrivel e ainda agradável, – mas a ópera-cómica, ridiculamente representada e infernalmente cantada, é o cúmulo do despropósito [...]. (RUL, 26 Jan. 1843)

No ano seguinte, em 1844, um compositor já conhecido, Ângelo Frondoni, e o agora libretista Silva Leal, apresentaram uma composição original, inovadora até na forma, que obteve um êxito estrondoso. Tinha como título *O Beijo* e pertencia a um novo género, apelidado de farsa lírica, que, tomando como referência a ópera cómica francesa, se acreditava constituir o embrião da nova ópera portuguesa.

2. Etimologicamente, o termo «farsa» tem a sua origem no «acto de rechear peças de caça com algo bem condimentado», cumprindo a função de complementar «saborosamente» o elemento principal. Os historiadores do teatro defendem que, enquanto produto para representação, a origem da farsa está ligada a cenas cómicas com que «recheavam» as representações dos mistérios, constituindo estes, como sabemos, uma das principais formas do teatro medieval. Devido a esta sua utilização, a farsa possuía o carácter de corpo estranho relativamente à componente espiritual, proporcionando interregnos de desconstracção e boa disposição. Como assinala Patrice Pavis, a farsa não tem a veleidade de ombrear com as formas mais elevadas de arte dramática, surgindo como «uma forma primitiva e grosseira, incapaz de elevar-se ao nível da comédia». Tida assim como um parente pobre no género cómico, e talvez precisamente por não ter pretensões intelectuais, esta forma breve sempre gozou de grande popularidade, já que tem por objectivo imediato provocar o riso no espectador. Mais do que um texto dramático é um texto espectacular, «cuja popularidade residiu sempre no facto de possuir um conteúdo fortemente gestual e histriónico, o que requer, por parte do actor, uma técnica corporal e vocal muito exigente» (Solmer, 2003: 49).

Tentando caracterizar o que seria uma «farsa padrão», Cardoso Bernardes (1996: 203) elenca as seguintes características: «O suporte narrativo da acção, o pequeno número de personagens (2 a 6 e, mais frequentemente, 3 ou 4); a curta extensão do texto (350 a 500 versos, em média); o vincado enquadramento das personagens na realidade (o que as faz ter profissões, filhos, etc.) e, sobretudo, a importância do engano ou da burla como fulcro da acção [...]».

Suplemento

o Avizador

THEATRO NACIONAL NORMAL
DA RUA DOS
CONDES.



TERÇA FEIRA 10 DE DEZEMBRO DE 1844.

BENEFICIO DA SNR.^a FORTUNATA LEVI.

O DRAMA

A RAINHA,
E A AVENTUREIRA.

Laureado pelo Conservatorio Real, é e que a Snr.^a Fortunata escolheu para seu beneficio. Foi elle a sua estreia; mais de um titulo o recommenda. Enchentes successivas, e os applausos dos litteratos e das turbas consagraram já esta notavel produção.



Junctamente com o Drama ha-de ser dada a Farcetta em musica,

O BEIJO.

A poesia tam amena e popular d'esta peça, e a musica oppulenta e graciosa de que a adornadou o Sr. A. Frondoni, *maestro* bem conhecido, sam mais uma recomendação para o espectáculo tam variado e completo.



É de esperar que os verdadeiros amadores da Arte Portuguesa não faltem a mais esta promettedora *sairée*.

LISBOA: 1844. Typ. DE J. J. DA MOTTA. — Praça de D. Pedro N.º 120.

Estas formas breves de teatro têm presença assídua nos repertórios dos anos 40. Embora na sua maioria se trate de traduções/adaptações do francês, começam também a surgir originais portugueses de autores como António Xavier, Ricardo José Fortuna, José Joaquim Bordalo e Paulo Midosi. Luís Francisco Rebello, que reuniu alguns destes textos numa antologia, afirma que «de umas [farsas] para outras, é idêntica a estru-

tura, como idênticas são as personagens, tal como aquela obedientes aos mesmos esteótipos. Os próprios temas variam pouco. Velhos enamorados e crédulos, que acabam ludibriados pelas astúcias de criados que favorecem os amores dos seus jovens amos, circulam com estes de peça para peça, a par de advogados chicaneiros, médicos pedantes, poetastros pretensiosos, militares fanfarrões» (1998: 12). Enfim, uma actualização dos temas e das personagens das farsas vicentinas.

3. Que se poderia então acrescentar a uma receita tão antiga que a tornasse num êxito de bilheteira? Sem dúvida que o recurso a uma linguagem universal, a música, agora cantada e, ainda por cima, num registo popular. Este novo género, que se deseja modelar, retoma duas das principais características da ópera cómica: «a alternância entre o teatro declamado [não recitativo] e o canto, e um libreto originariamente cómico, burlesco ou parodístico, harmoniosamente doseado» (Silva, 2004). A diferença fundamental reside numa maior simplicidade do enredo, devido, por um lado, à menor extensão do texto e, por outro, à necessidade de este se articular com a música. Diferentemente do *vaudeville*, a farsa lírica assenta sobretudo no canto, sendo a parte declamada a componente menos valorizada do espectáculo. Apesar de tudo, mais do que para os compositores portugueses, esta era uma nova experiência e constituía um desafio para os novos «libretistas», habituados a escrever os seus textos, sem o constrangimento musical. A esta dificuldade e à velha questão da supremacia entre a música e a palavra se referiu Silva Leal, o autor da letra de *O Beijo*, na introdução que escreveu aquando da publicação do texto:

A musica é com effeito uma parte essencial das composições d'este género; mas sempre subordinada á poesia. O poeta sim deve procurar que a sua pintura e expressão dos sentimentos seja adaptável a musica; e collocar os seus personagens em tal situação que elles possam exprimir as suas sensações d'uma maneira lyrica: sim deve empregar pensamentos fluentes, elegantes de rytmo; e dar em fim occasião á musica para exprimir o que a poesia só por si não poderia pintar. Mas o compositor tem que modelar a sua musica pela altura da poesia: tem de exprimir os sentimentos e as paixões por outrem criadas: tem de accomodar o rythmo musical ao rytmo poético [...] Resumindo, a musica é feita para o poema e não é o poema que se faz para a musica.

O Beijo teve, no Condes, cerca de 100 representações. A sua música, sobretudo a «modinha da saloia», era cantada por toda a parte e para ela se compunham até novos versos. Não possuindo nós competência técnica para apreciar a singularidade da composição musical da «modinha» e não existindo estudos sistemáticos sobre o assunto, referiremos as duas principais características originalmente atribuídas a este género: forte enraizamento em composições antigas e carácter genuíno¹³. Acontece, porém, que, no

¹³ Sobre esta temática, ver Castro, Paulo Ferreira de (1992). «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa». *Revista Portuguesa de Musicologia* 2, 171-183.

período romântico, a ópera italiana exerce uma influência preponderante sobre o estilo musical da «modinha», «a ponto de muitas composições tomarem o aspecto de simples subprodutos operáticos para consumo doméstico, perdendo assim todo o seu carácter original» (Nery e Castro, 1991: 129). Neste sentido, a «modinha» aparece redefinida como «uma canção sentimental, em português, de grande feição nacional, embora com alguma influência italiana, com acompanhamento de piano (ou cravo), viola dedilhada ou ainda guitarra inglesa (actual guitarra portuguesa)» (ibid.).

A propósito de uma outra farsa lírica, esta com letra de Mendes Leal, um dos mais profusos escritores dramáticos da época, intitulada *Um bom homem de outro tempo*, referiu um crítico que a música destas farsas não tem semelhança com o *vaudeville* francês, nem com a ópera italiana pura. Trata-se de «um género ligeiro, engraçado, agradável», que ninguém experimentara antes. Atentemos na descrição feita relativamente à combinatória música-acção:

Quando o velho dá dinheiro ao pescador pela boa nova que lhe trouxe e que ele resolve empregar esse dinheiro em vinho, os contrabaixos executam um trecho que exprime com toda a propriedade o homem ébrio que cambaleia. Estas minuciosidades parecem prolixas – não o são; o compositor tem de exprimir todos os afectos, todas as circunstâncias mais pequenas. Um duetto entre a Sr.^a Radicci e Van-Nez é lindo; tem o cunho de sentimento à Donizetti, que muito nos agradou. Sentimos que o coro das varinas não fosse devidamente apreciado; é nacional, popular, alegre e bem elaborado. O emsemble final merece ser mencionado; aquela interrupção para a leitura da carta, em que as rebecas continuam um som prolongado, ao de leve – produz efeito, além de que todo o final é majestoso e pode ser classificado de óptimo. (*A Lysia Dramática*, 1846, n.º 2: 2)

Provavelmente devido ao êxito de *O Beijo*, Silva Leal recebeu uma outra encomenda: o libreto para uma farsa lírica a apresentar na noite de pré-inauguração do Teatro Nacional de D. Maria II. Desta vez teria que trabalhar com Joaquim Casimiro, o compositor a quem fora encomendada a música. E assim nasceu *Um Par de Luvas*, que, a 29 de Outubro de 1845, depois de uma Ode e de um drama de Alexandre Dumas, foi apresentada no palco do futuro novo teatro, festejando o aniversário de D. Fernando.

Na história deste teatro, Matos Sequeira refere-se a esta noite do seguinte modo:

O espectáculo de 29 de Outubro foi gratuito, e os convidados encheram o «Agrião», e lá estiveram festejando o Rei-artista, até às duas de madrugada, ouvindo a Cantata *Manhã de um Belo Dia*, do maestro Pinto, a comédia em 5 actos *O Senhor de Dumbick*, traduzida por João Baptista Ferreira, e a farsa lírica *Um Par de Luvas*, de Silva Leal, musicada por Joaquim Casimiro. Nada menos de sete actos, longos, festivos, compassados, representados pela companhia do Condes, pela Sr.^a Emília, pela Talassi, pelo Rosa, pelo Epifânio, pelo Sargedas. Grandes nomes! (Sequeira, 1955, I: 111)

Podemo-nos congratular com o facto de terem chegado até nós as duas vertentes de registo desta farsa lírica – libreto impresso e partitura manuscrita –, ambas à guarda da Biblioteca Nacional.

No que diz respeito ao texto, nesta farsa o efeito cómico assenta essencialmente no tom do discurso de algumas personagens. Aliás, temos aqui uma intriga reduzida, contendo apenas o essencial para que se possa reconhecer uma «cena de costumes». A acção resume-se ao seguinte: numa casa de modas, a caixeira é alvo dos galanteios de um cliente que, disfarçadamente, lhe deixa um bilhete dentro de um par de luvas. Por uma série de coincidências, o bilhete vai parar às mãos erradas, dando origem a mal-entendidos e a questiúnculas entre as personagens masculinas. Tudo se esclarece com facilidade, acabando em promessa de casamento.

Perante uma tessitura dramática tão rudimentar, percebemos que este tipo de «texto composto» vive essencialmente do espectáculo. As linguagens musical, visual e gestual que sustentam a linguagem verbal constituem-se como o âmago da representação. Retirados estes apoios espectaculares, o que fica para revisitar? Um texto que, apesar de compreensível, se sente como incompleto. Percebemos que o investimento foi feito sobretudo a pensar no momento da representação. Escreveu-se para o palco, com um objectivo determinado, tendo em mente determinados actores e um público específico. António, personagem representada pelo imortal Sargedas, é o herói cómico. Brincalhão e de graça fácil, estão nele concentrados os momentos de humor, desempenhando sempre um papel de relevo na perspicaz contracena com as outras personagens. As trocas dialógicas são rápidas, as falas são curtas, a acção tem uma cadência bem ritmada, predominam os versos de 3, 5 e 7 sílabas e a maior parte do texto é cantado.

Atentemos nas seguintes quadras, em que se caricatura ironicamente uma figura típica da Lisboa de Oitocentos e bem representada no texto, já que o coro é constituído precisamente pelo conjunto das «costureiras». É António quem as interpreta:

Quis o demo pescar homens,
No inferno os não achou,
E p'ra ter melhor colheita
Certo ingodo imaginou:

Á gandaia veio ao mundo,
Quanto lixo viu juntou,
E de trapos e frangalhos
Novo ser então formou:

Do murrão da luz da vida
A sua alma atamancou;
Coração lhe deu de cisco;
Um diabrete assim creou:

A malícia e a vaidade
N'essa coisa lh'incarnou:
Atirou com isso á terra
Costureira lhe chamou.

Quanto à música, porque composta propositadamente para esta letra, espera-se que seja genuína, de cariz popular, evitando eventuais contaminações das composições francesas e italianas que, muito provavelmente, já teriam sido estudadas e executadas pelos músicos portugueses. Pelo menos assim se desejava, uma vez que, como referimos no início, acreditava-se que neste teatro mínimo, nesta forma breve de composição lírica, estivesse o embrião da tão desejada ópera portuguesa.

Bibliografia

- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1996). *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Universidade.
- DAVIS, Jessica Milner (1978). *Farce*. London: Methuen, 1-24.
- FRANÇA, José Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- LEAL, José Mendes (1845). *O Caçador*, farseta lírica em um acto com música de A. Frondoni. Lisboa: Tipografia de O.R.Ferreira.
- LEAL, José da Silva (1844). *O Beijo*, farsa lírica em um acto. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1845). *Um Par de Luvas*. Farsa lírica n'um acto. Lisboa: Liv da Slva.
- NERY, Rui e CASTRO, Paulo Ferreira de (1991). *História da Música*. Lisboa: IN-CM.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- REBELLO, Luiz Francisco (1998). *Teatro Português em Um Acto (1800-1899)*. Organização, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: IN-CM.
- SANTOS, Ana Clara e VASCONCELOS, Ana Isabel (2007). *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: IN-CM.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos (1955). *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Vol. I. Lisboa: s/e.
- SILVA, Juracyana Baptista (2004). *A comédia lírica na cidade do Porto (1850-90): subsídios para o estudo dos espectáculos de ópera cómica, opereta e zarzuela nos teatros públicos portuenses*. 2 vol. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais. Coimbra: Fac. de Letras.
- SOLMER, Antonino (dir.) (2003). *Manual de Teatro*. 2ª. ed. Lisboa: Temas e Debates.
- VIEIRA, Ernesto (s/d). *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes*. 2 vols. Lisboa: Lambertini.

Resumo: Nos anos 40 de Oitocentos, teve assinalável êxito um novo género de produção teatral, fortemente inspirado na ópera cómica francesa, que então se fazia representar em Lisboa com alguma regularidade. Neste artigo, contextualizaremos o aparecimento dessa nova forma de teatro original português – denominada «farsa lírica» – e que se acreditou que constituiria o embrião da tão desejada «nova ópera portuguesa».

Abstract: During the 1840's, a new genre appeared in Portuguese theatre. It was called «lyrical farce», and it was largely influenced by the French comic opera that was very much performed on the Lisbon stages. It was believed that this new genre would give birth to the future Portuguese opera.

In this paper we will present this new form of original Portuguese lyrical composition for theatre.



Ah! Mònim dum Corisco!..., de Onésimo Teotónio Almeida: o triunfo e a derrota do emigrante açoriano

Mónica Serpa Cabral

Universidade de Aveiro (Doutoranda)

Palavras-chave: emigração, crítica, sátira, humor.

Keywords: emigration, critique, satire, humor.

Exímio conhecedor da comunidade lusófona existente na costa leste dos Estados Unidos, Onésimo Teotónio Almeida publicou, em 1978, uma obra dramática composta por curtas peças de um acto, que foca os efeitos da emigração. *Ah! Mònim dum Corisco!...* contém histórias simples, unificadas por um mesmo tema, vividas por seres que se debatem consigo próprios, com um mundo desconhecido, com uma língua diferente, com novos valores e normas de comportamento, com condições de trabalho adversas, com vista a uma adaptação ao espaço controverso e complexo da L(USA)lândia.

Definido pelo próprio autor como «uma porção de Portugal rodeada de América por todos os lados» (Almeida, 1987: 7), o mundo l(USA)landês é uma realidade marginal, resultante da fusão de duas culturas: a portuguesa, nomeadamente, a açoriana, e a americana. Aliás, o título da obra aponta para uma consequência dessa simbiose cultural: o modo de falar do emigrante, assente na transferência de elementos de uma língua para a outra e na criação de novas palavras, como «mònim», referente a dinheiro, o elemento motivador da partida, o objecto da determinação ambiciosa do emigrante. No entanto, como essa obsessão de enriquecer passa pela aceitação de trabalhos árduos, monótonos e desprezíveis e pela dolorosa saudade da terra natal, o «mònim» é qualificado de «corisco», isto é, malvado, maldito, ruim. Focando situações cómicas retiradas do quotidiano, estes textos provocam o riso, através da ironia, da sátira, da caricatura, e desempenham, ao mesmo tempo, uma função ideológico-social, cumprindo a conhecida máxima latina: «ridendo castigat mores».

A emigração açoriana é um fenómeno com origem no século XVI. No século XX, o movimento intensificou-se, atingindo os níveis mais altos nos finais da década de 50, devido ao Vulcão dos Capelinhos. Conhecido como o primeiro grande destino da emigração, o Brasil foi posteriormente ultrapassado pelos E.U.A., que, a partir do final do século XIX, surge como o país que mais acolhe emigrantes açorianos, sobretudo devido aos navios americanos de caça à baleia, que começam a recrutar mão-de-obra insular, a maioria das vezes, clandestina, impulsionando, deste modo, este surto migratório. Em meados do século XX, o Canadá junta-se aos E.U.A. como um importante destino da emigração. A escassez dos meios de sobrevivência, o excesso populacional, os cataclismos da natureza, como sismos, vulcões e tempestades, a fuga ao recrutamento militar, o desejo de enriquecer constituem as principais causas da emigração. Porém, não podemos deixar de referir que o espírito de aventura, que condicionou a expansão ultramarina, sobretudo nos seus primórdios, nunca deixou de exercer alguma influência na importante decisão de partir para terras longínquas. A par disso, a localização geográfica das ilhas, principalmente a atracção exercida pelo mar, sempre despertou nos açorianos a capacidade de sonhar e o desejo de evasão. Adicionalmente, a imagem dos E.U.A. como o país do ouro e dos dólares, transmitida pelos primeiros corajosos, imprime naqueles que ficaram um profundo fascínio e a vontade de partir e atingir, igualmente, o sucesso (real ou fictício) dos primeiros a emigrar.

Sendo uma componente relevante na história dos Açores, a emigração constitui um dos grandes veios temáticos da literatura açoriana. Tendo sido retratada, inicialmente (segunda metade do século XIX), através do conto literário, com o passar dos tempos ela foi conquistando o seu espaço no seio de outros géneros literários, como o romance, a crónica, a poesia lírica, o drama e, neste caso, a comédia.

Apesar de estarmos perante textos dramáticos, logo no início da obra deparamo-nos com uma marca do modo narrativo: o narrador. De facto, tal como nos dramas antigos, esta entidade, através de uma espécie de prólogo, apresenta o assunto da obra, faz alguns comentários reflexivos e contextualiza a situação inicial, efectuando a mediação entre o público e a história. Não só na introdução mas ao longo das três partes que compõem a obra, encontramos a presença deste narrador, que prepara o público para a peça seguinte, através de explicações prévias, deixando, ao mesmo tempo, bem demarcada, a sua posição face aos assuntos tratados.

Neste texto inicial, esta entidade aborda o drama do dualismo interior do emigrante, que se sente dividido entre dois mundos: a terra de origem e o país de acolhimento. Ele já não é totalmente português mas também ainda não é totalmente americano. Essa identidade fragmentada e transfigurada, de que a mudança de nome é um sinal, dificulta ao emigrante o posicionamento relativo ao mundo e a si próprio. Efectivamente, a adopção de uma nova pátria coloca-lhe inúmeros desafios num movimento oscilatório de aceitação e rejeição das culturas de origem e de destino. Todavia,

o seu desejo de vencer, de fazer crescer a conta no banco, fá-lo sujeitar-se a condições de trabalho pouco saudáveis para quem tinha uma vida pacata e tranquila na ilha. Essa obsessão pelo dinheiro é criticada pelo próprio narrador.

Através da representação de cenas do quotidiano, é possível expor, desmascarar e ridicularizar toda uma situação social, cultural e política que determina e condiciona a vida das comunidades luso-americanas. No prólogo, de valor informativo e metaliterário, o narrador refere que essa é, precisamente, uma das funções do teatro: espelhar uma comunidade e ideologia e assumir um papel de combate através da crítica, da sátira, inserindo-se, deste modo, na longa tradição que vem desde Gil Vicente. Sobre esta função ideológica e didáctica, Jerzy Grotowski refere que «o teatro deve atacar aquilo a que podemos chamar os complexos colectivos da sociedade, o núcleo do subconsciente (...) colectivo, os mitos que não são inventados pelo pensamento mas que, por assim dizer, são herdados pelo sangue, pela religião, pela cultura e pelo clima» (1971: 41). O que Onésimo pretende mostrar ao mundo são os mecanismos que presidem à vida quotidiana do emigrante, sobretudo os sociais, culturais, políticos e psicológicos, com vista a criticar, satirizar, fazer rir e, no fundo, contribuir para que algo se modifique. Ao terminar a pequena introdução, o narrador menciona a simplicidade que subjaz a esta obra, composta por retalhos de um mundo particular «feito de metade Portugal, metade América».

Segundo o prefácio, escrito por George Monteiro, «*Ah! Mòmim dum Corisco!*... não é uma peça apenas, mas uma série delas, algumas, genuínos *black-out*, outras, interlúdios, outras, ainda, primeiro acto de uma peça que nunca será completada» (1998: 12). Independentemente do subgénero a que pertencem, duas das características mais evidentes destes textos são a brevidade e a unidade de acção, tempo, espaço e personagens. Sem qualquer divisão em actos ou cenas, apesar da saída e entrada de personagens, cada uma destas peças poderia funcionar autonomamente, apesar de todas elas constituírem variações do mesmo tema. Apesar de não haver divisão em cenas, a iluminação desempenha um papel fundamental nestas peças. Ao lermos as didascálias, notamos que é através da iluminação que se faz a delimitação do espaço cénico, visto que a incidência de um foco de luz sobre um determinado ponto do palco significa que é ali que a acção se desenrola naquele momento. Em suma, as personagens permanecem sempre no palco, mas é a iluminação que determina quais as que estão em cena. À excepção da primeira peça, cuja acção se desenrola em espaço açoriano, aquando de uma visita à terra natal por parte de uma família de emigrantes, todas as restantes têm como cenário as comunidades portuguesas dos E.U.A., que depois se particulariza em espaços específicos, como a escola (para crianças e para adultos), um museu português, salas de conferências, a auto-estrada, etc. Em todos os espaços, representativos de várias facetas da experiência emigrante, assistimos ao choque ou, pelo menos, a desencontros entre valores e culturas. Qualquer que seja o cenário, a emigração asso-

cia-se a um processo de aprendizagem de um novo modo de ser, de estar, de pensar e de falar, num palco estrangeiro. A linguagem assume, claramente, um papel relevante nessa progressiva participação e adaptação à nova pátria.

Centrando agora a nossa atenção na forma, como já referimos estas são peças que contêm apenas um acto. São escassas as referências, nas obras teóricas, a este tipo de texto dramático, apesar de encontrarmos, ao longo do percurso histórico-literário do teatro português, inúmeras composições dramáticas estruturadas em um só acto. Aliás, Luiz Francisco Rebello, conhecido dramaturgo, historiador, ensaísta e crítico de teatro, organizador de duas antologias de peças de acto único, sustenta, no prefácio a um dos volumes, que «num acto são (...) muitas das melhores peças do teatro contemporâneo» (1997: 8). Acrescenta, ainda, que a origem destas composições é mais antiga do que se pode pensar à primeira vista, enumerando as formas simples que, ao longo dos tempos, apresentam essa estrutura: desde os dramas satíricos da Grécia Antiga, passando pelos mistérios da Idade Média, pelos autos de Gil Vicente, por algumas composições de Cervantes, Molière, etc. (ibid.), anteriores ao naturalismo, movimento que deu particular ênfase a este tipo de texto dramático, conferindo-lhe um lugar próprio. A par disso, contrariamente à tendência geral dos teóricos da literatura, que apresentam apenas a acepção actual de «acto» como parte da acção dramática, este estudioso refere o significado etimológico desta palavra, sinónima de acção dramática, independentemente das dimensões da peça. Carlos Reis e Vítor Manuel de Aguiar e Silva mencionam a concentração como um dos imperativos do texto dramático, que se revela, normalmente, através da condensação temporal e espacial e através da eliminação do supérfluo, do descritivo e do acessório. Ora, possuindo, na maioria das vezes, dimensões bastante reduzidas, a peça num acto parece exigir, de forma mais veemente, o cumprimento desse requisito, isto é, o de uma economia e concentração estruturais.

Ao renunciar à divisão em três actos, contrariamente ao que acontece em grande parte do teatro português, Onésimo Teotónio Almeida anuncia outra vontade construtiva e estrutural, assente na criação de unidades pequenas, episódios curtos que, através do riso e da sátira, reflectem, no fundo, o complexo drama do emigrante açoriano. Nestes textos, a economia e a concentração revelam-se através do número reduzido de personagens que o autor coloca em palco e através da unidade de tempo, de espaço e de tema, visto que as peças retratam o mesmo tempo histórico – o da emigração na segunda metade do século XX –, situam a acção em cenários relacionados com as comunidades portuguesas dos E.U.A. e apresentam variações do mesmo assunto.

Ao lermos estas peças, apercebemo-nos, facilmente, de que Onésimo conhece o poder sugestivo da música e usa-o, sobretudo no início e no fim de cada peça, para fazer a ligação entre os textos, para conferir uma tonalidade à obra e para divertir e apelar à inteligência crítica do espectador. Deste modo, as cantigas populares açorianas, cujas letras foram modificadas, colocam-se ao serviço da sátira, do humor e da

crítica, focando assuntos ligados à experiência emigrante, como o ensino do inglês, a actuação dos políticos nas comunidades luso-americanas, a chegada dos portugueses à América, a barreira linguística, as condições de trabalho dos emigrantes, o desejo de regressar à terra natal, o conflito de gerações, o sucesso financeiro, a ilusão do sonho americano. Portanto, a música serve para enfatizar, ampliar e desenvolver os temas tratados nas várias peças. Além desta função lúdica e didáctica, os momentos musicais estabelecem uma ligação com a cultura de origem, ao recuperarem a tradição açoriana das cantigas ao desafio.

Uma das dificuldades com que o emigrante se defronta no novo meio é a falta de comunicação devido à barreira da língua, que origina desencontros e confusões, mas que constitui um elemento fundamental na adaptação ao novo país. A dificuldade em ultrapassar esta barreira é humoristicamente explicada pelo emigrante «Jànim», na primeira peça: «Um homem engatinha três vezes na vida: quando é criança, quando vai para a tropa e quando casa. O imigrante engatinha quatro: é na língua!... Mas essa... ele vai para a cova ainda a engatinhar» (Almeida, 1998: 31). Este subtema encontra-se implícita ou explicitamente presente em todas as peças. Contudo, possui um lugar de destaque no segundo texto da primeira parte, que tem como cenário uma sala de aula onde crianças emigrantes recém-chegadas aprendem o inglês como segunda língua. A professora, Mrs. Cavalo, anteriormente Carvalho, personifica a incompreensão e indiferença do país face à cultura de origem dos emigrantes e a tentativa de instituir a uniformidade e a conformidade face à sociedade americana, representada pela expressão «Here you do as we do» (ibid.: 53). Trata-se de um ensino nem sempre direccionado para a vida prática, pois, em vez de ensinar frases importantes como «Eu tenho fome», «Eu tenho sede» ou «Eu tenho dores», como sugerem os alunos, a professora obriga-os a repetir frases desnecessárias. Outra das falhas deste sistema de ensino bilingue prende-se com o desinteresse face aos conhecimentos já adquiridos pelas crianças recém-chegadas, como a Marta, enviada para um nível demasiado inferior para as capacidades que possui, e ignorada mesmo quando afirma saber falar o inglês britânico. Posto isto, torna-se evidente que este ensino acaba por não resolver os problemas destas crianças, mas sim incutir-lhes, de maneira mecânica, forçada e insensível, toda uma cultura e ordem artificiais, que deverão suprimir por completo a cultura de origem, como podemos verificar no discurso intransigente da professora, incapaz de construir uma frase linguisticamente correcta em português:

Professora – Tens para esquecer o moda de Portugal.

Noutra maneira nunca mais never vais aprender.

Maria – Mas eu acho que não devia esquecer, pois eu ouvi dizer que a América vai mudar para o sistema métrico.

Professora – Quando muda hás-de aprender outra vez. (ibid.: 54)

Além disso, logo no início da peça, segundo as didascálias, o público pode observar dois *posters* na sala de aula: um com a frase «We love America the beautiful» e outro com «My country is the USA», que os alunos deverão decorar, mesmo sem as sentirem.

Na última peça, intitulada «Na Escola para tirar os papeles americanos», o sonho do filho de um emigrante açoriano reflecte essa manipulação por parte do sistema de ensino americano: «A minha professora tinha-me levado para o hospital e um senhor doutor ia fazer-me uma operação na cabeça para eu trocar a fala para inglês e depois ia pôr sangue de gente americana nas minhas veias» (ibid.: 40). Estas forças exteriores arrastam os filhos dos emigrantes para um mundo diferente do dos pais, provocando conflitos de gerações que, segundo Maria Saraiva de Jesus, «tendem a ser mais profundos nas famílias de emigrantes, pelas diferenças que se implantam entre pais e filhos, sujeitos a experiências e formações diversas, acentuadas pelos desníveis da educação escolar» (1995: 131). Essa clivagem entre pais e filhos é igualmente visível na relação com o país de origem. Depois de esbatidos o fascínio e a admiração pelo «País dos dólares», devido ao contacto com o quotidiano empírico, os primeiros começam a idealizar a terra natal e a desejar o regresso, mesmo que temporário, enquanto que os filhos vão ficando cada vez mais presos ao presente e ao país para onde foram viver ainda muito novos ou onde já nasceram.

Nesta obra, o cómico é o veículo por que se exprime todo este complexo drama do emigrante desenraizado. As peças não apresentam uma estrutura fechada, visto que a acção não fornece princípio, meio e fim. Aliás, segundo Wolfgang Kayser, o cómico adapta-se perfeitamente à peça em um acto, pois parece preferir as estruturas abertas, sem desenlace (1985). Gilles Girard Real Ouellet revela a mesma opinião, ao referir que «os pontos de partida e de chegada são na comédia menos privilegiados que o itinerário percorrido» (1980: 189). De facto, nenhuma destas peças oferece uma solução para o enredo, visto que a preocupação do autor é expor retalhos da vida quotidiana, e não delinear uma intriga com desfecho.

Recorrendo a várias estratégias técnico-discursivas, o autor tenta fazer o público rir. Tal como na vida do emigrante, a linguagem possui igualmente uma importância incontestável no registo cómico, que aproveita na mais rica plenitude as possibilidades deste recurso. Uma das estratégias mais usadas pelo escritor consiste nos jogos de palavras, que exploram a semelhança entre sons e que assentam na transferência de elementos de uma língua para a outra. Por exemplo, na peça «O nosso 'Bicentennial Minute'», de dimensões extremamente reduzidas (três páginas), assistimos a uma conversa entre dois emigrantes (um terceirense e um micalense), a qual, supostamente, originou o topónimo Cape Cod. Perante o facto de haver tão grande vastidão de terras sem serem usadas na agricultura, o Tio Francisco exclama «Que pecado!» com a pronúncia micalense acentuada: «Quã pecóde!», que terá originado Cape Cod, um jogo

fónico que assenta na transformação das palavras por meio da homofonia. Esta rábula é ilustrativa de uma sátira à patética procura por parte dos emigrantes de tudo quanto possa estar relacionado com a sua terra natal e à ridícula intenção de ver em qualquer lado a influência portuguesa, chegando ao ponto de se inventar, sem qualquer prova científica, a origem portuguesa de figuras e acontecimentos da história americana, como acontece na peça «Peter Francisco e John Philip Sousa encontram-se no Museu Português». O cenário é, como o título indica, um museu português, e os intervenientes são as estátuas de figuras célebres da história americana, que, sofrendo um processo de animização, conversam sobre a sua suposta origem portuguesa. Assim, Peter Francisco, um herói da Guerra da Independência, informa John Philip Sousa, conhecido pelas suas marchas militares, acerca da descendência portuguesa de figuras como George Washington, cuja família «era conhecida por 'a família do António Lavadinho'. Quando emigravam para a América, naquela altura toda a gente mudava o nome: Rogers, por exemplo, era Rodrigues em português» (1998:127). E o próprio George Washington continua a explicação, referindo que «o meu pai traduziu LAVA para WASH. Como ele não sabia o Inglês suficiente, dizia Washading. Foi um funcionário que alistava o pessoal para a tropa que achou o nome meio estranho e finalmente escreveu à inglesa o nome por que hoje sou conhecido: Washington» (ibid.: 128). O mesmo processo de americanização dos nomes portugueses sucedeu a Thomas Jefferson (anteriormente, Tomás José Frazão); Abraham Lincoln, cujo apelido nasceu da junção das duas primeiras metades do nome de família Lino Coelho, ficando Lincoel e, por erro do escrivão, Lincoln; Franklin Roosevelt, antes conhecido por Francisquinho da Rosa Valente. Como se nota, nesta peça, o cómico manifesta-se, de forma mais evidente, através da linguagem e da exploração, até ao ridículo, das semelhanças fónicas entre as palavras. A ironia também se encontra presente, sobretudo no facto de a única personagem que sabemos ser, de facto, portuguesa, ter como profissão empregado de limpeza, a única a manifestar algum bom-senso ao afirmar que «parece que os portugueses, por terem tão pouca gente importante na história da América, baptizam como português tudo o que aparece sem dono» (ibid.: 125).

Uma das situações mais retratadas na literatura açoriana sobre a emigração é o regresso (temporário ou definitivo) do emigrante à terra natal. Além de confirmar ou desmentir as expectativas da partida, esse retorno permite-nos detectar um conjunto de sinais que compõem o estereótipo do chamado «calafona», isto é, o emigrante regressado¹. A primeira peça, intitulada «A família do Jànim Rapoza vai às festas do

¹ No artigo «Do viveiro insular à América em contraluz» (*Ilhas Conforme as Circunstâncias*. Lisboa: Edições Salamandra, 2003, 23), Urbano Bettencourt cita Natália Correia, que faz uma descrição muito completa desta figura: «Os 'calafonas' são os emigrantes açorianos que estabelecem a sua vida na Califórnia, de onde lhes vem o nome que a linguagem popular açoriana corrompeu e adoptou. Trabalhadores obstinados, económicos, conseguem juntar razoáveis fortunas. Há, todavia, um fatalismo que os prende à terra onde

Santo Cristo», mostra-nos a visita à «terrinha» por parte de uma família de emigrantes, que, segundo as didascálias, são identificados logo devido à sua indumentária. Outra marca deixada pela América manifesta-se ao nível linguístico, com a americanização dos nomes próprios (de João para «Jànim») e com a infiltração do inglês na língua portuguesa. Joaninha, a esposa luso-americana de Jànim Rapoza, é a personagem que mais claramente personifica a caricatura do emigrante regressado. O seu discurso, resultante da mistura do inglês com o português, assim como a sobrevalorização da América até ao ponto de trazer para o cunhado uns calções com a bandeira dos E.U.A., produzem um efeito cómico. O marido, apesar de reconhecer os benefícios financeiros de residir nesse país, mantém laços emotivos mais fortes com a terra natal, da qual sente uma profunda saudade.

A caricatura é um instrumento ao serviço tanto do cómico como da sátira, pois possui uma dimensão lúdica e crítica. Ao longo das peças, a figura do emigrante é constantemente caricaturada, apesar de detectarmos, por vezes, alguma introspecção e consciência social por parte das personagens. Tal não sucede com o político americano da peça «Mr. John Hartmeinsh, candidato a Mayor», e com o professor e investigador português de «O Mistério da Pedra de Dighton». Quer a caracterização física, providenciada pelas didascálias, quer o discurso e o comportamento dessas duas personagens, compõem traços caricaturais, que, a par dos equívocos, incongruências e situações ridículas, despertam o riso e questionam valores. Por exemplo, a descrição da indumentária do sério candidato a «mayor», da primeira peça, mostra-nos um estereótipo altamente criticável e manifestamente ridículo: «O candidato entra pelo fundo da sala, todo sorridente, de calças polyester escarlate, casaco amarelo deslavado, gravata muito berrante, camisa verde-claro, botas e cintos brancos, óculos brancos e cabelo curto, com marrafa, claro» (ibid.: 67). Esta caracterização permite vislumbrar a posição crítica do autor face a esta figura social, acentuada, ironicamente, no final da peça com a música «O Ladrão», da ilha Terceira, sem alteração da letra. Estes são processos pouco subtis de construção do cómico. Aliás, toda a obra torna explícita a intenção do autor em fazer o público rir.

Em *Ah! Mònim dum Corisco!*..., Onésimo Teotónio Almeida soube aproveitar praticamente todos os sistemas sógnicos do teatro para veicular uma forma particular de aproximação e de tratamento da experiência emigrante. Neste sentido, ele usa o cenário, o vestuário, a linguagem verbal, a iluminação e até a música para compor um mosaico constituído por retalhos da vida quotidiana do emigrante açoriano na nova terra. O cómico está presente em cada um desses sistemas sógnicos e permite, por um

vão acabar os seus dias, tornando-se os 'filantropos' que constroem a igreja ou a escola da aldeia que os viu nascer, ou visitam-na amiúde, mantendo sempre um contacto sentimental que ao mesmo tempo se traduz num apreciável auxílio económico aos parentes ou à comunidade» (*Descobri que era europeia*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002, 21).

lado, abordar, até certo ponto, com uma certa leveza, os aspectos negativos inerentes a viver num novo país e, por outro, criticar e satirizar determinados estereótipos e condutas sociais. A forma utilizada é a peça em um acto, que serve, cabalmente, os propósitos humorísticos do autor, visto que o registo cómico prefere, segundo determinados teóricos, as estruturas curtas, simples e abertas.

Bibliografia

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1987). *L(usa)lândia: A Décima Ilha*. Angra do Heroísmo: Dir. Serviços de Emigração.
- (1998). *Ah! Mônimo dum Corisco!...3ª* ed. Lisboa: Edições Salamandra.
- (2000). *(Sapa)teia Americana: Contos*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (2001). *Viagens na Minha Era: Dia-crónicas*. Lisboa: Temas e Debates.
- BETTENCOURT, Urbano (1989). *Emigração e Literatura: Alguns Fios da Meada*. Horta: Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas e Centros de Estudos e Cultura da Câmara Municipal da Horta.
- (2003). *Ilhas Conforme as Circunstâncias*. Lisboa: Edições Salamandra.
- CARRILHO, Maria Teresa Maia (1998). *O Sonho Americano e (Sapa)teia Americana de Onésimo Teotónio Almeida*. Lisboa: Universitária Editora.
- ERMIDA, Isabel (2003). *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*. Braga: Universidade do Minho.
- FREITAS, Vamberto (1992). *O Imaginário dos Escritores Açorianos*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (1995). *Entre a Palavra e o Chão: Geografias do Afecto e da Memória*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura.
- (1998). *Mar Cavado: Da Literatura Açoriana e de Outras Narrativas*. Lisboa: Edições Salamandra.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: La Cité.
- JESUS, Maria Saraiva de (1995). «Imagens da Emigração na Literatura Portuguesa». *Revista da Universidade de Aveiro / Letras* 12, 97-135.
- KAYSER, Wolfgang (1985). *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. Coimbra: Arménio Amado Editora.
- MORA, Carlos de Miguel (coord.) (2003). *Sátira, Paródia e Caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- OLIVEIRA, Fernando M., RODRIGUES, Selma Calasans (1997). «Humorismo». In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.2. Lisboa: Editorial Verbo, 1117-1126.
- OUELLET, Gilles Girard Réal (1980). *O Universo do Teatro*. Coimbra: Livraria Almedina.
- POLLARD, Arthur (1970). *Satire*. Londres e Nova Iorque: Methuen.

- REBELLO, Luiz Francisco (org.) (1997). *Teatro Português em Um Acto (1900-1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1999). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2000). *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.

Resumo: Em *Ah! Mònim dum Corisco!*..., Onésimo Teotónio Almeida utilizou uma forma literária breve – a peça em um acto – para satirizar a experiência emigrante nas comunidades luso-americanas. Recorrendo a múltiplos sistemas sígnicos constitutivos da linguagem teatral, o autor constrói um mosaico humorístico do quotidiano do emigrante açoriano, dramatizado nas curtas peças, que, ao conterem apenas um acto, exigem uma maior concentração.

Abstract: In *Ah! Mònim dum Corisco!*..., Onésimo Teotónio Almeida used a short literary form – one-act play – to satirize the emigration experience in Portuguese-American communities. Resorting to several sign systems used in the theatre language, the author builds a humorous mosaic based on the day-to-day experience of the Azorean emigrant, an experience dramatized in short one-act plays, which demand greater conciseness.



De Profundis, de Ivam Cabral: teatro veloz com Oscar Wilde

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

Não é a amplitude, mas a intensidade,
o verdadeiro fim da arte moderna.

Oscar Wilde (2003: 1413)

Palavras-chave: Satyros, teatro veloz, Oscar Wilde.

Keywords: Satyros, swift theatre, Oscar Wilde.

1. O espaço dos Satyros

Numa rua da praça Roosevelt, no centro de São Paulo, ladeado pela bela igreja da Consolação, situa-se o espaço dos Satyros. São duas salas de teatro muito próximas, intercaladas por outras salas, com idênticas funções¹. É uma rua inteira dedicada ao teatro independente e alternativo. Aparentemente, nada de especial; mas só na aparência. Com efeito, o espaço urbano onde a companhia dos Satyros se instalou, para ficar, em Dezembro de 2000 (Guzik, 2006: 199), era um lugar combalido e decrépito (ibid.: 15), sendo hoje, nas palavras do crítico teatral Alberto Guzik, «um exercício de cultura e democracia», construído com esforço e dificuldades (ibid.: 16). Mas os resultados da tenacidade esclarecida são bem visíveis, diariamente, numa rua animada, cheia de gente variada e multiforme, fazendo de um dos lugares mais sombrios do centro de São Paulo um território habitável, sem lhe desfigurar, com violência política, o carácter mais genuíno.

Na verdade, como afirmam, em longo depoimento, os fundadores da companhia – ou seja, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez –, «São Paulo é a cara dos Satyros, e os Satyros são a cara dessa cidade» (ibid.: 195). E esta capacidade de um grupo de teatro se inserir no tecido urbano, em toda a sua complexidade, contribuindo, de forma inofismável, para a sua recuperação, é um facto sociocultural de valor inestimável. Trata-se, portanto, de teatro vivo, mutante, atento às circunstâncias humanas que lhe

¹ «E há o Espaço dos Satyros 3, que começa agora a funcionar no Jardim Pantanal, onde a companhia já mantém oficinas que estão rendendo frutíferas parcerias» (Guzik, 2006: 25).

servem de cenário e inspiração interventora. Porque os Satyros não nasceram na Praça Roosevelt, no dia um de Dezembro de 2000; nessa data, apenas inauguraram o seu espaço mais definidor, apresentando o *Retábulo da avareza, luxúria e morte*, de Ramon Del Valle Inclán (ibid.: 203). Os Satyros, como companhia teatral apostada em introduzir a energia dionisíaca na cena paulistana e brasileira, nasceram em 1989, quando Ivam Cabral, vindo de Curitiba, conheceu, em São Paulo, Rodolfo Garcia Vázquez. A partir desse encontro inaugural, uma vontade de fazer teatro, de forma diferente e empenhada, marcou o destino dos dois jovens, que vinham de percursos académicos diferenciados, mas complementares: Ivam vinha de uma «graduação em Artes Cênicas na Pontifícia Universidade Católica do Paraná», havendo cursado antes Administração de Empresas (ibid.), e Rodolfo estudou nos cursos de Administração da Fundação Getúlio Vargas, frequentando, mais tarde o curso de Sociologia da USP (ibid.: 32).

Estes pormenores de carácter profissional são importantes, porque uma das características axiais dos Satyros é a necessidade de sobrevivência, independentemente dos subsídios eventuais. Por isso, a programação é variada, tanto ao nível das propostas teatrais, como no plano da diversificação de horários. Os palcos da companhia estão sempre ocupados, e, embora sejam um grupo residente, não se recusam a deambular pelo Brasil, com incursões relevantes em outros países. Com efeito, sendo convidados em 1992, para apresentarem a peça *Salomé* no Festival de Teatro do Porto, aproveitaram a oportunidade para levar o espectáculo a Espanha, e iniciaram uma demorada permanência em Lisboa, partindo daí para vários países da Europa. E foi precisamente em Lisboa que estrearam *De Profundis*, o texto que constitui a base deste trabalho. A primeira versão da peça, muito reduzida, subiu ao palco – digamos assim – no dia 7 de Junho de 1992, na casa de banho de um bar lisboeta, o Bartart. Segundo testemunho do autor, o sucesso foi grande, e devedor da influência da crítica entusiasmada, publicada no jornal *O Público* (Guzik, 2006: 117-118). A segunda montagem, mais alargada, aconteceu no Teatro Ibérico, também em Lisboa, no dia 15 de Outubro de 1992 (cf. Cabral, 2006: 145). Saliento estas circunstâncias, porque elas consubstanciam traços definidores da proposta estética, ética e política dos Satyros. Ou seja, o teatro é entendido como meio privilegiado de intercâmbio com o público, e as duas instâncias devem ser reciprocamente contaminadas. É notável, por exemplo, a forma como algumas peças mimetizam o ambiente humano envolvente, rompendo, com eficácia, as fronteiras entre arte e vida, actor e espectador, teatro e cidade. Deflui, portanto, desta postura artística a diversificação de espaços e de público, mantendo, no entanto, um rumo estético, hoje reconhecido como «teatro veloz».

2. O teatro veloz de Ivam Cabral

A expressão «teatro veloz» consubstancia um postulado dramatúrgico e teatral, orientando, por conseguinte, a produção textual, a montagem performativa e a reflexão teórica.

Trata-se, no entanto, de um conceito ulterior, porquanto, foi a partir de uma visão externa e crítica que o conceito se colou ao teatro dos Satyros, após um trabalho já amadurecido e publicamente experimentado. Com efeito, foi Carmelinda Guimarães, crítica de teatro do jornal *Tribuna de Santos*, quem inventou a expressão, quando, em 1994, num festival de teatro em Almada, conversando com os actores, cujo trabalho conhecia de São Paulo, lhes disse que o teatro deles era muito veloz, tendo em conta a rapidez com que mudavam de espaço e mesmo de país, integrando-se, com facilidade, em novos contextos (Gusik, 190).

A necessidade de estruturar as bases de uma prática teatral específica, mas ensinável, conduziu naturalmente à elaboração teórica, enformada por Gusik num decálogo, cujos itens contemplam todos os intervenientes no processo criativo, que vai desde a escrita do texto até aos efeitos pragmáticos, colhidos na recepção imediata e disseminados, de forma mediata, nas reacções prolongadas dos espectadores. Estamos, por conseguinte, perante uma concepção de teatro que recupera a pretensão de uma pedagogia interventora, característica intimamente associada a essa arte tão primitiva, que, embora constantemente renovável, só funciona em pleno quando retoma os fundamentos da matriz grega; ou seja, quando o espectáculo faz corpo com o espectador, divertindo-o, provocando-o, destruindo certezas precárias, e instaurando a dúvida inquiridora. Vejamos, de modo necessariamente breve e sincrético, as dez leis que regem o «teatro veloz», fazendo uma divisão tripartida, artificial, mas provavelmente iluminadora, tendo em conta três elementos essenciais do espectáculo teatral: o actor, o texto e o espectador.

O actor formado pela companhia ou a ela associado deverá estar plenamente consciente de três pressupostos basilares: a importância da técnica, a recusa da alienação e a criatividade. A técnica é entendida como um instrumento fundamental do trabalho do actor, mas, em nenhum momento, a destreza técnica deverá ser hipostasiada, pois tratar-se-ia de mero simulacro, forma sem conteúdo. Além disso, o actor não poderá confiar numa técnica adquirida que seja aplicável a qualquer trabalho, o que implica um constante esforço de reciclagem. Estar alienado significa, na perspectiva dos Satyros, não estar pleno em si, ser devedor, portanto, de forças externas, que podem ir desde a falta de liberdade criadora até à dependência das empresas produtoras. Pense-se, por exemplo, nos actores que são compelidos, por diversos motivos, a fazer anúncios comerciais nem sempre nobilitantes, abandonando a «dimensão mítica do teatro enquanto local do encontro pleno da Humanidade com seus fantasmas» (ibid.: 303). Esta quase sacralização do trabalho do actor tem como consequência uma valorização da liberdade total no processo de produção do espectáculo; o actor é um criador, e a sua experiência criativa contribui para a desalienação, porquanto participa do trabalho de descortinamento pessoal que deve atingir igualmente o espectador, convidado a uma idêntica tarefa de libertação.

O texto do «teatro veloz» recusa liminarmente uma estética ancorada na mera reprodução das dominantes sociais maioritárias, procurando, pelo contrário, dar voz ao que há de mais profundo no ser humano e é aniquilado pelos mecanismos de repressão, evidentes

ou dissimulados. A dor e o sofrimento, o prazer como experiência plena, o artesanal, o não-lucrativo e o desinteressado são componentes imprescindíveis do texto teatral dos Satyros (ibid.: 295). Configura-se, assim, uma concepção de texto dramático que procura evitar a repetição de fórmulas, se afasta do mercantilismo rendoso e se esforça por desvendar o submerso, pulverizando as verdades, fragmentando os alicerces das cosmo-visões assentes em absolutos inexistentes. Arriscar continuamente em fórmulas e conteúdos novos pressupõe uma observação vigilante do mundo, percebendo, com subtileza as movimentações do cenário humano, e agindo, com rapidez, de forma artística. Esta íntima relação entre texto e realidade confere ao «teatro veloz» uma grande capacidade de solicitar a participação do espectador. Partindo do princípio de que o teatro é um agente social transformador, os Satyros acreditam poder contribuir para a definição de novos rumos da convivência social, animados por um optimismo antropológico que lhes mantém viva uma indefinível esperança nas virtudes humanas. Resulta daí a não aceitação de uma fronteira entre teatro popular e erudito, pois essa distinção criaria barreiras intransponíveis para quem defende a viabilidade de uma democracia teatral. No contexto sociocultural brasileiro, esta candura consciente tem, necessariamente, um matiz político evidente, travejado por um reconhecimento do homem, cujas directrizes partem de Nietzsche e do teatro grego, passando por Artaud e Reich (ibid.: 305).

E é precisamente pela referência ao teatro grego que cabe agora abordar os textos dramáticos de Ivam Cabral, textos redigidos para o palco, sem pretensões de autonomia literária. A qualidade estética que lhes é inerente levou, no entanto, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo a publicar, em 2006, um livro que reúne quatro peças do autor, sob o título genérico «Quatro textos para um teatro veloz» (Cabral, 2006). Num prefácio simples e eficaz, intitulado «Lux in Tenebris», Jefferson Del Rios situa as peças no contexto da produção dramática brasileira e internacional, traçando os limites de um território estético e filosófico que cria as condições propícias à apreciação crítica dos textos de Ivam Cabral. Segundo o prefaciador, «o teatro é o campo por excelência dos perdedores e nele cada autor se revela na descrição das quedas. Enquanto Genet ritualiza as perversões (...) Ivam Cabral cuida dos desgarrados portadores da loucura mansa que os anestesia dos sofrimentos» (ibid.: 18). Deflui desta constatação uma genealogia artística que vai desde Sade e La Fontaine até ao expressionismo alemão, passando por Goya, Fassbinder, Herzog ou Fellini, não esquecendo Tennessee Williams. À mistura com todas estas nobres raízes, revela-se, não só em Ivam Cabral, mas, de um modo geral no trabalho da companhia, uma tendência para a recuperação de grandes figuras da cultura greco-romana, especialmente grega, bem representadas nas peças *Sappho de Lesbos*, *Prometeu Agrilhado*, *Electra*, *Medea*, ou *Coriolano*, com texto de Shakespeare. Como também não se esquece de referir Jefferson Del Rios, o teatro cabralino «incorpora sofisticados conhecimentos musicais, literários e de artes plásticas», não hesitando igualmente na «simpatia irónica pelo mais deslavado kitsch» (ibid.: 24).

Numa abordagem mais rente ao texto, observamos o predomínio de figuras fragilizadas, procurando um rumo improvável, tanto no espaço da «aglomerada solidão urbana poetizada por Tom Zé» (ibid.: 21), como nos meandros indeléveis da memória. Retomando ainda o prefácio de Jefferson Del Rios, o teatro de Ivam Cabral dá-nos a conhecer «mais um artista com a província na memória afectiva, e que sempre a levará consigo» (ibid.: 18). Tal facto poderia permitir-nos, por exemplo, um exercício de aproximação textual aparentemente absurdo, isto é, pensar em Miguel Torga, outro escritor com a província na memória afectiva, e fazer dialogar os dramas transmontanos com as dores paulistanas.

Apesar da inusitada companhia, é certo que os sofrimentos humanos não escolhem lugar nem tempo, e há, nos dois autores, uma cena que justifica plenamente esta derivação exótica. Num dos mais patéticos contos de Torga, «A Maria Lionça», inserto em *Contos da Montanha*, assistimos à figuração de uma *pietà* rústica e comovente, descrita nestes termos: «No dia seguinte a aldeia viu com espanto e comoção que trouxera nos braços de sessenta anos o filho morto» (Torga, 2002: 112). Tocada pela asa negra do destino, Maria Lionça perde o marido, andarilho impenitente emigrado no Brasil, que regressa à terra só para morrer; e perde também o filho, herdeiro legítimo da inquieta transumância paterna. Feito marinheiro, é transportado morto ao porto de Leixões. A mãe desce das lonjuras de Galafura e carrega o cadáver do filho, cumprindo um ritual de passagem que inscreve os actos humanos numa tradição congénita, independente, na essência, de coordenadas spatiotemporais. Com efeito, a última peça do livro de Ivam Cabral, intitulada «A herança do teatro», reactualiza e recria, para o contexto brasileiro, a *Antígona*, de Sófocles, pondo em cena uma «empregada doméstica», deslocada na cidade gigantesca, e capaz de cometer um crime só para arranjar o dinheiro que lhe permita levar para a sua terra, na Paraíba, os ossos da filha morta. E são estes os motivos apresentados:

(...) Minha menina, de 15 anos, a razão pela qual eu imaginava viver. Se foi. Me deixou aqui, neste mundo perdido de Deus. Não tenho mais nada. Nem fome, nem vontade de viver, nem amor próprio. (...) Preciso levar a minha filha para o cemitério de Barra de Santa Rosa antes que o Natal chegue. Ficar ao lado dos parentes, da tia Fulô, da madrinha Beata. A avó chora todos os dias dizendo que não conseguirá sobreviver a tudo isso, que precisa dos ossos para dormir em paz. Eu não tenho paz. Ainda mais agora. (ibid.: 204)

Esta empregada doméstica brasileira, tão grega e transmontana, na sua religiosidade ritualista e ancestral, é um bom exemplo das figuras desamparadas e perdidas que povoam o teatro veloz de Ivam Cabral. Geográfica e culturalmente situada, rompe todas as fronteiras, por intermédio do sofrimento excruciante, que a aproxima dos afectos e instintos mais fortemente sedimentados da humanidade.

3. De *Profundis*: um momento em fragmentos

É também de desamparo e perdição que trata a peça *De Profundis*. Fazendo jus às determinações teóricas do teatro veloz, Ivam Cabral traz à cena um caso de desespero patético, cujo *pathos* é, neste caso, reforçado pela caução histórica. Partindo do livro *De Profundis: Epistola in Carcere et Vinculis*, de Oscar Wilde, constrói um texto reagrupando fragmentos, um método de escrita igualmente utilizado em outros trabalhos, nomeadamente na peça «A herança do teatro», acima referida, cujo núcleo genético reside em citações retiradas da obra sofocliana, na versão de Rodolfo García Vázquez (ibid.: 185). Ainda de acordo com os princípios do teatro veloz, o autor recorre à técnica da colagem, de modo a reificar o processo de imersão no interior dilacerado das personagens. Escolhendo, além disso, a figura trágica e grotesca de Oscar Wilde, cumpre o anunciado desígnio de dar voz aos excluídos da sociedade. Na verdade, *De Profundis*, tanto o texto de Ivam Cabral como o de Wilde, nada tem que ver com a imagem gloriosa do escritor irlandês. A peça tem apenas um acto, e a acção decorre num espaço prisional, dramatizando, portanto, a queda de Oscar Wilde não apenas aos olhos do mundo, mas igualmente perante a consciência do escritor e dessa figura gelatinosa que dá pelo nome de Bosie, a designação carinhosa de Lord Alfred Douglas. A costura de fragmentos incorpora no texto quatro obras de Wilde: a epístola *De Profundis*, o romance *O Retrato de Dorian Gray*, o conto «O pescador e a sua alma» e o poema «Balada da prisão de Reading». Além destes materiais de base, é possível rastrear citações de Baudelaire e de Dante, em conformidade com as referências contidas na epístola. Acrescente-se ainda que antes da apresentação do primeiro quadro, surge um extracto do *Fausto*, de Goethe, constituído por uma fala de Margarida, que serve de linha inicial à questão estruturante da peça:

E agora também sou pecadora.

Porém, meu Deus, o que arrastar-me pode

Ao mal, era tão doce, tão suave! (ibid.: 150)

Em concordância com esta constatação, Oscar afirmar-se-á, a dado passo do seu primeiro monólogo, o seguinte: «Mas há uma coisa que nada nem ninguém conseguiu arrancar de mim, nem a prisão, nem o silêncio de Bosie, nem a Desgraça que se abateu sobre mim e sobre a minha família, nem o Sofrimento que carrego a cada dia que me levanto. Falo do que sentia todas as vezes em que Bosie mergulhava seu peito nos meus braços» (ibid.: 155). Ora, logo nas páginas iniciais da carta dirigida a Bosie, Wilde refere-se ao amante num tom bastante diferente, quando lhe dirige estas palavras amargas: «Enquanto estiveste comigo, foste a ruína completa de minha arte e, ao permitir que te interpusesse constantemente entre mim e a Arte, atraí para mim o opróbio e a censura até o mais alto grau. Tu não podias apreciar isso, não podias sabê-lo, não podias compreendê-lo. Não tinha eu direito algum de esperá-lo de ti. Teu interesse se limitava a tuas comidas e a teus caprichos» (Wilde, 2003: 1346). Ou seja,

a imagem de Bosie não fica incólume na peça, pois ele surge como violento e cruel, características que parece, de facto ter tido, mas há um ocasional desencontro entre a visão de Wilde e a de Ivam Cabral, no que diz respeito à personagem responsável pelo desencadear do drama. Tal dessintonia é perfeitamente compreensível se tivermos em conta que, embora haja várias personagens, na verdade trata-se apenas de uma; Oscar está só na sua cela carcerária, e sonha que é visitado pelas suas criaturas: as sereias do conto «O pescador e a sua alma», um escultor permitido pelo universo ficcional de *O Retrato de Dorian Gray* e, assinale-se a capacidade interpretativa do dramaturgo, a figura de Bosie, como se ele não passasse de mais uma criação wildiana.

É conhecida a teoria segundo a qual *O Retrato de Dorian Gray* antecipa na arte o que irá acontecer na vida, sendo Dorian uma prefiguração de Bosie (Cabral, 2006: 149). Ivam Cabral aproveitou, portanto, de forma muito eficaz, essa linha interpretativa do drama de Wilde, contextualizando-a num plano de criação intuitiva deveras interessante. No fundo, o dramaturgo brasileiro proporciona a Oscar Wilde uma situação que ele nunca viveu e tanto desejou ter vivido: um encontro com Alfred Douglas na prisão, pois uma das acusações mais amargas contidas na epístola consiste precisamente no abandono do escritor, jamais visitado pelo seu antigo admirador. Mas não é estranho esse abandono, porque o que interessava ao rapaz era apenas o lado mais superficial e mundano de Oscar Wilde, bem como a possibilidade de viver luxuosamente sem pagar nada. Numa das passagens da epístola, podemos ler um extracto de uma missiva de Bosie, que trata Wilde da seguinte maneira «Assim que baixas do teu pedestal, deixas de ser interessante. Da próxima vez que adoceres de novo, sairei logo de junto de ti» (Wilde, 2003: 1360). E na peça, uma das falas de Bosie consiste no seguinte: «Não. Não será em ti que eu me enterrarei. De ti, fugirei para a tua imagem. Multiplicada. Até o infinito» (Cabral, 2006: 174). Falhando na doença, era muito natural que também falhasse na humilhação do cárcere. E o que torna o *De Profundis* wildiano um documento humano de raríssima compaixão é precisamente o arrependimento do escritor por ter dado importância à futilidade mundana, acabando por descobrir que o pior dos vícios é a «frivolidade» (Wilde, 2003: 1375). Descobriu também, no espaço textual da peça, que o seu erro havia sido «só ter passeado pelas árvores do lado iluminado do jardim» (Cabral, 2006: 156), depois de haver afirmado, com uma certeza duvidosa, o seguinte: «Não lamento, nem por um momento, ter vivido o prazer. Fiz isso como se devem fazer todas as coisas: de corpo e alma». Mas, na epístola, confessa ao seu ausente companheiro algo bastante diferente: «Cri que a vida era uma brilhante comédia e que tu serias um de seus encantadores personagens. Descobri que era uma tragédia revoltante e repulsiva» (Wilde, 2003: 1366). Esta revisão existencial, em jeito contrito e palinódico, está presente na peça, logo na primeira fala de Oscar quando ao recordar a exposição humilhante em Londres, esperando que o conduzissem à prisão, se apresenta como «o comediante da Dor, ou ainda, o que talvez seja pior, como o objecto mais grotesco que se possa imaginar» (Cabral, 2006: 153). E a recordação amargosa continua nestes termos:

As pessoas que por ali passavam, riam de mim. Cada trem que ia se aproximando, trazia um número maior de curiosos e, com eles, a minha vergonha. Eles me cercavam e nada podia ser mais patético do que eu naquele momento. Durante aquela meia hora, permaneci ali, quieto, parado, sem me mover, debaixo da chuva cinza de novembro, rodeado por pessoas que riam alto e me desprezavam. Eu, que estava acostumado à tranquilidade e ao elogio. Alguns me reconheceram, o que só fez aumentar ainda mais o burburinho e o desprezo. Meia hora durou. Depois disso, já na prisão, durante um ano, eu chorei todos os dias, à mesma hora e durante o mesmo espaço de tempo». (ibid.: 154)

Inexoravelmente dominado pela descoberta fundacional da dor como único meio de aperfeiçoamento do «ser humano», Oscar chega à inevitável conclusão de que, sendo a dor «uma revelação», ela é também «o teste de toda a grande Arte, pois nela a essência e a forma estão na mais absoluta unidade» (ibid.: 157). E em concomitância com a necessidade de explorar em profundidade os labirintos do eu dolorido, é natural o surgimento de uma personagem visitante, «A alma que chora», provinda do enredo do conto «O pescador e a sua alma», onde, a dado ponto, diz ao jovem pescador: «Falei-te dos gozos do mundo e não me prestaste atenção. Permite-me agora que te fale da dor do mundo e talvez queiras escutar-me. Pois na verdade a dor é a senhora do mundo e não há ninguém que escape de suas redes» (Wilde, 2003: 321). Na peça, a personagem exprime-se da seguinte maneira:

A moral não me ajuda.

A religião não me ajuda.

A razão não me ajuda. Nada.

Nada me ajuda a não ser a espera...(Cabral, 2006: 157)

Estas palavras, repetidas em estribilho e eco longínquo, de repente próximo, retomam as considerações de Wilde na carta dirigida a Bosie, quando diz: «A moral não me serve para nada. Sou, por natureza, oposto a toda lei, e estou feito para as exceções. (...) A religião tampouco me serve de consolo. A fé que os outros têm no invisível, tenho-a eu posto no visível e em tudo aquilo que se pode tocar. (...) A razão não me ajuda. Diz-me que as leis que me castigaram são injustas e erradas, e o sistema em virtude do qual tenho sofrido, um sistema injusto e errado» (Wilde, 2003: 1391).

Da poema «A balada da prisão de Reading» - que mantém, em algumas passagens, relações intertextuais evidentes com o conto acima referido – transitam para a peça de Ivam Cabral os conhecidos versos, que funcionam, tanto no poema como no texto dramático, como uma espécie de *Leitmotiv*:

Todos os homens matam o que amam

Seja por todos isto ouvido,

Alguns o fazem com acerbo olhar

Outros com frases de lisonja,

O covarde assassina com um beijo,

O bravo mata com um punhal (ibid.: 984)

Pertence também ao poema o dístico «Pois quem vive mais de uma vida deve/ Morrer também mais de uma morte» (ibid.: 978), uma ideia que surge, na peça, na voz de Bosie: «Disseste certa vez que aquele que vive mais de uma vida deve também morrer mais de uma morte. Eu tenho morrido a cada dia, Oscar. Por que me chamas? Por que me trazes aqui?» (Cabral, 2006: 160). Esta fala cria espaço para considerações sobre o amor que entram em total desacordo com o texto da epístola. Oscar diz «É o amor que me chama Bosie. Então como posso evitá-lo? Todos os dias ouço a tua voz a chamar-me» (ibid.: 160), reafirmando, um pouco mais adiante, numa modulação deliciosamente virgiliana «O amor me chama sempre, sempre, a chamar-me de braços abertos» (ibid.: 161)². Em resposta a isto, Ivam Cabral, recorrendo ao intertexto da epístola, imagina que Bosie poderia responder: «Sou o terrível tufão que incessante castiga suas vítimas. Atiro-as a uma e outra parte, sem repouso, no terrível lugar onde *nulla speranza gli conforta mai*» (ibid.: 161). A citação de *A Divina Comédia* dantiana é justificada pelo manancial de referências literárias contido na carta, onde se destacam os tragediógrafos gregos, Dante, Shakespeare, Goethe, e Baudelaire clamando a Deus: «- Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage/De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût», no poema «Un voyage à Cythère», de *Les Fleurs du Mal*.

As considerações de Bosie sobre o amor partilham uma dupla natureza que é consubstancial a todo o desenho da sua personagem na peça. Por um lado, humanizam-no; mas, por outro, acentuam a sua cruel displicência. Repare-se no seguinte momento. Oscar diz: «Estou seco. Não me sobra mais nada. Nem uma lágrima das menores que chorei...» (ibid.: 166); e obtém a seguinte resposta: «A mim sobra muito, Oscar. Sobra-me ainda muito amor. Porque eu sou o verdadeiro amor. Encho os corações com uma chama mútua» (ibid.: 167). Falei em cima de modulações virgilianas; aqui poderíamos recordar Horácio³, mas, do mesmo modo que no poema horaciano a ideia de amor mútuo não passa de um desejo, também aqui a generosidade da declaração é destruída, logo em seguida, pelo tom irónico e cínico. À acusação de Oscar «És um amor corroído», Bosie responde assim: «Sou o amor que não ousa dizer o seu nome» (ibid.: 167). E informa-nos a didascália de que «Oscar tenta beijar Bosie que o empurra, jogando-o no chão» (ibid.: 167). A famosa frase, que havia de se tornar lema identificador, não passa aqui de um motivo de mera irrisão. De resto, o *De Profundis*, de Wilde, não cauciona estas declarações de amor mútuo. Muito pelo contrário, assente na fórmula evangélica «Domine, non sum dignus» (Wilde, 2003: 1407), o escritor chega à conclusão de que «Ninguém é digno de ser amado» (ibid.: 1407); e diz directamente a Bosie «em ti o ódio foi sempre mais forte que o carinho» (ibid.: 1367), acrescentando mais adiante: «Eras meu inimigo, um inimigo como não teve ninguém jamais» (ibid.: 1374).

² Penso no seguinte verso da segunda écloga: «me tamen urit amor; quis enim modus adsit amor?».

³ Relembro os seguintes versos da ode nona do livro terceiro: «Me torret face mutua/ Thurini Calais filius Ornyti», chamando a atenção para a expressão «face mutua».

É claro que as confrontações com o intertexto basilar não perturbam a tessitura criativa da peça de Ivam Cabral. O dramaturgo dos Satyros reinventa uma história real, acrescentando-a com a fantasia, não menos real, que, por certo, existiu no coração de Oscar Wilde. Tem, além disso, o cuidado de concertar fragmentos do autor tornado personagem, no pressuposto de que são, por vezes, muito frágeis as fronteiras entre o criador e as suas criaturas. Consegue ainda, com assinalável destreza técnica e hermenêutica, cumprir um dos fundamentos do teatro veloz: dar espaço aos deserdados, aos perdidos no mundo, às vítimas do destino e da aflição, mostrando aos espectadores e aos leitores que há lugar para todos, que cada um de nós tem o seu cantinho no universo. Creio que Oscar Wilde haveria de gostar, pois em carta ao seu fidelíssimo amigo Robert Ross – o inventor do título *De Profundis* – diz o seguinte:

Sei, sem dúvida, de certo ponto de vista, que no dia da minha libertação passarei simplesmente de uma prisão para outra, e há momentos em que o mundo inteiro não me parece maior que minha cela e tão cheio de terrores quanto ela. Não obstante, vejo que no princípio criou Deus um mundo para cada homem em particular, e é nesse mundo, que está dentro de nós, que se deve procurar viver. (ibid.: 1393)

O teatro veloz de Ivam Cabral e toda a actividade artística e cívica dos Satyros muito têm contribuído para dar dignidade visível a esse mundo particular que nos serve, ao longo da vida, de única morada verdadeira.

Bibliografia

- CABRAL, Ivam (2006). *Quatro textos para um teatro veloz*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- GUZIK, Alberto (2006). *Os Satyros. Um palco visceral*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- RIOS, Jefferson Del (2006). «Prefácio: Lux in Tenebris». In CABRAL, Ivam (2006). *Quatro textos para um teatro veloz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 17-25.
- TORGA, Miguel (2002). *Contos*. Lisboa: Dom Quixote, 107-113.
- WILDE, Oscar (2003). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Resumo: Conjugando vários fragmentos de obras de Oscar Wilde, o dramaturgo Ivam Cabral constrói uma peça que exemplifica os preceitos fundadores do «teatro veloz», uma estética teatral que orienta os trabalhos da companhia os Satyros, sediada em São Paulo.

Abstract: By combining several fragments taken from Oscar Wilde's works, the playwright Ivam Cabral builds up a play that thoroughly illustrates the founding principles of «swift theatre», the kind of theatrical aesthetics guiding the work of Os Satyros, a São Paulo-based theatre company.



A palavra activa n'A Voz humana

Maria Eugénia Pereira

Universidade de Aveiro

Jean Cocteau a bien souvent connu l'ivresse
de la parole et joui de cette extrême facilité
avec laquelle les mots et les idées lui venaient
dans la conversation.

Jean Marie Magnan, *L' amitié en partage*

Palavras-chave: teatro mínimo, *A Voz humana*, Cocteau, monólogo, palavra activa.

Keywords: minimal drama, *The Human Voice*, monologue, active word.

Antes de iniciar este trabalho, e a pretexto de derivar um pouco pela «estranha» viagem do caudal humano, gostaríamos de relembrar umas palavras de Charvet:

La voix est un instrument fondamental de la sociabilité humaine : elle est le moyen, le canal le plus usité, le plus courant de toute relation entre plusieurs personnes. Plus facile dans la proximité, elle peut cependant également plus ou moins vaincre les distances en jouant sur son intensité. Dans un dialogue, dans une conversation, elle permet d'entamer, d'entretenir, de mettre fin au rapport que l'on a avec l'autre par l'intermédiaire de la parole. (2004 : 63)

A voz, como órgão vocal, é um dos instrumentos que, pela intermediação do som que emite, nos permite exprimir emoções ou informações anteriormente instruídas pelo nosso cérebro. A comunicação, segundo Charvet, torna-se mais fácil quando duas pessoas se encontram frente a frente, ou entre elas existe, pelo menos, proximidade, uma vez que a visão contribui para alargar a série de significantes contidos na mensagem, como se de um espelho se tratasse.

Ora, a partir da segunda metade do século XIX, com a invenção das máquinas de reprodução dos sons – e também das imagens e da escrita –, a voz tinha-se transformado repentinamente num composto situado entre a fala e um novo tipo de texto. Sabe-se que, em 1878, quando as pessoas assistiram à reprodução da voz humana

feita pelo primeiro fonógrafo, comentaram que, para além do efeito mágico da própria máquina que registava os sons, a voz que discursava era imperfeita, difícil de entender devido ao ruído do próprio registo, situado entre a oralidade e a escrita. A imperfeição prendia-se, pois, com o facto de a própria voz humana, com existência fora do seu órgão, se encontrar em confronto com as falhas da própria reprodução técnica. Esta revolução, introduzida nos finais do século XIX, fez com que a voz perdesse o seu rosto, se não mesmo a sua identidade, tornando-se num artefacto enganador, perdido algures entre uma voz humana e sinais eléctrico-acústicos.

Ora, a verdade é que, ao longo do século XX, os fabricantes fizeram com que o mágico se juntasse ao perfeito, ao propor formas cada vez mais sofisticadas de máquinas. O certo é que não é possível, hoje ainda, reproduzir tecnicamente toda a mensagem contida na voz humana.

Será essa a razão que motiva os encenadores a, sete décadas depois, continuar a pôr em cena o célebre monólogo telefónico do escritor, poeta, pintor e cineasta francês, Jean Cocteau? O facto é que, ao longo de todos esses anos, *A Voz humana*, a de Cocteau, foi sendo reescrita a múltiplas vozes sob forma de uma tragédia lírica¹ por Francis Poulenc, de um filme melodramático por Roberto Rossellini², de uma interpretação fílmica livre por Pedro Almodovar³, de uma dupla instalação de vídeo por Francesco Vezzoli⁴ e

¹ Esta ópera, escrita em 1958 por Poulenc, pretendia ser uma tradução musical daquilo que a linguagem telefónica cocteauana deixava por dizer: o compositor procurou reproduzir toda a força dramática emanada do não-dito, presente nos confins da psicologia, da emoção e dos afectos.

² O filme de curta-metragem de Rossellini, *A Voce humana*, é o primeiro de um conjunto de dois episódios intitulado *L'Amore* de 1948 – o segundo sendo *Miracolo*, e é uma reprodução fiel da peça de Cocteau. O realizador alia encenação cinematográfica de qualidade e encenação teatral com a liberdade de expressão da actriz, Anna Magnani, que, durante os planos-sequência, dá toda a sua energia e transmite, assim, uma mensagem de amor de uma força invulgar.

³ Com efeito, o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, de 1987, de Pedro Almodôvar, teve como fonte de inspiração a peça de Cocteau: Ivan e Pepa são amantes desde há alguns anos, mas Ivan acaba por romper com ela, deixando-lhe uma mensagem no atendedor de chamadas. Pepa passa por um momento de profundo desespero e, apesar de o ultrapassar, continua obcecada por Ivan. Contudo, o realizador procedeu a uma adaptação livre, multiplicando retratos femininos e acontecimentos que complicam a trama e fazem do filme uma farsa delirante, libertina e maliciosa que nos faz mergulhar num universo de loucura, de destruição e de puro prazer.

⁴ A produção artística de Francesco Vezzoli, um jovem artista italiano, consiste fundamentalmente na realização de vídeos cujas produções complexas se aproximam da linguagem cinematográfica. Nos seus trabalhos, Vezzoli produz bordados segundo a técnica tradicional, de forma a contrapor a arte popular à arte erudita. O artista parte das suas obsessões pessoais, da análise de sentimentos e emoções, de ímpetos amorosos e de referências para compor as suas histórias. Na sua performance vídeo, *The end of the human voice*, de 2001, reencontramos a peça original de Cocteau, sendo que o primeiro vídeo apresenta um luxuoso apartamento onde uma mulher estabelece um monólogo ao telefone, revelando o seu tormento perante o fim de uma relação amorosa. Contudo, no segundo vídeo, filmado em câmara

de representações teatrais por um sem-número de encenadores que deram rostos à voz da personagem de Cocteau e a tornaram, assim, intemporal.

Ora, não restam dúvidas: de todos os dramas de Cocteau, *A Voz humana* foi o mais representado, talvez por se encontrar despojado da habitual força poético-mítica, da «teatralidade»⁵ que caracterizava *Antígona* e *A Máquina Infernal* e por procurar esvaziar a peça de todo e qualquer adorno cénico: um acto, um quarto, uma personagem, um amor comum e um acessório banal – para qualquer peça moderna –, um telefone. Quicá a própria atitude do autor – de pôr *A Voz humana* em cena na *Comédie Française* –, quicá as próprias palavras de Cocteau constituíam uma provocação dirigida àqueles que sempre desconsideraram o seu trabalho: o dramaturgo escreve em *Opium* que «*La Voix humaine*, [est] un acte inesthétique, acte de présence contre les esthètes, contre les snobs, contre les jeunes (les pires snobs), capable d'émouvoir seulement ceux qui n'attendent rien et ne préjugent pas» (Cocteau, 1993: 261).

Na sua conversação com André Fraigneau, Cocteau explica claramente a razão pela qual escolheu a sala controlada pelo Estado, a «Casa de Molière», para pôr em cena a sua peça: «J'ai donné cette pièce à la Comédie Française (...) parce que je voulais contredire la manie des petites scènes et de ce qu'on appelait la «gauche» (Cocteau e Fraigneau, 1988: 87).

A reacção não se fez esperar e, logo no ensaio geral, Eluard insulta Cocteau dizendo: «É obsceno! Basta, basta, é a Desbordes que você está a telefonar!». O facto é que este monólogo vinha, de uma certa forma, contrariar a sensibilidade artística e pessoal do surrealista – e de todos os outros surrealistas –, mas a fúria que se abatia sobre os seus opositores tinha muito mais a ver com o facto de a elite intelectual nunca o ter conseguido destruir e aniquilar.

Apesar do incidente, o sucesso d'*A Voz humana* foi imediato junto do grande público, sequioso de sentimentos e de emoções. A actualidade da peça nunca a viria a deformar, uma vez que o poder e a poesia do monólogo eram resultantes da habilidade

fixa, Vezzoli faz-nos descobrir o que supomos ser o próprio amante, neste caso representado pelo próprio artista. As sonatas para piano *Gymnopédies* de Satie – bem ao gosto de Cocteau, na época – constituem a banda sonora da performance vídeo e dão uma dimensão humana à dupla instalação vídeo. Ao escolher Bianca Jagger – que não é actriz, mas que se tornou célebre pelo seu casamento com Mick Jagger – como intérprete da mulher abandonada, Vezzoli intersecta a peça cocteauana e a cultura popular televisiva com a intenção de descrever a impossível interacção entre vários mundos temporais, fictícios, reais e íntimos.

⁵ Josette Féral explica-nos que «Se poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres, et, plus encore, ce qui distingue des autres arts du spectacle, et tout particulièrement de la danse, de la performance et des arts multimédias. C'est s'efforcer de mettre au jour sa nature profonde par delà la multiplicité des pratiques individuelles, des théories du jeu, des esthétiques. C'est tenter de trouver des paramètres communs à toute l'entreprise théâtrale depuis l'origine» (1988 : 347).

em recorrer a fantasias, paradoxos, deslocações e justaposições para desvendar a complexidade da experiência afectiva.

Mas façamos, então, um breve desvio para compreender a razão da hostilidade do poeta surrealista. Cocteau parte, com toda a evidência, de uma situação banal: uma mulher só, num quarto desarrumado, está ao telefone com o seu amante que acaba de a abandonar. O trivial desta história parece estar nos antípodas do escandaloso surrealista e o visível nos antípodas do invisível que gere o misterioso, o sobrenatural, o maravilhoso. A mulher e o amor perdem, assim, todo o seu segredo e tornam-se apanágio da realidade. Segundo Michel Carrouges, «le plus grand paradoxe de la femme, c'est que tout en enracinant l'homme dans la réalité matérielle, elle est aussi le médium qui le fait communiquer avec le monde des merveilles» (1950: 290), e, sendo assim, não é aceitável, para o surrealista, que uma experiência homossexual, que ele considera ser uma miragem da *comunicação transmental*⁶, tenha dado origem a uma transposição sob uma forma heterossexual de um drama humano.

Mas abandonemos, por ora, este conceito do fio de Ariane e deixemos que o próprio autor se explique:

Une pièce de théâtre n'est pas un prêche. Les idées ne doivent pas être les miennes mais celles des personnages. Dès que j'exprime des idées à moi, le mécanisme se coince. Je suis obligé de couper, d'attendre que la soudure se fasse toute seule. Si je soudais sur place, il y aurait soudure visible. (Cocteau, 1983 a: 13)

Apesar de raramente encontrarmos, nas peças de Cocteau, a evocação directa da tragédia humana, a verdade é que a força poética d'A *Voz humana* resulta, claramente, da manifestação da profundidade dos sentimentos da personagem. Convém, no entanto, esclarecer que, em toda a obra cocteana, o *Eu* se metamorfoseia num *Eu* provisório de uma nova personagem, deixando de ser unívoco para se tornar a palavra de todos os *Eu* alternativos que visitam o homem. O «Je est un autre» a múltiplas vozes, fazendo explodir o Verbo. «Le grand mystère de la poésie», segundo Cocteau, «c'est cet équilibre entre le conscient et l'inconscient, c'est la manière dont un homme donne en quelque sorte une forme à l'ectoplasme qui s'échappe de lui» (Cocteau e Fraigneau, 1988 : 55).

De acordo com o exposto, podemos então acrescentar que n'A *Voz humana* a substância hipotética se exterioriza do corpo do poeta para se configurar no corpo de uma mulher sentada que, segundo o próprio autor, «não [é] uma mulher qualquer, uma mulher inteligente ou burra, mas uma mulher anónima» (Cocteau, 1983 b: 8). Fazendo literalmente corpo com ela, um telefone, uma voz que acaba por ser a força estruturante que permite à peça desenvolver-se. O telefone perde rapidamente a sua qualidade de acessório, para se tornar no impulso dramático que conduz a acção:

⁶ Veja-se, a esse respeito, a explicação de Michel Carrouges nas páginas 291-293.

Allô !..... Allô !..... et comme ça ?..... Pourtant je parle très fort..... Et là, tu m'entends ?..... Je dis : et là, tu m'entends ?..... c'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre..... Allô !..... allô ! allô !.....
 Allons, bon ! maintenant c'est moi qui ne t'entends plus.....
 Si, mais très loin, très loin..... Toi tu m'entends. C'est chacun son tour..... Non ne raccroche pas !..... Allô !.....
 Je parle, Mademoiselle, je parle !..... Ah ! Je t'entends. Je t'entends très bien. Oui c'était désagréable. On croit être mort. On entend et on ne peut pas se faire entendre..... (ibid.: 33)

Um telefone frio, austero e lacónico apodera-se da vida da personagem e torna-se o impulsor do diálogo entre os dois interlocutores – a mulher e o seu amante –. Tal como a bola de neve que atravessa silenciosamente todo romance *Les Enfants terribles* e acaba numa bola preta, de veneno, o telefone transforma-se no terceiro parceiro de uma relação amorosa que inventa imagens, cria fantasmas e gere ilusões:

Je te vois, tu sais. (il lui fait deviner.)..... Quel foulard ?..... Le foulard rouge..... Ah !.....
 penchée à gauche..... Tu as tes manches retroussées.....
 Ta main gauche ? le récepteur. Ta main droite ? ton stylographe. Tu dessines sur le buvard des profils, des cœurs, des étoiles. Tu ris ! J'ai des yeux à la place des oreilles..... (Avec un geste machinal de se cacher la figure.).....
 Oh ! non, mon chéri, surtout ne me regarde pas..... (ibid.: 35)

A palavra impõe-se como lugar de uma perpétua invenção: no fluir das palavras, brotam fantasmas, sendo que a racionalização do discurso é substituída pela permuta constante das imagens criadas, que desfilam ao ritmo de um dinamismo imposto pelo pensamento. Encontramo-nos, pois, num contexto epistémico onde «la vitesse de plus en plus grande des techniques de représentation a fini par installer l'homme à l'intérieur du cerveau. Au sein même de la vision, de ses visions» (Tison, 1989: 38). Pelo telefone, todo e qualquer acto de fala acaba por se transformar num disfarce da realidade, numa pista falsa que ainda permite ilusões, porque cada silêncio é um passo para a morte: «Si tu n'avais pas appelé, je serais morte» (ibid.: 46), «parle, parle, dis n'importe quoi» (ibid.: 43), «tu comprend, on parle on parle, on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans le noir» (ibid. : 39).

Pelo telefone, a palavra é existência, é vida e esperança, mas também é mentira, ilusão e desintegração do ser humano. A máquina moderna fragmenta o homem, separa o corpo da voz e, por tal facto, as palavras agem num movimento contínuo, à espera que se cumpra o esperado: a morte da mulher:

Tu te souviens, d'Yvonne qui se demandait comment la voix peut passer à travers les tortillons du fil. J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou..... (ibid.: 61).

O leitor e/ou o espectador desta peça poderia sentir-se excluído deste monólogo, uma vez que os silêncios instaurados pela ausência física do interlocutor dificultam o entendimento do ambiente que rodeia as duas personagens. Mas o facto é que é pela força das palavras, e não tanto pelo discurso fragmentado, entrecortado, que o leitor/espectador penetra no universo e no pensamento da personagem. Cada vocábulo que se lê, cada palavra que se ouve é a chave para a descoberta do mundo interior da protagonista, para o conhecimento dos seus desejos, das suas mentiras e dos seus medos. Tornamo-nos, pois, testemunho do pensamento de uma mulher que, pela sua incapacidade a soltar a mão do telefone, a cortar os fios que a unem ao inexistente, sobrevive numa situação limite com restos de um alento que já lhe é desconhecido.

Nesta sua peça, Cocteau pretendeu fazer um teatro mais activo e mais verbal e, por tal facto, não procurou representar factos mas a *palavra*, a que iria modelar o destino da personagem.

Quando o dramaturgo foi acusado de ter abandonado os sortilégios e os oráculos de outras peças teatrais, respondeu:

Mais il n'y a rien de plus oraculeux que le téléphone ! C'est une voix qui arrive toute seule dans les maisons. Le cinématographe aussi est oraculeux, mais le téléphone a son style (Cocteau e Fraigneau, 1988: 89).

As palavras, que nós desconhecemos, mas que foram proferidas pelo interlocutor vão, desde o primeiro momento, agir sobre a mulher desesperada e concorrer para o desenlace da cena final. A voz que irrompe brutalmente pelo quarto da mulher traz, com ela, o desespero e a morte, e o leitor compreendeu-o desde o primeiro toque da «máquina infernal»⁷: «(Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne) (ibid.: 19). A «máquina infernal» pôs-se em marcha: as palavras ouvidas fazem desabrochar a imaginação do leitor que cria fantasmas e sortilégios das vozes anónimas, das imagens vocais que saem do telefone.

A palavra activa neste *huis clos* é a que se encontra numa voz, contínua, opressiva, desesperada de um rosto e que precisa de ser vista para se conseguir ouvir. É a que se dissimula por trás do sofrimento e da solidão e a que se faz sentir nos silêncios.

Este longo monólogo a «duas vozes» é feito de silêncios, de chamadas e de palavras, isto é, de uma linguagem telefónica de uma incontestável força dramática, porque alimentada de separação e de morte.

⁷ Não podemos evitar a aproximação com a outra peça de Cocteau, *A Máquina Infernal*, onde o destino da personagem se desenrola perante os olhos do público.

Mas não há que esquecer que a palavra escrita não reconhece a voz humana e que, por isso, há que levar ao palco esta magnífica peça de Cocteau que só ganha voz quando re-interpretada, re-encenada e, porque não, re-actualizada. Aliás, o texto d'*A Voz humana* de Cocteau pertence aos que Pierre Larthomas considera «belos», porque «permanece e permanecerá para além de todas as interpretações e, por vezes, de todas os ultrajes a que pode ter sido sujeito»⁸ (1985: 123-124).

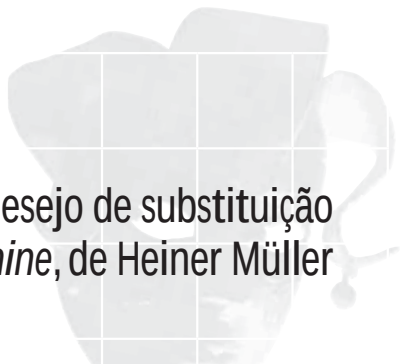
Bibliografia

- CARROUGES, Michel (1950). *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- CHARVET, A. (2004). *La voix et ses métamorphoses dans les «métamorphoses» d'Ovide*. Paris: Nil.
- COCTEAU, Jean (1993). *Opium*. Paris: Stock.
- (1983 a). *Le Passé défini I (1951-1952)*. Paris: Gallimard.
- (1983 b). *La Voix humaine*. Paris: Stock.
- COCTEAU, Jean, FRAIGNEAU, André (1988). *Entretiens*. Monaco: Du Rocher.
- FÉRAL, Josette (1988). «La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral». *Poétique* 75, 347-361.
- LARTHOMAS, Pierre (1985). *Techniques du théâtre*. Paris: PUF.
- TISON, Christophe (1989). *L'Ère du vite*. Paris: Balland.

Resumo: Neste texto, pretendemos demonstrar que, n'*A Voz humana* de Cocteau, a palavra que passa pela frieza, a austeridade e o laconismo de um fio de telefone encontra-se transformada, adulterada e, por conseguinte, impõe-se como lugar de perpétua invenção. O telefone perde, pois, a sua qualidade de acessório e torna-se o impulso dramático que conduz a acção.

Abstract: In this text we intend to show that in Cocteau's *The Human Voice* the word that passes through the coldness, the austerity and the concision of a telephone wire is both transformed and corrupted, thereby becoming a place of perpetual invention. The telephone thus loses its accessory quality and becomes the dramatic impulse directing the action.

⁸ A tradução pertence-nos, mas vejamos, então, a citação original de Larthomas: «Au commencement, il y a toujours un texte et c'est lui qui, s'il est beau, finalement demeure et demeurera, au-delà de toutes les interprétations, et parfois de tous les outrages qu'on peut lui faire subir».



«Eu era Hamlet»: o desejo de substituição em *Hamletmaschine*, de Heiner Müller

Miguel Ramalheite Gomes

Doutorando FLUP/FCT

Palavras-chave: reescrita, fragmento, substituíbilidade.

Keywords: rewriting, fragment, substitutability.

Com este texto, gostava de tentar continuar a responder a uma pergunta que se me colocou há dois anos sobre a obra de Heiner Müller e a que tentei na altura responder, também num colóquio, mas com resultados então menos decisivos¹. A pergunta era, como se depreenderá a partir do meu título, sobre aquilo a que chamei o desejo de substituição nos textos de Müller. Talvez menos do que o desejo, interessava-me o conceito e perguntava-me: o que é a substituíbilidade? Conceito forçado provavelmente, e de certeza abstruso, para designar a passibilidade de ser substituído, a abertura para uma substituição. Ora, para que interessa pensar o fenómeno da substituição, hoje ou em qualquer altura? A substituição, e um conceito como a substituíbilidade, lembram-nos descartabilidade, insegurança, ansiedade em relação a ser substituído, todas noções negativas. O lado valorizado, a partir do qual condenamos estas noções, conhecemo-lo bem, é o da insubstituíbilidade do indivíduo, da sua singularidade, do seu valor humano essencial, etc., todo o discurso humanista. Se a substituíbilidade é algo de tão temível, entende-se mal que seja desejada, como vemos no meu título. Aquilo que tentarei aqui defender é que faz sentido pensar a substituíbilidade como algo de positivo, até utópico, e direi que encontramos este conceito de várias maneiras

¹ O resultado desse primeiro encontro pode encontrar-se em Gomes, Miguel Ramalheite (2006). «Ersetzbarkeit: Die Coriolan-Prätexte bei Heiner Müllers *Germania 3*». In «Theaterwissenschaftliche Beiträge 2006», anexo a *Theater der Zeit*, 05/Maio 2006, 31-33.

nesta breve peça, *Hamletmaschine*, tanto ao nível temático como ao nível da construção da peça e da sua apresentação como aquilo a que o próprio Heiner Müller chamou um *fragmento sintético* (cf. Müller, 2005: 175).

Tenciono, então, abordar esta peça em três momentos: começarei por uma breve contextualização histórica, seguida da leitura de alguns passos da peça à luz daquilo a que chamei o desejo de substituição; o ensaio terminará com algumas considerações ao nível da construção da peça, no contexto de um teatro breve ou mínimo.

Hamletmaschine (A Máquina-Hamlet) foi escrita em 1977, marcando um ponto de ruptura na dramaturgia de Heiner Müller, dramaturgo alemão da segunda metade do século XX que escolheu viver na RDA (República Democrática Alemã). No seguimento de uma tradução de *Hamlet* para uma encenação de Benno Besson em Berlim Oriental, Müller, que já tinha um projecto antigo de reescrever *Hamlet*, escreve rapidamente *Hamletmaschine*, uma peça de apenas nove páginas, por oposição às 200 originalmente projectadas. A peça revelou-se tão radical que só pôde ser encenada no ano seguinte em Bruxelas, traduzida para francês, tendo sido proibida na RDA até à queda do muro de Berlim. A peça só estreou em Berlim Oriental em 1990, no Deutsches Theater, encenada pelo próprio Müller, numa produção gigantesca de oito horas, ainda hoje referida em colecções sobre prática teatral, e em que todo o texto de *Hamlet* era usado, junto com *Hamletmaschine* entre o 4º e o 5º actos da peça de Shakespeare.

A peça de Müller divide-se em cinco cenas, constituídas por quatro monólogos, dois de Hamlet e dois de Ofélia, e um breve interlúdio no centro da peça, apropriadamente chamado «Scherzo». A ligação ao enredo da peça de Shakespeare é mínima, funcionando *Hamletmaschine* sobretudo como um comentário da recepção de *Hamlet* na Alemanha. Aliás, tentar falar do assunto, dos temas, da peça é difícil. De facto, como disse há pouco, trata-se de uma peça de ruptura em vários sentidos, sendo um deles a forma como se relaciona com o teatro e as tradições dramática e teatral, a começar pelo facto de não poder ser encenada tal como o texto escrito exige. Esse facto encontra a sua justificação nas palavras de Müller sobre a necessária *falta* de harmonia entre a literatura e o teatro: «Considero uma necessidade haver peças que não possam ser encenadas na sua forma escrita original. É esta a maneira de fazer com que os teatros progridam e se desenvolvam» (Müller, 2005: 170, minha tradução)². Para o carácter radical da peça contribuem a ausência de enredo, a ausência de unidade nas personagens dramáticas, didascálias impossíveis, mas sobretudo uma construção supostamente fragmentária, circular e repetitiva (cf. Baillet, 2003: 152-156), de uma densidade intertextual notável, o que, pela provável não identificação de muitos passos

² Optou-se por facultar as citações de Müller em tradução no corpo do texto, de forma a facilitar a leitura a quem que não domine a língua alemã. Em nota de rodapé seguem os excertos no original. Neste caso, o original encontra-se em inglês: «I consider plays which cannot be staged in their original written form a necessity. This is the way which leads to progress and development in theatres» (Müller, 2005: 170).

por parte do leitor, leva a uma aparência de absurdo e de solipsismo. E, no entanto, julgo que poderemos ver, até ao fim da minha apresentação, que não há aqui nada de verdadeiramente fragmentário no sentido literal do termo (o texto não está inacabado) e muito menos de absurdo ou de solipsista.

A peça divide-se por dois protagonistas. Por um lado, temos Hamlet que, no primeiro monólogo, intitulado «Álbum de Família», explora o elemento da luta familiar: a sua (ou seja, morte do pai, casamento do tio com a mãe, tal como na peça original), e a da família implícita – a família política do paizinho dos povos, Joseph Estaline, o «eminente cadáver [que] (...) ERA UM HOMEM QUE SÓ TIRAVA TUDO DE TODOS» (Müller, 1983: 43)³. A tragédia psicológica de Hamlet é assim também a tragédia política dos povos tiranizados por Estaline. Esta transição inscreve-se na tradição alemã de recepção da peça *Hamlet*, aludindo Müller, noutro texto, ao famoso poema de Ferdinand Freiligrath, «Deutschland ist Hamlet» (A Alemanha é Hamlet) (cf. Müller, 2005: 292-293). Do outro monólogo de Hamlet falarei daqui a pouco, dizendo apenas, para já, que corporiza a sensação de impotência do intelectual de esquerda no contexto da RDA. Ofélia, por outro lado, demarca-se pelo oposto total da impotência de Hamlet – pela acção, ou melhor, pela oposição, violenta, havendo alusões ao terrorismo e à luta das ex-colónias europeias. Ofélia aproxima-se textualmente de figuras como Ulrike Meinhoff, da RAF (Rote Armee Fraktion), Electra, Susan Atkins, do grupo de Charles Manson, Lady Macbeth, etc. Estas referências (frequentemente contraditórias) ajudar-nos-ão a perceber de onde surge esta imagem de Ofélia, depois de considerarmos o monólogo de Hamlet na 4.ª cena, o mais longo, ocupando cerca de metade da peça.

A primeira cena da peça, já referida, começa com a frase que escolhi para título deste ensaio: «Eu era Hamlet» (Müller, 1983: 43)⁴. A colocação da figura «Hamlet» no passado é desenvolvida mais à frente nessa cena, dizendo Hamlet a Horácio: «Eu sabia que és um actor. Também eu o sou. Faço de Hamlet» (ibid.: 44)⁵. Sabendo que estes jogos teatrais abundam na própria peça de Shakespeare, e que em Müller apontam também para a máscara de Hamlet que a Alemanha frequentemente colocou, temos então a necessária ruptura da peça: na 4.ª cena, pouco depois do início de novo monólogo de Hamlet, lemos a seguinte didascália: «(tira a máscara e o fato)» (ibid.: 47)⁶, seguida de um texto desta vez lido pelo intérprete de Hamlet:

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. As minhas palavras não têm mais nada a dizer-me (...). O meu drama já não se realiza. Atrás de mim monta-se a cena. De pessoas a quem o meu drama não interessa, para pessoas a quem ele

³ «des Hohen Kadavers (...) ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON ALLEN» (Müller, 2001: 545).

⁴ «Ich war Hamlet» (Müller, 2001: 545).

⁵ «Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet» (Müller, 2001: 546).

⁶ «Legt Maske und Kostüm ab» (Müller, 2001: 549).

não diz respeito. A mim também ele já não interessa (...). A montagem cénica é um monumento. Apresenta, cem vezes aumentado, um homem que fez história. A petrificação de uma esperança. *O seu nome é (...) [substituível]*. A esperança não se concretizou. O monumento encontra-se por terra, demolido três anos depois do funeral de estado, esse que foi odiado e venerado pelos seus sucessores no poder (ibid., meu sublinhado)⁷.

O nome substituível é o de Estaline⁸. O monólogo continua e o intérprete de Hamlet diz: «A essa queda do monumento, depois de um tempo conveniente, segue-se a revolta. O meu drama, se ainda tivesse lugar, realizar-se-ia na época da revolta» (ibid.)⁹, sendo a revolta em causa sobretudo a revolta húngara de 1956, mas estando implícitas as de Berlim em 1953 e a de Praga em 1968. Segue-se a descrição da revolta e das forças em conflito: de um lado a multidão, contida pelas forças policiais; do outro, na varanda de um edifício do governo, um homem de fraque. Perante as forças

⁷ «Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen (...). Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nicht angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr (...). Die Dekoration ist ein Denkmal. Es stellt in hundertfacher Vergrößerung einen Mann dar, der Geschichte gemacht hat. Die Versteinierung einer Hoffnung. Sein Name ist auswechselbar. Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Das Denkmal liegt am Boden, geschleift drei Jahre nach dem Staatsbegräbnis des Gehaßten und Verehrten von seinen Nachfolgern in der Macht» (Müller, 2001: 549-550). Na citação endentada escrevo «[substituível]» para suprir o que foi certamente um lapso: na tradução para português, aparece «insubstituível» como tradução de «auswechselbar», que, na verdade, significa o oposto exacto, ou seja, «substituível».

⁸ O lapso que encontramos na nota anterior pode ter alguma explicação: de facto, por que haveria o nome de Estaline de ser substituível? Não faria mais sentido ser insubstituível, petrificado e perene como o monumento? Lembrado para sempre como o genocida que o 20º Congresso do Partido Comunista, em 1956, denuncia? Seria isso um tipo de insubstituibilidade, o nome inconfundível. E, no entanto, à monumentalização (a petrificação da esperança) segue-se a demolição, acompanhada do ódio ou da veneração por parte dos sucessores no poder. Num sentido que ainda não é o da substituíbilidade de que falarei em breve, Estaline é substituível não só pelos seus sucessores como por personagens literárias. Uma das associações famosas de Müller consiste em aproximar o par Estaline/Trotsky do par Macbeth/Banquo (cf. Müller, 2005: 337), numa daquelas actualizações literárias e políticas que abundam na recepção da obra de Shakespeare. A substituíbilidade de Estaline prender-se-ia, assim, com a visão mülleriana da História como máquina, como ciclo imparável e imensamente destrutivo, em que é sempre o mesmo que retorna (cf. ibid.): este «mesmo» seria Macbeth, Estaline, etc. O que se diz com «O seu nome é substituível» é que o nome do ser humano que ocupa um cargo desses é indiferente: o problema está na existência de um tal cargo, daí este tipo restrito de substituíbilidade. Contudo, a substituíbilidade de que falo neste ensaio, repito, não é a que afecta Estaline. Não aparece nomeada no texto, apenas descrita e posta em acção, como factor subversivo de uma lógica de representação, como veremos.

⁹ «Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstands statt» (Müller, 2001: 550).

em causa, a posição é hamletiana na escolha e ocupação de todos os posicionamentos possíveis:

O meu lugar, caso o meu drama se tivesse realizado, seria dos dois lados da frente, entre as frentes, por cima. Encontro-me no odor da transpiração da multidão e atiro pedras a polícias, soldados, blindados, vidros à prova de bala. Olho através da porta de dois batentes em vidro à prova de bala a multidão que aflui e cheiro o meu suor frio. Sufocado pelo vômito, agito o meu punho contra mim mesmo, eu que estou por detrás do vidro à prova de bala (...). Sou o soldado na torre do blindado, a minha cabeça está vazia debaixo do capacete (...). Sou o meu prisioneiro. (ibid.: 48)¹⁰

A reacção do intérprete de Hamlet, a ter tido lugar, seria de mobilidade total, de impossível representação, ocupando todos os lugares e posições e não permanecendo em nenhum deles, substituindo-se a todos os intervenientes, a partir de uma indeterminação primeira e essencial – aquilo a que chamo *substituibilidade*. Em termos conceptuais, a substituibilidade prende-se com outras duas noções que já foram sendo aqui afloradas e complicadas: a de representação e a de indivíduo. Por Müller nem sempre articular claramente aquilo que pretende opor a estes dois conceitos, socorro-me aqui de um texto de Giorgio Agamben que, com as devidas diferenças, se aproxima surpreendentemente daquilo que Müller parece estar a propor, no livro *A comunidade que vem*. Nesta comunidade o «ser que vem é o ser qualquer» (Agamben, 1993: 11) o qual se aproxima do homem sem qualidades de Musil: uma pura potência, um «ser *tal qual é*» (ibid.). O «ser qualquer», derivado de «quodlibet ens» (ser qual se quer), implica vontade e desejo, visto que «o ser (...), seja como for, não é indiferente» (ibid.). No seguimento desta exposição, Agamben recorre ao Talmude e refere que aí o «que uma criatura tem de mais próprio torna-se assim a sua substituibilidade, o seu ser no lugar do outro» (ibid.: 25), elaborando, em seguida que:

À hipócrita ficção da insubstituibilidade do indivíduo, que na nossa cultura serve apenas para garantir a sua universal representabilidade, [opõe-se] (...) *uma substituibilidade incondicionada*, sem representante, sem representação possível, uma comunidade absolutamente não representável (ibid.: 26-27, meu sublinhado).

Isto parece paradoxal à primeira vista. Normalmente o fenómeno da representação dar-se-ia pela substituição do representado: aquele que fala fala por alguém, fala a par-

¹⁰ «Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttle, von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht (...). Ich bin der Soldat im Panzerturm, mein Kopf ist leer unter dem Helm (...). Ich bin mein Gefangener» (Müller, 2001: 550-551).

tir do lugar do representado, substituí-o. Pelo contrário, Agamben diz claramente que a representabilidade precisa da ficção da insubstituibilidade do indivíduo, e de facto é isso que se passa, porque a representação assenta numa estrutura não de substituição, mas de sobreposição. O representante fala não a partir da posição do representado, mas a partir de um ponto acima deste (uma sobre-posição), em cima dessa posição, que funciona como base. Representante e representado não estão, assim, ao mesmo nível e seria por o representado ser um indivíduo único, insubstituível, que ele/ela necessitaria de representação, alguém que fale por ele/ela sem ocupar o seu lugar, mas a partir de outro lugar, mais acima.

Contudo, aquilo que encontramos na substituibilidade incondicionada que impede qualquer tipo de representação é uma base móvel, um conjunto de sujeitos que não é um conjunto, em que cada um pode ocupar outras posições (e ver a sua posição ser ocupada). Este ser é uma singularidade qualquer, potencial, indeterminada, substituível, «uma singularidade sem identidade» (ibid.: 52). Nesse caso, não há representação possível, porque não há nada que representar – não há uma base fixa em que um representante se possa apoiar. A consequência lógica deste raciocínio é exposta por Agamben num capítulo intitulado «Tienanmen», onde se diz

[O] facto novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou controlo do Estado, mas luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal (ibid.: 67, itálico no original).

Estas singularidades quaisquer, substituíveis e irrepresentáveis, são uma ameaça clara à entidade Estado e, como tal, onde «quer que estas singularidades manifestem pacificamente o seu ser comum, haverá um Tienanmen e, tarde ou cedo, surgirão os tanque armados» (ibid.: 68).

Voltando à peça de Müller, podemos dizer que este tipo de singularidade, incondicionalmente substituível e irrepresentável, uma ameaça ao Estado e reprimida por tanques armados, é uma descrição exemplar¹¹ do papel que o intérprete de Hamlet

¹¹ É interessante que, pouco antes de falar da substituibilidade, Agamben fale do caso do «exemplo», adiantando logo alguns elementos necessários para entender as suas breves considerações sobre a substituibilidade, nomeadamente o argumento «espacial» que usei há pouco. Vale a pena citar Agamben quando este fala da «pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: *para-deigma*, o que se mostra ao lado (como o alemão *Bei-spiel*, o que joga ao lado). Porque o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível» (Agamben, 1993: 16). A confirmar este estatuto paradoxal do exemplo, surge a seguinte consideração de Jacques Derrida, que, referindo-se ao testemunho e ao exemplo, acaba por tocar na questão da substituibilidade: «O exemplo não é substituível; mas, ao mesmo tempo, e é sempre a mesma aporia que subsiste, essa insubstituibilidade deve ser exemplar, isto é, substituível. O insubstituível deve deixar-se substituir *in loquo*. Ao dizer: juro que digo a verdade aí onde fui o único a ver ou a ouvir, e onde sou o único a poder

desempenharia, caso o seu drama tivesse tido lugar, caso o manuscrito não se tivesse perdido (cf. Müller, 1983: 48). Mas a admissão do fracasso faz-se com o retorno ao fato, à máscara e ao papel de Hamlet – nova substituição, de facto, só que desta vez é o retorno à máscara do ressentimento em relação à figura paternal («ÀS COSTAS O FANTASMA QUE O FEZ» [ibid.: 50]¹²), que culmina com machadadas nas cabeças de Marx, Lenine e Mao.

Este fracasso da figura do intelectual, representado por Hamlet, é um tema recorrente em Müller que, num texto sobre Althusser, fala do «talvez necessário fracasso do intelectual. (...) um fracasso de representação» (Müller, 2005: 241, minha tradução)¹³. Referindo-se mais à frente a Michel Foucault, Müller desenvolve a tese de que «o intelectual não pode mais ser um representante» (ibid.: 244, minha tradução)¹⁴, devendo entender-se aqui o termo «representação» como na exposição de Agamben, ou seja, não podendo este continuar a ser alguém que, numa posição acima, fala por um indivíduo insubstituível. Müller desenvolve este tema noutro texto ainda, afirmando que a «nossa civilização é uma civilização de representação. E representação requer selecção; Auschwitz e Hiroshima são produtos finais de um pensamento selectivo» (Müller, 2003: 314, minha tradução)¹⁵. Colocar a máscara de Hamlet é admitir o fracasso, o retorno à cena da selecção e da representação, àquilo que Müller e Agamben pretendem deixar para trás. Mas o outro fracasso, o fracasso do próprio sistema de representação e selecção que a substituíbilidade incondicionada precipitaria, está já avançado hipoteticamente pelo intérprete de Hamlet (nos seus múltiplos posicionamentos na cena da revolta) e, como vimos há pouco, caberá à figura de Ofélia, na quinta cena, a continuação desta revolta através do jogo de máscaras e substituições, num texto saturado em termos de densidade intertextual.

A própria figura de Ofélia na peça de Müller tem sido objecto de algumas discussões. Se Ofélia dá continuidade ao jogo da irrepresentabilidade iniciado pelo intérprete de Hamlet, afastando-se de qualquer programa político definível, compreende-se mal que esta fale «Em nome das vítimas» (Müller, 1983: 51)¹⁶, afinal a estratégia de representação por excelência. Jean-Pierre Morel explica que vários comentadores tentaram, a partir desta frase, identificar os grupos representados por Ofélia (cf. Morel, 2003: 42). Contudo, o

atestá-lo, é verdade na medida em que quem quer que estivesse *no meu lugar*, nesse instante, teria visto ou ouvido ou tocado a mesma coisa, e poderia repetir exemplarmente, universalmente, a verdade do meu testemunho» (Derrida, 2004: 38).

¹² «IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN GEMACHT HAT» (Müller, 2001: 553).

¹³ «das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen. ... ein stellvertretendes Versagen» (Müller, 2005: 241).

¹⁴ «der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann» (Müller, 2005: 244).

¹⁵ «Unsre Zivilisation ist eine Zivilisation der Stellvertretung. Und Repräsentation bedingt Selektion, Auschwitz und Hiroshima sind Finalprodukte selektiven Denkens» (Müller, 2003: 314).

¹⁶ «Im Namen der Opfer» (Müller, 2001: 554).

próprio Morel avança que não há aqui qualquer identificação com uma comunidade real ou virtual, mas apenas uma «identificação impossível», no sentido de Jacques Rancière (cf. *ibid.*), sendo possível aproximar esse conceito do de Agamben: uma pura pertença, sem identidade nem «uma representável condição de pertença» (Agamben, 1993: 67). O interesse de Müller pelos grupos terroristas das décadas de 1960 e 1970 (sobretudo a RAF) percebe-se, assim, pelo facto de estes actuarem em seu próprio nome, sem delegação ou representação (cf. Morel, 2003: 41) e, mais ainda, por se tratar de actos sem qualquer tipo de sentido. Segundo Müller, «Que 100 pessoas entrem em confronto com um tal aparelho de estado [aqui a RFA] não faz sentido. É o sem-sentido que torna isso agressivo» (Müller, 2005: 342, minha tradução)¹⁷. Müller avança então para um entendimento destes grupos, bem como da recente revitalização dos fascismos, como um sintoma de que há necessidades que os estados ocidentais não conseguem satisfazer, surgindo assim aquilo a que Müller chama «ilhas da desordem» (*ibid.*: 245, minha tradução)¹⁸, grupos com filiações instáveis e sem identidade sólida. Voltamos à Tienanmen de Agamben e reencontramos, então, as suas singularidades quaisquer, substituíveis e irrepresentáveis, talvez a maior ameaça contemporânea à entidade estado, e, nas palavras de *Hamletmaschine*, «ESPERANDO FURIOSAMENTE» (Müller, 1983: 51)¹⁹.

Percorrido este caminho, falta então ver de que forma a técnica do fragmento sintético de Müller se adequa a esta nova expressão da revolta. Müller começa por lembrar que a literatura dramática alemã é particularmente rica em fragmentos (pense-se em Büchner e no fragmento *Fatzer* de Brecht, por exemplo), por ser um reflexo do carácter fragmentário da própria história da Alemanha e do teatro alemão, criando rupturas e interrupções nas relações entre literatura, teatro e público. Mas a «necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um fenómeno acentua o seu carácter de processo» (Müller, 2005: 175, minha tradução)²⁰, pelo que o projecto de Müller começa então a passar pela fabricação de fragmentos, ou seja, pela escrita de fragmentos sintéticos, artificiais. Na expressão de Florence Baillet, «Ceci n'est pas vraiment un fragment» (Baillet, 2003: 156). *Hamletmaschine* oferece-se-nos assim como um texto com as características do fragmento: descontínuo, desequilibrado nas proporções, hermético, enigmático, pleno de referências obscuras e contradições. Mas é o próprio texto, em toda a sua breve extensão, que nos aparece como um fragmento dessa outra peça de 200 páginas, que Müller dizia pretender escrever sobre o príncipe da Dinamarca. O projecto revela-se impossível em 1977, pelo menos nos termos de uma peça com iní-

¹⁷ «Das 100 Leute gegen einen solchen Statsapparat antreten, ist sinnlos. Das Sinnlose ist es, was aggressiv macht» (Müller, 2005: 342).

¹⁸ «Inseln der Unordnung» (Müller, 2005: 245).

¹⁹ «WILDHARREND» (Müller, 2001: 553).

²⁰ «Die Not von gestern ist die Tugend von heute: die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter» (Müller, 2005: 175).

cio, meio e fim, algo de que Müller desiste, por se ter tornado perfeitamente obsoleta (cf. Müller, 2005: 175). A fragmentação e a redução, enquanto técnicas literárias, servem então para transferir a fragmentação histórica da Alemanha (e a fragmentação da relação da Alemanha com o mito de Hamlet) para o próprio corpo do texto. Para permanecer na prosopopeia, será este mesmo corpo do texto que, mutilado e traves-tido, se oferecerá como substituto (e como admissão do fracasso de uma tentativa de substituição) de um texto (*Hamlet*, de Shakespeare) que se ligou, como poucos outros textos, aos fracassos e derramamentos de sangue na Alemanha, numa ligação instável e inquietante entre barbárie e alta cultura: no fundo, o lugar do intelectual. Encontramos uma das descrições mais anatomicamente exactas dessa ligação na epígrafe que abre outra reescrita shakespeariana de Müller, desta vez *Anatomie Titus Fall of Rome*, a partir de *Titus Andronicus*:

Abrir as veias

À humanidade como um livro

Folheá-lo num rio de sangue (*apud* Cintra, sd: sp)²¹

Bibliografia:

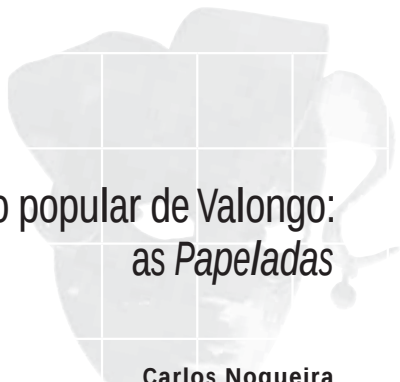
- AGAMBEN, Giorgio (1993). *A comunidade que vem*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- BAILLET, Florence (2003). *Heiner Müller*. Paris: Belin.
- CINTRA, Luís Miguel (s.d.). «86 – Anatomia Tito Fall of Rome – Este espectáculo». In http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIuAVpEIVKiquta_aF.shtml (visto a 19 de Outubro de 2007).
- DERRIDA, Jacques (2004). *Morada. Maurice Blanchot*. Viseu: Vendaval.
- MOREL, Jean-Pierre (2003). «Repräsentation, Demokratie». In LEHMANN, Hans-Thies, PRIMAVESI, Patrick (eds.). *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 39-45.
- MÜLLER, Heiner (1983). *A Missão e outras peças*. Trad. de Anabela Mendes. Lisboa: apáginas-tantas.
- (2001). *Werke 4 – Die Stücke 2*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (2002). *Werke 5 – Die Stücke 3*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (2003). *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen – Eine Autobiographie*. Colónia: Kiepenheuer & Witsch.
- (2005). *Werke 8 – Die Schriften*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

²¹ «Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern» (Müller, 2002: 99). A tradução deste excerto, bem como da peça de onde este se retirou, *Anatomie Titus Fall of Rome*, na sua encenação pela Cornucópia, é de João Barrento.

Resumo: Neste ensaio proponho-me elaborar uma leitura da peça *Hamletmaschine* (1977), de Heiner Müller, entendendo-a como um exercício radical de reescrita de *Hamlet*, de William Shakespeare. No seguimento da sua tradução de *Hamlet* para alemão, Müller escreve esta peça de apenas nove páginas como um comentário à situação política da Europa de Leste nas décadas de 1960 e 1970. A peça, pela sua brevidade, surge também como uma forma densa e próxima do fragmento, configurando a aproximação ao pós-modernismo que caracterizará a escrita de Müller nas décadas seguintes. *Hamletmaschine* será, assim, considerada como fragmentação e substituição da peça de Shakespeare, focando-se sobretudo a importância da figura da substituição para a compreensão da peça de Müller.

Abstract: «*I was Hamlet*»: desire for substitution in Heiner Müller's *Hamletmaschine*

In this essay I propose a reading of Heiner Müller's play *Hamletmaschine* (1977) as a radical exercise in rewriting William Shakespeare's *Hamlet*. As a follow-up to his translation of *Hamlet* into German, Müller writes this nine-page play as a comment to the political situation in Eastern Europe in the 1960's and 1970's. Because of its size, the play strikes us as a dense form, close to the fragment form, foreshadowing Müller's growing immersion in post-modernism, which will characterize his writing during the following decades. I will then stress *Hamletmaschine's* fragmentation and substitution of Shakespeare's play, focusing above all on the importance of the concept of substitution for our comprehension of Müller's play.



Aspectos do teatro popular de Valongo: *as Papeladas*

Carlos Nogueira

Universidade de Lisboa

Palavras-chave: Teatro, popular, Valongo.

Keywords: Theatre, popular, Valongo.

Na ampla área das composições dramáticas de natureza popular, as *Papeladas* de Valongo (distrito do Porto) conformam uma complexa e persistente manifestação cultural que tem sido pouco mais do que menosprezada pelos vários domínios das ciências, indiferentes aos dados que aí poderiam obter¹. Trata-se de teatro popular autêntico, que não se resume a literatura monolítica mas sim a literatura em movimento, no sentido em que veicula mensagens que o *povo* reconhece, acções ou quadros do quotidiano que a sua preparação cultural e literária permite descodificar, revelando-lhe as suas estruturas mentais, os seus mitos, medos e aspirações. Esclareça-se desde já que entendemos aqui o termo «povo» na acepção de camada da população desfavorecida do ponto de vista do acesso aos produtos culturais destinados a elites, embora sem esquecer que este é um conceito sempre ambíguo, sobretudo nos nossos dias, devido à crescente democratização da cultura e à permeabilidade ou à contaminação próprias dos objectos culturais e das classes sociais.

A primeira recolha de «papeladas» remonta a um ou dois anos após o 25 de Abril de 1974, por acção de um grupo que intentava fazer o levantamento do património cultural do concelho de Valongo. Sem o recurso a meios técnicos de reprodução, foram

¹ A dignidade que estes textos merecem, a concretizar na sua edição em livro, tarefa que esperamos empreender brevemente, resulta do interesse de que se revestem não apenas para a Literatura, mas também para a Etnografia, para a História, para a Sociologia, para a Linguística, para a Cultura em geral. Neles encontramos alusões a usos e costumes, traços sociolectais e dialectais, acontecimentos, mentalidades.

reunidos vários manuscritos, alguns dos quais datados do início do século XX, da autoria de um guarda-rios – Joaquim Fozcôa (que trouxe a tradição de Vila Nova de Foz Côa, como a alcunha toponímica deixa perceber) –, autor que permanece ainda na memória de muitos valonguenses pelo repentismo poético que evidenciava em certos momentos. Com o desaparecimento das instalações provisórias do museu de Valongo, perdeu-se o paradeiro dos originais manuscritos e das cópias dactilografadas, cuja reconstituição fiel, a partir de relatos orais – a única fonte possível –, se revela, obviamente, impraticável. Muitos dos informadores potencialmente mais competentes – actores e autores, sempre homens –, aliás, já faleceram, pelo que resta recorrer ao esforço de rememoração de alguns assistentes mais apaixonados por esta tradição.

Para além dos fragmentos fixados da oralidade, as «papeladas» de que hoje dispomos são as mais modernas, oriundas do espólio recolhido por um grupo amador, a *Associação Cultural e Recreativa Vallis Longus*, a operar no levantamento do património de Valongo desde Setembro de 1983. O seu grupo de comédia representa ainda as «papeladas de São Mamede», na festividade popular homónima, ou na *Festa de Santa Justa*, já com projecção e promoção no exterior, mesmo sem a adesão afectiva (compreensível) das gerações mais novas. Talvez se deva falar aqui já mais de teatro amador do que de teatro popular – mercê da imitação das técnicas do teatro profissional, do profissionalismo dos ensaiadores, etc. –, com a curiosa particularidade de os actores se integrarem numa cadeia intergeracional, na medida em que, multiplicadas vezes, dão continuidade a uma tendência histriónica familiar, actualizada nas representações cíclicas das «papeladas».

Esta relação genética ocorre também no momento mais embrionário da unidade sistémica constituída pelas «papeladas» – o da produção –, que, à semelhança de vários ofícios materiais ou físicos, tantas vezes transita de pais para filhos ou de parente para parente, dentro de células familiares que estruturam grande parte da sua auto-estima nessa produção cultural herdada. O trabalho de Joaquim Fozcôa, por exemplo, ou Fozcôa velho, como é coloquialmente conhecido, foi continuado por um seu sobrinho, também chamado Joaquim Fozcôa. José Taio, um dos mais eminentes continuadores da tradição instaurada por Joaquim Fozcôa, que, numa das raras excepções, não pertencia à família, prestava homenagem ao mestre nesta «deixa», quando a doença que o vitimou se encontrava já numa fase avançada:

E aqui prò Quim Fozcôa
Que irá o Entrudo deixar?
É melhor não deixar nada
Pra não ficares a cismar.

Prò ano quero que venhas
Ocupar o meu lugar
E as deixas que eu não deixei
Que as sejas tu a deixar.

Tradição e património familiar partilhado com a comunidade, hoje pertença sobretudo de António Alves do Vale, por direito de transmissão mas também por vocação e empenhamento pessoal, direccionado para a manutenção de um legado cultural e humano, as «papeladas» têm resistido às mãos de sucessivos «Fozcôas» que acreditam nas suas virtualidades. Gente de pouca instrução escolar, mas munida de intuições e saberes erigidos à custa de sucessivas experiências; gente habituada a conviver com linguagens e formas ásperas, desajeitadas e grosseiras, abertamente desbocadas, na interpretação dos inúmeros detractores de qualquer arte popular, exasperados perante a energia destes espectáculos livres.

O vocábulo «papeladas» refere o veículo instável e efémero – o papel, as folhas soltas –, ao mesmo tempo que atribui a estas composições um tom ligeiro, desprendido, decorrente da precariedade do suporte e da ligeireza do conteúdo textual. O sufixo de conjunto –ada, com valor pejorativo ou, pelo menos, indicativo de objecto plural de pouco valor, sugere uma superficialidade que visa a legitimação, de certa maneira por antífrase, do espectáculo teatral que cada «papelada» configurava. O seu principal argumento residia precisamente nessa suposta irreflexão, na assunção da peça, antes de mais, enquanto edifício lúdico-verbal – construção sempre provisória – que acolhia outros significados mais profundos, mais ou menos desmontáveis ou perceptíveis de acordo com a rede múltipla de recepções. Se bem que o possamos rotular de «popular», o público destes espectáculos era compósito, o que implicava necessariamente adesões e interpretações dissemelhantes, mas unívoco nas reacções e no interesse revelados, mensuráveis pelo conjunto de pessoas que enchiam o recinto, comunicavam directamente com a acção da peça através das expressões faciais e da atenção dispensada, faziam comentários num tom discreto, manifestavam simpatia ou antipatia pelas personagens, viviam intensamente os acontecimentos. Esta espécie de crítica teatral popular desdobrava-se em dois momentos sequenciais: durante a representação, o silêncio protocolar, exigido pelas condições logísticas, denunciava o interesse e o respeito pela peça e pelos actores; depois, na análise dos aspectos mais significativos, na troca inter-pessoal de pontos de vista. As «papeladas» manobravam num macrodiscurso festivo que se dirigia a um vasto público com aptidões e gostos diversos: a uma elite cultural de participantes cultos ou – pelo menos – com um elevado ou considerável grau de escolaridade, presentes porque politicamente correcto ou porque verdadeiramente os atraem os jogos de engenho popular; a um público médio e a um grande número de iletrados, alheios à sofisticação dos mecanismos exegeticos, mas nem por isso impossibilitados de captar por outras vias o significado desses eventos. Aliás, era sobretudo a este último público que as «papeladas» eram – e ainda são, nas representações da referida *Associação* – endereçadas. Como noutros géneros da literatura oral, os papéis de emissor e de receptor invertiam-se, embora sem a frequência e a dimensão permitidas por espécies textuais como a quadra, a cantiga narrativa ou o conto e o romance tradicionais: alguns

dos espectadores tornavam-se também actores diferidos, ao fixarem e recriarem partes das réplicas, fragmentos de sentido que se autonomizavam e passavam a circular na corrente literária oral do concelho (extravasando por vezes as suas fronteiras).

O modo de criação artística das «papeladas», evidenciando certa similitude com a constituição de vários géneros da literatura popular ou de transmissão oral, designadamente a origem individual e a difusão por via da oralidade, distingue-se dos outros, contudo, na plataforma constituída pelo texto escrito, que permanece inalterado, não obstante as modificações que vai sofrendo, sempre que é objecto de concretização como texto teatral, através do processo de retextualização (Franco Ruffini). Seja como for, a autoridade desse registo escrito, útil, como é óbvio, enquanto ponto de partida para os ensaios, valia sobretudo como testemunho de uma propriedade autoral – que às vezes se perdia –, podendo ser substituída pela versão memorial oral de alguém que se encarregava de a transmitir aos actores. Dada a sua especificidade, todavia, visível sobretudo no carácter fugaz e pontual das representações, a «papeladas» não chega verdadeiramente, mesmo nos excertos que integram a corrente oral, ao estágio da anonimização-colectivização. Falta-lhe uma iteração ritualizada, insistente e obsidiante, para que surjam incisões profundas e duradouras na memória colectiva.

As «papeladas» eram representadas ao ar livre, nos locais de maior concentração de público, em particular nos largos, nas praças da vila, em cima de carros de bois ou de tractores, sem pano de boca, para maximizar a sua visibilidade. A sua representação, que ocorria sobretudo na *Festa de Santo António ou dos Almocreves*, verifica-se agora especialmente a 15 de Agosto, como dissemos, na *Festa de São Mamede*, padroeiro da vila, em tablados improvisados, com os problemas inerentes à amplificação sonora, ou no *Teatro Vallis Longus*. Vocação ambulante, portanto, mau grado a sua fixação moderna num palco e o privilégio de algumas representações no antigo *Cine-Teatro Valonguense*, típica da matriz tradicional / popular em que se enquadram estas manifestações artísticas, que não esgotam a integridade do vigente património literário oral de Valongo. Pela sua especificidade, as «deixas» do ano novo / velho e as «deixas» do Carnaval, largadas, até há cerca de dez anos, a pé, de porta em porta, ou a partir de carros de bois ou, mais próximo de nós, de camioneta, reclamam também um olhar atento, que não cabe neste espaço (mas que faz parte dos nossos planos de investigação), senão nos seus aspectos fundamentais, até porque enformam uma espécie de proto-teatro. O seu reduto é agora a memória colectiva, cada vez mais circunscrita e esbatida pela erosão do tempo, que guarda alguns textos e algumas situações assim escritas na história individual-colectiva. Modalidade poética repentista, naturalmente com um certo grau de programação anterior à sua distribuição oralizada, a «deixa» consiste numa pequena composição rimada – uma forma breve, portanto, com a mesma tensão explosiva da quadra e de outras formas poéticas minimais, mas bem audíveis – de quatro, seis, oito ou doze versos heptassilábicos, com esquema rimático variável, que se ocupa da crítica

e da sátira impudentes, disparadas contra pessoas, costumes, actos maiores ou menores. O intérprete destes contundentes objectos verbais – o Momo ou Entrudo –, herdeiro dos bobos que se atreviam a falar dos seus senhores, a quem tudo se consentia e a quem tudo se perdoava, protegido e arrojado nas suas mascaradas cómicas com mímica, ousava proferi-los à porta daqueles que os justificavam, sem distinções de classes ou de estatutos sociais. Com esse memorando público teatralizado, por via do velho preceito latino *ridendo castigat mores*, buscava-se a correcção dos desvios às regras construtoras do que se entende por sociedade justa e equilibrada. Os alvos privilegiados desta «espécie de revista do ano» (Pavão, 1999: 419)² eram, por isso mesmo, instituições públicas ou privadas. Claro que a *vox populi* podia comprazer-se quase exclusivamente no registo joco-sério, por vezes cruel e desapiedado, de pequenos incidentes ou (in)felicidades pessoais, como sucede nestes excertos de uma «deixa» de José Taio, dirigida a uma solteira já avançada na idade, que o poeta, num discurso jocoso e metafórico, pretende converter aos prazeres da carne:

Apesar de eu ser vidente,
Jamais posso adivinhar
O que pra certa donzela
O Entrudo irá deixar.

Sei apenas que lhe peço
Esta graça e pouco mais:
Não levar pra Santo Hilário
O que pertence aos mortais.

Peca na Terra, ó donzela,
Não queiras morrer casta e pura,
Nem castigues o santinho
A roer carne tão dura.

A movimentação cénica processava-se de modo linear e fluente, sem entradas nem saídas de personagens, cuja troca se fazia por simples «deixa» no interior do mesmo quadro cénico, a partir da protecção oferecida por uma porta, um painel, ou mesmo um banco ou uma escada junto ao público. A escassez de indicações cénicas, de resto, promovia o improvisado e a arte do ensaiador, também ele, muitas vezes, actor, como autorizava os actores a uma intervenção criativa na fabricação poético-dramática legada pelo autor inaugural. Teatro gesticulado, mas não gritado, inteligível por todos à força da voz poderosa dos homens-actores, numa altura em não se colocava a contingência da poluição sonora. O processo de mediação e adequação ao público da matéria fabular verbal – lembremos que não havia explicações antes do espectáculo – dependia gran-

² O autor refere-se aos *Bandos* do Faial e do Pico que, «segundo Manuel Dionísio, eram (e ainda são) recitados por um mascarado, na época do Carnaval, sobre um muro ou um balcão».

demente da articulação afinada entre estes dois agentes. Tratava-se de uma simbiose sensível, se pensarmos que era no cómico que estas peças concentravam o coeficiente capital da sua capacidade de comunicação. Em cada peça (remetemos sempre para o testemunho escrito) surpreendíamos uma figura – ou um conjunto de figuras – que se socorria do cómico para instaurar a actualização da crítica de costumes, imprescindível à purificação moral, à harmonização dos desvios e das pressões sociais. Crítica que quase sempre ficava diluída, diríamos mesmo subjugada ou esquecida, embora ainda actuante na estrutura psicossocial após a representação, em gracejos velada ou explicitamente obscenos, transportados por metáforas e trocadilhos ousados e brejeiros. Atente-se, a título de exemplo, no discurso deliberadamente dúbio, apesar de não oferecer ao público quaisquer dificuldades de decodificação, de uma das personagens da «papelada» *Os Canos* – a «Rosinha» ou «moça nova», indignada por ter sido «enganada dum jeito tão traiçoeiro» pelo empreiteiro:

Sabe o grande desconforto
Que me causou esse senhor?
Meteu-me o cano tão torto
Que me estragou o corredor.
E agora, Sr. Presidente,
A coisa anda a ser falada.
Já diz para aí toda a gente
Que eu tenho a casa estragada.
Até me dói a barriga
Desta asneira que me arrasa.
Por muitas coisas que eu diga
Já ninguém me quer a casa.

Os temas das «papeladas» radicavam, sem excepção, no pulsar diário da vila, substanciados, não poucas vezes, em formas proverbiais de alcance mais alargado, mau grado a sua aparente vacuidade ou debilidade ou o seu carácter datado. Os julgamentos podiam (e podem) parecer simples, as dissidências e os desacordos inoportunos ou anacrónicos, mas a verdade é que configuravam espelhos analógicos de conflitos cíclicos e universais, dos quais não se fazia um mero registo fotográfico.

A caracterização das personagens, construída mais pelas réplicas e pela colisão de perspectivas em acção do que pelos adereços usados, comungava igualmente dessa redução ao essencial. As personagens acumulavam não raro funções contraditórias, reflexo da sua surpreendente e dir-se-ia insuspeitada complexidade. Censoras e censuráveis, adoptavam modos graciosos que alternavam com ocorrências escabrosas e momentos de mordacidade crítica, na linha das personagens vicentinas e pós-vicentinas. Mas com a diferença assinalável de a caricatura não assumir contornos exagerados

de deformação satírica. Daí a sua profunda e magnética humanidade. Algumas perderam o seu carácter conformativo de tipos sociais, desaparecidas as estruturas socio-históricas que as suscitavam: por exemplo, o Brasileiro do Pará da «papelada» *As Botinhas*, o Regedor e o Guarda-Rios da «papelada» *O Tosão*, o Moleiro e o Almocreve de *O Barbeiro Pobre*. O público – que acorria a estes espectáculos muito mais pela sedução lúdica do que para se cultivar ou apreender o valor ou a subtileza dos textos e a correcção das interpretações – absorvia de forma atenta as palavras vibradas pelas personagens, numa efusão sensorial espontânea e contida, sintonizado com a força e a expansão do cómico da palavra, mas também com as inflexões bruscas produzidas pelo cómico de situação e pelo cómico de carácter. Certos pormenores grotescos, extemporâneos ou exagerados da indumentária (sapatos altos, cabeleiras vistosas, maquilhagens garridas, etc.) e o travesti – era frequente um chefe de família vestir-se de mulher – cumpriam também esse papel de detonação do riso ou do sorriso comedidos e de subversão carnavalesca. Os símbolos – sexuais, na maioria das suas ocorrências –, ligados às vivências e às situações do quotidiano da vila, eram aceites por um público que lhes reputava genuinidade, mesmo na malícia dos ditos ambíguos. Irmanados num ambiente de coesão antropológica, só alcançável em momentos de comunhão artística como este, público e actores contagiavam-se mutuamente, tornando cada representação única e irrepetível.

A arte poética emergente do texto verbal principal (o discurso das personagens) inscrevia-se na continuidade do padrão literário oral / popular: a quadra, cuja extensão, articulada com a métrica heptassilábica – a estrutura prosódica mais natural e flexível da língua portuguesa – potenciava o andamento contínuo dos versos, que se volviam assim em depósitos seguros de uma práxis individual-comunal. Claro que só a *performance* contextualizada dos actores podia transmutar o mutismo da letra escrita, morta, em voz reveladora e vivificante, mas a perpetuação por escrito continuava, mesmo assim, a impor-se, pré-texto mudo de futuras realizações orais ou, pelo menos, evocação das suas pretéritas explosões performativas. A rima final, geralmente de pé quebrado, suportava a memorização e a transmissão textual, ao mesmo tempo que, conjugada com outros procedimentos fónico-estilísticos mais ou menos ocasionais e intencionais (aliteraões, assonâncias, rimas internas, etc.), cumpria funções de modulação estética (ou estético-pragmática). Essas variaões, cuja amplitude não podia ser muito marcada, para não criar interferências insuportáveis com o horizonte de expectativas dos espectadores, dependiam da perícia ou do estilo do autor, como decorriam do engenho pessoal de actores e ensaiadores, que recriavam constantemente o texto original.

Um rasgo formal que de imediato afiançava em favor da solidez da configuração popular deste tipo de teatro era o seu carácter breve – característica partilhada, aliás, com toda a história da literatura oral / popular –, de que a *Papelada do Abono* constitui um dos exemplos mais perfeitos de contenção dramática, não obstante as seis personagens que nela desfilam. Os textos comportavam cerca de 200 a 300 quadras, estimadas

para um tempo de representação de 30 a 45 minutos, numa procura óbvia de equilíbrio teatral, com vista a uma resposta concorde com as características do espectáculo ao ar livre e do público. Prova, mais uma vez, da vocação da «papelada» para a filtragem de excrescências supérfluas e para a edificação de universos formuláveis em rápidos conceitos teatralizados. Funcionava aqui a eficácia elementar de uma linguagem artística cuja função expressiva (e emotiva) se misturava a cada passo com a conotativa, numa exigência da contextura festiva do espectáculo global em que a «papelada» se incrustava. As «papeladas» convocavam uma apoteose interiorizada de todos os sentidos, sem a necessidade de apoios em forçados elementos ideológicos.

Na estrutura da «papelada», também neste plano liberta de complexos aparatos arquitectónicos, avultava, no desfecho, um elemento coesivo que os autores denominavam de «cantigas» ou «quadras finais», cantadas e dançadas em roda, num ritmo cadenciado e enleante. Num procedimento simbólico pelo que encerrava de conciliação exorcizante, as personagens rematavam a sua intervenção entoando uma cantiga que resumia toda a sua intervenção na peça, em forma de quadra ou de sextilha com versos setessilábicos, acompanhada e enriquecida por instrumentos como os ferrinhos, o acordeão e o bombo. Repare-se, por exemplo, na cantiga confessionalista do velho (Mateus), na *Comédia da Mini-Saia*, sátira bem-humorada, descontraída, à moda que se verificou no país nas décadas de 60/70 do século XX:

Eu já fui tubarão
E agora sou peixe manso;
Eu sou como muitos são,
Tanto ralho como danço.

Como variações a este esquema, havia cantigas interpretadas por todas as personagens, congraçadas num objectivo político-social comum, como acontece na *Papelada do Abono*³, e várias peças que incluíam também uma cantiga no início, como no *Barbeiro Pobre*, também aqui no sentido da instauração de uma atmosfera estética que apagava ou atenuava a «dor de viver» (como dizia Fernando Pessoa):

Há três dias sem comer
E sem ver as cruces ao cobre.
Não há barbas a fazer,
Mas há um barbeiro pobre!

³ Boas festas queira dar
Deus a quem nos escutou;
E coroas para pagar
A quem tanto trabalhou.

O Senhor vos dê o Céu
E tudo o que há de bom,
Mas não deiteis no chapéu
Só moedas de tostão.

Rosinha, não há café?
 Não há dois golos de chá?
 Não há água de unto?
 E uma batatas, Rosa, não há?

O teatro popular de Valongo extinguiu-se, *mutatis mutandis*, na sua autenticidade primitiva, mas deixou o rasto de uma manifestação cultural *sui generis*, que importa registar e estudar com seriedade, sem desdêns disfarçados ou recalçados. A partir do exemplo empenhado de uma valonguense que não desistiu da divulgação destas obras – a Dr.^a Jacinta Quelhas, a quem devemos preciosas informações para a redação deste texto –, compete agora aos valonguenses a procura séria do muito que ainda está por encontrar, seja na memória própria ou de outrem, seja em papéis, folhas, folhinhas ou em registos magnéticos. Só através de um empenho integrado é que o acervo recolhido pela *Associação Vallis Longus* – cerca de quinze peças – poderá ser substancialmente enriquecido. Trabalho que, «sabemo-lo por experiência própria, não é nada fácil, já pela recusa posta pelos possuidores dos textos originais, já pela cautela e desconfiança de que aqueles rodeiam os seus empréstimos, chegando a impor prazos de devolução, tal como aconteceu à autora», conforme documenta José de Almeida Pavão no prefácio da obra *O Teatro Popular em S. Miguel* (Pavão, 1916: 20). Nas palavras judiciosas de A. Machado Guerreiro, lúcido estudioso do teatro popular português, esta expressão artística não deixará de ser, se sobreviver, para os que a «fazem com amor, uma forma de enriquecer a personalidade, de trabalhar em conjunto, de agir sem o móbil do interesse material, de tomar maior conhecimento, mais consciência, de si mesmos e do mundo circundante, em vários planos – político, social, religioso, numa palavra, cultural» (Guerreiro, 1976: XLII).

Vemos assim como Valongo merece figurar, de pleno direito, entre as terras portuguesas às quais indissolivelmente se liga um riquíssimo património dramático, mediante o qual o microcosmo comunitário traça alguns dos seus contornos essenciais enquanto grupo portador de uma identidade que lhe é própria, vazada em arquetípicas imagens autobiográficas. Expressão do homem como sujeito criador na continuidade do tempo, que entretece histórias da vida com as malhas de que a própria vida se tece, «O teatro é a vida em metáfora de gente», numa feliz definição de Luís Miguel Cintra⁴.

Bibliografia

- GUERREIRO, A. Machado (1976). «Nota introdutória». In VASCONCELOS, José Leite de, *Teatro Popular Português, I (Religioso)*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, VII-XLIII.
- PAVÃO, José de Almeida (1996). «Apontamentos sobre um notável estudo». In FRANCO, Maria do Bom Sucesso Medeiros Franco. *O Teatro Popular em S. Miguel – Seus Temas e Formas*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 11-20.

⁴ Cf. palestra proferida no Teatro da Cornucópia, em 03/12/82.

(1999). «A crítica e a sátira no teatro popular açoriano». In FUNK, Gabriela (org. e coord.). *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular: Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro*, 25 a 27 de Setembro de 1997. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 407-420.

Resumo: *Papeladas* é o termo usado para designar o teatro popular que, em Valongo (distrito do Porto, Portugal), com raízes em finais do século XIX e inícios do século XX, ainda hoje persiste na memória dos valonguenses mais dedicados às tradições culturais do seu concelho, e na prática cultural da comunidade (através de uma Associação local). Este património em movimento, familiar mas, simultaneamente, comunitário, nasceu do impulso migrante de um poeta popular – um Fozcôa –, que trouxe na sua bagagem textos e papéis (in)significantes. Produção semental que haveria de conquistar Valongo e os forasteiros que a esta vila acorriam para assistir às «papeladas», como haveria de fecundar em profundidade a sua multímoda expressão artística.

A simplicidade e a rapidez da trama, a parcimónia ou a escassez de processos cénicos, o recorte concreto das personagens e dos seus diálogos, o humor ora prazenteiro ora satírico e os retratos históricos operados são apenas alguns dos vectores de uma arte teatral que procura o seu lugar na sociedade moderna; sociedade ultramediatizada e global que aspira preencher as junturas indiciadoras de crise com os elementos culturais identitários mais proeminentes adstritos a cada região.

Abstract: *Papeladas* is the term used to designate the popular theatre performed in Valongo (Oporto region, Portugal) which goes back to the end of the 19th century or beginnings of the 20th century. It still persists nowadays in the memory of the locals who are more devoted to the region's cultural traditions and the community's cultural practice (through a local association). This patrimony in motion, simultaneously familiar and communitarian, was born from the migrant impulse of a popular poet – a Fozcôa – that carried (in)significant texts and scattered texts in his luggage. This seminal production would win over both Valongo and the foreigners who came to town to attend the «papeladas» and was to leave a deep imprint on their multifarious artistic expression.

The simplicity and swiftness of the plot, the scarcity of the staging resources, the concrete contours of both characters and dialogues, the charming satirical humour and the historical portraits provided are just some of the key-features of a theatrical craft that seeks to find its place in modern society, an ultra-mediatic and global society that attempts to fill in the gaps exposed by the present crisis with the most prominent cultural identity elements from each region



As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo

Christine Zurbach

Universidade de Évora

Palavras-chave: Teatro de marionetas, Bonecos de Santo Aleixo, Formas teatrais, Diálogo teatral.

Keywords: Puppet Theatre, Santo Aleixo Puppets, Theatrical Forms, Theatrical Dialogue.

A presente abordagem do tema aqui proposto para debate, o do teatro mínimo, recorre ao estudo do caso dos Bonecos de Santo Aleixo, que se inscreve num género antigo e novo ao mesmo tempo, o do teatro de marionetas.

Trata-se, como tentaremos mostrá-lo, de uma forma de teatro que poderá ser adjectivada como mínima em várias acepções do termo, mas a nossa pesquisa incidirá essencialmente no aspecto genológico do seu repertório, em que se verifica um predomínio de formas textuais e cénicas breves, que vivem estritamente do uso do diálogo enquanto componente formal mínima da acção cénica, mas no qual o teatro encontra a plenitude da sua especificidade enquanto expressão artística.

1. Vejamos em primeiro lugar como retratar o nosso objecto de estudo, o teatro de marionetas e, em particular, o dos Bonecos de Santo Aleixo.

É hoje sabido que, se bem que presente em todas as culturas e épocas, o teatro de marionetas, apenas recentemente conseguiu libertar-se de uma relativa marginalidade artística e consolidar o seu espaço no campo teatral.

O reconhecimento do teatro de marionetas enquanto forma de expressão artística terá beneficiado da revisão e do questionamento contemporâneos dos limites do próprio conceito de teatro, que se viu alargado a ponto de se diluir, o que, porém, tornou mais complexa a sua definição: na percepção actual do teatro, o que se entende por teatro de marionetas? Ainda

será um género caracterizado por um tipo de destinatários específicos (um público restrito – infantil ou dito «popular»; não-erudito)? Ou sê-lo-á pelo lugar e pela função que assume em termos artísticos relativamente à criação teatral contemporânea – de conservação patrimonial ou de experimentação pura? Hoje a competição existe – e também a colaboração inter-géneros – entre a marioneta e o teatro em formatos «nobres» já consagrados (de que será exemplo o trabalho das Marionetas do Porto, com a nova relação entre actor-marioneta-encenação no trabalho de João Paulo Seara Cardoso quando retoma a obra do Judeu do séc. XVIII) ou ainda em áreas inovadoras associadas à performance ou ao teatro de objectos, etc.

Com maior visibilidade na oferta teatral contemporânea, o género também conquistou, conseqüente ou simultaneamente, um segundo espaço de consagração, o dos estudos de teatro associados ao ensino especializado. Hoje considerado por um número crescente de teatrólogos como um objecto pertinente para o estudo do teatro em geral (Zurbach, 2002), passou a constar da lista dos tópicos habituais da bibliografia recente dedicada a diversos domínios da teatrologia: o da história, da estética e da teoria do teatro e das artes performativas a cargo de centros de investigação conceituados como o CNRS em França ou o Institut del Teatre de Barcelona.

No caso presente, trataremos um exemplar proeminente da tradição portuguesa do teatro de marionetas, o espólio dos «Bonecos de Santo Aleixo» que tem sido conservado e mantido em actividade até à nossa época e que, tendo hoje um lugar de destaque na vida cultural nacional e internacional, também tem desafiado a investigação (Passos, 1999; Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007).

De origem remota, e difícil de datar com alguma fiabilidade – mas remontando pelo menos ao século XIX –, trata-se de uma prática artística sediada inicialmente na região de Borba, no Alentejo. Conotada e designada habitualmente como uma forma do teatro de tradição popular, foi transmitida oralmente pelos marionetistas proprietários do espólio, até ao último quartel do séc. XX. Em risco de desaparecimento, o conjunto dos objectos e o conteúdo cénico, verbal e musical dos espectáculos foram transmitidos e confiados, por volta dos anos 1980, aos actores profissionais da companhia do actual Centro Dramático de Évora (CENDREV) que, ao incluir representações regulares desse tipo de espectáculo teatral na sua programação, confere à dramaturgia que o caracteriza um estatuto institucional e artístico equiparado ao da produção regular de uma companhia de repertório.

Numa primeira acepção do termo – quase literal –, a aplicação do adjectivo mínimo ao nosso objecto de estudo não se desenquadraria totalmente dessa forma de teatro «em ponto pequeno» conforme a expressão do investigador e especialista McCormick.

Tal qualificação poder-se-ia justificar pela natureza reduzida (em volume e em número) dos meios envolvidos, quer materiais quer humanos, próprios da tradição do teatro de marionetas, favorecendo a sua mobilidade e adaptabilidade aos contextos. No caso presente, o conjunto dos recursos usados cabe em duas arcas: cerca de uma

dúzia de cartões reversíveis para os cenários pintados, setenta e quatro marionetas com pequenas dimensões, uma dúzia de pequenos adereços; os espectáculos envolvem cinco actores, um dos quais músico guitarrista. Mas hoje, também não faltam exemplos de projectos artísticos de teatro *de* ou *com* marionetas com exigências que podem exceder de longe aquelas associadas ao teatro de actores (será o caso dos trabalhos da companhia francesa dirigida por Philippe Gentil entre outros).

Ou, situando-nos numa perspectiva de natureza estético-artística, pelo carácter rudimentar dos espectáculos, que servem peças, geralmente curtas na sua extensão e lineares nos seus enredos, entendidas como formas espectaculares «menores» porque «mínimas» em termos de encenação, de cenários e dos trajes utilizados.

Ou, ainda, no plano literário, pela qualidade dos textos que constituem o seu repertório, onde proliferam formas que dificilmente se integram no modelo genológico do cânone tradicional.

De facto, ou pertencem a géneros menosprezados (e infelizmente subestimados na sua potencialidade teatral) por serem demasiado pobres em termos literários e também linguísticos - recorrem no nosso caso a uma língua com conotações dialectais e regionais não contempladas pela língua padrão, e até a expressões grosseiras e escatológicas em certos casos – sendo por essa razão arredados do cânone, ou revelam uma surpreendente capacidade de hibridação formal algo desconfortável para a sua classificação segundo a norma estabelecida: como entender, em termos teatrais, um repertório que, por exemplo, inclui nos seus *autos* de temática religiosa momentos de pura farsa e fantasia burlesca, ou números dançados e cantados, mais comuns nos espectáculos de variedades ou de entretenimento de feira?

Admitindo-se a eventual pertinência de tais considerações – derivadas da observação empírica dos meios verbais e não-verbais que materializam esse teatro –, pensamos todavia que o carácter mínimo dos Bonecos, em particular do seu repertório textual, além de não constituir um sinal de pobreza ou menoridade, carrega antes uma extrema riqueza teatral, em particular se olharmos para a singularidade do conjunto.

Na verdade, a dramaturgia que sustenta o conjunto não se esgota nos textos: é fortemente associada ao contributo imprescindível da música, do canto e da dança que, à revelia do peso tradicional do texto no centro do espectáculo de teatro, tecem num discurso coerente, uma forma única, aparentada ao modelo do espectáculo de arte total.

Assim, analisar este conjunto textual com ferramentas tradicionais poderia revelar-se pouco producente, daí o nosso interesse pelo recurso ao conceito de teatro mínimo aqui...

2. Centremos agora a nossa atenção na problemática do texto desse repertório, tendo em conta a sua posição frágil (como acabámos de ver) no território do literário em geral e do literário no teatro.

É hoje quase um lugar comum afirmar que o teatro tem uma existência anterior à do texto dramático entendido como componente verbal reconhecidamente literária, ou como expressão do que se entende por literário no contexto da nossa tradição europeia. No caso presente, o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo agrupa textos inseparáveis de uma *performance* cénica com a qual tecem uma relação de dependência recíproca, além de permitir que a componente verbal intrínseca dos espectáculos possa acolher – ainda que esta configure um repertório textual fixo a cargo dos marionetistas –, uma interacção verbal constante com o público, feita de maneira improvisada, ou relativamente regulada e codificada.

Os textos constituídos pelos diálogos das personagens, ou seja as peças propriamente ditas, são um exemplo do vasto património textual alentejano de transmissão oral (Lima, 2004) cujas origens não são datáveis, e que foram decorados e transcritos no momento da passagem de testemunhos entre o último bonecreiro, Mestre Talhinhos, e os actores-marionetistas em finais dos anos 1980. Julgo importante referir que, juntamente com a técnica de manipulação das marionetas, com a encenação das peças, as indicações de jogo e de dicção, as canções e as partituras musicais, também foi transmitida e conservada toda a estratégia de organização dos espectáculos (em três grupos de peças coerentes e estáveis que veremos mais à frente) e de relacionamento com o público. O conjunto dos elementos recolhidos configura assim um modo específico de prática teatral, próxima de um cerimonial (ou quase ritual) estruturado à luz do modelo da relação teatral consagrada na tradição ocidental.

Vejamos agora o *corpus* dos textos que foram conservados e que acabam de ser disponibilizados em livro (Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007) numa transcrição anotada e acompanhada de um quadro de variantes muito esclarecedoras quanto à especificidade (e instabilidade) da sua matriz de transmissão oral.

Dando um particular destaque à componente ritualizada referida anteriormente, o volume apresenta na sua segunda parte, os textos das peças segundo três grupos de modo a reflectir os programas de espectáculos potenciais mais solidamente constituídos e recorrentes para as apresentações hoje levadas à cena.

Qualquer um dos três grupos de textos é enquadrado por duas peças breves, uma de abertura, sem texto intitulada *Baile dos Anjinhos*, constituída por uma coreografia de anjos portadores de uma vela acesa, acompanhada à guitarra, e outra, de fecho do espectáculo, com diálogos animados entre populares, os dois apresentadores, o Padre Chancas e o Mestre-Salas, em que também figura uma marioneta que apresenta um preto e se assiste a uma pega de touro com uma canção final cantada em coro, seguida de foguetes festivos.

Cada um dos programas é estruturado em torno de um *auto* de temática bíblica: a *Criação do mundo*, a *Natividade* e a *Paixão de Cristo*, cuja apresentação ocupa a 1ª parte do espectáculo. Após um intervalo, seguem-se os quadros ou os *sketchs* em princípio directamente pedidos pelo público apesar de hoje haver algum entendimento prévio com membros da assistência que serão interpelados.

Assim, o *auto* da *Criação*, reminiscência provável do espectáculo medieval do *Jogo de Adão*, é composto por nove quadros seguidos, após um intervalo, pelos quadros dançados e cantados dos *bailinhos* ou *saiadas*, e pelo *fado* cantado em dueto do *Senhor Paulo d'Afonseca* e da *Menina Virgínia*.

O *auto* da *Natividade* é seguido pelo *Passo do Barbeiro*, farsa típica, algo violenta, com um texto relativamente extenso, composto por uma sucessão rápida de cenas breves, pelo *Baile dos Cágados*, quase desprovido de texto, a canção brejeira do *Lará* e o *Baile das Leiteirinhas* cantado em coro feminino.

Numa sequência fortemente contrastada, entre o *auto* da *Paixão de Cristo* e a folia carnavalesca, com o terceiro programa, o público pode ver a *Confissão da Beata*, o *Sermão do Padre Chancas*, de homenagem báquica ao vinho, a *Confissão do Mestre Salas*, os fados de Aldonso e Doroteia, Filomena e Zeferino, e do Marinheiro.

Podemos constatar que são textos que, em termos genéricos, compõem uma série heterogénea, sendo que, apesar de agrupados em programas estabilizados hoje, podem funcionar de maneira autónoma no *corpus* dramático.

Sem ambição literária, são textos distintos dos géneros conceituados do teatro erudito: são caracterizados pela sua brevidade (no sentido da sua curta extensão textual)¹, pela pobreza da sua versificação, por uma relativa pobreza dramática, pela linearidade das suas fábulas construídas em torno do prazer do engano, e associam o quotidiano e o poético na sua linguagem com evidentes desvios da norma linguística, sem se privarem de recorrer à conhecida expressividade gestual própria do cómico da farsa. Na relação com o espectador, revelam, no entanto, a eficácia comunicativa de formas não canónicas (ou não ortodoxas e por isso, consideradas como menores na hierarquia dos géneros), que a irreverência permitida ao teatro de marionetas pode manter vivas até hoje.

Em termos genéricos, torna-se visível o peso da tradição cómica medieval nos passos, ou na confissão e no sermão cómicos, subgéneros da forma-matriz da farsa que, apesar do seu estatuto marginal relativamente à dramaturgia dos «grandes géneros» que dela se demarcaram progressivamente a partir do período neoclássico, sobreviveu até hoje com extrema vitalidade. Tais formas contaminaram, por sua vez, os três *autos* de temática religiosa, inspirados na liturgia cristã (com excepção compreensível de *Os martírios do senhor* ou *Auto da Paixão* cujo quadro de recepção circunstancial é ainda

¹ Não utilizamos aqui a designação no seu sentido restrito, que apenas se aplica a realizações literárias breves com valor de verdade universal, mas enquanto designação de produções em formatos pequenos, com poucas personagens e de pouca extensão no tempo

bastante consensual nos nossos dias e requer alguma gravidade no tratamento do tema). Aqui subvertidos e reformulados de modo carnavalesco e farsesco, os dois *autos* adoptam um recorte estrutural de sucessão de cenas ou pequenos quadros cómicos, em que não faltam alusões satíricas à actualidade nos improvisos com os espectadores, numa aproximação ao modelo moderno (e urbano) da revista (outro descendente da antiga comédia ateniense...). Assinalemos que, nesse aspecto, o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo não será único no seu género, partilhando com numerosos espólios europeus tradicionais idêntico modelo satírico e cómico-burlesco².

A esses textos estruturados como peças no sentido tradicional devemos acrescentar as estrofes dialogadas dos fados, o coro cantado nos bailinhos ou saídas, e as cenas apenas dançadas com base num guião coreográfico, sem texto, (*Baile dos Anjinhos*), ou com um número muito reduzido de réplicas (*Baile dos Cágados*). E é, de facto, na presença constante, no espectáculo em cena, da música e do canto, aliados às palavras dos diálogos rimados e ritmados, aos movimentos coreografados das marionetas, que se encontra a dimensão verdadeiramente teatral do repertório dos Bonecos de Santo Aleixo. Numa fusão entre diversas artes consagradas, o teatro menor das marionetas aproxima-se do sonho da obra maior, da obra de arte total.

3. À luz do nosso entendimento do conceito de teatro mínimo, o repertório desse teatro mostra, efectivamente, possuir uma coerência, uma «gramática», no sentido da designação de um conjunto complexo (equivalente a uma retórica ou uma poética) em que formas breves e espectáculo total se conjugam, e podem ser entendidas como constitutivas de um sistema no qual o elemento estruturante recorrente é o da cena dialogada ou da troca em diálogo. O teatro dos Bonecos identifica-se desse modo, em termos textuais, com uma definição aristotélica do teatro, reavivada no seu enraizamento renascentista e conservada por uma longa tradição europeia, mas tal forma não se esgota nos textos em si, contamina a própria forma do espectáculo a qual requer uma intensa interacção verbal com o público destinatário³.

² Assinalemos todavia que a componente textual do teatro de marionetas não corresponde necessariamente a esse retrato, sendo que numerosos autores da modernidade europeia se interessaram pelo teatro de marioneta. De facto, existem hoje uma escrita e uma dramaturgia erudita para o teatro de marionetas como o mostra o estudo – entre outros – de José Manuel Pedrosa no VI Seminário (2005) sobre a marioneta na literatura.

³ Assinala-se aqui as afinidades entre o enquadramento do espectáculo dos Bonecos, fortemente apoiado na comunidade dos espectadores presentes, e aspectos particulares do funcionamento da farsa medieval que, nas suas origens, constituía um elemento fulcral das festas de Carnaval ou dos Loucos, e ainda outras festividades e rituais da sociedade, em que grupos teatrais formais ou informais satirizavam os costumes nas *sotties*, nos sermões jocosos ou moralidades, troçando também dos *faits divers*, nomeadamente dos desaires da vida conjugal que constituem a matéria central da maioria das farsas que chegaram até nós.

De facto, por um lado, as peças dessas marionetas reproduzem, como o teatro para actores, o modelo dramático baseado no princípio da *mimesis* como representação de acções e de homens em acção, em que *falar* é sinónimo de *agir*, fazendo assim do recurso ao diálogo enquanto forma uma *forma-sentido* ideal par a expressão dialógica das relações inter-humanas.

No *corpus* hoje existente, em termos quantitativos, além de alguns monólogos ou canto coral, o dispositivo enunciativo predominante é a troca de réplicas curtas entre pares de personagens, que comunicam na forma restrita do diálogo, quer no interior das cenas na ficção representada por personagens (por exemplo, nas peças breves que são as farsas do *Passo do Barbeiro*, da *Confissão da Beata*, do *Mestre Salas* ou do *Sermão do Padre Chancas*), quer no quadro de comunicação entre personagens assumido pelos dois apresentadores, o Mestre Salas e o Padre Chancas, cruzada com intervenções por parte do público quando é por eles solicitado (dar nomes aos animais, etc.). Por exemplo, o *Auto da Criação do Mundo* vive da partilha da palavra entre os dois apresentadores que anunciam, comentando-as de maneira cómica, as cenas respectivas, retiradas do Antigo Testamento e que se sucedem em cena, desde a Criação da Luz, a Disputa do Sol e da Lua, a Criação de Adão e Eva, a Passagem dos Animais (momento privilegiado para uma versão burlesca do acontecimento com a colaboração do público), até aos quadros da Tentação da Serpente e da Expulsão do Paraíso, após as quais surgem as cenas de Adão e a Fiandeira, Abel e Caim, acabando no Inferno. Excluimos desse grupo componentes do espectáculo apenas dançadas ou cantadas em coro⁴), se bem que dos quatro *fados*, três sejam duetos.

Optando por uma abordagem descritiva numa investigação morfológica, é a forma dos textos (e desse tipo de teatro, eventualmente *mínimo*...) que nos interessou, como «susceptível de ser apreendida como objecto [possuindo] sua validade e coesão próprias» (Jolles, s/d: 29). Constata-se que a questão da nomenclatura e da «lista de todas as formas» oferecidas neste caso não se levantou, tratando-se de formas conhecidas, ainda que para alguns a nomenclatura usada possa parecer pouco rigorosa: entre passo, confissão e sermão, o denominador comum é a farsa, mas ela predomina no hibridismo dos *autos*. Mas se definirmos o teatro como espectáculo da palavra em acção, em que o diálogo, forma mínima por excelência, assume uma função central para a realização da acção dramática (Übersfeld, 1977; 1996), também podemos afirmar que o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo cumpre e materializa a própria essência do teatro, ainda

Sabemos que o último bonecreiro ainda mantinha o hábito de se inteirar dos assuntos locais que poderiam ser satirizados na segunda parte do espectáculo (Passos, 1999) .

⁴ São três danças: o *Baile dos Anjinhos*, o *Baile dos Cágados*, o *Baile das Leiteirinhas* e uma *Contradança* dirigida pelo Mestre Salas; os textos cantados em coro na cena da *Criação da Luz*, as estrofes dos pastores diante do presépio; os fados ou canções, e as danças ou *saiadas* cantadas pelos bailarinhos.

que configurada na (e pela) sua aparente pobreza textual e/ou verbal que o manteria às portas do literário, do lado de fora...

É é nessa aparente redução ao mínimo necessário para que o teatro aconteça que o teatro de marionetas se revela como objecto pertinente de pesquisa dramaturgica, pelo modo como nele sobressai a eficácia de um teatro fiel à forma dialogada.

Resta-nos evocar uma última problemática relativa aos textos que aqui descrevemos e uma eventual contradição.

O projecto de investigação sobre os Bonecos de Santo Aleixo, sediado no Centro de História da Arte na Universidade de Évora, e lançado em 1997, tem promovido um trabalho de recolha e fixação da memória material desse teatro, agora protegido pelo seu novo estatuto artístico, como vimos. Além da catalogação dos objectos que compõem o espólio (marionetas, cenários, adereços) com acesso num site próprio, a equipa também teve que organizar um trabalho de edição das peças, optando por uma fórmula de tipo tradicional, ou seja, por uma edição impressa num livro, com critérios devidamente fundamentados.

Mas, se o uso actual e respectivo estatuto das peças do repertório, em que a reprodução do modelo aprendido foi estabilizado após a passagem de testemunhos realizada nos anos 1980, é (simultaneamente) de ordem patrimonial e artística, por seu lado, a fixação formal dos textos, apesar de justificada, comporta aspectos problemáticos que são próprios de toda a edição escrita e impressa de textos de tradição exclusivamente oral. Sobre o assunto, bastar-nos-á citar George Steiner que, na sua obra recente *Le Silence des livres*, evoca as relações históricas entre as práticas da escrita e da oralidade, afirmando: «L'écrit dessine un archipel dans les vastes eaux de l'oralité humaine. L'écrit, sans même s'arrêter aux différents formats de présentation du livre, constitue un cas à part, une technique particulière au sein d'une totalité sémiotique largement orale» (2007: 8). Também importa, nesta reflexão final, recordar a obra (menos recente se bem que particularmente pertinente aqui), *L'Invention de la littérature* de Florence Dupont, que propunha uma revisão crítica da nossa concepção algo errónea da escrita enquanto sinónimo de progresso civilizacional e de abandono da oralidade que a antecedeu: «Ce livre se propose donc de retrouver à l'origine de notre culture européenne une double tradition. D'un côté, une tradition d'écriture, plus récente, plus limitée sans doute qu'on a bien voulu le dire, de l'autre, une tradition de poésie (orale) » (1994:12), de uma verdadeira cultura poética que não é apenas oral no sentido técnico, mas mobilizadora dos sentidos e fonte de laço social, por vezes efémero, entre todos os participantes.

Os textos, que analisámos à luz da sua condição de *teatro mínimo*, foram-no de acordo com um modelo *literário*, ou seja, inscrito na dimensão de *escrita para a leitura* que Dupont chama *literatura*.

Pela sua classificação num sistema de géneros ou de formas, passaram da abertura e da variabilidade dinâmicas da produção oral que sempre os caracterizou para o

silêncio do texto escrito. Mas sabemos que, na representação teatral dos Bonecos de Santo Aleixo, existe e funciona um outro texto decisivo, e de que não falámos aqui, aquele que é tecido no diálogo aberto e vivo entre os participantes – artistas e público presente –, em que a oralidade desse teatro é plenamente realizada. Incumbe, assim, à edição impressa dos textos, assegurar a função não menos aberta e dialogante de facultar a esses textos de tradição oral a possibilidade de dialogar com o experimentalismo da actual produção erudita de tradição impressa.

Bibliografia

- DUPONT, Florence (1998 [1994]). *L'Invention de la littérature*. Paris: La Découverte.
- PASSOS, Alexandre (1999). *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (im)possível história*. Évora: Cendrev.
- ROUSSE, Michel (2006). «Le théâtre». In *Histoire de la France littéraire*. Vol. 1. Frank Lestringant et Michel Zink (dir.). Paris : PUF, 505-513.
- STEINER, George (2007 [2005]). *Le Silence des Livres*. Paris : Arléa.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin.
- ZURBACH, Christine, José Alberto Ferreira, Paula Seixas, coord. (2007). *Autos, passos e bailinhos. O texto dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora.
- (2002). «Teatro de Marionetas: um factor de renovação na investigação teatral». In C. Zurbach (coord.). *Teatro de marionetas. Tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul Editora, 41-48.

Resumo: Devido à sua posição tradicionalmente marginal no conjunto das formas conceituadas de teatro, o teatro de marionetas possui um repertório de grande interesse para uma reflexão sobre o que se pode entender por «teatro mínimo». Esta comunicação visa demonstrá-lo a partir de um estudo de caso, o do teatro dos «Bonecos de Santo Aleixo». Além de recorrer a um repertório em que predominam formas derivadas da farsa – forma breve por excelência – ou por ela contaminadas, é um tipo de espectáculo em que o diálogo enquanto forma mínima de teatro ou «forma-sentido», assume uma visibilidade e um papel predominantes, reenviando desse modo para a própria essência do teatro na sua acepção aristotélica.

Abstract: Since it has traditionally occupied a marginal status within the system of reputed theatrical forms, puppet theatre possesses a repertoire of great interest for a reflection on what can be understood as «minimal theatre». This paper intends to highlight this notion by focussing on a case study, the theatre of «the puppets of Santo Aleixo». Apart from resorting to a repertoire which covers several forms either derived from farce – typically a short form – or contaminated by it, it is a kind of performance in which the dialogue as a minimal form of theatre or «meaning-form» adopts a predominant role and visibility, thereby hailing the essence of theatre itself in the Aristotelian sense.



«Se calhar nem mesmo teatro»: o texto dramático para a infância de Manuel António Pina

Sara Reis da Silva

Universidade do Minho

Não é a vida teatro, tanto quanto o
teatro é a vida?

(Pina, 2007: 75)

Palavras-chave: Manuel António Pina, literatura infantil, texto dramático, humor.

Keywords: Manuel António Pina, children's literature, theatre, humour.

A escrita polifacetada de Manuel António Pina (MAP), inaugurada, em 1973, com *O País das Pessoas de Pernas para o Ar – Contos para Crianças*, desdobra-se em mais de três dezenas de obras de poesia, crónica, ensaio, conto, novela e texto dramático, muitas delas traduzidas em numerosas línguas. Tendo em conta o potencial receptor da sua produção literária¹, salienta-se um maior número de obras poéticas destinadas a adultos, enquanto, para a infância, é o texto dramático que possui um notório relevo, assinando o autor mais de duas dezenas de títulos.

Com efeito, MAP é um dos autores que – juntamente, por exemplo, com António Torrado – mais têm contribuído para a legitimação da literatura dramática e/ou do teatro para crianças em Portugal. A sua ligação profunda, entusiasmada e conhecedora ao teatro reflecte-se, por exemplo, no facto de, em 1978, ter sido um dos sócios-fundadores da Companhia portuense Pé de Vento, de, em 1982, ter sido bolseiro do Centro Internacional de Teatro de Berlim junto do Grips Theater, e de ter recebido, em 1988, o prémio do Centro Português para o Teatro para a Infância e a Juventude (CPTIJ),

¹ Neste sentido, é curioso lembrar um breve extracto do depoimento «Sob forma de carta», um «auto-retrato» em que MAP afirma: «Em geral, o que escrevi e publiquei em livro é, acho eu, e à falta de melhor designação, literatura. E literatura destinada (comercialmente destinada, e já vamos no território de novo controvérsia, a do leitor) a gente particularmente inclassificável: os leitores de poesia e as crianças. Sem me querer meter no que uma e outra sejam, estaria tentado a dizer que tudo o que tenho escrito é, ao mesmo tempo, tanto poesia quanto literatura, digamos assim, infanto-juvenil (...)» (Pina, 1997: 36).

pelo conjunto da sua obra neste domínio. Acrescente-se, ainda, o elevado número de textos seus levados à cena por companhias de teatro como Pé de Vento, TEP (Teatro Experimental do Porto), TELA (Teatro Experimental de Leiria), entre muitas outras².

Além disso, em contextos diferentes, MAP detém-se, com frequência, em reflexões de carácter metaliterário, debatendo a própria literatura e problematizando questões relativas à escrita dramática. Veja-se, a este título, o seguinte excerto de uma entrevista conduzida por Adão Moreira:

Já escrevi coisas «para» crianças (peças de teatro inclusive) que hoje talvez não escrevesse. Algumas delas talvez um pouco complexas, o que quer que isso signifique. A explicação que tenho – é a única explicação aceitável, acho eu, num juízo literário... – é que foram escritas por prazer. E que, se as tivesse podido escrever de outra maneira, certamente o teria feito. Hoje não escreveria possivelmente (mas que sei eu?) «O maior intelectual do mundo», por exemplo: mas na verdade julgo que, se o não tivesse escrito, e escrito da maneira como o fiz, não escreveria as coisas que hoje escrevo e da maneira como hoje as escrevo. (Pina, 1987a: 75)

O breve depoimento que acabámos de citar, parte-integrante de um importante paratexto incluído no final da obra *O Inventão (Aventuras do Maior Intelectual do Mundo)*, sugere uma reflexão por parte do autor acerca de questões como a recepção preferencial/potencial e/ou o leitor modelo e/ou a «pretensa» simplicidade da escrita «para» crianças. O carácter metaliterário de que se reveste este enunciado – um entre muitos, aliás, na obra de MAP – acaba, pois, por denunciar um especial posicionamento face à colectânea mencionada, uma atitude simultânea de distanciamento perante o criado e de reconhecimento relativamente à relevância atribuída a estes textos em particular no processo de construção do eu-autor/escritor.

Para objecto deste ensaio, e por razões que se prendem com a nossa área preferencial de investigação³, seleccionámos precisamente a obra *O Inventão (Aventuras do Maior Intelectual do Mundo)*, um dos títulos mais marcantes de MAP que merece destaque não só pelo facto de ter sido duplamente premiada⁴, mas também pelo surpreendente número de encenações e representações a que foi sujeita. Esta colectânea veio a lume em 1987, após a publicação de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar – Contos para Crianças* (1973); *Gigões & Anantes* (1974); *O Têpluquê* (1976) e *O Têpluquê e outras histórias* (1995 – 2ª ed. aumentada); *O Pássaro da Cabeça* (1983); *Os Dois Ladrões*

² Para completar estas informações, veja-se <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

³ Presentemente, encontramos-nos a elaborar uma tese de Doutoramento acerca dos textos para a infância de Manuel António Pina e das questões da intertextualidade humorística e da competência literária.

⁴ A esta colectânea foi atribuído o Prémio Calouste Gulbenkian Melhor Livro Infantil Publicado em Portugal em 1986/1987, tendo obtido também, em 1988, uma Menção do Júri do Prémio Europeu Pier Paolo Vergerio da Universidade de Pádua.

(1983); *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* (1984); *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez* (1985); *Os Piratas* (1986/1997). Deste conjunto, inscrevem-se no modo dramático os títulos *Os Dois Ladrões*, *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* e *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez*. A estes vieram juntar-se, anos mais tarde, *Aquilo que os Olhos Vêem ou o Adamastor* (1998), uma versão teatral da novela *Os Piratas* (1997) e, ainda, *A Noite* (2001). Resumidamente, nos três primeiros títulos citados avulta uma construção ficcional herdeira do *nonsense* anglo-saxónico, um teatro humorístico sustentado pelo absurdo, pelo inesperado e pelo despropositado. Já os três últimos, com uma estruturação mais complexa, são perpassados por tópicos como a hesitação entre o sonho e o real, a memória histórica e a questão do duplo ou da fragmentação do eu. A nota dominante de todos eles reside, quanto a nós, na libertação dos «padrões convencionais de uma moral e de uma linguagem artística retrógradas» (Rebello, 1989: 150), testemunhando a mais importante alteração na produção dramática/teatral infanto-juvenil do pós 25 de Abril de 1974, como sublinha Luiz Francisco Rebello.

Numa entrevista concedida a Sandra Sousa para o *Jornal de Letras*, MAP esclarece que «As peças que estão no *Inventão* foram-me encomendadas pelo Vasco Graça Moura, para serem levadas à cena. Não foram feitas espontaneamente. Ainda assim, é um género que combina com as crianças, a infância é toda teatral, dramática» (Pina, 1993: 14). Anos mais tarde, questionado por José António Gomes acerca da relevância que parece conceder ao texto dramático, o autor refere, igualmente, que «...houve circunstâncias concretas que me levaram a escrever peças de teatro particularmente uma encomenda de Vasco Graça Moura, quando, em finais dos anos 70, presidiu à RTP (foram-me então encomendadas 52 peças, das quais, mesmo assim, consegui escrever 12!)...» (Pina, 2000b: 4).

As breves peças de teatro em verso contidas na colectânea em análise foram, em alguns casos, concedidas para encenação à companhia Pé de Vento. Antes de serem editadas ou de tomarem a forma de livro, integraram um conjunto de espectáculos cuja representação foi inaugurada, em 1978, com *Ventolão*⁵, designação de uma trilogia composta por «*Ventolão – O maior intelectual do mundo*»⁶, «*Trabalhadas e Trapalhadas*»⁷ e «*Homenagem aos Pés*»⁸. Em nota paratextual na abertura da obra, MAP relata, com

⁵ Conforme esclarece João Luiz, o famoso boneco Ventolão foi criado por Virgínio Moutinho para o Grupo de Teatro Pé de Vento (Luiz, 1999: 1).

⁶ Pé de Vento, 1978 – 65 representações; texto: Manuel António Pina; música: M. J. Reynaud; Ventolão e pensamentos: Virgínio Moutinho; vozes e manipulação: Artur Miranda, Carlos Almeida e João Luiz; execução musical: José Martins; realização: João Luiz.

⁷ Pé de Vento, 1979 – 80 representações; texto: Manuel António Pina; música: Jorge Paupério; cenários: Miguel Cameira; interpretação: Artur Miranda, Carlos Almeida e João Luiz; realização: João Luiz.

⁸ Pé de Vento, 1979 – 63 representações; texto: Manuel António Pina; cenário e figurinos: Rosa Ramos; colaboração: Victor Valente e Josém; dos músicos António Figueiredo e Rui Esteves, e ainda de Amélia e

pormenor, algumas das encenações de que foram alvo estes textos, bem como as suas ocorrências em outras obras da sua autoria:

O *Inventão* reúne parte dos textos escritos para uma série de 12 filmes para TV que a RTP transmitiu em 1979 e 1980 com o título geral de «Histórias com pés e cabeça», produzidos e realizados por Cinequanon e RTP e com direcção de Amílcar Lyra. Alguns foram levados à cena pela Companhia do Colectivo de Animação Teatral Pé de Vento, do Porto, entre 1978 e 1983: «O Maior Intelectual do Mundo» (não incluído no presente volume), «Viva liberdade fora da cabeça!», «A homenagem aos pés», «O homem do saco» e «A Arca do Não É». Vários outros integram o texto da peça «Histórias com reis, rainhas, bobos, bombeiros e galinhas», representada em 1983 pela mesma companhia, como as anteriores com direcção de João Luís. Outros ainda foram representados pela companhia do Teatro Experimental de Leiria, em 1984 e 1985, em espectáculos intitulados «O mágico dos contos» e «Histórias com pés e cabeça». Por fim, os textos «Viva a liberdade fora da cabeça!» e «Anão Anão & Assim Assim» foram à cena pela companhia de Teatro Construção, de Joane (Famalicão), em 1984 e 1985. Excertos do presente volume estão publicados em livro: «O Pássaro da Cabeça» (A Regra do Jogo Ed., Lisboa 1983) e «Histórias com Reis...» (Ed. Pé de Vento/Col. Borboleta, Porto 1983); outros em disco: «O Inventão» (DIAP 16026), com música de A. José Martins, «O bando dos gambosinos» (POLYDOR 2480634) e «O beco dos gambosinos», ambos com música de Suzana Ralha. (Pina, 1987a)

Assim, a publicação das peças de *O Inventão*, à semelhança do que se verificou com as obras *Aquilo que os Olhos Vêem* ou *o Adamastor* e *Os Piratas*, possui um «importante valor acrescentado em relação a uma mera edição de uma obra literária de teatro», na medida em que estas foram «testadas no palco ao mesmo tempo que escritas para o palco e no palco» (Pina, 1999: 12).

Na primeira edição de *O Inventão* (1987) reúnem-se sete títulos: «Viva a Liberdade fora da Cabeça!», «A Homenagem aos Pés», «O Homem do Saco»⁹, «A Cabeça no Ar», «A Arca do Não É»¹⁰, «Nada na Cabeça» e «Anão Anão & Assim Assim». Na segunda edição

Isabel Paupério, Paula Seabra e Maria João; música: Jorge Paupério; interpretação: Adelaide Seabra, Artur Miranda, João Luiz, Jorge Paupério e Óscar Branco; realização: João Luiz.

⁹ Pé de Vento, 1980 – 149 representações; cenários e figurinos: Rosa Ramos; música: Jorge Paupério; interpretação: António Fonseca, Isabel Roxo, Jorge Mota e Jorge Paupério; arranjo musical: António Figueiredo com a colaboração para a gravação de Rui Esteves, Filipe Coelho, Fernando e Armindo; realização: João Luiz.

¹⁰ Deste texto de MAP, foram levadas a cena pela Pé de Vento duas versões. 1ª versão – 1981 – 92 representações; cenário: Rosa Ramos; música: Jorge Paupério; colaboração na dramaturgia: Maria João Reynaud; técnica: Miguel Diaz; texto do programa: Maria João Reynaud; carpintaria: Manuel Oliveira; guarda-roupa: cedido pelo TEP; interpretação: António Moreno, Jorge Paupério e Paula Seabra; colaboração: António Figueiredo, Mário Araújo, Amélia e Isabel Paupério; cartaz e programa: Maria Augusta Araújo; gravação:

(2003), a anteceder os sete textos que mencionámos, MAP colocou «O Maior Intelectual do Mundo», ampliando-se, assim, esta colectânea para oito textos.

É por via do título *O Inventão*, elemento paratextual fundamental a partir do qual se celebra o primeiro contacto com a obra, que nos preparamos para o inusitado e para a inovação linguística e semântica. De facto, o vocábulo «inventão», afasta-se do previsível, consubstanciando uma original matriz lúdica, enquanto objecto neológico, que teve a sua origem nas palavras «inventar» e «inventor» e que parece ter nascido de um processo de derivação sufixal, já que aí se constata a presença do sufixo aumentativo «-ão». A corroborar o carácter hiperbólico que ressuma do título, encontra-se o subtítulo «Aventuras do Maior Intelectual do Mundo», que surge colocado entre parêntesis e apenas na folha de rosto das duas edições da obra em apreço.

Ainda do ponto de vista paratextual, há a destacar a dedicatória repartida em dois – «À Maria João e ao João Luís»¹¹ – e a epígrafe¹²:

Penso coisas tão profundas e sinto-me tão mal
que penso se não serei um Intelectual.
E penso coisas tão mal e sinto-me tão profundo
que devo ser o Maior Intelectual do Mundo!
«Pensamento de Inventão. (Pina, 1987)

O jogo quiasmático, que, nesta quadra, se celebra, uma construção verbalmente económica que se baseia no recurso à repetição de um conjunto restrito de palavras, faz prever a ludicidade que pautará todos os textos da colectânea. A ironia subtil, a par da hiperbolização, na primeira pessoa, do estado do espírito do sujeito de enunciação, motivam ainda o cómico, traço que também marcará de forma determinante a obra em análise. O tópico da Razão ou do exercício intelectual é igualmente ensaiado, estabelecendo-se uma ligação semântica quer com o próprio subtítulo da obra, quer com alguns dos títulos dos textos que a enformam.

O texto de abertura da colectânea possui o título exclamativo «Viva a liberdade fora da cabeça!», uma expressão que suscita surpresa pelo carácter nonsensical.

Fernando Rangel; realização: João Luiz // 2ª versão – 1983 – 51 representações; encenação: João Luiz; cenografia e figurinista: Rosa Ramos; organização musical: Pedro Fresch; interpretação: António Fonseca, Cristina Costa e Jorge Mota; Luminotecnia: Ursula Zangger.

¹¹ Maria João cremos ser Maria João Reynaud, docente da faculdade de Letras da Universidade do Porto, responsável pela dramaturgia da Pé de Vento, e João Luiz, o encenador desta companhia, ambos, aliás, sócios fundadores, com MAP e outros, desta.

¹² Esta epígrafe encontra-se nas duas edições, embora na segunda se detecte uma ligeira alteração: «Penso coisas tão profundas e sinto-me tão mal / que penso que sou um Intelectual. / E penso coisas tão mal e sinto-me tão profundo / que devo ser o Maior Intelectual do Mundo» (Pina, 2003). Através da substituição da expressão «se não serei» por «que penso que sou» elide-se a ideia de dúvida, subjacente à forma verbal condicional, e afirma-se uma certeza.

Esta peça curta é dominada pelo diálogo entre a personagem que dá título à obra, o Inventão, um boneco que paradoxalmente é um intelectual, e os seus próprios pensamentos, assumidos aqui como realidades concretas, com vida própria. A didascália inicial propõe uma cenografia simples e não realista – aliás, muito comum aos textos dramáticos para a infância –, ao nível dos adereços, sendo preenchida, em exclusivo, pela presença do Boneco chamado Inventão que se apresenta simultaneamente como personagem e espaço de actuação, já que é também uma barraca de fantoches. É a partir da sua cabeça que entram em cena os fantoches, que representam o segundo actante, figura colectiva, coincidente com os seus pensamentos, personificados e tornados voz independente. O reverso da complexidade que decorre desta configuração dual do Eu, sujeito de enunciação, reside nos seus originais efeitos cómicos, factor de aproximação e de sedução do leitor/espectador.

Reflectindo acerca da especificidade do discurso dramático, em particular sobre a importância das personagens enquanto meios de contacto com as peripécias e com as diversas concepções da realidade, Glória Bastos apresenta como exemplo de uma variação inovadora precisamente o texto em análise. Neste, conforme destaca, «duas personagens, ao mesmo tempo distintas e uma só, confrontam diferentes perspectivas sobre o real:

INVENTÃO

Boneco que não faz nada

É coisa mal empregada!

Não consigo ficar em sossego

Se não arranjo emprego!

CORO DOS PENSAMENTOS DO INVENTÃO

Um boneco a trabalhar

Seria caso bem invulgar...

Bonecos são para brincar,

E Inventão deve estar a brincar

Quando diz que quer trabalhar!

Se está a falar a sério

Não há-de ser grande o mistério:

Um mecanismo mal oleado

Ou parafuso desaparafusado.

Não vale a pena entrar em pânico,

É preciso é chamar o mecânico... (Bastos, 2005: 75)

Esta dualidade ao nível das personagens, que acaba por substantivar uma das recorrências ideotemáticas da obra de MAP – a questão do duplo ou da cisão do eu

– repercute-se no seu posicionamento distinto relativamente à importância e ao gosto pelo trabalho e pela brincadeira. Do surpreendente elogio do trabalho por parte de um Boneco e do desconcerto que isso suscita não só na personagem Pensamentos, mas também, em momento posterior, num Médico¹³ e num Chefe de Escritório, transparece uma visão de um mundo, de certa maneira, às avessas, onde não cabem a rigidez e os estereótipos. O tópico da liberdade individual, em oposição às limitações sociais, surge aqui também ficcionalizado através, por exemplo, das intervenções da personagem Chefe do Escritório, figura que, não sem alguma ironia e crítica social, representa a passividade, a subserviência e a ausência forçada de voz própria¹⁴. Neste, como em outros textos da colectânea, a utilização assídua de sequências de formais verbais, de expressões exclamativas, de enumerações e, ainda, de paradoxos acaba por servir a veiculação de um discurso de carácter reflexivo acerca do eu (e do seu duplo) e do mundo.

O segundo texto da obra, «A homenagem aos pés», conduz o leitor desde uma extremidade superior, a cabeça, até à extremidade inferior do corpo humano, os pés. Como acontece no primeiro texto da obra, neste as didascálias sugerem que a realização cénica pode materializar-se a partir de elementos mínimos. A escassez de informações relativas à construção do espaço dramático e dos meios cénicos parece confirmar o carácter abstractizante e, por conseguinte, de certa forma, livre da acção. É neste sentido também que podemos entender a ausência, por exemplo, de indicações do âmbito da iluminação, bem como o facto da referência ao som ou aos signos auditivos exteriores aos próprios actantes consistirem apenas sugestão da música em forma de canto.

Nesta peça, o cómico, nos seus três tipos – de carácter, de linguagem e de situação –, é fundamental, sendo, neste contexto, determinante o recurso – como no primeiro texto – à divisão ou à duplicidade, neste caso, a partir da autonomização de uma parte do corpo do protagonista. Os Pés do Inventão actuam individualmente e surgem personificados, com sentimentos próprios. O discurso de todos os intervenientes – do Inventão, dos Meninos, do Bailarino, dos Viajantes e do Prestidigitador – destaca a importância dos pés, a partir da referência a elementos e a acções com eles relacionados. Veja-se, por exemplo, logo a primeira fala do Inventão e a enumeração: «(...)

¹³ Cf. Este boneco não tem nada incomum
vi-lhe os parafusos e não falta nenhum,
é um Boneco absolutamente vulgar
só com uma grande vontade (*bleugh!*) de trabalhar.
Receito-lhe um emprego oito horas por dia
A ver se assim lhe passa a mania! (Pina, 1987: 12).

¹⁴ Cf. Pois é, não podes cá ficar a trabalhar...
Não é o género de empregado que procuro!
Pensas demais, e isso acaba por incomodar...
Quando puderes parar de pensar
Tens aqui um lugar de futuro... (Pina, 1987: 15).

Convidei os meus sapatos, as minhas meias, / os atacadores das botas, as botas, os chinelos, / fui à prateleira das toalhas e convidei-as, / fui ao armário dos sabonetes convencê-los; / limpei as sapatilhas, tirei as sandálias da gaveta, / falei aos patins, aos pedais da bicicleta, / à amiga alcatifa, à passadeira, ao tapete... (...)» (Pina, 1987: 17-18).

A presença da personagem Prestidigitador contribui fortemente para a configuração humorística da peça, na medida em que este representa o equívoco ou o engano. A tolerância dos Pés que se vêem, por esta figura-tipo, preteridos em relação às Mãos, bem como a compreensão do Inventão – «Mas um engano qualquer pessoa tem (...)!» (Pina, 1987: 23) – parecem consubstanciar a ideia de convívio ameno mesmo em situações marcadas pelo imprevisto e pela imperfeição.

«O homem do saco» coloca em primeiro plano uma das figuras tipificadas do imaginário infantil, uma personagem conotada com o medo e com a actuação intimidadora da «gente crescida» relativamente aos «meninos» (Pina, 1987: 25). A referência enumerativa a partir do paralelismo anafórico a situações-tipo em que esta personagem é invocada pelos adultos aproxima o receptor infantil da acção, criando cumplicidade e deixando escapar uma das ideias-chave do texto: a dicotomia ser/parecer. É também este o efeito conseguido quer através da autodesmitificação desta figura – que se diz «amigo dos meninos», não querendo assustá-los e que o Inventão acaba por apelidar de «camaradão» (ibid.: 26) –, quer do facto de este se identificar com o Pai Natal. Ainda a intervenção das personagens Bruxas, Fadas, Papões, um Lobo, Polícias e Ladrões, evidenciando todas um comportamento frágil e totalmente oposto aos modelos habituais e subvertendo, portanto, algumas das convenções sociais, reforça o enquadramento ideotemático desta peça. Assim, técnicas discursivas como a rapidez e a vivacidade dos diálogos, a combinação de opostos, os jogos de palavras, os trocadilhos, as repetições, as enumerações, a reiteração de estruturas de negação, além de individualizarem a escrita dramática de MAP, configuram o tratamento de tópicos como o medo, a liberdade, infantil vs. adulto e real vs. imaginário.

O quarto texto presente na obra, intitulado-se «A cabeça no ar», expressão idiomática que, por si só, indicia alguns dos tópicos tematizados ao longo da peça, abre com a autocaracterização do protagonista precisamente como «um cabeça no ar» (ibid.: 37). Igualmente significativa é a participação de figuras como um «Homem que Pensa em Pássaros» (ibid.: 38), Anjinhos e um Aviador, e, portanto, a sugestão das ideias de ar e de fuga ao terrestre, sinónimo de real, enquanto avesso do imaginário, do sonho e da liberdade, aspectos determinantes também ao nível do enquadramento ideotemático deste texto, em concreto, e da colectânea, em geral. Aliás, logo a didascália inicial coloca em evidência as linhas ideológicas apontadas, sinalizando a presença das ideias de irreflexão, distração e devaneio: «*Inventão fala no ar. A sua cabeça flutua, rodeada de nuvens e de gente que anda nas nuvens:*

Bobos, Bombeiros, Homens que pensam em Pássaros, Fantoches à Força, Anjinhos, Aviadores...» (ibid.: 37).

O quinto texto da colectânea, «Arca do Não É», possui como protagonista a personagem Não É, figura que parece ter como matriz, como refere Maria José Costa, a lengalenga, na forma de *antifiguri*¹⁵, conhecida como «Era, não era»:

Era, não era,
andava lavrando
chegaram-lhe novas
Do filho Fernando:
O filho era morto
E o pai por nascer.
Olha o pobre homem,
O que lhe havia de acontecer!
Deitou os bois às costas,
Deixou o arado a comer. (Costa, 1996: 40)

A novidade e a estranheza que a figura chamada Não É suscita desempenham um importante papel na sedução do leitor, despertando nele, pelo jogo paronímico, o nome e o episódio bíblico e motivando a criação de expectativas, por exemplo, ao nível das personagens que farão parte desta acção. Na verdade, também a figura criada pelo Inventão, Não É, mete numa Arca «só bicharada», mas, no seu caso, «inventada: bichos caretas, bichos de 7 cabeças / pássaros bisnaus, gambosinos, piupardos, / macacos me mordam, leopoldos, leonardos, / e toda a bicharada que não se conheça / e em que nunca se tenha pensado!» (Pina, 1987: 48-49). Não É, à semelhança de outras personagens da obra, testemunhando a negação do «É», ou seja do que existe, materializa o imaginário ou o irreal. A proximidade com o receptor infantil que este desfile de personagens faz prever é, ainda, fortalecida pela referência directa a um «tu» a quem a figura que dá título à peça se dirige directamente em tom apelativo: «Já alguma vez ouviste o bicho do ouvido / ou viste o abelhudo ou o piolho encardido? / Tu que existe, vem ver o lado de cá, / a Arca do Não É só com bichos que não há!» (ibid.: 49).

A sexta peça da obra *O Inventão*, a penúltima, intitulada «Nada na Cabeça», parece, por via do título, aproximar-se semanticamente do registo próprio do universo da magia, dada a aparente transformação da expressão «nada na manga» em «nada na cabeça», sugerindo-se, por exemplo, a inexistência de segredos, bem como a possibilidade de vazio e de total ausência de pensamento ou reflexão. Ao confessar a sua vontade de não pensar – «só me apetece é passear / e mandar passear os Pensamentos» (ibid.: 57) –,

¹⁵ Sobre esta forma tradicional, que se situa no universo das rimas infantis, afirma Maria José Costa: «Os antifiguris são o reino do *nonsense* por excelência: a rima determina descabeladas associações vocabulares que geram verdadeiros curto-circuitos semânticos» (Costa, 1996: 39).

o protagonista deixa escapar uma particular atitude perante a vida, manifestando o desejo de apenas viver e de gozar o momento presente: «passear, não pensar em nada, brincadeira, conversa fiada, um jardim, uma praia (ajardinada), uma esplanada, limonada & pãezinhos com marmelada» (ibid.: 57). A oposição divertimento/reflexão encontra-se, pois, sugerida pela atitude do protagonista. Como no texto subsequente, destaca-se neste a intervenção de uma personagem que representa uma negação, os Personetos, e que se autodefinem como «Pensamentos nenhuns / de quem não está a pensar em nada» (ibid.: 58). A abstracção torna-se, assim, mais uma vez, concreção e/ou personificação. De destacar, igualmente, a presença de Crianças, figura-colectiva através da qual se estabelece um divertido contraponto entre o universo infantil e o universo adulto¹⁶.

Também neste texto o jogo verbal é fundamental e o cómico, em particular de linguagem, funciona como importante factor de aproximação ao destinatário. José António Gomes, num ensaio em que reflecte acerca de alguns exemplos recentes de ecos da literatura oral tradicional na literatura para crianças, refere-se a este texto de MAP, em particular à fala do chinês Ping Pong, considerando que, nesta, «o autor não se limita a alterar provérbios, frases feitas e versos de outros poetas. Existe um impulso subversivo cujo efeito se faz sentir também nos planos fónico e lexical, convertendo o texto num autêntico trava-línguas»:

Chalo finês e vendo bravatas
na inventória do Inventão.
Sou um toca trintas, um tapralhão:
Ossos do vício dos esgravatas.

Fiz excelentes ócios da China
com chinesices, fragatas finas.
Mas hoje quem no Celério Impeste
Gravatas veste na praça as preste.

Perdeu-se o vesto pelo gostuário:
gola apertada, roupas rabatas.
O que é feito dos pataratas,
dos leques, lacas e lampadários?

A Nova China massou das parcas:
pré-fabricados, gás, gasolina.
Ó minha Chau da Chinta da Tina,
Chombras sinesas, biombros, arcas... (Gomes, 2001: 55)

¹⁶ Cf. «Isto não é para crianças. / É para gente velha e chata / do género que usa gravata / e percebe de finanças! // Para intelectuais, psiquiatras, pais, professores profissionais e outros tantos que tais!» (Pina, 1987: 59-60).

A peça com que encerra *O Inventão* intitula-se «Anão Anão & Assim Assim». O inusitado perspectiva-se, pois, desde o título, na medida em que estes dois nomes próprios resultam do criativo jogo vocabular nascido da composição de vocábulos a partir dos advérbios de negação e de afirmação e, ainda, da coexistência de duas palavras reiteradas pertencentes a universos semânticos distintos, uma associação que se situa aparentemente no plano da agramaticalidade. Criadas pela imaginação do protagonista, as personagens Anão Anão e Assim Assim são os representantes da afirmação e da negação levadas ao extremo, configurando-se, portanto, a partir da hipérbole. De salientar também a participação da personagem colectiva «Meninos», que interage animadamente com o Inventão e com as outras duas figuras. A interacção entre o grupo de crianças e os heróis desta peça testemunha algumas das características da infância ou dos gostos infantis, aspecto determinante na captação da atenção do destinatário preferencial deste texto.

Uma referência breve ainda ao texto «O Maior Intelectual do Mundo», peça que, como mencionámos, o autor juntou à segunda edição de *O Inventão*. Nesta, assiste-se à actuação oposta de duas figuras criadas, novamente, com recurso à concreção e à personificação: o Pensamento de Pernas para o Ar» e «Pensamento de Pés Assentes no Chão». Esta dualidade sugere, à partida, algumas das linhas ideotemáticas que perpassam toda a colectânea, com particular destaque, por exemplo, para os tópicos da duplicidade, da relatividade, da incerteza, da imaginação e até da aceitação da diferença.

Algumas notas, também, acerca da componente pictórica¹⁷ da obra em análise. As duas edições existentes possuem ilustrações distintas, assinadas por António Lucena (1987) e por Luiz Darocha (2003). Compostos a partir de técnicas distintas e de um atraente policromismo, os registos visuais dos dois exemplares colocam em evidência as personagens da obra. Os valores cómicos das figuras que participam na acção são recriados em tons fortes e a partir de uma profusão de elementos. Refira-se, ainda, que o discurso visual da primeira edição se afigura mais pormenorizado, integrando, de forma mais evidente, elementos inovadores não contemplados no texto verbal.

Em síntese, *O Inventão*, de MAP, evidencia alguns dos traços mais recorrentes da escrita dramática para a infância. Seguindo a síntese de Isabel Tejerina (2004) acerca do texto dramático para crianças, nesta obra, predomina o diálogo ágil de enunciados curtos e uma linguagem predominantemente coloquial, com recurso à desconstrução de lugares-comuns. Ainda ao nível linguístico, destaca-se também a tendência para a transgressão verbal, rompendo com as regras gramaticais, a presença expressiva de

¹⁷ Victoria Sotomayor Sáez considera que a presença da componente ilustrativa nos textos dramáticos para a infância se justifica pela condição destes objectos enquanto «teatro para ler» que caracteriza uma parte substancial da produção infantil e juvenil (Sotomayor Sáez, 2007: 23).

jogos de palavras, de frases feitas¹⁸ que, por vezes, se alteram e ampliam, e de uma criatividade verbal que resulta da exploração das potencialidades lúdicas da língua e que se reflecte, por exemplo, nos nomes das personagens e na invenção de vocábulos, mediante compostos e derivados, sobretudo aumentativos. Com uma sintaxe simples, o discurso é versificado (muitas vezes, em quadra rimada) e integra, por vezes, segmentos cantados, sendo composto frequentemente por séries de orações exclamativas e constantes elipses. Observa-se também o uso de disfemismos, visível, por vezes, no prazer de nomear o proibido.

No que diz respeito ao texto secundário, são de destacar a extensão reduzida das indicações cénicas que se pautam pela economia informativa, bem como a ausência de listagens de personagens no início de cada peça, estratégia que funciona como importante factor de captação da atenção do destinatário que acaba por ser constantemente surpreendido pelo desfile de criaturas invulgares que participam na acção.

A iteração de temas como a liberdade, o sonho, a infância ou, ainda, imaginação vs. real, ser vs. parecer, identidade vs. alteridade e mundo individual vs. mundo social (dicotomias configuradas a partir da construção ambivalente do próprio protagonista, figura que distingue, de forma reiterada, o «fora da cabeça» e o «dentro da cabeça»), por exemplo, a partir de acções fantásticas e, muito particularmente, de personagens imaginárias e/ou invulgares, herdeiras do *nonsense* e até do surrealismo, bem como o recurso constante ao humor, permitem não só uma leitura de carácter intertextual, pela ligação com outras obras do autor¹⁹, mas também a detecção de um conjunto de valores que reflectem uma singular visão do mundo e da própria literatura.

Assim, em *O Inventão*, MAP concretiza, com originalidade, aquilo que preconiza acerca da literatura, em geral, e da escrita dramática ou do teatro infantil em particular. Opondo-se firmemente à didactização do texto literário, MAP afirma: «Penso que o teatro infantil não *deve ser* nada. Dever ser o que quer que seja é exactamente o contrário do que, julgo eu, é a arte: liberdade. (...) A imaginação, como tempo e lugar privilegiado de liberdade, é naturalmente tempo e lugar privilegiado da arte. (...) Eu não escrevo para provar nada; nem para ensinar nada, muito menos às crianças. (...) O teatro infantil (o teatro!) não *deve ser* nada, não *tem* que ser nada. Se calhar nem mesmo teatro» (Pina, 2007: 126).

¹⁸ Cf., por exemplo, «Água que se põe na fervura» (Pina, 1987: 42); «(...) dizem cobras e lagartos (...)» (ibid.: 43); «Pela boca morre o peixe...» (ibid.: 45); «Oh ir ao ar / e perder o lugar (...) // Ir ao vento / e perder o assento (...)!» (ibid.: 62); «Cada cabeça / sua sentença» (ibid.: 64).

¹⁹ Não só preferencialmente destinadas ao leitor infantil, mas também ao adulto, já que os implícitos no texto possibilitam diferentes níveis de leitura.

Bibliografia

Obras/textos de Manuel António Pina:

- PINA, Manuel António (1987a). *O Inventão (Aventuras do Maior Intelectual do Mundo)*. Porto: Afrontamento (ilustrações de António Lucena). 2ª ed. – id, 1989; 3ª ed. – id., 1993; (2003 – 4ª ed.) (ilustrações de Luiz Darocha).
- (1987b). «Literatura Dramática «para crianças»». *Jornal de Notícias*, 01 de Setembro de 1987 (texto, resumido, de uma conferência proferida em 21/03/87, no CIFOP da Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro).
- (1993). «A poesia como forma de vida» (entrevista conduzida por Sandra Sousa). *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 556, 02/03-08/03 1993, 13-14.
- (1997). «Sob a forma de carta». *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 704, 08-21/10/1997, 36-37.
- (1999). «Experiência de Trabalho II». *Rumos e Perspectivas*. Junho de 1999. Porto: Pé de Vento, 12.
- (2000). «»Escrevo, acho eu, para mim, isto é, para outros»» (entrevista conduzida por José António Gomes). *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]* 2, Abril de 2000, 3-5.
- (2004). *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas e A Guerra do Tabuleiro de Xadrez*. Porto: Campo das Letras/Pé de Vento.
- (2007). «Se calhar nem mesmo teatro» (entrevista conduzida por Adão Moreira para *Teatro/Revista da Companhia Art'Imagem* 4, Porto, Set/out 1983). In *Dito em Voz Alta. Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Coimbra: Pé de Página Editores (apresentação de Inês Fonseca Santos), 121-126.

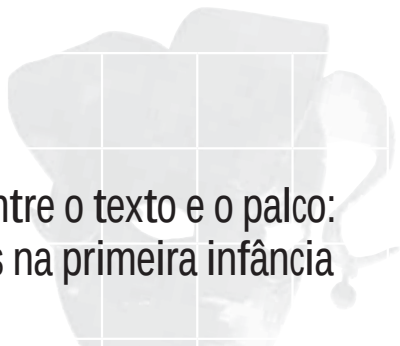
Bibliografia passiva:

- BASTOS, Glória (2005). «A leitura como jogo: explorações do texto dramático». In *No Branco do Sul as Cores dos Livros* (Actas dos Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens). Lisboa: Caminho, 71-86.
- (2006). *O Teatro para Crianças em Portugal*. Lisboa: Caminho.
- COSTA, Maria José (1996). «Das rimas infantis à poesia de autor». In COSTA, Maria José (coord.). *Poesia*, Colec. «Uma pequenina luz bruxuleante...»/2, Porto: Civilização Editora, 25-41.
- GOMES, José António (2001). «Da literatura oral tradicional à literatura para crianças: alguns casos recentes». In *No Branco do Sul as Cores dos Livros* (Actas do encontro de literatura para crianças e jovens, 2000). Lisboa: Caminho, 43-60.
- LUIZ, João (1999). «Da Memória e do Acaso». In *Rumos e Perspectivas*. Junho de 1999. Porto: Pé de Vento, 10.

- REBELLO, Luiz Francisco (1989). *História do Teatro Português*. 4ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana, SOTO LÓPEZ, Isabel e LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro (2007). *Teatro Infantil. Do Texto á representación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2007). «Literatura dramática infantil y juvenil: texto y representación». In ROIG RECHOU, Blanca-Ana, SOTO LÓPEZ, Isabel e LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro (2007). *Teatro Infantil. Do Texto á representación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 11-33.
- TEJERINA, Isabel (2004). *Dramatización y teatro infantil*. Madrid: Século XXI de España Editores (1ª ed. 1994).

Resumo: Analisa-se, neste ensaio, uma das obras mais emblemáticas de Manuel António Pina, *O Inventão*, a partir de alguns conceitos associados à escrita dramática para a infância.

Abstract: In this article we analyse one of the most emblematic works by Manuel António Pina, in the light of some concepts pertaining to dramatic writing intended for children.



Entre o texto e o palco: dramatizações de histórias na primeira infância

M. Fátima M. Albuquerque

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: conto, dramatização, peça de teatro, palco, gesto, diálogo, espaço, tempo.

Keywords: short story, drama, theatre play, stage, gesture, dialogue, space, time.

Contar histórias é uma competência que a criança adora desde muito cedo e já no jardim de infância há muitos momentos de narração, alguns controlados pelos docentes, outros espontâneos: quanto a estes últimos, decorrem na sala e nos recreios, com um público-alvo explícito (o educador, o vigilante, os coleguinhas), ou mesmo como um monólogo em voz alta, em que a criança autoverifica aprendizagens, reflecte sobre acontecimentos reais e imaginários, formula julgamentos; quando se trata de actividades pedagógicas, geralmente o educador sistematiza essas narrações, permitindo que as crianças lhes contem coisas nos períodos lectivos em que fazem trabalhos manuais, ou mesmo mais formalmente, durante uma actividade semanal conhecida como *a hora do conto*¹.

Por tudo isto, quando as crianças atingem o 1º ciclo (EB), contar histórias é um dos procedimentos em sala de aula a que as crianças mais aderem, pois transpondo para as novas aprendizagens linguísticas uma linguagem maternal, seguem as vias do afecto para a organização do mundo. Aliás, podemos afirmar que narrar exige comunicação e expressão linguísticas e que o uso oral de muitas das categorias informativas, mesmo ficcionais, leva as crianças a dar voz à sua verdadeira linguagem, à sua experiência particular, às suas motivações e interesses.

¹ Já estudei a organização deste tipo de interacção pedagógica na minha obra *A Hora do Conto* (2000).

Assim, e tendo em vista um contributo pedagógico para a melhoria do processo narrativo, irei mencionar a narração não na sua estrutura unidimensional possível de auto-expressão, mas antes em estratégias de criação imaginativa dialogada, que sempre envolve o outro, colegas e/ou professor. Portanto, mais concretamente, vamos falar de produção interactiva de 'histórias', e mais precisamente do modo como a fábula se converte em dramatização e esta se transforma em pequena peça de teatro.

Para tal, partimos de alguns pressupostos, nomeadamente que estas reconversões de texto permitem às crianças criar livremente histórias, explorando novas (ou velhas) ideias; que através delas podem comunicar novos sentidos para a vida, quer na narração simples quer nas representações orais. Além disso, aprendem a interagir com experiências vividas por outrem e a defender o seu ponto de vista.

Realmente, está provado que as crianças que se entregam habitualmente a actividades de narração oral revelam uma maior autoconfiança, sem falar de uma indiscutível capacidade de partilhar com o grupo e de compreender questões sociais. Além disso, denotam uma melhoria significativa no falar e especialmente no inquirir, além de demonstrarem grande à-vontade em expressar linguisticamente relações de causa e efeito.

No desenvolvimento do nosso projecto de estudar a Literatura para a infância no seu modelo mais tradicional, os contos maravilhosos, com especial importância para os contos de fadas, fomos enfatizando diversas características das histórias, nomeadamente o seu pendor formativo e a identificação que as crianças, em geral, fazem com o simbólico veiculado. No meu entender, este elemento de preceito comportamental e mesmo ético que estrutura os contos formaliza-se através do surgimento do Herói, de um herói em demanda que procura as respostas fundamentais para a vida; e estas, são encontradas, no dizer de Bettelheim, através das eternas questões: «Como é realmente o mundo? Como é que vou viver a minha vida nesse mesmo mundo? Como é que posso ser eu mesmo?».

Sem querer entrar aqui no debate literário sobre a finalidade moral e/ou os objectivos da Literatura para a infância, reconhecendo contudo a função de mentor do adulto que convive com a criança, pretendo apresentar algumas experiências, em que a dramatização complementou o conhecimento dos pequenos intervenientes da sua narrativa preferida, servindo também para potencializar a sua actualização e a sua interacção com as vivências individuais de cada criança.

A escolha da história que vamos utilizar como exemplo tem a ver com uma organização pedagógica desses mesmos contos, que nos fez separá-los em diversas categorias, de acordo com a evolução das personagens, seu relacionamento entre si, organização e sequência dos eventos, tipo de conclusão, etc. Uma das constantes mais alargadas a todas estes tipos e modelos tem a ver com a presença activa de uma personagem adulta que se revela como o guardião da moralidade e dos bons princípios: assim

sucede, por exemplo, em «O Príncipe Rã» que é o rei que obriga a filha a cumprir as promessas; n'«As Doze Princesas Bailarinas» em que o rei, muito preocupado, cria uma recompensa para quem guardar as princesinhas e lhe explicar o que fazem elas à noite; ou mesmo n' «O Capuchinho Vermelho», em que é a mãe que faz as recomendações à menina antes de ela partir para casa da Avó. Este adulto, surgido no nível do textual, mantém a função do educador por excelência, vigiando, recomendando, punindo se tal for necessário.

Contudo, nos últimos anos, temos vindo a assistir a uma preferência revelada pelas crianças quando questionadas sobre o conto de que mais gostam, que aponta para histórias em que o adulto não tem razão: assim sucede, por exemplo, com «A Princesa Pele-de-Burro» que é expulsa de casa pelo pai, que não compreende a profundidade do amor da filha, quando esta lhe declara que o ama tanto quanto a comida ama o sal; o mesmo acontece com «O Gato das Botas», em que o jovem filho do moleiro se queixa da sua sorte por ter recebido em herança um simples gato; ou então, o mesmo acontece com «João e o Feijoeiro mágico», em que a mãe repreende e castiga o João por ele ter trocado a vaca por feijões mágicos. Em qualquer destes contos, a personagem adulta não tem razão, e toda a história nos vai demonstrar que a intuição da personagem principal infantil não é para desprezar, deixando em aberto a ideia da necessidade de diálogo, como promotor de uma vida equilibrada.

Pelo entusiasmo que provoca nas crianças actuais, vamos exemplificar a nossa argumentação, recorrendo ao conto «João e o Feijoeiro mágico», introduzindo com o auxílio das crianças, diversos elementos imaginativos, ou criativos, que permitem novos desenvolvimentos da mesma história. Não devemos esquecer, aliás, que este conto que é um conto inglês medieval se organiza essencialmente à volta de um menino, muito despachado, que tira a um gigante rico e malvado as coisas necessárias para o seu sustento e a sua felicidade.

Ideologicamente, não há nada de condenável, para a comunidade camponesa a que dava voz, num relato em que se apresenta um pobre rapaz, que rouba um gigante mau e avarento para obter o necessário para que ele e a mãe não morram de fome. Por isso, é assente que nos encontramos perante uma história cheia de fantasia, humor e optimismo, em que os fracos triunfam sobre os fortes, através da inteligência e da esperteza. Como nos explica B. Bettelheim, ao interpretar conteudisticamente «João e o Feijoeiro Mágico»,

este conto narra que, enquanto a crença na magia pode ajudar na audácia de enfrentar o mundo sozinho, em última análise, nós é que temos de tomar a iniciativa e estar dispostos a correr os riscos que envolvem o domínio da vida. Quando dão a João as sementes mágicas, ele trepa pelo feijoeiro por sua iniciativa e não porque outra pessoa qualquer lho tenha sugerido. (Bettelheim, 1984: 239)

O conto tem surgido com diversas e inúmeras versões, o que predispõe as crianças a inovar e a sentir o texto como aberto. De entre as variantes mais significativas, apontamos:

- 1) diferentes justificações para a venda inicial da vaca: ou se explica que mãe e filho passavam muita fome naquele duro inverno e que só tinham a vaca como bem; ou que a vaca era uma vaca leiteira e tinha deixado de dar leite; ou então que a vaca tinha envelhecido e só constituía uma fonte de despesa e cuidado;
- 2) intervenção diferenciada de um auxiliar mágico inicial (mas sempre humano): em algumas versões o doador dos feijões mágicos é um velho alquebrado; noutras um feiticeiro de longas barbas; noutras ainda um estrangeiro que ninguém conhecia. Em comum, em todas as versões o facto de que esta personagem só surge uma vez, no começo da história, desaparecendo sem explicação plausível;
- 3) do mesmo modo, a personagem oponente, a personagem maléfica, toma diversas faces, podendo aparecer como um gigante, um ogre, ou mesmo um troll horrendo. Contudo, qualquer destas personificações do Mal têm em comum serem adjuvados por uma mulher boa e protectora, e sobretudo por comerem meninos: «Cheira-me aqui a criança tenrinha!».

Esta indefinição de elementos decisivos da história leva as crianças-ouvintes a jogos de participação em que dão asas à fantasia, mantendo-se em graus variáveis dentro das ideias veiculadas pelo conto original, manipulando as personagens que são muito vivas, ou interferindo no cenário, ou recriando múltiplas peripécias na linha do enredo.

De um modo muito simples, começámos as nossas sessões de estudo do conto «João e o Feijoeiro mágico», partindo da imagem da capa que invariavelmente é igual em todas as versões, mostrando a personagem principal a ver, ou a subir, o feijoeiro. Pedimos às crianças da turma para se conservarem imóveis como na ilustração e apenas usarem o rosto e o corpo para comunicarem as suas emoções. Segundo Gilles Ouellet, «o gesto define-se como sendo toda a atitude corporal, animada ou não» (Ouellet, 1980:49). A importância atribuída ao gesto, na actual linguagem do teatro, provém da certeza que, além da fala, ele constitui o sistema de signos mais flexível de qualquer dramatização, podendo provocar inúmeros sentimentos, ou pensamentos múltiplos. Por isso, e seguindo as sugestões de algumas crianças-participantes, permitimos também imagens em grupo, o que as obrigava a uma organização de quadro mais complexo: neste caso seria também necessário recriar a interacção entre as personagens, comunicando ao observador a interpretação que as crianças atribuíam a cenas específicas, a situações e mesmo à história na sua globalidade. Contudo, revelou-se como fundamental transmitir aos pequenos actores que todos os gestos se deviam articular de acordo com uma gramática própria, não se desviando do objectivo de codificarem uma

mensagem que os espectadores conseguissem decifrar e nunca limitarem-se a representar interpretações individualistas sobrepostas. Portanto, e de acordo com a tipologia proposta por Pierre Larthomas, o gesto divide-se em três categorias funcionais: gestos que substituem (a fala), gestos que acompanham (a fala) e gestos que prolongam (a fala) (Larthomas, 1972:81 a 100). Na primeira categoria temos então os gestos que surgem em substituição da fala e durante os momentos de produção destes quadros vivos, inicialmente elaborados pelas crianças, é esta competência que estamos a treinar.

Estes ditos quadros vivos², ponto de partida do jogo dramático, podem ser, ou apenas supervisionados pelo professor, ou mais directamente solicitados, se as crianças não apresentarem sugestões próprias. Exemplificamos, explicando que pedimos aos elementos das turmas envolvidas na experiência para representarem os seguintes quadros: «o João tem fome, já que não há comida em casa»; ou «o João está a levar a vaca para o mercado», sentindo-se preocupado, triste, indiferente, etc; «o João encontra o estranho e troca a vaca pelos feijões» (quais são os sentimentos do João?).

Esta elaboração de quadros vivos pelas crianças tem certamente um efeito reforçativo das cenas principais e introduzimo-los sempre que a narrativa atinge um ponto essencial: quando o João mostrou à mãe os feijões; quando abriu a janela de manhã e viu o feijoeiro, quando, muito determinado, o João subiu até às nuvens, etc.

Passámos depois para o segundo tipo de gesto supracitado, em que este acompanha a fala, e pedimos às crianças para representarem para o grupo o momento mais triste da história, ou o mais feliz, e todos eles pediram para documentar o desenlace da narrativa que, surpreendentemente, resolviam de modos diversos: por exemplo, o João ganhava e o gigante morria; o gigante vinha buscar as coisas que lhe pertenciam, a mãe pegava no João e ia embora daquela terra maldita; a mãe, o João e o casal dos gigantes ficavam amigos; o gigante era o pai do João que fora enfeitado, etc.

Na realização desta actividade, notámos que temos de dar atenção a alguns procedimentos:

1. antes de mais, devemos verificar se as crianças compreendem o que têm a fazer e quem, ou o que é que representam;
2. embora esta actividade possa ser executada no momento, devemos dar às crianças algum tempo para reflectirem, ou mesmo para discutirem, no caso de ser preparada em grupo;
3. sempre que possível, deve-se dar a oportunidade às crianças, para redefinirem o quadro, especialmente se não estiverem acostumados a este tipo de dramatização;

² Este tipo de estratégia educacional tem sido muito utilizada no contexto anglo-americano. Para saber mais sobre este assunto, ver, entre outros estudos, Hendy, L. & Toon, L. (2001). *Supporting Drama and Imaginative Play in Early Years*. Buckingham: Open University Press.

4. é fundamental que se proceda a uma partilha e a uma interpretação dos quadros produzidos; isto é, é importante verificar como as outras crianças da turma *lêem*, ou criticam, os quadros elaborados pelos outros.
5. é especialmente útil colocar lado a lado imagens contrastantes: sentimentos iniciais/sentimentos finais, fim feliz/fim infeliz, etc.

Estes quadros em que as crianças permanecem imóveis como fotografias, mas já se encontrando dentro do plano da história, facilitam os outros dois tipos de actividades a que também recorremos: as cenas de expressão do pensamento e a dramatização de um episódio³. Neste caso, os gestos necessários já prolongam as falas, servindo como complementar importante.

Começando pelas cenas de expressão do pensamento, pedimos às crianças que nos comunicassem o que pensavam certas personagens, num momento determinado da história. A maioria das vezes, usámos a actividade anterior, em que os meninos se integravam em quadros e sugeríamos que ganhassem vida, passando a explicar-nos em discurso directo o que sentiam nesse preciso momento. Exemplifico, retomando a cena estática em que as crianças representam o momento, em que o João trocou a vaca pelos feijões. Explicámos à turma que, quando tocássemos no ombro de um dos meninos, ele voltaria à vida e partilharia com todos os outros o que estava a pensar. Os pensamentos expressos variaram muito, desde a criança que apenas declarou «que bom! Já consegui vender a vaca!», a um outro que explicou «Quando chegar a casa, vou plantar estes feijões... e depois, quem sabe?, vamos ter uma horta!», até a crianças que revelaram pensamentos mais pessoais: «tenho a certeza que a minha mãe vai ficar zangada, como o costume!», ou «bolas! Acho que não devia ter feito isto!»

Como fizemos perante a actividade anterior, também no que diz respeito a esta, gostaríamos de deixar algumas advertências:

1. não deve ser obrigatório o contributo das crianças: o silêncio individual deve ser respeitado e os meninos têm de ser informados disso. Se quando tocamos no ombro da criança ela nada diz, passamos rapidamente para uma outra, sem deixarmos que os silêncios ou as omissões se arrastem, quebrando o ambiente de jogo e de criatividade;
2. esta verbalização de pensamento não é ainda uma peça de teatro e não se pretende que o resto da turma entre em diálogo. Do mesmo modo não queremos que as crianças se repitam umas às outras; logo, o que pretendemos é enfatizar uma diversidade de respostas possíveis, numa tentativa de promover e compreender a complexidade do comportamento humano e sobretudo, as interpretações mais profundas que as crianças fazem da vida e dos eventos possíveis.

³ Esta sequência de actividades de preparação da peça final é teoricamente justificada em detalhe por Bolton, G. (1979). *Towards a Theory of Drama Education*. Harlow: Longman.

Passamos agora à terceira actividade dramática que, mais uma vez, pode resultar dos quadros iniciais: a dramatização de uma cena. Como exemplo, iremos recorrer ao momento em que o João entrega os feijões à mãe, permanecendo, em inferência, as respostas a múltiplas questões: o que diz o João? O que diz a mãe? Como se desenvolve o diálogo? Que estado de espírito foi sendo apresentado pelas duas personagens em cena? Transcrevo um dos diálogos espontâneos dos alunos, registado em gravação áudio:

João – Toma, mãe. Vendi a vaca a um homem... e ele pagou-me com estes feijões.

Mãe (com voz zangada) – mas tu és parvo, ou quê? eu não quero feijões nenhuns!

Quero dinheiro pela vaca.

João – ó mãe, desculpa. Julgava que estava a fazer bem: o homem disse-me que eram mágicos...

Mãe – pega já nos feijões e vai levá-los de volta ao homem. E depressinha!

João – não posso, não sei aonde ele mora!

Mãe – dá-me então essa porcaria que eu vou pô-los fora, pela janela fora!

E tu, vai já para a cama sem jantar, seu desgraçado! (Tiago e Susana, 8 anos).

De um modo geral, gostaria de explicar que este tipo de dramatização deve ser sempre pouco extensa: não mais de meia-dúzia de falas. Só assim é possível criar no mesmo grupo de crianças interpretações diversas de cada momento narrativo e não permitir aos primeiros solicitados que controlem a actividade e se alarguem em considerações que nada têm a ver com a história. Se algumas das interpretações forem muito surpreendentes, usa-se um jogo dramático complementar que faz com que a criança-personagem seja colocada «na cadeira das confidências», estratégia em que se recorre a uma cadeira vazia, sempre presente na sala e onde a criança se senta para responder a perguntas do professor ou dos colegas sobre as motivações, as decisões e os pensamentos/emoções da cena que ela acaba de representar. Exemplifico, colocando na cadeira a personagem-João a quem os colegas pretendem questionar sobre a primeira subida no feijoeiro: como foi? O que encontrou? como se sentiu? O que planeava fazer? Teve muito medo?etc., vão esclarecendo a turma sobre as implicaturas da representação possível.

Todas estas actividades e estratégias preparatórias têm como finalidade passar das dramatizações espontâneas, elaboradas de imediato pelas crianças, para formas mais conscientes de representação teatral.

Começámos então por ressaltar características típicas do teatro de palco, como a importância da representação⁴, por nós apenas sumariada através da relação gesto/fala. Com efeito, e no meu entender, qualquer dos dois componentes representa diálogo, se

⁴ Para saber mais sobre este assunto, tão importante na linguagem de palco, ver, por exemplo, Brook, P. (1968). *The Empty Space*. Londres: Penguin.

bem que o teatro contemporâneo, pós-brechtiano, não considere esse elemento fundamental à existência do teatro.

Contudo, no caso do desenvolvimento das competências de representação infantil, essa categoria evidencia-se como incontornável, pois o diálogo é sentido pelos pequenos intervenientes como um elemento absolutamente necessário ao próprio género; isto é, as palavras, como disfarce natural de uma conversa, são assumidas pela personagem em cena, que troca falas com as outras personagens, dando voz ao que o autor pretende. Assim, e apesar de sabermos que na história do teatro o diálogo entre as figuras em cena não permanece como um critério absoluto para julgar o carácter dramático de um texto, apesar de termos demonstrado por algumas das estratégias já desenvolvidas que o intercâmbio verbal entre as personagens em cena pode ser substituído por monólogos, em que o actor verbaliza os seus sentimentos ou as suas dúvidas, o certo é que o diálogo nunca se ausenta.

Com efeito, neste modelo de teatro infantil, mesmo quando a personagem recorre a um aparente monólogo, mantém-se a presença dominante e quase absoluta do diálogo, visto que existe sempre em comunicação um interlocutor de respeito: o público circundante. Nesta forma espontânea de teatralização, a criança/actor parece cumprir as teorias de Brecht, dirigindo-se sempre a um público que considera, não só testemunha, como um participante activo. Realmente, se nestas representações teatrais conseguimos que os diversos actores se reduzam ao silêncio para dar espaço às falas dos outros, não pudemos evitar as constantes intervenções (muitas vezes críticas) das crianças que escutavam a peça. Aliás, a própria postura do colectivo, em círculo fechado, limitando o palco a um centro sob permanente escrutínio do público, revelava bem o modo como as crianças interpretavam o seu relacionamento com os pequenos actores em palco, como sentiam que podiam criticar, aconselhar, sugerir, e mesmo substituir os actores em cena.

O conjunto de actividades preparatórias para uma representação dramática do conto foram organizadas do seguinte modo: duas sessões dedicadas aos quadros vivos, três sessões às cenas de expressão de pensamentos e outras três sessões à dramatização de um único episódio. Cada sessão, aliás, nunca ultrapassou a duração de uma hora. Todo este trabalho, estas diversas vias de conhecimento do conto, se reúnem então para facilitar uma melhor representação da peça «João e o feijoeiro mágico». Esta representação será organizada numa sessão de preparação e concretizada na sessão a seguir: na primeira sessão escolhem-se as personagens, previamente nomeadas pelos pequenos alunos. A maior surpresa surgiu-nos quando das dez escolas participantes, nove delas suprimiram a personagem-doadora, começando a representação logo com o João, muito entusiasmado, a mostrar os feijões à mãe e a defini-los como mágicos. Por isso, a maioria das turmas intervenientes considerava então como fundamentais para a história o João, que era a personagem principal, e três personagens secundárias: o gigante, a mãe do João e a mulher do gigante.

Partindo do facto que a representação seria de improviso, achámos por bem pedir voluntários para os papéis e permitir que algumas das crianças procedessem a uma identificação natural com uma ou outra das figuras em cena, argumentando que o papel era ideal para elas. Aliás, a criança que melhor representou o João anunciou-o convictamente, afirmando «sou eu quem faz melhor de João». Atribuídos os papéis, estabelecemos com as crianças as linhas fundamentais da acção e sobretudo as caracterizações das personagens, necessárias e fundamentais para a actuação de cada um em cena. Resumimos essa sessão tão elucidativa, transmitindo apenas as conclusões:

1. o João era um menino esperto, vivo, dado a marotices e o tipo de criança que todos gostariam de ter como amigo. Todos concordaram que não era bonito roubar o gigante, mas defenderam que ele merecia por ser tão mau. Também confessaram que, se tivessem um amigo como o João, o acompanhariam neste tipo de proezas;
2. o gigante era mau, bruto e perigoso. Também um pouco ridículo. A ferocidade aparente do gigante convence pouco as crianças actuais e a sua actuação em cena, frequentemente com gestos exagerados, provocou sobretudo o riso dos pequenos espectadores. Curiosamente, as crianças achavam que ele era mau, porque tratava muito mal a mulher, havendo mesmo um menino que afirmou convicto «que lhe dava muita pancada».
3. a mulher do gigante reúne a simpatia de todos os meninos: é humilde, ajuda a personagem principal, sacrifica-se;
4. a mãe do João é encarada como constantemente preocupada. Não há destaque nas representações infantis para a injustiça inicial, como se considerassem que erros todos cometemos. O desaparecimento do filho no alto das nuvens provoca-lhe grande angústia, pedindo o auxílio dos vizinhos e o seu apoio na crise. No fim, partilha da felicidade do filho;
5. as outras crianças da turma, a quem não foram distribuídos papéis mais específicos, são os vizinhos do João que vêm auxiliar a mãe, quando ela se aflige com o filho. De acordo com as escolhas colectivas, fazem em grupo três intervenções: na primeira subida de João ao feijoeiro vêm partilhar com a mãe a sua aflição, comentando o atrevimento, mas também a coragem, da personagem principal e fazendo companhia à mãe até ao regresso do João; numa segunda intervenção decidem subir ao feijoeiro para resgatar o João, apesar de cheios de medo; encontram-no já de volta e alegremente fazem em conjunto o caminho de retorno; numa terceira intervenção, particularmente interessante e extra-textual, os «vizinhos» recebem o gigante, quando, no final da história, ele cai do feijoeiro, para o repreender e ensinar a mudar os seus comportamentos. De novo, as críticas incidem sobre o tratamento que ele dá à mulher, recriminando-lhe a violência e prometendo-lhe a aceitação na comunidade se ele mudasse de actuação.

Porque são indissociáveis, fui comentando alguns pontos da representação que se sucedeu à sessão de discussão da linha de acontecimentos necessários à chegada ao palco de «João e o Feijoeiro Mágico». Gostaria aqui de esclarecer que as crianças não sentiram a peça como uma simples adaptação fundada no conto, mas antes como a dramatização teatral, fiel à história que eles tão bem conheciam e apreciavam.

Se começámos por falar do gesto, expressão necessária do actor, e depois tratámos da personagem, veículo de palavra e da acção, ao mesmo tempo elemento de expressão e via de identificação do pequeno público, não podemos deixar de mencionar outras categorias do texto narrativo que se destacam especialmente e se ajustam na transformação do contado para o representado; referimo-nos ao espaço e/ou tempo, fundamentais para credibilizar as produções em palco e aumentar a ilusão da vida.

Quanto ao espaço que, pela sua função, ultrapassa o mero cenário⁵, serve para ambientar a personagem e para conferir um maior realismo à actuação da figura em cena. O espaço, no teatro para a infância, mesmo estando ausente, revela-se como o despoletar de todos os problemas; assim acontece, por exemplo, com o mercado em «João e o feijoeiro mágico», lugar onde o João vai vender a vaca. Apenas referido no texto, sem este espaço incluso não haveria conflito, visto que o João não teria sido enganado, não receberia os feijões mágicos, não teria acesso à casa do gigante. Geralmente, nestas produções teatrais feitas por crianças estes espaços ausentes/actuates são considerados como excessivamente complexos, para serem colocados como espaços fora de cena, o mesmo sucedendo com os espaços paralelos que consubstanciam acções paralelas: assim acontece no caso da representação de «João e o feijoeiro mágico», em que as crianças, deparando-se com a complexidade de cenas em que o João está no mercado e a mãe em casa, suprimem a cena da doação pelo viajante, colocando o João a conversar com a mãe e a narrar retrospectivamente o encontro no mercado e a troca então ocorrida.

Nesta adaptação em estudo é ainda mais assinalável o modo como as crianças resolveram o problema da representação dos dois mundos paralelos: o mundo da pobreza real de João e o mundo imaginário onde morava o gigante. Notemos que era fundamental que as crianças demonstrassem que esses dois mundos estavam profundamente interligados, visto que, se o João não vivesse numa realidade de pobreza extrema (assinalada num primeiro espaço/ponto de partida), não necessitava de correr riscos, aventurando-se num segundo espaço (espaço de esperança e de solução dos problemas).

Assim, no texto narrativo original, o conto decorre no espaço da casa materna de onde sai o feijoeiro e o João faz incursões rápidas aos domínios do gigante malvado. Quando as crianças procedem à adaptação do texto narrativo para o palco, alteram o espaço, deslocando toda a acção para o mundo do gigante e o mundo do real, após a

⁵ O espaço, em todo o tipo de modalidades e em todo o tipo de funções, é estudado, por exemplo, por Jouvett, L. (1965) *Esthétique Générale du Décor du Théâtre*. Paris: CNRS.

conversa inicial do João com a mãe, desaparece de cena, como se fosse sentido como triste e incómodo. É também de ressaltar a cena final representada por estes pequenos actores, em que o gigante cai do feijoeiro (escorregando para fora da cena) e os elementos do público, que se dispõem à volta do palco improvisado, arrastam-no para a boca da cena para aí ser repreendido por todos.

Esta deslocação espacial do texto narrativo de origem é muito curiosa, evidenciando, nas implicaturas discursivas, uma rejeição da infelicidade expressa pelo protagonista por ser pobre; enquanto o mundo do gigante, com comida abundante e conforto, se converte no objectivo a atingir pelo João, que se recusa assim a sujeitar-se de novo à miséria. Então, esta alteração do espaço do conto acaba por se transformar numa redução no palco, ou mais concretamente, numa centralização, ampliando-se assim um dos espaços activos do narrado e convertendo o outro num espaço meramente passivo, mesmo desactivado. Contudo, a meu ver, este procedimento não revela a expressão de uma adaptação literária muito elaborada, antes a necessidade da infância de simplificação, que não lhe permite entender noções espaciotemporais de simultaneidade.

Quanto ao tempo, categoria essencial da narrativa, é simplificada espontaneamente nesta transição para a representação do conto, em consequência directa da redução e afunilamento do espaço. Aliás, é esta redução do espaço que leva os pequenos actores a tornarem o tempo menos complexo, visto que se converte em sequencial, evitando o simultâneo. Agora que toda a peça se passa num só espaço, a casa do gigante, o protagonista é apresentado em três momentos temporais sucessivos, correspondentes aos três roubos que o João pratica na casa do gigante em três visitas distintas. Nesta representação cénica infantil, a passagem entre momentos é marcada por uma fractura temporal, que não corresponde a um intervalo óbvio, mas antes pela ausência da personagem principal, que sai do palco para reentrar logo a seguir, dando início ao episódio subsequente. A peça é então constituída por um único acto, subdividido em três momentos temporais em sucessão cronológica, indiciados por um prólogo (João e a mãe numa conversa introdutória) e um epílogo (os meninos do público, em conjunto repreendem o gigante, chamando-o ao bom caminho).

Nesta apresentação necessariamente breve pusemos de lado outros componentes possíveis da produção cénica, como o recurso a cenários e à caracterização, como a importância da indumentária para a identificação das personagens, ou mesmo a utilização da música ou outros sons de fundo, ou mesmo da iluminação, para indiciar variantes da acção. Apenas pretendemos reflectir sobre as capacidades naturais da infância para a produção de peças de teatro e para o estudo conjugado do narrativo com o dramático.

Bibliografia:

- ALBUQUERQUE, Fátima (2000). *A Hora do Conto*. Lisboa: Teorema.
- AZEVEDO, Fernando et alii (2005). *Língua Materna e Literatura Infantil. Elementos Nucleares para Professores do Ensino Básico*. Lisboa: Lidel.
- BETTELHEIM, B.(1984) *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand.
- BOLTON, G. (1979). *Towards a Theory of Drama Education*. Harlow: Longman.
- BOOTH, D. (1994). *Story Drama*. Ontário: Pembroke.
- BRECHT, Bertold (1972). *Écrits sur le Théâtre*. Paris: l'Arche.
- BROOK, P. (1968). *The Empty Space*. Londres: Penguin.
- DUBORGEL, B.(1992). *Imaginário e Pedagogia*. Lisboa: Instituto Piaget.
- HENDY, L. & TOON, L. (2001). *Supporting Drama and Imaginative Play in the Early Years*. Buckingham: Open University Press.
- JOUVET, Louis (1965). *Esthétique Générale du Décor du Théâtre*. Paris: CNRS.
- LARTHOMAS, Pierre (1972). *Le Langage Dramatique, sa nature, ses procédés*. Paris: Colin.
- MALRIEU, P.(1996). *A Construção do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- MESQUITA, Armindo et alii (2002). *Pedagogias do Imaginário*. Porto: Asa.
- O'TOOLE, J. (1992) *The Process of Drama*. Londres: Routledge.
- OUELLET, Gilles G.(1980). *O Universo do Teatro*. Coimbra: Almedina.
- RODARI, G.(1993). *Gramática da Fantasia*. Lisboa: Caminho.
- RYNGAERT, J.P. (1992). *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: Asa.
- WINSTON, Joe (1998). *Drama, Narrative and Moral Education*. Londres: Falmer Press.

Resumo: Retomando a paixão infantil por 'contar histórias', vamos transformar o texto narrativo das histórias preferidas da infância em peças de teatro elaboradas no momento. Para tal, iremos recorrer a diversas estratégias de conversão do texto, em que ao familiarizar as crianças em palco com o conto original, estamos a facilitar mecanismos de representação teatral.

Abstract: Taking into account the children's interest in 'telling stories' we will transform the narrative text of some stories for children into short plays, produced in that instant. To do so, we will analyse several strategies for changing the text, so that by making the children familiar with the original story we will be fostering strategies involved in dramatic performance.



O silêncio como teatro — aproximações à produção dramática de António Torrado

Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro

Il existe donc un théâtre du silence, un théâtre du corps et du cri destiné à atteindre plus profondément la sensibilité du spectateur. Cette utopie d'un «au-delà des mots» plus puissant que les mots, s'enracinant dans l'indicible, retrouve de la vigueur chaque fois que le théâtre s'essouffle et s'empoussiére, que le texte n'est plus que le refuge d'une représentation machinale perpétuant des rituels vidés de leurs sens, ou l'alibi d'une culture coupée de toute nécessité

(Ryngaert, 1996 : 28)

O Teatro é um espaço desvelador. Ilumina o escuro. Povoia de vozes o silêncio. Descortina, exhibe, repercute os conflitos latentes.

(Torrado, 2001: 11)

Palavras-chave: teatro, silêncio, António Torrado, cenografia, encenação, representação, texto dramático

Keywords: theatre, silence, António Torrado, scenography, *mise en scène*, representation, dramatic text

Com uma actividade literária longa e reconhecida, António Torrado tem dedicado especial atenção à escrita teatral, tanto para crianças como para adultos, que tem desenvolvido em parceria com diferentes grupos teatrais, dos quais se destacam companhias como Teatro do Noroeste, de Viana do Castelo, onde desempenhou funções como dramaturgo residente, e a Comuna – Teatro de Pesquisa. Bastante activa tem sido, igualmente, a sua colaboração com o teatro radiofónico, nomeadamente com o programa Teatro Imaginário, para o qual escreveu vários textos, alguns dos quais entretanto publicados. Nos últimos anos, podemos mesmo afirmar que a escrita para teatro e também para cinema ocupa parte muito significativa da actividade literária do escritor que anunciou ter já fechado a porta à poesia. Contudo, ela, de forma sub-reptícia, vai irrompendo no seio de outros géneros, como é o caso dos textos dramáticos, que lhe pedem de empréstimo o lirismo e a contenção, quando não o encaixe de fragmentos

poéticos, autógrafos e alógrafos. A atracção pelas formas breves e pelo minimalismo que as caracteriza está patente em outros géneros trabalhados pelo autor, desde a poesia à prosa. No primeiro caso, e dando apenas o exemplo de um volume recente destinado ao público infantil – *Como quem diz*¹ (2005) – verifica-se como a concentração formal reforça os jogos de palavras e de sonoridades que estruturam os textos poéticos que integram a publicação. Também aqui, é assíduo o recurso a composições que assumem uma forma dialogada, numa espécie de duetos improváveis, de que «A Urtiga e a Mão», «O Bacilo e o Antibiótico» ou «A Baqueta e o Tambor» são exemplos elucidativos. Na prosa, destaquem-se, por exemplo, os textos de *Almanaque Lacónico* (1991), onde é visível a influência de um discurso de tipo aforístico, cuja contenção favorece a hesitação do leitor perante as possibilidades que o texto propõe, feito de sugestões e de não-ditos. Mas a afinidade com o texto dramático, e com a própria ideia de dramaticidade que parece poder funcionar como chave de leitura para a obra de António Torrado, é ainda mais evidente na colectânea *De Vítor ao Xadrez* (1984), onde os breves contos assumem frequentemente uma estrutura dialogada ou monologada, afastando-se da tradicional narratividade do conto. Veja-se, por exemplo, o caso dos contos «O anti-H», «Diálogo» ou «Os Ruídos», e ainda dos monólogos «Geografia» ou «Os velhos».

A atracção por peças breves, levadas à cena com poucos recursos materiais e humanos, encontra explicação em motivações económicas² e culturais, uma vez que, a partir de meados do século XX, o teatro, enquanto expressão artística, se democratiza e se descentraliza, saindo dos grandes palcos, das capitais e deixando de estar ligado, pelo menos de forma exclusiva, às grandes companhias. Os textos de António Torrado parecem, no que diz respeito à estrutura, assumidamente contida, espelhar a influência de Samuel Beckett, uma vez que se assiste a uma concentração efectiva da estrutura dramática em torno de uma ou duas personagens em cena, ou entre uma personagem e ela própria, uma vez que a sua voz se desdobra (ou se estilhaça) em mais do que uma. A força dramática do monólogo³, defendida desde há muito, conhece, nesta altura, algumas das suas melhores expressões, apoiando-se no confronto directo da personagem com o seu público. De qualquer modo, há sempre a ideia de que, de alguma forma, «le monologue peut être pris comme une sorte de limite de l'écriture dramatique» (Ryngaert, 2000: 73).

¹ Caracterizados pela brevidade da forma e da métrica – são mesmos designados por «versos miudinhos» –, os poemas da colectânea são muitas vezes construídos a partir de trocadilhos e apresentam uma forma dialogada que promove quase a sua dramatização, correspondendo, assim, a mais um exemplo de como a escrita dramática é um elemento central na obra de António Torrado, podendo quase ser transformada em chave de leitura para toda a vasta arte poética do autor.

² Confrontar com: «Sans doute pour des raisons économiques, les « petites formes », des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi celles-ci, bon nombre de monologues, règnent sur les dramaturgies des années 70-80» (Ryngaert, 2000:70).

³ Assiste-se à multiplicação de textos teatrais para um único actor, conduzindo, nos últimos anos, à evolução do teatro para uma espécie de representação de uma voz única.

A escrita dramática, fragmentada e descontínua, incentiva ainda o questionamento sobre os processos de ligação e articulação das diferentes partes (que se tornam alvo privilegiado da atenção do leitor/espectador), o que acentua a sugestão de inacabamento, de ruptura⁴ e de inquietação tão cara a alguma escrita literária contemporânea, promovendo mais a sugestão e a interrogação do que a afirmação: «l'écriture théâtrale contemporaine exprime une méfiance pour tout projet didactique, pour toute intention déclarée d'action sur le spectateur. La tendance aux œuvres « ouvertes », la réflexion sur la liberté du spectateur et sur sa démarche de réception rendent les auteurs avertis de déclarations fermes sur leurs intentions» (Ryngaert, 1996 : 16). O diálogo com outras artes e a forma como elas alastram, invadindo o território cénico, é outra das experiências que caracteriza o teatro contemporâneo, promovendo a hibridez genológica e a consequente questionação – quando não o derrube – dos seus limites e convenções: «toutes ces recherches autour des langages artistiques, ces métissages entre la parole, l'image, le mouvement, exercent une influence probable sur les textes d'auteurs. Ceux-ci se sentent moins contraints par des conventions scéniques qui évoluent très vite et qui reculent les limites du « représentable » vers davantage de liberté et d'abstraction, en tout cas vers un rapport moins étroit avec le référent» (Ryngaert, 2000: 54)

Ainda no âmbito das inovações trazidas por um certo teatro experimental, destaca-se a presença da *mise en abîme*, uma vez que algumas peças apresentam uma estrutura próxima da do encaixe, uma espécie de teatro dentro do teatro que, simultaneamente, acentua o cariz fictivo, actuando como uma espécie de efeito de distanciamento, da cena e promove o questionamento, a dúvida e a reflexão. Aliás, «le théâtre dit de l'absurde a ouvert les portes, par le jeu de massacre des conventions et par l'usage massif de la dérision, à l'inclusion dans n'importe quel texte de moments plus ou moins fugitifs ne renvoyant à rien d'autre qu'à l'espace de la scène. Il a rendu plus admissible pour la suite la prise au sérieux d'une écriture que enfreint les règles spatio-temporelles convenues» (Ryngaert, 2000: 87). Por isso, analisar a questão do espaço e do tempo nos textos de António Torrado, atendendo ao facto de estes dois elementos serem aqueles que mais têm reflectido a inovação das vanguardas, possibilita uma reflexão e um questionamento sobre os próprios limites da teatralidade. Veja-se, por exemplo, como, em alguns casos, o aqui e o agora da representação são influenciados pelo discurso narrativo/ficcional, sendo propostas ao leitor/espectador outras coordenadas espacio-temporais, nomeadamente o dantes/antigamente e o ali/noutro lugar.

Neste sentido, merece referência o facto de, em algumas peças, a perspectivação da História decorrer da observação e descrição de conflitos e dilemas interiores, pessoais e subjectivos, onde se revelam as consequências trágicas dos grandes acontecimentos históricos que, assim, ganham um relevo diferente e uma dimensão mais humana por-

⁴ Confrontar com: «La création contemporaine et l'écriture moderne s'inscrivent d'emblée dans ce théâtre de la rupture, du renouvellement et de l'interrogation» (Ryngaert, 2000: 31).

que resultam em/de acções do foro íntimo e privado. Trata-se, parece, de uma nova leitura da História e de uma perspetivação dos acontecimentos, tomados não no seu todo mas em pequenas partes. Cada um desses estilhaços e fragmentos reflectirá, de forma pessoal, afinal, a grande História, retirando-lhe alguma da impessoalidade que caracteriza o seu discurso. A ilustrar esta ideia, vejamos as peças de António Torrado que reflectem, de forma diferenciada, as consequências da Guerra Colonial. Esta ancoragem na História, que condiciona o comportamento e a actuação das personagens, não dilui, no entanto, a dimensão alegórica do teatro deste autor.

No âmbito deste estudo, e atendendo à especificidade do género em análise, repartiremos a nossa atenção tanto por textos destinados ao público infantil como ao adulto, unidos por dinâmicas e preocupações similares que resultam, em muitos casos, das influências recebidas pelo autor e das suas próprias reflexões sobre estas questões.

Vamos, nesta abordagem, passar ao lado, por questões metodológicas, da diferenciação entre texto dramático e teatro e, consequentemente, da distinção entre dramaticidade e teatralidade que tomaremos como assentes, tal a insistência e a validade das reflexões que apontam no sentido da não identificação do teatro com o texto que lhe serve de suporte. A transição da ditadura do dramaturgo para a do encenador reflecte o crescimento da importância dos elementos teatrais e cénicos sobre o texto que, nos últimos anos, parece ter perdido relevo e permite constatar a considerável independência entre o texto e o espectáculo. A comprová-lo, basta pensar na existência de teatro sem palavras, de que o mimodrama é o melhor exemplo. Alguns conflitos entre a produção de texto literário destinado à teatralização e a ideia de que a criação textual resulta do próprio processo de dramatização, valorizando o improviso e a criação colectiva, explicita uma fractura com raízes antigas e de presença assídua nas reflexões sobre esta questão. Em última instância, a valorização do trabalho de improvisação do actor e do seu trabalho de criação corresponderia a uma nova ditadora, desta vez a do actor.

Assim, entendemos, como mote para este trabalho, a sugestão do adjectivo «mínimo» associado ao teatro em diferentes acepções: (1) brevidade dos textos, condensados num único acto e, às vezes, numa única cena; (2) contenção de recursos humanos e materiais, incluindo cénicos (figurinos, cenários, etc.); (3) redução a mínimos surpreendentes da componente linguística do texto dramático, substituída pela expressão corporal e pela movimentação cénica; (4) amputação da componente visual, concentrando todas as potencialidades dramáticas no exercício vocal e sonoro. Tais acepções corresponderão, evidentemente, a diferentes tipos de representação de que a obra de António Torrado oferece exemplos consistentes e polifacetados: é o caso do (1) teatro infantil e/ou para a infância (representado por crianças e/ou para crianças, em contexto escolar ou fora dele), do (2) teatro do silêncio e ainda do (3) teatro radiofónico, as três formas sobre as quais se debruçará esta análise.

1. Teatro para a Infância

Tanto quanto nos foi possível perceber, tem sido a produção literária para o público infanto-juvenil que tem conhecido mais atenção da crítica e da investigação. Os trabalhos de Glória Bastos⁵ sobre *O Teatro para Crianças em Portugal* destacam António Torrado como o autor mais relevante⁶ do período a seguir à Revolução de Abril. No âmbito do nosso trabalho, e atendendo à especificidade das formas em análise, a atenção recairá sobre *Teatro às três pancadas* (1995 e 2003), uma colectânea de textos dramáticos muito breves que, como o autor defende desde o paratexto inicial, apostam na simplicidade da encenação e na sobriedade dos recursos que exigem, possibilitando a sua representação por grupos amadores, incluindo crianças, em circunstâncias diversificadas e em contextos externos ao espaço teatral por excelência. Ouçamos o autor a respeito das circunstâncias que motivaram a edição destes textos, caracterizados como «acessíveis e [que] cabem em qualquer palco improvisado» (Torrado, 2003: 3). A simplicidade e contenção de meios exigidos promove a sua encenação, o que parece incluir-se numa espécie de apelo à divulgação generalizada do espectáculo teatral, com claras funcionalidades formativas, tanto ao nível literário como estético, na defesa do «prazer irresistível de inventar o Teatro, de criá-lo, em alegre comunhão de actores e público, convocados para a festa ao bater solene das três pancadas de Molière» (ibid.).

As publicações de António Torrado no âmbito teatral são acompanhadas de reflexões e explicações que, sob a forma de paratextos (prefácios, posfácios, introduções e apresentações), esclarecem a visão do autor quanto à forma como concebe o texto dramático e as relações com a representação teatral e os mecanismos de encenação. Estas reflexões, nas quais se incluem comunicações, têm algum peso na obra do autor e permitem perceber a sua visão da escrita e representação teatrais, tanto para crianças como para adultos, constatando o relevo que esta vertente literária e artística tem na sua produção e nas suas preocupações.

Em 2000, no âmbito do encontro *No Branco do Sul as Cores dos Livros*, realizado em Beja, convidado a testemunhar a sua experiência da escrita para teatro, António Torrado defende a «dignificação do teatro para crianças» (Torrado, 2001: 39), retirando-o do amadorismo e da periferia das atenções⁷, assim como «a oportunidade de ver abertos ao minimizado teatro dito «infantil», os grandes palcos e os mais amplos

⁵ Ver, por exemplo, Bastos 1999 e 2006.

⁶ Foi galardoado com o Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças (1980), o Prémio de Teatro Infantil da Secretaria de Estado da Cultura (1984), o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças (1988), entre muitos outros. Alguns dos seus livros foram incluídos na Lista de Honra do IBBY – Internacional Board on Books for Young People –, nos anos de 1974 e 1996.

⁷ Confrontar com: «Os espectáculos de teatro para a infância e a juventude ocupam, ainda, em Portugal, um território periférico. Dados ao público em espaços desadequados, com escassos elencos, onde a boa

meios» (ibid.). Assumindo quase a forma de manifesto em defesa do reconhecimento do teatro para a infância, o autor conclui afirmando que se «exige (...) um teatro adulto para crianças, que contenha motivos de fascínio tão contíguos das crianças e dos jovens como adultos» (ibid.).

O teatro infantil e/ou para a infância enquanto teatro mínimo no sentido em que aposta na simplicidade de recursos cénicos, de mensagem e até de exigências de representação está claramente patente na obra *Teatro às três pancadas*. As sete peças aí compiladas retomam temas, motivos e formas (como é o caso da fábula) da tradição e adaptam ainda textos narrativos do autor, devidamente identificados no posfácio da obra. Atribuindo especial atenção à dimensão humorística, que surge de diferentes contributos (linguagem, personagem e situação), os textos apontam, sobretudo por acção da versificação ou de vários jogos sonoros, para a efectiva encenação, como o sublinham as didascálias e indicações cénicas frequentes e relevantes. Sobre os textos agrupados nesta antologia, ouçamos ainda outras leituras que sublinham a funcionalidade do recurso a formas breves:

Marcados por uma acentuada narratividade, pelas influências assumidas da tradição oral e popular e pela recriação de episódios conotados com o cómico, frequentemente suscitado pelos jogos de opostos (por exemplo, gordo/magro), pelos equívocos, pela hipérbole / caricatura, ou, ainda, pelas situações de pancadaria ou de correria em cena, os textos de *Teatro às três pancadas*, de António Torrado, ilustram a vertente dramatúrgica do autor e a sua veia de encenador, apontando ou conduzindo para a representação enquanto momento concretizador das várias potencialidades que o texto encerra, sem esquecer o ludismo que a caracteriza (Gomes *et alii*, 2007: 289).

Destaque-se, ainda, na obra do autor, a importância de que se revestem os títulos⁸ e as indicações que fornecem sobre o conteúdo, o género e até a forma dos textos que encabeçam. Verifica-se um cuidado particular dedicado a este elemento paratextual por parte de António Torrado que lhe sublinha a especificidade, uma vez que os títulos parecem capazes de concentrar, às vezes com recurso à metáfora e à polissemia, um conjunto amplo de significados, promovendo, em simultâneo, uma leitura literal e outra figurada. Esta sobreposição de leituras também parece decorrer da opção por títulos que retomam objectos ou realidades do quotidiano, marcando a sua singularidade e apelando a uma leitura mais profunda (mais atenta também, capaz de ver para além das simples aparências) do real. O título parece fugir ao óbvio e, através do texto e da sua representação, revelar faces ocultas, carregadas de significado, sendo a sua

vontade mal disfarça o amadorismo de meios técnicos e humanos, não são quase nunca, há que dizê-lo, atraentes» (Torrado, 2001: 38).

⁸ Elementos decisivos no estabelecimento do contrato de leitura com a obra, os títulos abrem quase sempre várias possibilidades de leitura e articulam, frequentemente, diálogos intertextuais.

descoberta, às vezes, fruto do acaso. É o que acontece, por exemplo, nos textos de *Fecho Éclair e Outros Desfechos* (2002), onde o título, construído a partir de um jogo de palavras, destaca, como elemento central, um objecto de uso comum que, contudo, se revelará absolutamente crucial para provocar o cruzamento e a interação das duas personagens principais do texto. Outro exemplo é o da colectânea de textos preferencialmente vocacionados para o público infantil – *Teatro às três pancadas* (1995) – cujo título, recorrendo a uma expressão idiomática, se desdobra em dois sentidos distintos, para além de funcionar como indicador claro de género: um remete para a simplicidade e facilidade, podendo ser lido quase como tópico da humildade do autor; o outro recupera um elemento decisivo na representação, as pancadas de Molière que iniciam o espectáculo teatral.

2. Teatro do Silêncio

Em *Teatro do Silêncio* (1988), por seu turno, o dramaturgo agrupa um conjunto de cinco textos a que, desde o subtítulo, designa como «exercícios dramáticos». O carácter experimental, sublinhado desde aquele paratexto, é documentado pela forma como o autor exercita práticas teatrais inovadoras, pondo à prova alguns dos limites das convenções cénicas e abrindo portas para vias de evolução alternativas. Se tivermos em linha de conta que estes textos foram escritos durante a primeira metade da década de 70 do século XX (alguns poderão ser consideravelmente anteriores), é notória a atracção do dramaturgo por elementos inovadores que são introduzidos em cena, como é o caso das câmaras de filmar, do projector de diapositivos e do gravador. Com afinidades com o teatro do absurdo, assumidamente experimentais e herdeiros da tradição europeia do teatro de Beckett⁹, os textos aqui compilados permitem uma leitura que, sem contornar a sua dimensão mais ancorada a uma corrente estética particular e a um determinado contexto histórico-cultural, envolve questionamento e põe em relevo, de forma crítica, os limites da teatralidade e da sua própria relação com o texto literário, para além da inquietante actualidade e pertinência das temáticas propostas. Nos textos de *O Teatro do Silêncio*, transparece, como afirma Fernanda Botelho, «uma condição humana que, da abjecção e degradação, da insociabilidade e violência, de uma primária e limitada existência, poderá ascender a uma dignificação do ser individual e social. Também nestas peças perpassam sentimentos que em silêncio melhor se revelam: a solidão, a angústia, o desespero...» (Botelho, 1989).

⁹ O *Teatro do Silêncio*, de A. Torrado, tem afinidades com *Act without Words I* e *Act without Words II* (1956), de Samuel Beckett, com *Concert à la carte*, de F. X. Kroetz e com *Le pupille veut être tuteur*, de P. Handke, sobretudo na visão minimalista, encriptada e pessimista como percebe a condição humana.

O primeiro texto, destacado com uma menção honrosa, na modalidade das peças breves, no concurso da SPA em 1975, «Os Obscuros», sob influência beckettiana, alegoriza, quase sem recurso à palavra proferida em palco, o conflito humano e a artificialidade da socialização, uma vez que as três personagens em cena parecem anteriores à vida organizada em sociedade, marcadas pelo individualismo e pela incapacidade de ser relacionarem entre si e, por isso, ainda à procura de um sentido e de uma ordem comuns, de que a linguagem parece ser um dos maiores trunfos, o que, neste caso, não se verifica. A aprendizagem da vida em sociedade resulta de uma espécie de jogo em que a progressão é realizada por tentativa e erro sucessivos e onde a lei do mais forte e a sorte parecem ter um papel considerável. É evidente, pois, a amarga desilusão que, de forma pessimista, parece encerrar o texto, não permitindo esperança para a espécie humana face ao egoísmo e incapacidade comunicante que a caracteriza. São visíveis os sinais de abandono e de isolamento extremos que parecem animalizar as personagens, deixando-as à mercê dos instintos. As didascálias iniciais sublinham esta dimensão «extrema» da condição humana através da repetição sucessiva deste adjectivo. O abandono da condição verbalizadora é igualmente sintomático do estado de descrença – pré ou pós-verbal – a que as personagens se entregam. As sugestões de uma animalidade crescente decorrem sobretudo da movimentação e da interacção das personagens tal como as didascálias as descrevem, de que a luta corpo a corpo pelos bens (e pelo poder que simbolizam) é um exemplo convincente. O universo alegórico-simbólico que contextualiza o desenrolar de uma intriga lacunar e embrionária (construída mais a partir de sugestões do que de efectivas concretizações dos intervenientes) colabora na avaliação crítica dos comportamentos das personagens, lutando pela posse de uma chave que dá acesso a roupas e acessórios sem qualquer qualidade ou valor extraordinários. Uma leitura atenta da peça poderá perceber a crítica subjacente à valorização de componentes acessórias, como é o vestuário, no estabelecimento de uma oposição subtil entre essência e aparência. É evidente o significado simbólico dos objectos em questão, em particular a chave, que se assume como elemento que permite desvendar um segredo oculto, conferindo poder (e controlo sobre os restantes) àquele que a possuir e a manusear com pertinência e eficácia. A forma como são retratados Fulano, Beltrano e Sicrano (e a escolha dos nomes¹⁰ não é, obviamente, inocente) permite inferir acerca do pessimismo do dramaturgo em relação à condição humana, muito próxima do animalesco, apenas diferenciada pelo culto da aparência e pelo uso, com características rudimentares, da linguagem.

Publicado também na mesma colectânea, o texto «As ligações» aposta, mais uma vez, na tematização das relações humanas, expondo o absurdo da existência e a forma obsessiva de perspectivizar a ruptura afectiva. Assim, o título, como o desenrolar da

¹⁰ Mais óbvia no âmbito da literatura para a infância, a carga semântica dos nomes das personagens não é um elemento despiciendo na obra de António Torrado, em particular a dramática.

peça mostrará, revela-se ambivalente, na medida em que aponta, em simultâneo, para as comunicações telefônicas (ou para a falta delas) e para as relações afectivas entre o par amoroso desavindo. O texto, protagonizado pela personagem masculina, que parece lutar com os fantasmas do passado, rememorando recordações, imagens e sons da mulher amada, apresenta-se entrecortado por vários fragmentos textuais, poéticos e outros, que sublinham a poeticidade e a dramaticidade da cena recriada, na qual a palavra ressuma um peso e uma espessura particulares, símbolo de uma comunicação e de um afecto interrompidos. A personagem feminina é, pois, uma figura ausente mas obsessivamente invocada e presentificada, quer através da projecção da sua imagem, quer da audição da sua voz em múltiplas gravações. Estas desempenham um papel central, assegurando a verbalização em cena, e surgindo como fixações ou cristalizações de momentos fugazes e perecíveis, uma espécie de fotografias sonoras destinadas a resistir à acção corrosiva do tempo, do esquecimento e, sobretudo, do desamor.

Assim, é através de fragmentos de conversas que o leitor/espectador reconstrói, analepticamente, a história do par, acompanhando a sua ruína e o crescimento da obsessão da personagem masculina que, de forma repetida, telefona à mulher mas não lhe fala, conduzindo-a a fazer dolorosos monólogos. O silêncio, que empresta o nome à colectânea, é, neste caso, obstáculo à comunicação e ao entendimento entre as personagens mas também parece ser uma espécie de ponte frágil que as mantém próximas ou em contacto. A afasia do homem pode ser entendida enquanto forma de resistência ou incapacidade de se abrir ao outro.

O clímax da peça ocorre no momento em que a mulher anuncia uma ruptura definitiva, uma vez que os telefonemas regulares pareciam, de algum modo, assegurar uma estranha continuidade à ligação, à qual se segue o ruído do toque de telefone. Promotor do *suspense* e da expectativa acerca de uma hipotética aproximação, o telefonema faz ruir a esperança, traduzindo o desmoronamento da ligação e reiterando a dimensão fictiva da representação, uma vez que a voz, ao telefone, inquire a personagem perguntando-lhe se fala do teatro. Estratégia próxima da *mise en abîme*, esta alusão ao teatro dentro do teatro também é perturbadora da construção ficcional que a encenação realiza, apelando ao distanciamento do leitor/espectador do universo recriado. Muito significativo em termos das poéticas pós-modernas, este tipo de exercício parece resultar da constatação da «perda de inocência» do leitor de que Umberto Eco (1991) fala. A ilusão dramática é, pois, um motivo assíduo nos textos dramáticos de Torrado, tanto para o público infantil como para o adulto, através da constatação da ficcionalidade pela materialização dos seus limites. O dramaturgo exhibe sem pudor as «costuras» da ficção, que surgem expostas aos olhos de todos. Assim, mais do que o assumir de uma fragilidade, a mostra de elementos habitualmente ocultos insere-se no âmbito das influências do teatro de vanguarda, questionador das convenções e dos seus limites e assumidamente auto-reflexivo.

O texto «A borracha» é introduzido por uma reflexão paratextual, que serve de introdução à peça, e onde o autor dá conta de algumas das suas preocupações no que diz respeito à representação ao nível da microgestualidade. Defendendo o recurso a um «teatro anatómico», capaz de, com ou sem auxílio de meios técnicos, amplificar os mais pequenos gestos e movimentos, o autor sublinha a subtilidade de elementos habitualmente tidos como mínimos ou irrelevantes. Ao criar uma situação protagonizada por uma personagem com comportamentos próximos dos de um obsessivo-compulsivo, todos e quaisquer movimentos em cena ganham um significado que tem de ser medido ao milímetro, tornando-se cruciais para o tipo de relações desenvolvidas e para a forma, insólita, quase obtusa, de ligação da personagem ao mundo e aos outros. A insistência na opção da designação das personagens como Fulano, Beltrano e Sicrano permite concluir acerca do carácter anónimo, mas recorrente, das mesmas, alegorizando, através da particularização, comportamentos gerais. Neste texto, a linguagem (corporal e verbal) reveste-se de um papel especialmente relevante, promovendo inclusivamente a introdução de reflexões motivadas pelas teorias psicanalíticas que a definem enquanto forma de «exprimir a solidão essencial». Em termos mais globais, a situação encenada permite concluir como a ausência do uso da linguagem verbal surge associada à loucura e a dificuldades de sociabilização, protagonizadas por Fulano, ao mesmo tempo que à sua volta se assistem a variações súbitas de comportamentos e de postura, flutuando as restantes personagens entre a irritação e a contenção, a fúria e a compreensão, a crítica e a solidariedade. Apesar das várias crises de que o texto dá conta, as relações humanas, em género e grau variados, parecem poder funcionar como uma espécie de último reduto de uma Humanidade condenada e patologicamente perturbada, numa hesitação não resolvida entre uma leitura optimista ou pessimista do universo recriado.

O quarto texto dramático incluído na colectânea é introduzido por uma reflexão sobre o cinema mudo e as particularidades deste modo de representação que apresenta muitas semelhanças com o universo dramático aqui recriado. Trata-se de uma espécie de exercício – entre o ensaio e a representação destinada a ser filmada (daí a existência de cortes, de avanços e recuos e de repetições) – no qual o lugar de relevo é ocupado pela voz que dirige (ou pelo menos tenta dirigir) os actores em cena. Estes representam sem recurso à linguagem verbal, mimando, com maior ou menor rigor e empenho, as situações e as emoções que a voz de comando lhes dirige. A sugestão de que se jogam e confrontam forças antagónicas resulta quer da temática da peça – as sucessivas e frustradas tentativas de regicídio do usurpador do trono – quer da forma como, perante o relevo dominador da voz *off*, de aparência ditatorial, se revoltam, de tempos em tempos, os actores, ignorando explicitamente as suas directrizes. As indicações cénicas sublinham, contudo, o facto de aquela voz nunca perder a compostura, parecendo optar por ignorar as pequenas revoluções que se verificam no palco, até acabar também destituída de funções, numa nova insistência no carácter ficcional da acção, explicitamente

apresentada como espectáculo, numa nova *mise en abîme*, em que cada representação corresponde a uma nova acção, de desfecho aberto e, possivelmente, imprevisível.

A duplicação de objectos e de personagens e a troca de identidades (para além do disfarce, associado à máscara e à camuflagem, indícios óbvios do fingimento e da própria ficcionalidade) permitem a associação deste texto a uma das temáticas mais fortemente conotadas com o pós-modernismo¹¹, como é o caso do «duplo», com implicações reveladoras ao nível da crise de identidade. O questionamento sobre o lugar do «eu» e sobre o papel que desempenha num jogo em que se cruzam forças opostas e dinâmicas várias parecem alegorizar esta crise e consequente incerteza que daqui resulta, apresentando a vida (e também o teatro que a imita ou recria) como um «exercício de sobrevivência» (Torrado, 1988: 90).

Finalmente, no último texto, «Entre parêntesis», toda a dimensão verbal é da responsabilidade da voz *off* e de outras vozes que procedem à leitura de textos poéticos. O relevo é dado à personagem de quem se fala, como o leitor/espectador perceberá mais perto do final, e cuja história, ainda que fragmentada, se reconstrói aqui. Mais do que uma acção com princípio, meio e fim, o texto confronta os seus interlocutores com estilhaços, pontas soltas de um fio de vida que se quebrou com o suicídio e para o qual são avançadas várias hipóteses (não conclusivas) de explicação. Assim, apesar de haver alguma predisposição íntima, em resultado de uma sensibilidade particular, de que a presença dos poemas é indício, o contexto político e social, em resultado da vigência da Ditadura e da participação na Guerra Colonial, actuam decisivamente numa espécie de acossamento da personagem, encaminhando-a para a solidão, conduzindo-a ao desespero. A leitura dos poemas e o sublinhar de versos, através da sua repetição, funciona como uma espécie de mapa para o universo interior da personagem de quem se fala e cujos vestígios finais são alvo da eficácia da mulher da limpeza, metáfora do esquecimento, possivelmente do branqueamento a que são votadas as consequências íntimas e particulares, mas igualmente trágicas, da História. A incapacidade da personagem de se reconstruir e de se reerguer depois das perdas está também reforçada no título, uma vez que se revela incapaz de fechar o parêntesis aberto com a partida para a África, em resultado da conspiração falhada. O título do texto aponta, parece-nos, para essa dimensão particular da História, para a forma como interfere com o indivíduo, num choque de forças desiguais.

Pelo que fomos observando, ao modelo «clássico» da intriga estruturada segundo uma sequência lógica e completa, fornecendo todos os indicadores de leitura, a modernidade opõe um modelo diferente, «largement troué, d'une écriture qui ne s'essouffle pás à fournir du récit mais qui, si elle est réusssi, impose ses « manques » come autant

¹¹ Ainda que não exclusivamente, uma vez que o tratamento desta questão é assíduo em momentos marcantes da história da cultura ocidental, nomeadamente os finisseculares, tradicionalmente associados a alguma crise e incerteza.

d'aimants à attirer du sens, à exciter l'imaginaire pour construire la scène à venir» (Ryngaert, 2000: 7). Assim, são cada vez mais frequentes os textos cujo sentido fugitivo parece tentar escapar ao leitor ou, pelo menos, adiar o momento de lhe aceder a chave de leitura, fazendo da representação uma espécie de jogo de sentidos onde várias hipóteses de interpretação são avançadas e não confirmadas. Verifica-se, em alguns casos, uma espécie de crise existencialista que parece atingir as personagens, subitamente incapazes de agir ou agonizantes perante dilemas (morais ou outros) aparentemente irresolúveis. Daqui decorre a ideia da paralisia das personagens que, no caso do *Teatro do Silêncio*, parece converter-se também em afasia e que possibilita avançar com a ideia de que a perda de identidade é um tema recorrente nos textos contemporâneos e, em particular, nas obras em análise.

3. Teatro Radiofónico

No que diz respeito ao teatro radiofónico, há alguns pontos prévios a estabelecer. Em primeiro lugar, a não uniformidade da crítica quanto a este modo de representação cuja origem está associada a um modo de comunicação específico. Assim, assiste-se à recusa de teóricos em considerar o teatro-radiofónico como verdadeiro teatro¹². Samuel Beckett¹³, contudo, refere-se aos textos dramáticos para a rádio como sendo destinados a vozes e não a corpos.

Aqui, contudo, interessa-nos particularmente este género e a possibilidade de ser lido enquanto teatro mínimo, uma vez que a interpretação cabe exclusivamente aos elementos sonoros, com particular destaque para a voz e para as múltiplas inflexões de que é capaz. Assim, são elementos a ter em conta a melodia, a harmonia, o ritmo, a entoação e a gestão das pausas e dos silêncios. Em termos de suporte, de acordo com García Vázquez (2000), os factores decisivos na tradução sonora da informação audiovisual são, além da palavra, a música, os efeitos sonoros, o silêncio e a montagem. O significado dos ruídos de fundo ajudam a criar a necessária cor local capaz de assegurar verosimilhança a esta forma de arte que, apesar de tudo, continua fortemente marcada do ponto de vista cronológico.

O caso de António Torrado revela-se, no entanto, paradigmático, uma vez que a escrita de teatro radiofónico parece ultrapassar as limitações temporais e físicas do género, descobrindo nesta forma de representação potencialidades que excedem as restrições técnicas que lhe são inerentes.

Interrogado, no âmbito de uma reportagem sobre o teatro radiofónico contemporâneo, sobre a sua ligação a este tipo de representação, António Torrado confessa «a

¹² Confrontar, por exemplo, Barbosa (1982: 147-144).

¹³ *Apud* García Vázquez, 2000.

sua paixão recente por este meio, funcionando como uma compensação «de algumas frustrações de outras áreas do audiovisual», onde não tem tanto espaço para criar e dar largas ao que a sua imaginação ditar. Na sua primeira peça para rádio, *História Natural*, deu voz a animais, árvores e a um muro – esta personagem interpretada por Ruy de Carvalho –, procurando uma fraternidade com a natureza. Com a vontade de tirar o máximo partido da rádio, o autor diz poder criar todo o tipo de universos com os poucos meios que se tem. Torrado diz isto com o à-vontade de quem sabe poder escrever monumentais batalhas ou situar a acção num paraíso longínquo sem comprometer a concretização da obra» (Mendonça, 2001). O dramaturgo acrescenta que «há aqui a circunstância de se virtualizar a palavra como mandante exclusivo da acção» (idem), sublinhando a interactividade do meio em questão. Além disso, considera que a prática da visualidade que caracteriza o público facilita a escrita, sendo apenas necessárias subtis sugestões sonoras.

A colectânea de textos dramáticos ligados ao teatro radiofónico, *Fecho Éclair e Outros Desfechos* (2002), agrupa cinco peças onde a surpresa e o inesperado ocupam um lugar de relevo, propondo, sobretudo no que diz respeito aos desenlaces, situações imprevistas e soluções surpreendentes. A valorização dos epílogos como momentos decisivos da intriga é sublinhada desde o título e do jogo semântico e sonoro que ele propõe, nomeadamente entre «fecho» e «desfechos», incentivando uma leitura atenta à polissemia. Nesta colectânea, o carácter «mínimo» decorre, em simultâneo, da brevidade dos textos, «4 peças em 1 acto» e de serem escritas para teatro radiofónico.

Introduzida por um paratexto clarificador onde, em primeira pessoa, o autor caracteriza os textos aqui reunidos e apostrofa o leitor a realizar uma leitura que lhes proporcione uma teatralidade que a versão impressa lhes suprime. E é redenção que, segundo o dramaturgo, explica o exercício de contenção ao nível das indicações cénicas, incomparavelmente menos densas do que em o *Teatro do Silêncio*. Recorrendo à metáfora do jardineiro que, para facilitar a visão, aparta os arbustos que a impedem, António Torrado parece pesar os prós e os contras da presença das didascálias, perspectivando a leitura enquanto forma de o texto dramático encontrar o seu sentido final e não depender exclusivamente da *mise en scène*.

E é esta capacidade do leitor de, através da sua visão mental, criar uma imagem daquilo que lê que, no entender do autor, aproxima a publicação de textos dramáticos do próprio teatro radiofónico, a exigir ao leitor/ouvinte a mesma capacidade de, a partir do que lê/ouve, construir mentalmente uma imagem.

Salientando a dimensão experimental do teatro radiofónico (que muitos definem como «minúsculo nicho criativo de resistência à visualidade substantiva e adjectiva que nos cerca» (Torrado, 2002: 11)), considera-o como um lugar privilegiado para a experimentação e «apesar de contar, como únicos artefactos, com a nudez [da] voz, a intensidade da palavra, o impulso da música, o poder do silêncio, não tem de ser um

teatro amputado, mas outro modo de ficcionar os sentidos, libertos da tirania da visão unânime» (ibid.).

Ao propor, «quimericamente» (Torrado, 2002: 12), como também afirma, «uma arte teatral diferente, feita de radicalidade poética, onde a voz das coisas sem voz (...) ganhem direito à fala e a pratiquem com a voz interior de cada um de nós» (ibid.) está a pugnar pela legitimação de uma forma teatral que, apesar de adjectivada, não se quer assumir como menor, incompleta ou amputada de alguns dos seus elementos vitais.

Em «Fecho Éclair», partindo de um encontro absolutamente ocasional e motivado por uma situação tão constrangedora quanto cómica, mas absolutamente trivial, o texto desenrola-se com base no diálogo de duas personagens de gerações diferentes. De confissão em confissão, o leitor deduzirá que a identidade de ambas se cruza, ao mesmo tempo que se recuperam as memórias do passado e se preenchem os vários espaços em branco sobre as vidas das personagens e sobre o que as une e separa.

Revisitando um tempo particularmente importante e simbólico da História portuguesa recente, com as referências à Guerra Colonial e à Ditadura, assim como à Revolução de 74 e aos tempos conturbados que se lhe seguiram, o texto, de alguma forma, parece defender a tese, como aliás já aconteceu em pelo menos um texto do *Teatro do Silêncio*, de que os homens são consequência do seu tempo e de que a História condiciona a sua actuação, interferindo, de forma muito clara e marcante, nas suas vidas.

Texto de forte pendor alegórico, «O Túnel» tematiza a tríade pecado – arrependimento/contrição – redenção/salvação, exaltando o valor e a dimensão humana e redentora do perdão. Oscilando entre uma dimensão realista e outra fantástica, o texto permite acompanhar o movimento de introspecção da personagem N, metaforizado¹⁴ sob a forma da viagem de comboio num túnel infundável. Utilizando uma das formas mais antigas da dramaturgia – o diálogo como forma edificante de aprendizagem e de construção do saber, no texto em questão poderão ainda ser lidas influências do teatro alegórico vicentino, em particular das moralidades como o *Auto da Alma*, pela dimensão moralizadora que encerra.

Original recriação da temática das desigualdades sociais e da forma como elas afectam a existência humana, «Doce perfume» encena um diálogo estabelecido entre recém-nascidos, sublinhando as gritantes diferenças existentes entre eles, desde a concepção ao nascimento. De alguma forma, o texto parece refutar a tese do senso comum de que, no momento do nascimento, todos os homens são iguais, evidenciando o desequilíbrio existente do ponto de vista social e a forma como ele afecta tantas áreas da vida humana, incluindo os afectos. A perspetivação da sociedade desta forma, dos

¹⁴ As alusões de índole metafórica são assíduas e visíveis ao longo de todo o texto. As mais pertinentes estão associadas à ideia da viagem, do túnel e da escuridão que o caracteriza, assim como da própria cegueira. Veja-se, aliás, como N necessita de deixar de ter visão para melhor compreender e «ver» o rumo da sua vida e das suas acções.

seus mecanismos de funcionamento e, sobretudo, das suas injustiças, assume contornos trágicos, sobretudo pela forma desapaixonada, quase crua, como parece tratar a temática da morte, em especial a infantil e a materna, estabelecendo uma espécie de círculo entre as duas extremidades da existência humana. Não está ausente, contudo, a valorização da componente afectiva, em particular da ligação entre mãe e filho, cuja associação olfactiva é retomada como título do texto, para além de motivos como a dor de pensar, o medo de existir, entre outros.

«O Calendário», texto que encerra a colectânea, é, possivelmente, aquele onde, de forma mais evidente, se cruzam uma vertente cómica e outra trágica, ao serviço da ridicularização do comportamento humano, dando conta das múltiplas contradições que o caracterizam. Uma situação episódica, de contornos realistas, como é a visita a um barbeiro tradicional português, permite a revisitação do motivo do marido enganado, cuja ingenuidade e confiança inabaláveis, próximas da obsessão e da loucura, fazem dele um tipo psicológico com tradição na literatura tradicional e nas farsas vicentinas. A reatualização deste *topos* e a conjugação de diferentes tipos de cómico, em particular o de situação e o de personagem criam um texto que aposta também no carácter inesperado do final como forma de surpreender o leitor e «castigar» o marido e o cliente.

De múltiplas formas e em diversos registos, os textos desta colectânea parecem procurar cristalizar, através da fixação de instantes, o absurdo da existência humana, dando conta dos diferentes matizes que a colorem. Assim, a partir de uma poética apostada no fragmento, é perspectivada, sob diferentes prismas, a condição humana, sobretudo no que diz respeito a uma dimensão oculta, viciada, que o teatro, neste caso através da voz, parece querer iluminar.

Em *Alguém e Mais Três* (2001a), o autor agrupa quatro textos que, desde o prómio – paratexto clarificador e contextualizador – caracteriza como assumidamente distintos, no que ao tema e à forma diz respeito. O primeiro, «Alguém», revisita o universo garrettiano, propondo uma continuação para a tragédia mais conhecida do autor português, *Frei Luís de Sousa*. Destaque-se o diálogo intertextual com aquele texto de Almeida Garrett e a forma como António Torrado consegue recriar as personagens e a ambiência que suporta a intriga. Revisitação de elementos conotados com o mito sebástico, o texto pode ainda ser lido à luz da influência do drama histórico, não se afastando completamente da intenção comemorativa que o origina. A vertente intertextual está também presente na última peça da colectânea, «Mestre Gepeto», onde são discutidos vários conceitos ligados à educação, à relação entre pais e filhos, aos afectos e ao próprio processo de crescimento e envelhecimento humanos. Teia complexa de sentimentos e emoções contraditórias, a relação entre Pinóquio e o seu criador, Mestre Gepeto, alegoriza, de alguma forma, a relação do homem com deus ou com a própria ideia da criação, problematizando as ideias de individualidade, de originalidade de cada indivíduo.

«Palavras há muitas», por sua vez, aproxima-se de um exercício dramático e verbal em torno da língua e das palavras, mais ou menos comuns, que a integram. As palavras constituem, assim, tema e forma do texto, sendo alvo de reflexões que sublinham e valorizam as suas dimensões fónica e semântica, mas também a sua leitura implícita, o universo de sugestões e de não-ditos que, a par das palavras, interferem na comunicação. A pequena intriga que o diálogo entre as duas mulheres permite reconstituir é apenas o pretexto para uma reflexão mais profunda sobre o significado – e até a utilidade comunicativa – das palavras e sobre a forma como a linguagem é decisiva na apropriação do sentido do mundo e na interacção do homem com ele e com os outros.

Em «Que Dia!» jogam-se (e digladiam-se!) os conceitos de verdade e mentira, realidade e efabulação, na relação – esgotada e decadente – de um casal. A imaginação delirante do marido e as intrigas que cria para justificar a sua ausência à mulher esbarram com o conhecimento que esta tem da realidade e da verdade que ele lhe esconde. O leitor/espectador é, assim, confrontado com incapacidade de ambas as personagens enfrentarem, com verdade e franqueza, a realidade onde vivem, optando, em contrapartida, por viver num mundo de ficção. Mais uma vez, é o quotidiano – e o esgotamento de algumas das suas fórmulas e convenções – que motiva a escrita dramática e, sobretudo, a reflexão.

Em termos globais, verifica-se, nestes textos produzidos para o teatro radiofónico, uma significativa evolução ao nível da presença das indicações cénicas que, nas publicações mais recentes, deixaram de ocupar o espaço absolutamente central dos textos do *Teatro do Silêncio*. Constata-se o relevo e a importância da multiplicidade de didascálias e de indicações de encenação nas peças de António Torrado que, deste modo, parece hesitar entre as funções de dramaturgo e encenador, ocupando-se de ambas actividades logo no momento da escrita /criação literária. Assim, de alguma forma, o leitor é transformado, também por esta via, em espectador, uma vez que lhe é devolvida uma visualidade que o texto, por si só, não contempla. Ao nível da escrita contemporânea, esta é uma característica que tem vindo a ser sublinhada por alguns teóricos ao afirmarem que «certains auteurs accordent une place considérable aux indications scéniques, comme s'ils définissaient à l'avance la forme de représentation, ou comme s'ils ne pouvaient imaginer le texte des personnages indépendamment du cadre dans lequel il serait produit» (Ryngaert, 1996 : 41).

4. Conclusões

Depois das várias linhas de leitura e análise trilhadas neste estudo, é possível perceber o lugar absolutamente central que a produção dramática desempenha na obra de António Torrado e até mesmo nas suas reflexões de índole metaliterária. Nos seus textos desembocam muitas das reflexões, correntes e escolas que, nas últimas décadas,

procuram uma espécie de redefinição da teatralidade, um pouco à semelhança do que aconteceu também com o romance, na tentativa de integrar os contributos das vanguardas teatrais.

Merece destaque, de acordo com a leitura defendida, o profundo lirismo que resulta de muitos textos que assentam numa linguagem contida, apostada na sugestão e no autocontrolo, sublinhando a importância de outros elementos da representação (movimentos finos e grossos, postura, expressão facial, luz, meios técnicos, etc.) que ganham considerável relevância. Regra geral, o dramaturgo aposta num número reduzido de personagens em cena que concentram em si, nos seus movimentos, gestos, expressões, toda a acção.

As designações, mais ou menos generalizadas, atribuídas às formas teatrais vanguardistas, sobretudo a partir da segunda Guerra Mundial, sublinham a dimensão desconstrutiva das manifestações dramáticas, incapazes de darem conta da realidade humana sua contemporânea, marcada pela incoerência e pelo cepticismo. As experiências inovadoras (porque questionadoras da tradição do teatro «clássico») eram, contudo, consideravelmente anteriores e os estudiosos da história do género são unânimes na evocação da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, cuja estreia, em 1896, lançaria as sementes dos movimentos dramáticos de vanguarda posteriores, em particular do «teatro do absurdo».

Avesso a catalogações fáceis e redutoras, o teatro contemporâneo parece fugir a classificações de género que se sucedem a um ritmo veloz mas de eficácia reduzida. Com raízes no teatro invisível, associado aos *happenings*, mas também ao teatro experimental e de vanguarda, a representação contemporânea, frequentemente apodada de anti-teatro, resulta, como cremos a análise terá deixado patente, num teatro limite, na medida em que aposta na ideia de fractura, questionando a escrita teatral e a própria representação e os seus aspectos convencionais.

Bibliografia

- BARBOSA, Pedro (1982). *Teoria do Teatro Moderno. Axiomas e Teoremas*. Porto: Afrontamento.
- BASTOS, Glória (1999). «A Magia da Palavra – Uma aproximação ao teatro para crianças de António Torrado». comunicação apresentada no 6.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro – Brasil (8-13 de Agosto) [disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portallbeta/bo/documentos/ot_teatro_torrado_bastos_a.pdf].
- (2006). *O Teatro para Crianças em Portugal*. Lisboa: Caminho.
- BOTELHO, Fernanda (1989). «Recensão a *Teatro do Silêncio*». In *Rol de Livros – Leitur@ Gulbenkian* (acessível em <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=18479&print=no>).
- ECO, Umberto (1991). *Apocalípticos e integrados*. Lisboa: Difel.

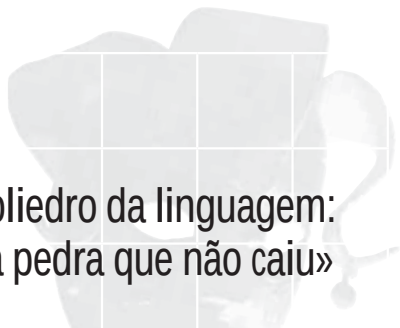
- GARCÍA VÁZQUEZ, José Manuel (2000). «Voces sin cuerpo». In *Revista Latina de Comunicación Social*. 33, Setembro de 2000, La Laguna [acessível em <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/x33se/63stg1voces.htm>]
- GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida e SILVA, Sara Reis da (2007). «Humor, imaginário e real no texto dramático para a infância: o caso de *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado». In *Teatro Infantil. Do Texto á Representación*. ROIG RECHOU, Blanca-Ana, LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro e SOTO LÓPEZ, Isabel (coord.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 281-290.
- MENDONÇA, Bernardo (2001). «O teatro mora (ainda) aqui». In *Revista Expresso*, 21/4/2001 [também acessível em http://segundasedicoes.expresso.clix.pt/revista/artigos/interior.asp?edicao=1486&id_artigo=ES23366 [acedido em 21 de Maio de 2007].
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1996). *Introduction à la analyse du Théâtre*. Paris : Dunod.
- (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan.
- TORRADO, António (1984). *De Vítor ao Xadrez*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1988). *Teatro do Silêncio*. Lisboa: SPA.
- (1991). *Almanaque Lacónico*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (2001). «Experiência de Escrita para Teatro». In AAVV. *No Branco do Sul as Cores dos Livros – Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 24 e 25 de Fevereiro de 2000)*. Lisboa: Caminho, 31-41.
- (2001a). *Alguém e mais três*. Lisboa: Página 4.
- (2001b). *Lisboa Furtiva*. Lisboa: Hugin Editores.
- (2002). *Fecho Éclair e outros desfechos: 4 peças em 1 acto*. Lisboa: Página 4.
- (2003). *Teatro às três pancadas*. 2ª edição. Porto: Civilização Editora (ilustrações de João Caetano) [1ª edição de 1995].
- (2005). *Como quem diz*. Lisboa : Assírio & Alvim (ilustrações de Ana Vidigal).

Resumo: É objectivo deste estudo proceder à caracterização da produção dramática de António Torrado a partir da noção de teatro mínimo. Assim, serão alvo de análise alguns dos seus textos mais breves destinados ao público infantil, os textos para teatro radiofónico e ainda uma colectânea de textos dramáticos, *O Teatro do Silêncio*, cuja contenção ao nível da linguagem verbal utilizada em palco permite lê-la enquanto exemplo de forma mínima.

Abstract: The objective of this paper is the characterisation of the dramatic works of António Torrado from the perspective of minimalist theatre. The focus of this paper will be on some of his shorter texts aimed at children, radio plays and a collection of dramatic texts called «Teatro do Silêncio,» whose contained verbal discourse allows them to be read on stage in a minimalist fashion.

Outros estudos





O poliedro da linguagem: as difrações imagéticas em «a pedra que não caiu»

Karina Marize Vitagliano¹

UNESP, SJRP – São Paulo (Mestranda)

Escrever, neste lugar, será «arrebatar o inerte», extasiá-lo. O inerte é aqui, simultaneamente, a linguagem, com os seus tufos semânticos, e o leitor que ainda-não-sabe. Inerte não é ainda a palavra justa, porque dir-se-ia amorfo. Ora o inerte que se extasia é um inerte palpitante, aquele que também não deduz, mas está esperando.

Augusto Joaquim

Palavras-chave: Llansol, intersecção de gêneros, narratividade, textualidade, «cenas fulgor».

Keywords: Llansol, genre intersection, narrativity, textuality, «cenas-fulgor».

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim nasceu em Lisboa em 24 de novembro de 1931 e dedicou-se ao curso de Direito (1955) e Ciências Pedagógicas (1957) antes de marcar o século XX com original criatividade. A sua visão aguda que recolhe elementos de naturezas diversas resiste ao sistema das massificações e faz confluir em seu universo literário, muitas vezes, a insignificância da realidade e a elaboração ficcional. Essa resistência ao cânone inaugura uma linguagem repleta de «imposturas» e coloca-a em lugar de destaque entre os escritores portugueses contemporâneos. Isso se comprova pelo reconhecimento da crítica que a galardoou duas vezes pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), em 1990 com *Um beijo dado mais tarde* e, em 2006, com *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004*.

A sua escrita transita pelas artes e promove um intenso diálogo que desestabiliza as estruturas fixas dos moldes épico, lírico e dramático. Desse modo, as tentativas que se prestam a delimitar as suas obras enfrentam limites insólitos e transbordantes. Sua composição nega qualquer leitura serena, obrigando-nos a percorrer fios que se entrelaçam e se enredam numa arquitetura que transcende a palavra e rompe com a

¹ Com o apoio e colaboração da Professora Doutora Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, professora de Literatura Portuguesa na UNESP de São José do Rio Preto, São Paulo.

tradição de um pensamento contínuo. Estamos diante de uma narrativa que não quer se desenvolver tematicamente ou ser desencadeada por ações que comuniquem, pois promove um intenso processo de envolvimento ou «nós construtivos» que delineiam o que a autora chama de cenas fulgor:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. (Llansol, 1985: 130-131)

O trecho selecionado é discutido pelos críticos como uma forma de adentrar o labirinto de Llansol, mas devemos estar atentos com as categorizações que dele possam surgir. A própria autora se vale de estratégias para nos despistar do seu *modus operandi*, pois dizer que «não sabe» e que «pode ser» é não se limitar e não impor contemplações definitivas que se prendam exclusivamente às suas considerações presentes em *Um falcão no punho*. São tantos «ous» e tantas variáveis que o núcleo de cada cena fulgor se expande e depende da transformação do leitor em legente. Pedro Eiras em *Esquecer Fausto* pautando-se em carta escrita por Llansol a Eduardo Prado Coelho transcreve: «o texto precisa de encontrar não o leitor abstracto, mas o leitor real, [...] legente – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável» (Eiras, 2005: 539).

Temos um grande impasse porque os caminhos não são retilíneos e a sinuosidade de cada linha apresenta um texto multifacetado, e, dessa forma, transitar torna-se, às vezes, uma tarefa tão árdua, que é preferível para muitos leitores considerar a obra llansoliana como impenetrável.

Técnica e talento associam-se no entrelaçamento dos discursos, os gêneros são esfumados e a linguagem transpõe seus próprios limites: «Fiquei a saber que o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo, que este caminha para o vivo» (Llansol, 2000: 21). A palavra imbuída do «dom poético» potencializa-se e ganha contornos líricos desde a sua primeira publicação – *Os pregos na erva* (Llansol, 1962), que, embora considerado uma coletânea de contos, está impregnado de poesia, havendo uma exploração do significante em contraposição ao significado. Segundo Pedro Eiras «perante o perigo dissimulado de pregos camuflados na erva, confundidos na aparência da segurança, há todavia menos decisão em situações do que expectativa» (Eiras, 2005: 592).

O diferencial da escrita de Llansol reside justamente no eixo da combinação dos elementos: as palavras nos são familiares, mas os deslocamentos, as associações inusitadas, tornam-nas singulares. Os signos, ao serem retirados de seu fluxo normal, resistem à função comunicativa, construindo o universo poético de Llansol.

Selecionamos o texto «A pedra que não caiu» (Llansol, 1987: 47-56), um dos treze contos do seu primeiro livro, com o propósito de verificarmos a recusa da narratividade e dos modelos canônicos por meio de uma linguagem dissimuladora e envolvente, permeada pelo fulgor da lírica.

Esse conto desprende-se da superficialidade da língua dicionarizada e corriqueira, foge a qualquer tentativa de aprisionamento em gêneros e liberta-se do «Campo dos Prisioneiros» (Llansol, 1987: 51), para adquirir autonomia poética. Ao focarmos o nível narrativo, contemplamos um enredo que não se desenvolve enquanto ação, e isso se detecta já a partir do seu título, que enfatiza a negação «não caiu» e dá preferência à palavra «pedra», um sólido que condensa em si toda a força da inércia. A própria personagem destaca no conto esse traço de imobilidade pertencente ao signo: «uma pedra não cai sozinha, sem que a empurrem» (Llansol, 1987: 53) e «uma pedra não cai sozinha, [...] como se morre de morte natural» (Llansol, 1987: 53).

Negar a progressão narrativa não é um procedimento simples, embora a história narrada pareça comum: Inês e Cristina conversam sobre a falta de acontecimentos dentro da casa, de repente, escutam um barulho e encontram um prisioneiro que pede abrigo. Ao negarem ajuda, ele foge e elas voltam para o quarto.

Terminamos a leitura com a sensação de vazio, porque o aspecto linear, ou seja, progressivo, é esfacelado e o «nada» torna-se matéria de uma composição textual que não nos conduz a um desfecho, mas nos convida a mergulhar nas artimanhas da textualidade:

[...] operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. Mas que pode nos dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?). A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético [...]. (Llansol, 1994: 120)

Esse excerto reitera a preocupação da autora com o material literário que vai muito além do aspecto narrativo, pois o conto já não conta e se liberta da noção de acontecimento e do seu traço factual, porque a representação cede lugar à apresentação do signo, de tal forma que sob o véu de uma aparente simplicidade, deparamo-nos com o desejo de explorar ao máximo o potencial da linguagem.

No capítulo sobre *Onde vais, drama-poesia?*, presente no livro *O fulgor é móvel*, José Augusto Mourão discute essa repulsa da linearidade nas narrativas de Llansol, iniciando pelo enfoque da estrutura cientificista: «A lógica que rege o discurso acadêmico é linear, hierárquica, separável, carceral» (Mourão, 2003: 24-25). Para o crítico, a autora elabora a sua obra de maneira distinta e moderna, «centrada no movimento», proporcionando aos seus textos um caráter fluido e híbrido. Mourão enfatiza a circularidade deleuzeana e a repetição com diferença, como forma de libertação das amarras textuais: «os signos circulam, repetem-se na diferença pura, em si mesma, fora de toda

a progressão, de qualquer dialética integrativa, ou finalidade, num campo de forças e de pequenas sensações» (Mourão, 2003: 24-25).

Em «A pedra que não caiu» acreditamos ser possível associar a iniciativa declarada da escritora de «moldar a metamorfose» à lírica moderna, tendo em vista que a transformação do mundo e da língua se dá por meio de uma escrita embebida na experimentação. A circularidade e o obscurantismo de suas composições dificultam a nossa capacidade de percepção, deixando-nos abismados e perplexos, uma vez que lançam um constante desafio que aguça o nosso imaginário num processo que envolve o desatar de fios e o enovelar de uma tessitura imbuída de imprevisibilidade.

Considera Maria João Cantinho, no artigo «Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol» (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>), que, embora os textos de Llansol pareçam desconexos ao romper com a unidade narrativa, a coerência é sua «linha decisiva». É num espaço de fulgurização que a sua escrita descontextualiza e anula a cronologia temporal, estabelecendo a *cena fulgor*, como um processo de irradiação que fragmenta e dá autonomia às partes textuais, de modo a mostrar uma realidade descontínua e composta por imagens que rompem com o comum e afastam a composição metafórica ou simplesmente análoga.

Precisamos estar atentos, porque esse rompimento com a representação não implica total abandono da esfera narrativa, surgindo como uma proposta que tensiona elementos não estanques, assim, fazer e pensar literários são simultâneos. Ao dobrar-se sobre si mesma, a linguagem comunica o que é aparentemente negado, ou seja, enquanto a comunicação entre as personagens não acarreta consequências, a combinação das palavras promove um intenso diálogo entre os gêneros, especialmente, como já dissemos, entre a lírica e o conto.

Esse processo de liricização da narrativa pode ser observado, a título de exemplificação, no trecho que segue:

Um desejo ob**l**ongo azula, vagamente pressentido, o silê**n**cio da som**br**a incerta.

No quarto, a realidade é a alt**u**ra, o com**pr**imento e a larg**u**ra, o espaço lim**it**ado ocupado pel**os** mó**v**éis e o tapete (Llansol, 1987: 40, grifo nosso)

Ressaltamos em negrito a lateral alveolar /l/ que se alonga e se repete, assim como as vogais nasais e a consoante nasal **m**. A sonoridade e o ritmo frasal se estabelecem pela incessante exploração de alguns fonemas, como o **r** e as fricativas /s/ e /z/. A autora esmiúça os pares mínimos extraindo a tensão surdo/sonoro, de tal maneira que a alternância das oclusivas /p/ e /b/, /t/ e /d/ e /k/ e /g/ movimenta a composição imagética enquanto a elaboração artística extrapola os traços distintivos das unidades mínimas da língua. Llansol manipula vocábulos que culminam em rimas internas – «azula, altura, largura», «espaço limitado ocupado»-, e se aproximam da estrutura circular da linguagem poética. O aspecto ruidoso e perturbador, instaurado a partir dos

fonemas e das sílabas, acentuam a angústia da espera pelo devir. As repetições sonoras se contrapõem ao vazio do espaço e ao próprio signo «silêncio» enquanto circunscrevem uma atmosfera tediosa e sufocante.

A articulação meticulosa dos sons acarreta o tom monótono do enredo, «solo em que sempre recomeçava a monotonia verde» (Llansol, 1987: 50), pois, no texto, a história narrada, como vimos, não conta grandes peripécias, é o desejo e não as ações de Cristina ou Inês que estão em foco, são os movimentos sutis das palavras que se repetem e se desdobram contrapostos à descrição da inércia que se tornam objeto de fascinação.

Desejo de quem lê, de quem escreve, da personagem ou da própria escrita? Não importa, porque até a manifestação do signo «desejo», associada sintaticamente ao artigo «um» indefine e anuncia uma linguagem que escapa às nossas tentativas referenciais. Assim, todas as dimensões «comprimento, altura e largura» ganham contornos polissêmicos, o espaço não é apenas o quarto descrito, ou uma categoria narrativa, pode ser o próprio conto, ou seja, o espaço textual com poucas descrições «móveis e tapetes», acontecimentos «mais um dia morto em nossa casa vazia» (Llansol, 1987: 49) e iniciativas «Não precisamos de vender-lhes nada. Não modifiquemos nada» (Llansol, 1987: 50).

Llansol minimiza os recursos narrativos e potencializa cada uma de suas escolhas, trazendo consigo a força do estranhamento, tão caro aos formalistas e a Julio Cortázar em *Valise de Cronópio*: «A gênese do conto e do poema, é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se*, que altera o regime «normal» da consciência» (Cortázar, 1993: 234). Se a destreza do contista, segundo Cortázar, está em saber guardar a tensão desde as primeiras linhas, semelhante ao poeta, que se vale do princípio da economia de meios, podemos sugerir que na obra de Llansol essa tensão atinge não só o texto, pois além de combinar os elementos até o fim da leitura, o conto da autora deixa-nos tensos não pelo desfecho que encerra, mas pela ausência de progressão narrativa que nos nocauteia.

A singularização se dá, portanto, no nível do inesperado e do arrebatador, o estranho deixa de ser apenas o que nos leva à contemplação do texto para nos provocar como leitores a percorrer caminhos incertos, visto que nossas certezas de conhecimento de mundo são abaladas. Desalojados de nossos lugares confortáveis, somos obrigados a adotar uma postura crítica diferente, porque a teoria literária tradicional não consegue abarcar essa liberdade de criação que se desenraíza das estruturas convencionais.

Forma e conteúdo neste conto convergem não para o acontecimento, pois a linguagem desvincula-se do aspecto representacional e encontra, na imagem, o núcleo impactante da cena fulgor. Octavio Paz em *O arco e a lira* cogita inúmeras significações para o termo «imagem», entre elas, vulto, representação, figura (real ou não) evocada pela imaginação, ou ainda, «toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o

poeta diz e que unidas compõem um poema [...] comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc» (Paz, 1987: 119). Paz observa o fato de que cada imagem preserva a pluralidade de significados, numa dimensão que abarca as oposições de muitos deles, sem fazê-los desaparecer, sem suprimi-los. Dessa forma, há uma reconciliação do que é díspar, num processo de exaltação das potencialidades das palavras: «toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real» (Paz, 1987: 120).

Contrariedade e dinamismo movimentam a composição imagética de Llansol, que promove o encontro dos contrários: real x irreal «a realidade é a altura» e «Inês sentia a plenitude do existir inerte: [...] os retratos de coisas irreais porque a nenhuma delas acontecera» (Llansol, 1987: 49), imobilidade x movimento «O cão acordou e apoiou a cabeça na mão de Cristina que repousava sobre a dobra do lençol, mas este movimento não constituiu um som que percutisse a imobilidade que continuava» (Llansol, 1987: 51) e luz x sombra «Fechou os olhos e mergulhou na escuridão que é o silêncio da luz» (Llansol, 1987: 49).

Matéria pulsante é o poliedro construído pela autora, que faz do seu texto um sólido capaz de difratar todo o fulgor das palavras:

Cristina e Inês estão em face do existir sólido, como um cubo ou como um prisma, sem o qual não seria possível reflectir-se a luz da lua que baloiça apoiada na janela. (Llansol, 1987: 48)

Viu a sua face à espera, sobre o travesseiro, e o sobressalto do seu corpo, logo que o cão ladrava. (Llansol, 1987: 50)

Inês imaginou-se em face do espelho, com a concavidade de uma das mãos sobre o cabelo que ia ser visto e que assim se libertava da qualidade de inerte, pela admiração criadora de outros olhos. Depois pensou na coleira que era o nada da sua casa vazia. Às vezes pressentia-a como um espaço à espera que nele criassem qualquer coisa. (Llansol, 1987: 50)

A sonoridade é novamente destacada pela predominância das fricativas e da consoante **l**, que desencadeiam um ritmo encantatório, seja pela alternância dos pares mínimos, seja pela experimentação silábica dos segmentos que se repetem com diferença, associando-se a novos vocábulos, como é o caso de **luz-lua**, **sobre-sobressalto**, **espelho-espaço-espera**, **com a-concavidade-qualidade**, **casa-coisa** e **vazia-vezes**. Em «**Cristina e Inês estão**» destacamos em negrito a repetição das codas que participam da formação da outra palavra, é como se o nome Inês oscilasse entre o final do nome Cristina e o início do verbo estar. Dessa forma, «baloiçar» torna-se uma ação que não só sugere como também apresenta e compacta os movimentos da escrita.

Os matizes poéticos não se encontram apenas nos fonemas ou na construção das sílabas, pois a palavra no conto é explorada em toda a sua dimensão polissêmica, adquirindo feições múltiplas, como é o caso de «face», utilizado na sua forma substantiva, sinônimo de rosto, e também na locução «em face de» (diante de). Não há supressão de significados, a tensão «face» x «em face de» acentua o caráter inerte das personagens e as coloca em frente do signo «espera». Podemos observar que «face» aponta não só para o existir das personagens, mas também para a textualidade, que é fortemente marcada por associações geométricas: cubo (seis faces iguais), prisma (várias faces), sólido, altura, comprimento, largura, concavidade e oblongo.

Em um outro trecho – «A colcha da cama de Inês pendia para o chão e unia-se ao tapete numa pequena figura triangular. O cão acordou e apoiou a cabeça na mão de Cristina [...]» (Llansol, 1987: 52) –, os três elementos «colcha-chão-cão» desdobram-se em som e imagem, sugerindo além da figura, um triângulo fônico, quase anagramático, pela alternância da oclusiva, da fricativa e das vogais. A construção das figuras é incessante dentro do texto, de modo que poderíamos citar inúmeros outros desenhos, como a luz que entra pela janela do quarto e é absorvida pelo caixilho projetando uma cruz, ou a claridade da lua e dos holofotes que penetram a casa formando um ângulo obtuso.

As imagens proporcionam formas plásticas aos sons, assim, a coleira repete-se «O arame farpado é uma coleira» (Llansol, 1987: 51) e «[...] pensou na coleira [...] da sua casa vazia» (Llansol, 1987: 50), entrelaçando os espaços, casa e Campo dos Prisioneiros, e a angústia das personagens pela impossibilidade de evasão. A coleira traz em si o impacto geométrico do círculo e das repetições que o texto encerra:

Para ela, a visão era o sentido primordial na captação da permanência circundante. A sua vida tinha sido uma sucessão de percepções pictóricas, em que era possível a visualização de todas as abstrações e até mesmo das realidades apreendidas através dos restantes sentidos. Via que o cheiro tem uma forma, que o som é um gesto e que o tacto tem uma cor. Na infância, ao contemplar um evónimo em que vira uma lagarta transformar-se em borboleta dissera: «Cheira a borboleta». E o cheiro da borboleta (azul, encarnado, amarelo) existira, criado pelo desejo. (Llansol, 1987: 50)

Podemos perceber nessa passagem o uso constante dos verbos ser e ver, que se arrastam por todo o texto, reiterando, mais uma vez, o aspecto circular, «a permanência circundante», o não movimento. Se, por um lado, esses verbos não implicam dinamicidade, por outro, participam da construção de imagens sinestésicas, refletindo, como um prisma, diversas cores que saem do mesmo objeto, a palavra. Dessa maneira, até os verbos são desenraizados de seus traços típicos, ao serem tocados por um dom que subverte o comum.

A coleira traduz a idéia de aprisionamento, enquanto a borboleta surge como uma figura de libertação e metamorfose, deslocando os signos de sua convencionalidade: não é simplesmente a lagarta que vira borboleta, mas o cheiro que se decompõe em azul e amarelo e adquire forma pela percepção criativa.

Além das imagens que se multiplicam a cada leitura, outra aproximação possível entre prosa e poesia está na postura adotada pelo narrador Llansoliano, pois este também se assemelha ao poeta moderno na medida em que participa «como o operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa» (Friedrich, 1978: 17), cultuando a palavra em suas entranhas plurissignificativas. Visualizamos, dessa forma, o «dom poético» a que se refere Llansol, num estilo que alinhava a mistura dos elementos heterogêneos. Segundo a escritora, «uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso» (Llansol, 1984: 18).

No conto de Llansol as palavras não querem dizer ou se explicarem, elas simplesmente são arrebadoras em sua essência. O campo da narratividade aprisiona e provoca construções subversivas que desencadeiam a repetição dos fonemas, das sílabas, dos signos e da identidade dos contrários, numa motivação que extrapola o significado de possíveis insignificâncias. Assim o «nada» e a «recusa» marcam o texto com sombras e silêncio, enquanto as imagens difratam o fulgor da lírica, exaltando som e sentido.

Entendemos que é pela exploração intensa do poliedro da linguagem que o conto se constrói, ou seja, é pela mobilidade textual que contrasta com um enredo no qual não contemplamos devir nem expectativa de mudança, que a textualidade acontece e desdobra o ato da escrita. «A pedra que não caiu» ecoa a imagem inerte da espera por acontecimentos, lapidando, simultaneamente, a associação pedra-palavra, num movimento que metamorfoseia a tentativa de fuga, seja pelo prisioneiro que não encontra abrigo, seja pela escrita que em sua «impostura da língua» nega os moldes fixos, fazendo aflorar a consciência artística.

Bibliografia

- CANTINHO, Maria João. *Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol*. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html> Acesso em 29 julho 2006.
- CORTÁZAR, Julio (1974). *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- EIRAS, Pedro (2005). *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.
- FRIEDRICH, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades.

- JOAQUIM, Augusto (1987). «O limite fluido». In LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 179-219.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1996). *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (1987). *Os pregos na erva*. 2.ed. Lisboa: Rolim.
- (1994). *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.
- (1998). *Um falcão no punho*. 2.ed. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2000). *Onde-vais, drama poesia?* Lisboa: Relógio D'Água.
- MOURÃO, José Augusto (2003). *O fulgor é móvel (em torno da obra de Maria Gabriela Llansol)*. Lisboa: Roma Editora.
- PAZ, Octavio (1982). *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SILVA, Thais Cristófar (2005). *Fonética e fonologia do Português*. 8.ed. São Paulo: Contexto.

RESUMO: A escrita de Maria Gabriela Llansol desestabiliza as estruturas fixas dos gêneros literários, promovendo um intenso diálogo entre eles. No conto «A pedra que não caiu» (*Os pregos na erva*, 1962) identifica-se um enredo desprovido de ações em contraposição a uma estrutura que exalta os sons e explora as potencialidades do texto por meio das «cenar fulgor» (expressão da autora). Há, portanto, um deslocamento da narratividade para a textualidade que nos convida a encarar a pedra-palavra como um poliedro capaz de difratar inúmeras imagens.

ABSTRACT: Maria Gabriela Llansol's writing destabilizes the fixed structure of literary genres, allowing an intense dialogue among them. In the short story «A pedra que não caiu» (*Os pregos na erva*, 1962) it is possible to notice an action-free plot over a structure that exalts the sounds and explores the potentiality of the text through the «cenar-fulgor» (in the author's own expression). Therefore, there is a dislocation of narrativity towards textuality that invites us to face the stone word as a polyhedron able to emanate infinite imagery.



A imagem no poema «A flor que ainda não nasceu na página», de António Ramos Rosa

Rachel Hoffmann¹

UNESP, SJRP - São Paulo (Mestranda)

Palavras-chave: António Ramos Rosa, imagem literária, erotismo.

Keywords: António Ramos Rosa, literary image, eroticism.

O poema «A flor que ainda não nasceu na página», de António Ramos Rosa (Rosa, 2001: 42-43) se inicia com um verso emblemático que já anuncia a movimentação de todo o texto de encenar a escrita poética. Desse modo, ele não poderia ser entendido apenas como metalinguagem, mas como uma escrita que abre seus procedimentos aos olhos do leitor e convida-o a construir as imagens e segui-las durante toda a leitura. O verso inicial se potencializa ao se estender para além da linha, pelo recurso do encaivalgamento, na tentativa de prosseguir na exploração das peculiaridades do objeto que pretende descrever. Desse modo, o não acabamento e o adiamento da criação do signo «flor», dentro do universo do poema, é mostrado pelo sentido parcialmente incompleto do verso que se prolongará por toda a estrofe, num jogo de desvendamento e ocultação. O verso ainda parece centrar-se sobre a significação da iminência, presente em expressões como «ainda não», as quais, aliadas aos outros elementos dos versos, se colocam como negação e promessa.

A estruturação da estrofe, feita a partir de versos livres, se por um lado não permite a averiguação de acentos fixos, por outro, mostra novamente a necessidade de um leitor que aceite participar do jogo que ela propõe e possa declamar o texto potencializando as palavras as quais julgar mais importantes (Goldstein, 1994: 37). De

¹ Com o apoio e colaboração das Professoras Doutoras Sônia Helena de O. Raymundo Piteri e Maria Heloísa Martins Dias, professoras de Literatura Portuguesa na UNESP de São José do Rio Preto, São Paulo.

outra forma, no entanto, a sonoridade do poema se faz presente de uma maneira mais pontual na repetição das vogais nasais nos dois primeiros versos da estrofe que inicia o poema. Essa insistência em explorar a nasalidade acabaria por sugerir o alongamento dos versos como que já mimetizando a busca pela formação da palavra poética. A repetição, como recurso explorado em todo o texto, também aparece em seguimentos determinados, focalizando, na maioria das vezes, a negação e a afirmação. O que se vê é uma troca entre o «ser» e o «não ser», realizada pelas locuções «não é» ou «já não é», seguidas de signos que formam uma imagem poética; assim, a negação e a afirmação se equivalem, reafirmando o desejo de realização/concretização do poema pela escrita.

De uma maneira geral, ao relacionar os primeiros versos do poema com os restantes, nos lembramos das afirmações de Barthes em *Aula* (1980) a respeito do poder impregnado na língua. Segundo ele:

[...] a língua entra a serviço de um poder. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras linguageiras [...] Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é um seguidor, gregário; em cada signo dorme um monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão reconhecendo aquilo que se arrasta na língua. (Barthes, 1980: 15)

Em seu texto, o crítico prossegue na reflexão de que a única forma de combater esse poder é dentro da própria língua, num exercício que ele chamou de «trapaça salutar» (1980: 16), modo como ele entende a literatura. Pensando a respeito do trecho de *Aula* (1980) escolhido e tendo em mente o poema que analisamos, percebemos o trabalho com a linguagem de forma a subverter os poderes da língua. Os signos presentes na poesia diferem-se daqueles utilizados na comunicação corrente: eles não são proferidos de modo a serem percebidos como instrumento para se chegar a um sentido ou como meios de se afirmar as mesmas coisas. No poema, a repetição sempre irá reatualizar os significados da palavra, além de produzir um efeito de singularização que faz com que o leitor contemple esse novo objeto de forma diferenciada. De outro modo ainda, a repetição presente na escrita poética não teria como objetivo a fixação de um sentido, mas produziria a sensação de sedução pela reiteração de sons que lhe conferem um ritmo alternado, de retorno e avanço.

O impedimento percebido na linguagem corrente da expressão das sentenças que fujam da asserção não é verificado na linguagem literária. No poema lemos a tensão nascida do paradoxo da aproximação dos termos «ser» e «não ser», como a tentar criar um intervalo entre as afirmações absolutas que tentam definir a imagem da flor. A possibilidade da contradição difere a linguagem literária da linguagem para a comunicação, subvertendo as noções de clareza da língua e denunciando as máscaras utilizadas pela

última para esconder o caráter arbitrário do signo e a artificialidade dos posicionamentos encontrados em cada discurso não-literário.

Dentro do texto, a repetição da palavra «flor» gera sua formação como imagem poética não cristalizada e em constante movimento. Essa movimentação pode ser contemplada visualmente no poema ao se enxergar o signo «flor» em diversos pontos da página impressa. A diferenciação afirmada entre a «flor» e seu referente desdobra-se num intervalo: a flor como imagem ou objeto estético que, não correspondendo ao real nem ao signo na comunicação verbal, preservaria o «sabor» do primeiro e a concretude do segundo e devolveria a visão do objeto em si e da palavra em suas potencialidades (Chklovski, 1975: 45).

As imagens que afirmam a existência de um intervalo entre o objeto artístico que se cria e seu correspondente na «realidade» («Não é ainda uma flor de palavras e já não é a flor vegetal/ mas nesse intervalo é a flor do desejo») nos chamam a atenção ao lembrar uma definição de imagem trabalhada por Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1977). Nela, o autor afirma que «A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contado e a manter juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo» (Bosi, 1977: 19). Assim, o «ser» e o «não ser» da linguagem poética, além de atrair o leitor, revela a relação do eu-lírico com os elementos que articula. Ainda dentro do contexto que seguimos, entendemos que o poeta, como ser representado no poema, tem, na leitura, uma existência plena apoiada em sua tentativa de realização da poesia, se envolvendo de maneira quase que inseparável nas imagens que vai modulando.

Bosi, em outro momento de seu livro, defende o fenômeno verbal como um modo de «franquear o intervalo que medeia entre corpo e objeto» (1977: 28). Tal afirmação nos leva a reiteração do lugar da escrita poética como presente naquele «intervalo» a que o eu-lírico se refere. Um lugar que compartilha negação e afirmação sem optar por nenhum deles e existe como espaço de relação entre o «eu» e a «palavra» e ainda entre o «eu» e o leitor.

O jogo de afirmação/negação presente em todo o poema, «não é ainda» e «e já não é», também impede a estagnação do discurso e reafirma-se enquanto busca. O erotismo que aflora da investigação do objeto e da sua focalização por diversos campos, estabelecendo as relações flor-página, flor-ramo, flor-palavra, flor-vegetal, além de possibilitar o intercalar das diferentes naturezas do objeto, enquanto signo ou enquanto «realidade», se revela de maneira mais acentuada na locução «flor do desejo», que também nos alerta a outros significados. A locução nos remete a simbologia da palavra «flor» ligada ao feminino, símbolo que será retomado em outras estrofes do poema.

Pela movimentação da linguagem literária no texto de Antônio Ramos Rosa, pela tentativa de exploração dos sons e da plasticidade da palavra, salientando-se nessa

última a esfera icônica do signo, poderíamos enxergá-lo à luz da afirmação de Barthes de que a literatura «encena a linguagem» (1980: 19). Nesse sentido entendemos que todo o poema trabalharia para o ecoar e o confrontar de sentidos diversos a partir das potencialidades dos signos. No processo de leitura do poema ainda somos levados a pensar a afirmativa de Barthes de que a literatura preservaria o «fulgor do real» (1980: 19), já que a escrita daquele também parece de certa forma revitalizar os signos, redirecionando-os e mantendo-os vivos e abertos a diferentes interpretações.

O poema, feito a partir de enunciações, denuncia a linguagem como meio de implicações, ambigüidades, rodeios. Assim, a insistência em procedimentos calcados na repetição, ao mesmo tempo em que desarmam nossos saberes já arraigados sobre a significação das palavras e suas referências no mundo extralingüístico, aceitam o signo como elemento de convencimento ou encantamento.

Ainda na primeira estrofe, notamos a relação do eu-poemático com a linguagem a partir da presença do verbo «ver» na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, ao mesmo tempo em que entrevemos a relação entre texto e leitor, já que a imagem poética vai se transformando no decorrer da leitura. Assim, novamente entendemos o texto como o espaço de relação do leitor e do eu-lírico pela palavra poética. Ligação esta que passa pela questão do erotismo ao se colocar como sedução, jogo de revelação e ocultamento.

A referência ao verbo «ver» também permite que desenvolvamos uma outra reflexão a partir do seguinte apontamento de Bosi (1977: 20):

A imagem, mental ou escrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.

Tal comentário desperta-nos para o fato de a visão ser um dos únicos sentidos do eu-lírico destacados no texto. No momento em que ele se propõe a escrever o poema, retoma a lembrança do deslumbrar a «flor vegetal» com a qual a «flor-palavra» vai manter um jogo de aproximação e afastamento. A aparência desenvolvida pelas imagens no texto, no entanto, vai ganhando uma autonomia relativa com relação à «flor real», na medida em que se coloca como revelação ou nascimento de um outro tipo de realidade: a da escrita, a da fantasia.

A formação da «flor» como imagem poética é mostrada na segunda estrofe, a qual indica seu nascimento a partir do verbo «despontar». Esse, por sua vez, demonstra uma polissemia no contexto do poema que permite a existência de significados distintos em seu vocábulo: podemos entendê-lo como nascimento ou ainda como uma referência à ponta do lápis. Desse modo, despontar seria nascer do grafite que escreve. A referência ao «ar» ainda deflagra outro elemento da poesia, a qual não apresenta a concretude do

signo apenas como manifestação escrita, mas também como fala na leitura declamada. Sua presença, então, ressaltaria o aspecto físico da criação poética, já que o «ar» liga-se a respiração que se prepara para a fala.

A referência ao ato físico de escrever e o modo de vê-lo como resultado de um gesto, como esforço e construção presentes na citação do verbo «despontar» e do substantivo «ar» acaba por proporcionar a possibilidade de levantamento de questões já apontada por Martins (1985: 25). A autora no momento inicial de sua dissertação, faz as seguintes afirmações:

Escrever é um ato físico em que a mão roça o papel, «a ponta do lápis» coincide «com a ponta da sombra do lápis», a folha, «ó feliz falha», se abre ao escorrer da tinta, o pulso acende as palavras. Estas imagens exploradas por Ramos Rosa presentificam a concepção da poesia como um *fazer*; a linguagem é um ser com o qual o eu mantém uma relação activa, presente e contínua, marcada sensorial e sensualmente.

Entendemos que esse comentário acaba por apontar para as questões que levantamos: o poema ao discutir o seu fazer também o coloca como ato físico, no sentido de intimamente ligado ao corpo, por meio das sugestões providas do uso dos termos «despontar» e «ar» e ainda pela referência ao olhar quando o eu-lírico diz que vê o objeto que vai transfigurar na sua escrita.

O aspecto sonoro também é trabalhado na segunda estrofe por meio da repetição de fonemas nasais e sibilantes e pelo paralelismo sintático dos dois últimos versos. A presença dos fonemas nasais e sibilantes, além de novamente apontar para um alongamento dos versos, mimetiza a presença do «ar» na formação da imagem «flor» e ressaltam sua condição efêmera ao mostrar sua existência no momento da leitura, na relação entre leitor e texto.

A exploração da sonoridade e o uso do encavalamento em outros momentos do poema acabam por ressaltar a questão da temporalidade necessária à formação da imagem poética em contraposição com a imagem visual. De modo contrário a essa, que se dá de maneira imediata, a imagem na poesia se coloca em formação a ir se enriquecendo em cada sílaba e a coloca em movimento, enredando-a em novos significados. Além desses aspectos, entendemos que a repetição é uma forma de referência ao tempo, como uma maneira de recuar e avançar, aglutinando novos sentidos a palavra «flor», por exemplo. A esse respeito, Bosi (1977: 42) afirma que «A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos também, o caminho para sentir o seu ser [...] A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor». Se a repetição da palavra «flor» pode, de alguma forma, gerar a idéia de retorno, os paralelismos também se servem a esse papel, gerando uma volta a um esquema sintático e uma reiteração de sons semelhantes, causado pelo uso das mesmas palavras, mas ao mesmo tempo trocando alguns de seus elementos e modificando seus sentidos.

De modo um pouco distinto do que Bosi parece defender, Paz, em *O ser e o tempo da poesia* (1982), aborda a imagem como uma realidade que se mostra de modo inteiro e pleno de uma só vez. Na verdade, também trabalhando com a diferenciação da imagem utilizada na linguagem corrente e a imagem poética, o crítico aponta para o fato de a primeira ser utilizada como meio, instrumento para a comunicação enquanto a outra bastaria a si mesma e conteria algo de indizível, captável apenas na poesia. A imagem no poema guardaria uma unidade e uma multiplicidade, ou seja, garantiria em sua organização e contenção o máximo de significados. Sobre isso, é interessante notarmos a existência de afirmações e negações a respeito da figura «flor» no poema. Na formação da «flor de palavras» existiria uma multiplicidade de possibilidades, de sentidos e de caminhos a serem percorridos; dentro da imagem poética caberia a tensão entre o «ser» e o «não ser», e o «sim» e o «não».

A presentificação da formação do objeto estético é ressaltada pela repetição dos vocábulos «são agora», de modo a indicar as mudanças que nele ocorreriam. O apelo imagético parece ligado nesse momento, de certa forma, a uma iconicidade que se faz pela indicação das cores do objeto descrito. A referência à cor branca ganha uma significação ambígua parecendo se ligar tanto à flor como à página em que se escreve, como se «as manchas brancas» fossem os espaços entre as palavras, os intervalos para a passagem de «ar». A presença da cor branca, ao salientar o espaço para a ausência da voz, também explora de outro ângulo o jogo de claro-escuro da linguagem poética, apontando novamente a existência e a falta da palavra e dos objetos a que ela se refere. As demais cores parecem sugerir o amadurecimento da flor em que as «cores tênues» adquiram a vivacidade do verde e do vermelho.

A presença do verbo «ser» no presente, aliado ao advérbio de tempo «agora», dramatizam o amadurecimento da «flor», na medida em que o leitor decifra o texto. A mudança dessa imagem vai se projetando desde a possibilidade do seu nascimento até a sugestão de sua morte no final do poema. Esse trajeto parece ainda ser trespassado pela sensualidade, principalmente no tocante à transformação das cores tênues em vermelho e pela referência indireta ao miolo da flor, sugerindo fertilidade.

No trabalho com o som, a troca do «p» pelo «s» em «pétalas» e «sépalas» novamente mostra as mudanças que se operam e que são declaradas de forma mais explícita pelo verso: «A cada momento o seu aspecto modifica-se», situado bem no meio da estrofe de maneira a potencializar a sua idéia como um dos aspectos centrais do poema. A continuidade do discurso ainda é mostrada pelo polissíndeto, ligando o que foi dito ao que será revelado.

A sonoridade dos fonemas nasais também será explorada na terceira estrofe. Nela, o uso do gerúndio sugere, além da continuidade, uma circularidade que produz um efeito de vertigem. Outros fonemas como a vogal «o» são explorados, mas em sua potencialidade icônica. A vogal «o» apresenta o círculo ao que o texto se refere aos olhos do leitor:

uma realidade feita de palavras. Além do recurso da repetição da forma dos verbos no gerúndio, novamente o encavalgamento ilustra o desdobrar da linguagem sobre si mesma. A estrofe ainda parece se colocar no centro do poema, percepção reforçada pela presença das palavras «centro» e «círculo». Tal forma nos lembra o miolo da flor e, sua relação com as demais imagens, demonstra mais uma vez o erotismo da linguagem de Rosa.

O «miolo» da flor se apresentaria como um espaço para a fecundidade da escrita ao aproximar-se ao mesmo tempo do útero que gera o filho e do órgão masculino sugerido pelas «hastes». Nesse movimento existe novamente uma tensão entre os elementos masculinos e femininos, já que o substantivo «fulva» não deixa de sugerir sonoramente o vocábulo «vulva». Nessa estrofe ainda a presença da abelha que recolhe o pólen nos lembra as relações já destacadas nessa análise: ela poderia ser vista como o escritor que recolhe nas palavras novos meios de construção e significação ou do leitor que lê o que lhe é oferecido.

Na passagem ainda podemos notar outro recurso utilizado na poesia de Ramos Rosa que é a ligação entre o mundo natural e o corpo, tanto do ser humano como o da escrita. Se em outro momento da análise ressaltamos as «manchas brancas» como pertencentes à flor que o poema parecia descrever, na estrofe em que nos detemos, as «hastes fulvas», por exemplo, já mostram em si a conjunção entre a imagem natural e a física pelos aspectos que já exploramos. A palavra «pólen» poderia ser entendida como a própria palavra poética que gera e se desdobra em múltiplos sentidos.

Relacionando o poema com outras observações de Paz, poderíamos compreender como procedimento de singularização a aproximação de elementos distintos para a criação da imagem no texto. Nos termos do crítico: «a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição» (1982: 120), a partir de tal comentário compreendemos o porquê do poema de Rosa nos causa um sentimento de estranhamento. Na verdade, as construções repetidas muitas vezes tentam se centrar em afirmações assertivas que giram em torno de metáforas como em «A flor que ainda não nasceu na página [...] é a flor do desejo», «[...] sua contradição é sua coincidência». Nas seqüências que nos vão sendo apresentadas, não bastasse a tensão gerada entre a afirmação e a negação, os próprios termos comparados podem ser vistos como opostos. A insistência no uso da metáfora ainda acaba por conferir ao poema uma compactação: ele consegue dizer em poucas palavras outros sentidos, dando a impressão de que alguns deles não serão atingidos pela simples discursividade. O último trecho de versos citado nos choca por percebermos também a troca de sentidos proposta por Paz; segundo ele, na linguagem poética, os elementos contrários ao mesmo tempo em que se fundem, mantêm a sua individualidade. Assim a «contradição» é «coincidência» sem deixar de ser contradição. Dentro ainda dessa observação, vemos que eles adquirem uma força maior em sua carga semântica, pois compartilham, mas também, se definem a partir da negação da outra palavra.

Apesar de termos atentado-nos mais diretamente com a questão da unidade e da individualidade, entendemos, com a leitura de Paz, que esse não é o elemento diferenciador entre a imagem provinda da observação do real e aquela presente dentro do texto. Na realidade, e nos termos do crítico, o que se vê no poema é que a imagem não é apenas uma representação de um objeto, mas, como elemento de arte, recria suas referências e cria uma existência diversa. A imagem se teatraliza dentro do poema; nele, a imagem é colocada diante de nós. Tal constatação remete-nos de maneira mais vigorosa a tentativa de presentificação do amadurecimento da flor no texto. A sonoridade do poema e o tempo de sua leitura sugerem o nascimento e a morte dessa «flor de palavras», viva apenas enquanto posta em movimento pelo leitor.

Na estrofe que aqui nos detemos, vemos a citação de certos elementos que sugerem o aspecto erótico do texto. No entanto e como pretendemos explorar, entendemos que esse aspecto deva ser trabalhado também estruturalmente e para isso nos apoiaremos no livro *O prazer do texto* (1978) de Roland Barthes. Em sua obra, Barthes não segue um método tradicional de exposição de conceitos e uma aplicação dos mesmos, isso porque, justamente, sua visão crítica vê a literatura enquanto uma prática que, por meio do desvio e confluências de linguagens, produz o que ele denomina «paz dos textos». Sua teoria estaria calcada na noção de que a linguagem utilizada como meio para a significação nos mais diversos discursos acaba por favorecer a criação e propagação de estereótipos, enquanto que a literatura, por se calcar numa teatralização da linguagem combateria a *doxa* dentro de seu próprio ponto de surgimento. O sentido do erotismo ganhará ainda mais facetas nessa obra de Barthes e tais noções podem esclarecer algumas passagens do poema que analisamos.

Para o crítico, o texto de fruição faz com que o seu leitor seja uma espécie de revolucionário no momento em que entra em contato com o objeto artístico. A leitura aproximaria-se do gozo e mais ainda revelaria o erotismo provindo do jogo com a palavra. Novamente salientamos que aquele não precisa necessariamente ser trabalhado tematicamente, mas se traduz em um prazer que vem da observação do trabalho artístico. O erótico do texto surgiria da intermitência, do intervalo entre o dito e o não dito, o revelado e o oculto. É dessa fenda, que estimula a investigação e que nunca acaba em revelação que esgota o texto, que nasce a excitação da leitura. No texto que lemos podemos observar esse fato justamente pelo jogo entre o «ser» e o «não ser», envolvido na criação da imagem poética «flor». Essa, por sua vez, estaria situada em um «intervalo» entre uma aproximação e um afastamento do real.

Como espaço de fruição, o texto literário pode colocar-se como uma espécie de «paz», como já salientamos. Para produzi-la, ele não se ocuparia da representação para chegar a um determinado discurso, mas se ocuparia da figurativização. Além desse aspecto, a literatura se afasta dos demais discursos por não se ligar a uma figura de autoridade por detrás dela, por não conter referentes extralingüísticos diretos e por

inverter aspectos da língua como o léxico ou como a sintaxe. Esse trabalho de desligamento do mundo «real», porém, nunca é completo, já que a ideologia produz uma sombra e um jogo de claro e escuro no texto artístico (Barthes, 1978). No poema, a realização de um texto para a fruição é feita principalmente pela repetição, paralelismos e polissíndetos. Nos discursos cotidianos podemos perceber a repetição de mesmos conceitos a respeito dos fatos de modo a propagar os estereótipos e produzir um efeito de naturalização dos eventos. Para Barthes, a repetição pode ser erótica quando excessiva ou quando mostra o inesperado. Nesse sentido, entendemos que os paralelismos, em sua abundância, fornecem uma sonoridade expressiva ao texto ao mostrar a imagem poética em constante transformação.

O poema prossegue em sua proposta de criação da palavra poética na estrofe seguinte. Na verdade, desde o seu início, o texto aponta para uma discussão possível sobre o reconhecimento da existência da linguagem literária e a questão da representação. As questões que se envolvem aqui podem ser entendidas como, até certo ponto, referentes ao nascimento da literatura como imagem transfigurada do mundo. A referência ao «gérmen» da palavra nos remete, sonoramente ao «pólen», já citado, pela porção final do vocábulo. Esse, que na nossa leitura pode corresponder às potencialidades significantes do signo, auxilia na interpretação do signo «gérmen» tanto como se referindo aos aspectos microscópicos da palavra, a serem trabalhados meticulosamente pelo poeta, como a um embrião, o que novamente aponta para o nascimento e a criação.

Na movimentação que o texto realiza percebemos o deslocamento incessante da linguagem pelas referências às imagens da flor que se intercalam e não permitem a fixidez de um sentido uno. Entendemos que a correspondência a qual o signo «flor» teria com sua realidade material seria exatamente seu fulgor enquanto linguagem literária que assume uma vida própria.

A movimentação do texto ainda aparece pelo uso dos tempos verbais que passam do presente, para o gerúndio e para o futuro nas estrofes 2, 3 e 4 e nos remetem novamente ao «desejo» referido na primeira estrofe: da transformação sugerida nas estrofes 2 e 3, passa-se ou volta-se, novamente a uma vontade de apreensão do objeto que parece se esquivar. No que consta a materialidade da nova realidade descrita pelo texto, a «flor palavra» se confundiria com a «flor vegetal», já que a folha em que se escreve provém do trabalho com o elemento natural. A variação temporal dos verbos, já observada, revela um movimento ativo ou passivo do eu-poemático, no qual suas atitudes de criação são, de certa forma, desafiadas pela contrariedade da imagem que se cria.

Na tentativa de comparação, o eu-lírico mostra a sua intenção de construir a imagem da «flor» como objeto estético pelo uso do verbo «descrever» no tempo futuro. A citação à «pequena ninfa», além de nos remeter a idéia de delicadeza, nos faz voltar

a atenção à mitologia grega. Nela, a imagem da «ninfa» está intimamente ligada à natureza dos bosques, mares e ventos. Como imagem feminina relacionada à natureza, ela retoma as ligações entre a palavra poética, o corpo da mulher e a fecundidade, trabalhados nas outras estrofes do poema. A descrição que se projeta no futuro e a sua realização na enunciação a ligam a palavra poética ao mundo do mito e da fantasia, afirmando um distanciamento da realidade para o trabalho com a linguagem literária. A comparação repete-se ligando a «flor» como objeto estético à imagem da «gota de água de dedos floridos». Nela, então, há um retorno ao elemento ligado ao corpo pela citação aos «dedos» que personificam a imagem da gota de água. Notamos nesse instante as relações que se estabelecem entre o signo que sugere fluidez, «gota de água», e o que remete ao concreto ou ao corpo, «dedos».

Como já colocamos, podemos imaginar que a terceira estrofe, por discutir a questão da circularidade e pela presença do substantivo «centro», estaria demarcando a parte medial do texto. Se assim a entendemos, ainda podemos compreender as demais como momentos que a circundam. Mais precisamente e atentando-nos às imagens mais visíveis do texto diríamos que as estrofes 2, 3 e 6 se ocupam mais em descrever a «flor» que se forma como objeto estético enquanto que nas demais há ainda o espaço para que o eu-lírico coloque suas impressões diante dela. Tal é o caso da estrofe 5; nela, o eu-lírico se afirma como alguém que simultaneamente vê o objeto artístico ganhando vida por si e que o constrói.

O efeito do paralelismo se mostra no estabelecimento de relações entre os diferentes elementos postos. No caso da estrofe na qual nos detemos ele consegue relacionar «contradição» e «diferença» e «coincidência» e «identidade». No jogo proposto pela metáfora, marcada pelo uso do verbo «é», as palavras comungam significados mesmo dentro da antítese em que se colocam. Na verdade, novamente, o que os versos tematizam é a diferença entre o objeto real e o estético. Nesse sentido, são a contradição e a diferença entre o objeto na poesia e o da realidade que permitem sua existência plena. No entanto, ao mesmo tempo, aquele só é reconhecível pela sua relação com o objeto extra-textual. Assim, o signo «flor» no texto se refere e não se refere à realidade extralingüística.

Outra vez, o poema refere-se a sua própria natureza como elemento que se caracteriza pela impossibilidade de definição una. Ela «é e não é» num intervalo que revela o próprio jogo de sedução do texto que revela e oculta seus sentidos, convidando a um novo olhar que decifre essa iminência já marcada na primeira estrofe. A referência ao vislumbre e ao ato de «ver» do eu-lírico mostram a realização da imagem poética aos olhos também do leitor, fato que é ressaltado pela afirmação desse mesmo «eu» que cria as perspectivas de onde o objeto pode ser contemplado. A referência aos «gestos» do objeto criado não só apontam para a sua vida autônoma, desligada do momento em que

foi escrita e reativada por cada leitura como, novamente, a ligam a uma corporalidade, unindo a palavra ao corpo humano, que se move para significar.

Por fim, a última estrofe parece querer se mostrar como um fechamento das questões já suscitadas. No entanto, não é o que se vê. Na verdade, dentro do texto, ela adquire uma ambigüidade gerada por toda a leitura. A morte do elemento «flor», representada pelo ato de ela cair no solo se faz justamente no momento final do poema, o que parece nos sugerir que a morte dela equivale ao silêncio gerado após a leitura. O solo, nesse sentido, poderia relacionar-se ainda com a própria página em branco em que outros signos da palavra «flor» foram escritos. O encavalgamento utilizado entre o segundo e o terceiro verso acentua essa interpretação, podendo promover a leitura de cada um deles de forma independente ou em continuidade. A concretude do signo poético é ainda afirmada pela última forma escolhida para se referir ao elemento «flor». O uso da inicial maiúscula e de seu posicionamento no final do texto, além de nos remeter a sua repetição na primeira estrofe do poema, mimetiza iconicamente o efeito da «flor» que «cairia no solo», ou melhor, do signo que se escreveria por fim na página. A citação a essa palavra ainda confere ao texto um efeito de circularidade, também dado pelas primeiras palavras da estrofe, «A flor», que correspondem àquelas que iniciam o poema. A circularidade ainda é acentuada pela ausência de pontuação em todo o poema, fato que sugere sua leitura sem pausas.

Também chamamos a atenção para o fato de que os atos finais relacionados à imagem da «flor» ocorrem como que independentes da vontade do eu-lírico, que é apagado nesse momento do texto, o que mostra novamente a formação da poesia como um elemento que foge a uma fixidez e parte em busca de novos significados.

Bibliografia

- BARTHES, R (1980). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- (1978). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BOSI, A (1977). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.
- CHKLOVSKI, V (1973). «A arte como procedimento». In TOLEDO, D. O. (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 39-56.
- GOLDSTEIN, N (1994). *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática.
- MARTINS, M. H (1975). *O signo do desejo: uma leitura da poesia de Antônio Ramos Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PAZ, O (1982). *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSA, A. R (2001). *Deambulações oblíquas*. Lisboa: Quetzal.

Resumo: Esse trabalho pretende analisar o poema «A flor que ainda não nasceu na página» de António Ramos Rosa a partir da observação da discussão que ele realiza sobre o próprio fazer poético. Desse modo, para realizarmos nossa interpretação, partimos de um levantamento de seus procedimentos formais, principalmente no que se refere a repetição e reformulação do signo «flor», como um objeto artístico que se realiza e se desvenda durante o processo da leitura. Acreditamos que o debate sobre a natureza da linguagem literária proposto pelo poema de Rosa recoloca esse objeto como um espaço para a vacilação dos mais diversos discursos bem como de nossa relação com a palavra e com o mundo. Para lermos o poema dessa maneira, nos apoiamos principalmente nas observações de Chklovski (1973), Barthes (1978), Bosi (1977) e Paz (1982).

Abstract: This paper aims to analyze António Ramos Rosa's poem «A flor que ainda não nasceu na página» («The flower which hasn't been born on the page yet»), by observing the discussion that the author himself proposes about poetic writing. So, in order to present our interpretation, we begin by surveying his formal procedures, focusing on what is encompassed in the sign «flower», as an artistic object that is realized and unmasked in the reading process. We believe the debate about the nature of literary language raised by Rosa's poem relocates this object as a space for hesitation of various discourses, as well as our relationship with the word and the world. In order to interpret the poem this way, we mainly resorted to Chklovski (1973), Barthes (1978), Bosi (1977) and Paz (1982).



A escrita como magnífica impostura

Cristina Firmino Santos

Universidade de Évora

Palavras-chave: aprendizagem literária, acto criativo e impostura, subversão mimética, redescritção, performatividade.

Keywords: literary apprenticeship, creative act and imposture, intransitive mimesis, rewriting and performance.

1. Impostura e acto criativo

Neste ensaio, proponho-me explorar a impostura como metáfora do processo criativo exemplarmente exposta no conto «Emma Zunz» de Jorge Luís Borges, e de resto amiúde convocada na obra de Borges. Com efeito, as múltiplas figuras de impostores permitem a J.L. Borges equacionar o ímpeto criativo pela magnificência do impulso vingativo, isto é, pela forma astuciosa como se convence os outros a aceitar como verdadeiros os artifícios – tal como o escritor. A impostura emblematiza o gesto de usurpação que implica a recolocação face aos antecessores e a intransitividade da mimese, como procurarei demonstrar.

No caso de Emma Zunz, a protagonista do conto epónimo de Borges, esta vai aprender a redescrever as suas crenças passadas e, como conhecedora notável da linguagem, e em particular da indistinção inevitável entre «factos» e interpretações, usará a seu favor a inescrutabilidade da referência¹, transformando-se uma impostora

¹ Expressão usada por Quine (1995: 95-138) para aludir à impossibilidade de qualquer dado empírico relevante poder por servir para atribuir referência específica (entre diversas alternativas incompatíveis) às palavras usadas por um falante.

exímia, apta a concretizar o «crime perfeito» – o que produz o efeito desejado nos seus intérpretes e a exclui de uma condenação moral.

Resume-se brevemente o argumento deste conto. Após a morte de seu pai, Emanuel Zunz, que lhe confiara em segredo a injustiça que sofrera (a falsa acusação de um roubo), Emma dispõe-se a executar a vingança deste contra o impostor do passado que é simultaneamente o seu actual patrão (Loewenthal). A imaginação de Emma condu-la a inventar e tornar credível uma história de violação protagonizada por Loewenthal. Esta acusação é planeada para funcionar como álibi de Emma Zunz para esta assassinar impunemente o acusado (com a justificação de legítima defesa) e vingar o sofrimento e morte do pai. Contudo, a execução do plano vai afectar Emma de modo imprevisto – os intentos iniciais, a concepção do seu passado, a relação com os homens –; a protagonista do final difere em muito da que planeou a vingança impulsionadora da sua metamorfose. Aos olhos do público, a mudança é imperceptível.

Apesar da matriz policial do conto, não faz sentido o apelo linear a «provas» já que a ênfase dada às sucessivas acções discursivas – difamações, segredos, delação e justificação ilibatória – deixa perceber que, para Borges, «os factos» são, em grande medida, o resultado das crenças pessoais idiossincráticas do indivíduo e do uso que este faz da linguagem, a «verdade» é produzida (ou negada) no decurso da acção narrativa, de acordo com a mestria do impostor. Com efeito, o acto de escrita é sistematicamente comparado a uma impostura bem sucedida, e é nessa medida que Paul de Man sublinha, a propósito de Borges: «o objecto das suas histórias é a criação do próprio estilo» (de Man, 1988: 125).

Será útil recorrer a outra figura da galeria dos impostores Borgianos para sublinhar o modo como a entorse interpretativa/ criativa, inerente ao impostor poderoso, desvincula a verdade de um problema de correspondência especular (entre passado e presente; entre a vida e a arte) na criação de histórias e se constitui como mimese intransitiva. Refiro-me ao protagonista do conto «O Impostor Inverosímil Tom Castro» (incluído em *História Universal da Infâmia*) que se propõe, apesar da sua falta de espírito, fazer-se passar por um morto junto da mãe deste com o fito de ser seu herdeiro. A inaptidão de Tom Castro é compensada pelo génio de Bogle, um criado negro que se mostra um hábil impostor e que o instrui. O sucesso inicial de tal projecto radica nas «Virtudes da Disparidade» já que, ao invés da previsibilidade fácil que consistiria em imitar fidedignamente o morto, Bogle adopta a estratégia (menos óbvia e menos impugnável) da disparidade entre Tom Castro e o morto que este quer substituir. O fracasso de Tom Castro, após a morte de Bogle, que logo se desmascara quando se vê forçado a dirigir ele mesmo o embuste, revela uma teoria peculiar sobre impostores (e sobre autores). Assim, a consagração do impostor deriva da capacidade inventiva e da perversidade para se subtrair à servil imitação, emancipando-se dos constrangimentos morais ou do preenchimento de expectativas dos leitores, os quais derrotaram o idiota Tom Castro.

2. A vingança filial ou a visão agonística da escrita

Nesta sobreposição entre acto criminoso e acto criativo, que encontra eco no *topos* clássico das «armas e letras» ou na visão agonística da escrita, passível de encontrar em Teixeira de Pascoaes ou na perspectiva de Harold Bloom², a ênfase recairá no conflito entre o aprendiz (Emma, no caso do conto que nos interessa) e o seu antecessor (o pai desta) o qual é reconfigurado no decurso do processo de aprendizagem – passa de mentor a vítima.

A relação forte aqui em causa depende crucialmente da memória que a filha preserva do passado e que reactiva após a morte do pai:

(...) recordou (mas isso ela nunca esquecia) que o seu pai, na última noite, jurara que o ladrão era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente da fábrica e agora um dos donos. Emma, desde 1916, guardava o segredo. A ninguém o revelara, nem sequer à sua melhor amiga, Elsa Urstein. Talvez temesse a incredulidade profana; talvez acreditasse que o segredo fosse um vínculo entre ela e o ausente. Loewenthal não sabia que ela sabia; Emma Zunz tirava desse facto ínfimo um sentimento de poder. (1949: 584)

Nos termos deste excerto, a morte do pai inaugura o acto de vingança filial. Emma, nesta primeira etapa, está subjugada pela autoridade do segredo antigo de que se fez depositária. O projecto inicial de redimir a injustiça do passado aspira, como qualquer programa de resgate, à correcção do passado defeituoso sob a forma de um futuro sem mácula. Se o plano não sofresse entorses, triunfaria o modelo determinista de explicação, a sequencialidade *stricto sensu* que uma perspectiva historicista consagra; no entanto, tal não se concretizará. Ao invés, a vingança vai revelar-se, instrumental, a Borges, para conceber «um vínculo inevitável entre coisas distantes» (1932:111) que, ao promulgar a conjugação entre tempos, lugares e pessoas díspares (em termos miméticos inconciliáveis), reinventa nexos de causalidade *sui generis*.

Na verdade, como todos os que se acolhem numa teoria consoladora e de acesso restrito, Emma sente um poder extraordinário que acredita fortalecê-la ao ponto de vencer todas as vicissitudes a enfrentar. Para esta, o segredo contagia qualquer objecto de descrição na medida em que determina toda a atribuição de sentido no presente e condiciona as previsões do futuro.

Ainda na sequência das relações com o passado, o carácter revisionista do conto torna-se notório quando se aproxima a Emma de Borges da Emma Bovary de Flaubert, o seu antecedente literário preponderante, como procurarei enfatizar ao longo do ensaio. Com efeito, a protagonista francesa surge como uma mulher crédula e perturbada pelas

² Refiro-me em especial à obra *Angústia da Influência*.

suas leituras romanescas que ensaia sem sucesso traduzir para o seu prosaico quotidiano de esposa de um médico medíocre de província. É no contexto da recusa deste mundo exíguo que o adultério e o suicídio ocorrem como gestos de insubordinação. Por seu turno, Emma Zunz divide-se entre o mundo secreto e poderoso determinado por uma injustiça impune e o mundo «irreal» (para si) do quotidiano que, qual autómato, ocupa. A fusão destes mundos parece iniciar-se quando decide produzir os móveis que incriminarão o impostor do passado. A falta de conciliação entre o imaginado e o vivido que aniquilou Mme Bovary é, no conto de Borges, atenuado e Zunz sobrevive porque aprenderá a usar a seu favor (tornando verdade) aquilo que a sua imaginação concebeu.

Borges recorre aos *clichés* do modelo hermenêutico – da heroína injustiçada que fará triunfar a verdade ou do pecador forçado pelo castigo a arrepender-se – para os implodir. Não poderia ser mais obliterada a eficácia e funcionalidade desse modelo afecto ao parentesco policial da intriga: a história tem por objecto uma justiça póstuma e inútil em que não só a primeira vítima já morreu como o seu impostor é castigado por causa de outra impostura da autoria de outro.

Regressando ao universo do conto e ao conflito com o antepassado que provoca a vingança, a morte do pai emancipa a filha que reage a esse óbito exacerbadamente, ressuscitando o fantasma de Emmanuel Zunz, num esforço de emulação. Porém, o acto criativo impõe-se como paradoxo: depende de antecessores e, ao mesmo tempo, exige o esquecimento destes e a sua superação³. Neste caso, a negatividade impulsiona a imaginação de Emma, e, no seu percurso, a protagonista é levada a repetir a cena primitiva de Freud, assumindo o papel da filha que mata simbolicamente o pai para se impor.

Esta subversão do modelo hermenêutico instaura-se logo pela suspensão céptica do narrador em relação à protagonista:

Narrar com alguma realidade os factos dessa tarde seria difícil e talvez improcedente. Um atributo do infernal é a irrealidade, um atributo que parece diminuir os seus terrores e que talvez os agrave. Como tornar verosímil uma acção na qual quase não acreditou quem a executava, como recuperar esse breve caos que hoje a memória de Emma repudia e confunde? (1949:585)

O narrador reforça a sua afinidade com a protagonista ao perfilar-se como intérprete falível, desvinculado de qualquer reconstituição historicista: ambos se deparam com a urgência de produzir uma história para iludir a descontinuidade («caos») e o vazio. Não só o narrador assume que não tem acesso privilegiado à mente de Emma e, por consequência, vai atribuir-lhe atitudes proposicionais e crenças que julga coe-

³ Com efeito, o conto «Funés, el memorioso», também de Borges, encena a hegemonia funesta da memória que avassala o protagonista – aquele que se lembra de tudo e que, na sequência disso, fica esmagado pelo passado e morre.

rentes; como Emma, divergindo muito daquela que foi outrora, se subtrai também ao exercício restaurador da memória. Tal como Borges, a protagonista procura produzir uma história a ratificar pela sua audiência e depende do sucesso de tal acto para se afirmar.

3. O colapso de um plano: metamorfose e usurpação

O auge do momento de crise reporta-se ao episódio em que Emma, fingindo-se uma prostituta, consoma uma relação sexual com um marinheiro estrangeiro, para que a acusação de violação contra Loewenthal possa mais tarde ser credível:

Emma vivia em Almagro, na rua Liniers; consta-nos que nessa tarde foi ao porto. Talvez no infame Paseo de Julio se tenha visto multiplicada em espelhos, anunciada por luzes e despida pelos olhos famintos, porém mais razoável é imaginar que a princípio errou distraída pela indiferente galeria...Entrou em dois ou três bares, viu a rotina ou os modos das outras mulheres. Por fim, deu com os homens do «Nords-tjärnan». Temeu que um deles, muito jovem, lhe inspirasse alguma ternura e optou por outro, talvez mais baixo que ela, e grosseiro, a fim de que a pureza do horror não fosse diminuída. O homem conduziu-a a uma porta, e depois a um turvo saguão, e depois a uma escada tortuosa, e depois a um vestíbulo (em que havia uma vidraça com losangos idênticos aos da casa de Lanús), e depois a um corredor, e depois a uma porta que se fechou. Os factos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que os formam.

Naquele tempo fora do tempo, naquela ordem caótica de sensações desconexas e atrozes, Emma Zunz teria pensado uma só vez no morto que motivava o sacrifício? Tenho para mim que pensou uma vez e nesse momento correu perigo o seu desesperado propósito. Pensou (não pode deixar de pensar) que o seu pai tinha feito à sua mãe a coisa horrível que lhe faziam agora. Pensou com débil assombro e refugiou-se, em seguida, na vertigem. O homem, sueco ou finlandês, não falava espanhol; foi um instrumento para Emma como esta o foi para ele, mas ela serviu para o gozo e ele para a justiça. (1949:585-6)

A centralidade deste momento decorre, então, de este expor a protagonista ao colapso das suas previsões, e à inaptidão da sua «teoria» para dar sentido à sua experiência drástica e imprevista com o marinheiro. Como aprendiz incauta, Emma, à força do distanciamento temporal (entre o passado e o presente) e ficcional (entre aquilo que foi e aquilo que se força a ser), ter-se-ia julgado erradamente espectadora impassível da infâmia que criou, como se esta lhe fosse alheia – ditada pelo destino ou por Deus – ou

como se tudo se pudesse restringir a uma doutrina e à sua «aplicação». Nesta óptica, o episódio tematiza o acto de escrita e a sua vertente performativa a qual impugna os pressupostos prévios e a ideia de que escrever se possa cingir a um mero «jogo de palavras» ou a uma técnica.

Com efeito, o talento ficcional de Emma, longe de se restringir a um mero artifício inócuo ou inconsequente (como na versão «estetizada» das artes), multiplica-a e vincula-a de modo indelével às suas imitações: aqui, à prostituta, mais tarde, à delatora, e, por fim, à vítima de violação. O símile, ao preservar a identidade dos dois termos em causa, vai conjugar paradoxalmente, numa só figura, a inexperiência de quem age – uma jovem a quem os homens inspiravam «ainda um terror quase patológico» – e a violência de uma cena de prostituição; catapultando a personagem para a «vertigem» ou «o inferno» do não reconhecimento. A proliferação especular é incentivada ainda pela presença, nesta passagem, dos «espelhos», que multiplicam as imagens da jovem Zunz, e implicitamente do labirinto (o tortuoso caminho que percorre com o marinheiro), ambos tão familiares aos leitores de Borges. Sem regresso possível a um estado prévio, Emma perde o controle intencional do processo que iniciou.

Torna-se, então, prioritária a saída do «breve caos» de tal modo o impasse interpretativo se mostra insustentável. Quine sublinha esta ideia ao afirmar que «não há objectos em absoluto» já que eles são sempre reportáveis a uma «teoria de fundo». Ora, o colapso da teoria anterior (a da injustiça perpetrada contra o pai) vai exigir a sua urgente revisão: Emma substitui o passado disponível (o dos «dias felizes») e transfere a violência masculina (traduzida para si no acto sexual), retroactivamente amplificada, para a interpretação da sua própria origem – ela seria a encarnação de tal acto sexual perpetrado contra a mãe. A sua experiência actual determina a reconstituição de uma história pessoal que estabeleça a continuidade com o passado. No entanto, longe de um triunfante progresso à Hegel, a reconfiguração retrospectiva denuncia o carácter forjado dos nexos causais (a causa é intencionada a partir do efeito) e mostra a dependência absoluta entre quem conta e o que é contado. A ênfase revisionista coloca, então, sérios entraves a uma visão progressista promulgada habitualmente pela história literária.

A metamorfose de «filha» em «mulher» representa uma «fábula poética» em que, à imagem das histórias da mitologia⁴, não há limites para o ímpeto vingativo que, reforço, é aqui sinónimo do ímpeto poético e do seu poder de usurpação. A cena de aprendizagem converte-se na cena «primitiva» em que a filha, à imagem do que acontece com o poeta forte, «mata o pai»⁵ (com o consecutivo esquecimento do «morto que

⁴ A tragédia clássica que aqui serviria como o antecedente remoto do conto de Borges parece-me ser a *Electra* de Sófocles.

⁵ Emma só aprende porque suspende a colagem à figura paterna, expressa desde logo no seu nome: Emma é um segmento truncado de Emmanuel – o nome do pai. O significado deste «Deus está connosco» resulta

motiva aquele sacrifício»), o qual passa à categoria genérica e anónima de criminoso: «Pensou (não pode deixar de pensar) que o seu pai tinha feito à sua mãe a coisa horrível que lhe faziam agora». Emmanuel Zunz regressa agora, não sob a espécie de figura redimida mas como antagonista maior.

Na visão feminista do mundo que a revolta da protagonista inaugura, só cabem o homem violentador e a mulher vitimizada. No entanto, ela não age em inteira liberdade, é constrangida a defender-se e a encontrar, na gama restrita de papéis a que a sua experiência lhe deu acesso como mulher, aquele que se coaduna com a sua fúria. Sujeita-se, então, a «uma alucinação orientada», embora não intencional ou controlada por si. Mais uma vez, o ímpeto de incarnar sentimentos (o ódio neste caso) tem profundas afinidades com o ofício do escritor. Borges reitera, através de Emma, a consecutividade das acções linguísticas e o carácter autobiográfico destas. Apesar de a protagonista agir contra alguém, essas mesmas manobras retroagem sobre si mesma e é, ela própria, num rasgo de ironia, a principal vítima, impugnando, assim, a utopia da emancipação total do sujeito que faz a sua história. Por último, gostaria de frisar a indeterminação intensa gerada pela proliferação das cenas de violação: terá o projecto prévio de Emma provocado diferentes emanações da «violação» de modo a tornar «verdadeira» a difamação? Ou a Emma violada replica de modo fantasmático a sua experiência drástica de molde a transformar o pai e Loewenthal em violadores?

4. Quem é instrumento de quem?

Como a sua antepassada Emma Bovary, Zunz vive o choque devastador entre uma imaginação peculiar e a exígua e negativa experiência sentimental. Contudo, enquanto a protagonista de Flaubert permanece, apesar de transformada pelas suas decepções, a Mme Bovary; a Emma de Borges participa até ao limite na indiferenciação entre espectador e actor, agir e contemplar, e vai perdendo os traços que a individualizavam até se converter, no final, numa figura quase anónima de mulher. A figuração do escritor através da protagonista sobressai uma vez mais na sua perda de autonomia objectiva à medida que se vai confundindo com o que escreve⁶.

Qualquer mito da sintonia comunicacional ou da «matéria do facto» surge aqui desmantelado na medida em que as personagens se limitam a interagir movidas por

irónico: o eco do nome de Cristo reflectir-se-ia na auto-imolação da filha, à imagem do filho de Deus, por amor do pai. Contudo, e ao contrário de Cristo, quanto mais Emma se quer anular mais se lembra de si, por isso a perseguição da vingança dá-se em exclusivo nome pessoal, num processo de esvaziamento de referência.

⁶ Um exemplo breve desta conjunção entre quem escreve e o que escreve pode encontrar-se no texto «*Everything and Nothing*» sobre Shakespeare, incluído na obra *El Hacedor* de J.L. Borges.

propósitos e sistemas de referência muito distintos, sem nada em comum. Os equívocos e a duplicidade regulam todas as relações neste conto, inclusive a associação com o marinheiro; é-nos dito: « [o marinheiro] foi um instrumento para Emma como esta o foi para ele, mas ela serviu para o gozo e ele para a justiça». A coexistência no mesmo espaço e tempo serve um fim idiossincrático e, de acordo com ele, cada um dos intervenientes atribui ao outro as intenções e propósitos que lhe permitem interpretar o seu comportamento, vedado que está o acesso à mente de outrem. A vertente relacional da aprendizagem condiciona a protagonista a usar a linguagem ou as figuras ao seu dispor para se tornar a si mesma inteligível.

Quebrado o ídolo paterno, Emma passa a assumir as suas acções em nome próprio. No momento decisivo em que deve concluir a vindicta – o assassinato de Loewenthal – a protagonista reajusta os objectos da vingança do pai em objectos da vingança do seu «ultraje»:

As coisas não correram como previra Emma Zunz. Desde a madrugada anterior, vira-se muitas vezes apontando o revólver, forçando o miserável a confessar a culpa miserável e expondo o corajoso estratagema que permitiria à justiça de Deus triunfar sobre a justiça humana (não por medo, mas por ser um instrumento da Justiça, ela não queria ser castigada). Depois, uma só bala no meio do peito firmaria a sorte de Loewenthal. Mas as coisas não ocorreram assim.

Diante de Aaron Loewenthal, mais que a urgência de vingar o pai, Emma sentiu a de castigar o ultraje sofrido por isso. Não podia deixar de matá-lo, depois desta minuciosa desonra. Também não tinha tempo a perder com teatralidades. Sentada, tímida, pediu desculpas a Loewenthal, invocou (à maneira de uma delatora) as obrigações de lealdade, pronunciou alguns nomes, deu a entender outros e calou-se como se o medo a vencesse. Conseguiu que Loewenthal saísse para ir buscar um copo de água. Quando ele, incrédulo com tal agitação, mas indulgente, voltou da sala de jantar, Emma já tinha tirado da gaveta o pesado revólver. Apertou o gatilho duas vezes. O volumoso corpo caiu como se os estampidos e a fumaça o tivessem rasgado, o corpo partiu-se, o rosto olhou-a com assombro e cólera, a boca injuriou-a em espanhol e em *yddish*. Os palavrões não cessavam; Emma teve de fazer fogo outra vez. No pátio, o cão acorrentado pôs-se a ladrar, e uma efusão de sangue escuro brotou dos lábios obscenos e manchou a barba e a roupa. Emma iniciou a acusação que tinha preparado (*Vinguei o meu pai e não me poderão castigar...*), mas não a concluiu, porque o Sr. Loewenthal já estava morto. Não soube nunca se ele chegou a compreender. (1949: 587)

O desajuste, nesta passagem, entre as crenças actuais e o papel que Emma persiste em representar manifesta-se nas falhas (nomeadamente a precipitação ansiosa) ao programa prévio entretanto desactualizado. Consecutivamente, a execução «como previra» perde todo o sentido: já «não tinha tempo a perder com teatralidades». Quer Zunz quer

Bovary são coagidas a usar modelos prévios e sofrem, conseqüentemente, pela inaptidão destes⁷. No entanto, Emma Zunz aprende depressa a reajustar-se às exigências da situação e a confundir-se com os papéis que desempenha, enquanto Bovary se consome neste desfasamento incontornável entre o que imagina e o que vive.

Na óptica revisionista de Borges, contar uma história supõe a perversão⁸ de antecessores ainda que as alterações possam afigurar-se subtis, note-se que o resultado final é aparentemente o mesmo: Loewenthal morre e Emma acaba ilibada. Do mesmo modo que o *Don Quixote* de Ménard é e não é o de Cervantes.

O castigo infligido a Loewenthal afigura-se uma vingança desfasada (e uma injustiça) que perpetua o ciclo de injustiças (à espera de resposta) em que Emma participa. Não será assim, nos termos de Borges, todo o acto de escrita? As acções decorrem numa cadeia de equívocos que geram sempre mais equívocos porque a linguagem foge ao controlo intencional de quem a usa e provoca a derrapagem sucessiva. De tal modo assim é que surgem cada vez mais dúvidas sobre a «autoria» última desta impostura: terá sido Emmanuel que usou Emma como instrumento da sua vingança póstuma? Ou, terá Emma recorrido à história do pai como pretexto para desencadear a violência que até aí contivera? Ou, então, «Deus» que fez de todas as personagens seus instrumentos para alegorizar a «justiça divina»?

Por último, sublinharia o diferimento entre o acontecimento e a sua atribuição de sentido – que se declara na autopunição de Emma em nome de outrem e no castigo de Loewenthal para expiar um crime alheio – confirmam a perda de autonomia das personagens, sempre incluídas num feixe de relações com ausentes.

5.0 Escrutínio da «verdade».

O momento culminante da aprendizagem surge quando, no final, Emma consegue que o público aceite e ratifique o seu álibi:

⁷ Repare-se numa das muitas passagens de Mme Bovary que podem exemplificar esta situação: «Entretanto, segundo as teorias que ela supunha boas, Emma quis cultivar em si o amor. Ao luar, no jardim, recitava todas as rimas apaixonadas que sabia de cor, e suspirando, cantava-lhe adágios melancólicos; mas, em seguida, achava-se tão calma como anteriormente, e Carlos não parecia por isso mais enamorado nem mais comovido.

Depois de ter usado o coração como isqueiro sem conseguir fazer saltar a chama, incapaz de compreender o que não sentia, como, aliás, de crer no que quer que fosse que não se manifestasse por formas convencionais, Emma persuadiu-se sem custo que a paixão de Carlos nada tinha de exorbitante» (1857:54).

⁸ Quine sublinha devidamente este aspecto ao afirmar: «O que faz sentido não é dizer, falando absolutamente, o que são os objectos de uma teoria, mas como é que uma teoria dos objectos é interpretável e reinterpretável noutra» (1995:120).

Os tensos latidos lembraram-lhe que ainda não podia descansar. Deixou o divã em desordem, desabotoou o casaco do cadáver, tirou-lhe os óculos sujos e deixou-os sobre o arquivo. Em seguida, pegou no telefone e repetiu o que tantas vezes repetira, com essas e com outras palavras: *Aconteceu uma coisa inacreditável...O Sr. Loewenthal fez-me vir com o pretexto da greve...Abusou de mim, eu matei-o...*

A história era incrível, com efeito, mas impôs-se a todos, pois **substancialmente era certa**. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro era também o ultraje que sofrera; só eram falsas algumas circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios. (ibid.: 188)

Se a versão de Emma se torna verdadeira com a aceitação pública da sua justificação, então, resulta preponderante a impossibilidade de escrutinar a referência. De modo similar, a suposta relíquia que Teodorico, a personagem de Eça de Queiroz, em *A Relíquia*, traz para a sua tia beata só deixa de ser verdadeira devido a uma troca de embrulhos do sobrinho que lhe revela os maus intentos; pelo contrário, um crime bem sucedido será aquele que nunca poderá ser descoberto: não tem testemunhas e não deixa provas. Mme Bovary, ao invés, sofre pela disparidade cada vez maior entre a sua imaginação febril e a sua exígua e frustrada experiência; a cada tentativa de tornar verdadeiras as suas fantasias «literárias» sucede o malogro. Neste ponto, Borges procura apostar antes na indiferenciação entre «imaginação» e «vida».

Eis como, para Borges, a «verdade» não se declara substancial mas é o produto de uma história de sucessivas revisões, erros e equívocos, e o seu resultado final. Consequentemente, a continuidade é engendrada *a posteriori* pela protagonista da aprendizagem que, forçada a reajustar o seu sistema de crenças, holisticamente refaz as discontinuidades da sua história. Como aprendiz, a protagonista beneficiou, nesta *performance* final, da experiência adquirida nas actuações anteriores. O «tom» de vítima, o «pudor» de jovem sem experiência sentimental, o «ódio» contra o sexo masculino e o «ultraje» infligido pelo marinheiro constituem todo o reportório que Emma usa com exímia mestria. Em concomitância, sobressai aqui um certo diferimento entre a crise e a interpretação que agora, neste episódio final, lhe é atribuído. Suponho, no entanto, que permanece especialmente indeterminado o papel de Emma: será uma alucinada, uma mulher desesperada, uma impostora ou uma actriz?

O aspecto mais surpreendente do conto decorre possivelmente da total adesão do público ao mundo alucinatorio de Emma. Assim, afigura-se-me ainda mais reforçado o carácter autobiográfico de Emma em relação a Borges o qual, em prol da ideia de que a «ilusão cria a realidade» (Pascoaes, 1993:51), defende que o poder de usurpação de uma obra junto do público é pragmaticamente aferido e justificado pelo acolhimento deste. Julgo que, em sentido inverso, também se poderá ler esta cena como a representação de um drama estereotipado que a imaginação sanguinolenta dos arrabaldes facilmente

reconheceu e certificou. A interdependência da aprendizagem que a protagonista faz, em concomitância, de si mesma, dos outros e do mundo impugna a hierarquia cognitiva cartesiana nos termos da qual o conhecimento de si mesmo constituía o sustento exclusivo do conhecimento do mundo e dos outros.

No quadro exíguo de papéis disponíveis que Emma, como mulher, pode usar, estava-lhe reservado este: de figura de melodrama em que a acção de vingança acaba por coincidir com a sua auto-imolação. Como Emma Bovary, E. Zunz vive condicionada por uma posição insignificante na sociedade que tolhe a sua «potência abrasadora»; à primeira restou a iniciativa de um suicídio por envenenamento à segunda um outro heroísmo também de índole negativa cujo corolário consiste numa confusão cada vez maior de Zunz com as ficções criadas até se dissolver ou amplificar na categoria mais vasta – a de mulher que se vinga, no assassinio de Loewenthal, de todos os homens.

Emma não se presta à «cura psicanalítica» porque em vez da conciliação de duas pessoas numa só, as ficções criadas multiplicam-na em muitas. Assim, deixa de haver qualquer apelo apaziguador à memória que, retomando Hume, funda os nexos de identidade e o sistema de crenças. A Emma que premeditou a vingança não é já a mesma que a executa e, por sua vez, também não se reconhece em toda esta narrativa que já esqueceu. Borges, como Flaubert, perfila a sua narrativa enquanto uma biografia feminina. Estranha biografia esta em que o próprio critério de identidade (conjunto de características pessoais com alguma continuidade) é aqui profundamente questionado.

A aprendizagem da protagonista em causa é também literária ou artística: Emma aprendeu com Bovary e Electra e, graças a esse influxo, pode descrever-se de outro modo. Mais do que aprender *com* – actividade inviável porque a idiossincrasia do percurso individual impede a imitação – a metamorfose faz-se *contra* alguém: no caso de Emma Zunz, contra o pai como promotor de uma violência masculina que passou a incarnar. Esta dependência absoluta da tradição determina que a aprendizagem se faz sempre com e contra um conjunto específico de textos ao qual se vincula e do qual procede a redescrição, refutando, nas palavras de Borges, a «ignorante superstição de originalidade».

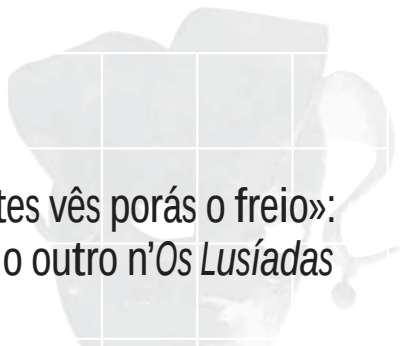
Nesta óptica, o amor e o ódio, longe de oferecerem uma panóplia de atitudes «psicológicas», figuram a dimensão intersubjectiva, imprevisível e passional da escrita na medida em que, furtando-se a uma racionalidade estrita tal não exige o abandono de toda a racionalidade apenas a sua tutela à imaginação e aos sucessivos imprevistos. Os imprevistos são sobretudo os da linguagem, relembro que o segredo de Emmanuel e a difamação de Loewenthal correspondem a descrições de acções cujos efeitos escapam totalmente a quem teve a veleidade de os querer controlar.

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luís (1997 [1932]). *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1998 [1949]). «Emma Zunz». In *Obras Completas*, vol.1. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Teorema.
- (1993 [1954]). *História Universal da Infância*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DE MAN, Paul (1988 [1964]). «A Modern Master: Jorge Luís Borges». In *Critical Writings 1953-1978*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 123-129.
- FLAUBERT, Gustave (1960 [1857]). *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa: Estúdios Cor.
- PASCOAES, Teixeira de (1993 [1937]). *O Homem Universal e Outros Escritos*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- QUINE, W. V. (1995 [1969]). «Relatividade Ontológica». In *Filosofia e Linguagem*. Porto: Asa, 95-138.

Resumo: O propósito deste ensaio é reflectir, tomando como objecto de análise o conto de J.L. Borges «Emma Zunz», sobre a aprendizagem literária como acto de reescrita e de insubordinação mimética que encontra o seu correlato na infância.

Abstract: The aim of this paper is to reflect upon J.L.Borges's short story «Emma Zunz» which, due to the protagonist's course, permits us to analyse her apprenticeship as an emblem of literary apprenticeship, emphasizing intransitive mimesis, rewriting and performance.



«A quantas gentes vês porás o freio»: o outro n'Os *Lusíadas*

Virgínia Bazzetti Boechat

Universidade de São Paulo (Doutoranda)

para Jorge Fernandes da Silveira
o primeiro a me falar sobre estes *outros*

Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, descobrimentos, alteridade.

Keywords: Camões, *The Lusiads*, the age of discoveries, otherness (alterity).

1. Da «gente remota»

Talvez nada seja mais conhecido no épico camoniano, até mesmo por muitos daqueles que não o leram, do que os versos que integram sua Proposição. Agindo como uma espécie de metonímia do poema – e, claro esteja, a metonímia não dá conta da inteireza de que é representante – a Proposição traça um plano geral, mostra a que veio um texto épico; já o era assim na *Ilíada*, na *Odisséia*, ou na *Eneida*.

Nesse trecho de abertura d'*Os Lusíadas*, dois momentos, pela própria aparência desfocada, de algo que mesmo enquadrado se encontra situado em segundo plano, convidam a uma leitura mais atenta. A estrofe inicial anuncia o tempo da viagem comandada por Vasco da Gama¹ – como era de se esperar no épico cujo tema central é a saga do povo português em sua busca de uma rota marítima possível para a Índia. Ali, já nos primeiros versos, em meio à grandiloquência destinada aos «*barões assinalados*», surge uma presença intrigante, carregada de certa nebulosidade, turva ao olhar:

¹ Cleonice Berardinelli, em «A estrutura d'*Os Lusíadas*», aponta a existência de uma articulação de tempos diferentes na construção do épico camoniano. O tempo central compreende a viagem de Vasco da Gama, na voz do narrador principal, e a partir desse eixo temporal tem-se ainda o tempo passado ou presente, representado pela história de Portugal, e ainda um tempo futuro, constituído pelas profecias, os dois últimos, nas vozes de narradores secundários (Berardinelli, 2000: 21). Esta é a divisão estrutural utilizada neste ensaio.

As armas e os *barões* assinalados
Que, da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados
Passaram ainda além da *Taprobana*,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram; (I, 1)

Quem, e como, é essa massa que constitui tal «gente remota»?

Na estrofe seguinte, em meio à anunciação de que será cantado o tempo da história de Portugal, representado principalmente pela memória dos reis que contribuíram para a formação da pátria portuguesa, surgem os versos

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e Ásia andaram devastando, [...] (I, 2)

Dois feitos aparecem como complementares e simultâneos. Como os dois lados de uma moeda, dilatar fé e império e devastar terras de África e Ásia aparecem como constituintes necessárias de um só sentido expansionista. A fé, colocada em primeiro lugar no verso, ressalta o discurso usado para justificar desde as cruzadas até a expansão e a própria manutenção de um império português – e a devastação em outros continentes –, o discurso de levar o cristianismo aos lugares «viciosos» e às suas populações. A própria opção pelo termo *devastando* também aponta a existência de um outro lado, um segundo plano, não tão admirável, em meio a essa história de feitos gloriosos, e «através da trama de fios que pelo avesso expõe», como aponta Jorge Fernandes da Silveira, é que Camões deixa vir à tona indícios de inquietantes questionamentos, tensões, até mesmo denúncia e crítica em relação à sociedade portuguesa de seu tempo, culminando em um doloroso grito no Canto X: *não mais*. Em cada pequena contradição é que Camões pergunta quem são os verdadeiros «miseráveis e mesquinhos» (Cf. Silveira, 2000: 17).

Os Lusíadas – e nesse ponto convergem com a lírica camoniana – trazem, assim, nesse «avesso» que às vezes se deixa ver, uma série de sutis questionamentos e contradições, que podem ser relacionados também ao contexto em que o poema foi escrito. Como afirma Eduardo Lourenço, «estes [pontos contraditórios] não são ameaça à coerência do universo poético camoniano, pois integram simultaneamente uma experiência vital e espiritual da qual as chamadas “contradições” constituem os pólos de tensão». Não é à toa que Lourenço se refere a Camões como «o primeiro português *dilacerado*», característica que causa fascínio em seus leitores até os dias de hoje (Lourenço, 2002: 26).

O contexto de Camões ainda trabalha numa espécie de digestão dos resultados de todas as mudanças por que passou o mundo, e a própria compreensão do homem sobre este, ao longo dos XV e XVI. Até o entendimento do homem sobre si mesmo sofreu transformações vertiginosas e irreversíveis, em um período, de quase dois séculos, intensamente marcado pelo signo do *descobrimento*, termo, contudo, até hoje um tanto controverso. Deve-se ressaltar aqui, impreterivelmente, que, como afirma Vitorino Godinho, «descobrir apenas tem sentido do ponto de vista do outro – do exterior» – e no caso das navegações, «da ignorância européia». Segundo o historiador, António Vieira já apontava a relatividade implícita em *descobrir*. Os navegadores puderam, então, «levantar uma tampa que nos escondia qualquer coisa» (Godinho, 1998: 56). Poderia essa «qualquer coisa» ser lida como uma «gente remota» espalhada por «terras viciosas»?

O que resulta desse encontro com o outro é o que neste ensaio particularmente interessa como elemento a ser observado n'Os *Lusíadas*. Busca-se compreender as tramas e possíveis contradições da construção da imagem de um homem não-europeu e não-cristão numa ficção feita por um europeu cristão, um humanista do Renascimento, e, acima de tudo, um português que escreve no século XVI, Luís Vaz de Camões. Sobretudo, pretende-se demonstrar o que tais incongruências são capazes de expor ao leitor.

Integram esses povos outros n'Os *Lusíadas* – a «estranha gente» como diria o texto camoniano – povos africanos espalhados pela vastidão de seu continente, com crenças religiosas variadas, inclusive muitos convertidos ao islã; os indianos, principalmente hindus, tratados geralmente pelo termo *idólatras*; por fim, os mouros, povos islâmicos espalhados pelo mundo, desde a Europa, no próprio território português, até ao longo da África e da Ásia.

2. Dos «de Fáeton queimados»²

Eu vos direi a grande praia branca
E os homens nus e negros que dançavam
P'ra sustentar o céu com suas lanças
(Sophia de M. B. Andresen, *Navegações*)

² A nota de Emanuel Paulo Ramos para sua edição d'Os *Lusíadas* explica que «Faéton [...] tendo um dia conduzido o carro do pai (= Sol), tanto se aproximou do continente negro, que tornou pretos seus habitantes. Como castigo, Júpiter fulminou-o e deixou-o cair no rio Pó, onde morreu afogado» (Ramos, 1987: 378).

O termo descobrimento já é por si mesmo polissêmico, mas provavelmente ganhou mais vastos e vários sentidos, todos de certa maneira ligados entre si, na diversidade de situações que passou a designar a partir da expansão marítima. Havia, então, diversas maneiras de se descobrir. Havia ilhas ou arquipélagos que realmente foram *encontrados*, que eram desabitados e desconhecidos, como é o caso de Cabo Verde, e que serviram de referência fundamental para o estabelecimento de rotas. Havia áreas habitadas porém isoladas, das quais o conhecimento era entre o mítico e o real. Havia oceanos e mares cujas rotas não estavam delineadas, dos quais pouco se conhecia sobre ventos e correntes marítimas, como o Índico meridional. Havia também «vastos espaços de povoamento difuso, mantendo apenas raras relações com o exterior», de economias agrícolas bastante simples e de recoleção, como partes das Américas. Existiam os economias agro-pastoris, com povoamento organizado em aldeias e que mantinham certo grau de relação comercial com outras sociedades, como eram a África do Sul e Antilhas. E existiam também as «Civilizações complexas, de Estados organizados, cidades numerosas e ligadas entre si por intensa circulação», foi este o caso da Índia e da China (Cf. Godinho, 1998: 62-63).

Estes são apenas alguns exemplos da diversidade dos locais que passaram por um *descobrimento* e cuja «tampa» que os separava da Europa foi retirada pelas navegações. Um continente em especial pode ser marcado por apresentar a maior parte dessas diferenças e desses tipos de povoamento, a África. Podiam os descobridores, ou mesmo Camões, perceber diversidade entre aquelas populações?

O primeiro aparecimento de uma sociedade africana n'Os *Lusíadas* retrata a chegada da armada de Gama à Ilha de Moçambique, ainda no Canto I, local que aparece referido nos versos como «costa de Etiópia» (I, 42-43), termo antigo que em si já é generalizante, designando uma parte qualquer da África. O olhar é detalhista, mas reforça o estereótipo:

De panos de algodão vinham vestidos,
De várias cores, brancos e listrados;
Uns trazem derredor de si cingidos,
Outros em modo airoso sobraçados;
Das cintas *pera* cima *vem* despidos;
Por armas *tem* adagas e terçados;
Com toucas na cabeça; e, navegando,
Anafis sonorosos vão tocando. (I, 47)

No encontro, Gama oferece-lhes comida e bebida, e «Os de Fáeton queimados nada enjeitam» (I, 49), comportamento este que sugere alguma falta de polidez entre aqueles nativos. Mas a narrativa converge com a idéia de que o encontro pode gerar muitas

reações, choques, conflitos, estranhamento, «mas também a curiosidade, a colaboração, a troca de objetos, de idéias, de técnicas e formas de vida» (Godinho, 1998: 77):

Comendo alegremente, perguntavam,
Pela Árábica língua, donde vinham,
Quem eram, de que terra, que buscavam,
Ou que partes do mar corrido tinham? [...] (I, 50)

O diálogo que então se encena traz à tona a diferença da língua, a possibilidade ou não de se estabelecer uma comunicação, o que n'Os *Lusíadas* será um ponto importantíssimo de questionamento sobre o outro, pois envolve as noções de verdade e mentira, a recorrente contradição, no poema, entre *ser* e *parecer* na figura desse outro. Ainda o mesmo diálogo servirá para reforçar a Proposição. Porém, antes da resposta portuguesa, dois versos na mesma estrofe deixam bem claro que «Os fortes Lusitanos *lhe* tornavam/ As discretas *repostas* que convinham» (I, 50). Assim, sutilmente, o leitor pode ser levado a perceber que os portugueses manipulavam, adequavam, ajustavam seu discurso diante dos povos que encontravam.

Mas de qualquer forma, é dado espaço para que os portugueses se reafirmem, como farão ainda por muitas vezes ao longo do poema: «Os Portugueses somos do Ocidente, / Imos buscando as terras do Oriente.» (I, 50) Os africanos descritos naquele local já são muçulmanos:

Do século XI ao XV, desenvolveram-se feitorias árabes no litoral e na Ilha de Moçambique; surgiram cidades dominadas pelos comerciantes árabes, persas e suaílis (africanos bantos arabizados ou islamizados, que prolongaram as feitorias muçulmanas da costa da Somália, Melinde, Mombaça, [...] Quíloa, Moçambique, Sofala). Essa região da África Oriental fazia parte do complexo mercantil do Oceano Índico. (Oliveira, Cf. Secco, 1999: 10)

É no mínimo curioso o fato de Camões, relatando uma viagem de expansão de cunho religioso, mercantilista e colonialista, situar em mares da África ocidental os grandes obstáculos e ciladas enfrentados por seus heróis; nada mais turbulento do que penetrar nos interesses de outrem. Através das várias ciladas empreendidas contra a armada, mais uma vez, nota-se que a questão *mouro* contra *português* é fundamental, perto ou longe de *casa*.

Os povos dessa costa da África – da Ilha de Moçambique, de Sofala, Mombaça e Melinde – são descritos de forma semelhante, estereotipada, exótica e com a marca da traição, da inveja, um ódio oculto e um intenso conflito entre o que parecem pretender e o que pretendem ou sentem realmente. Do contato com sociedades diferentes sempre resulta certa opacidade, e Godinho relata que isto ocorre geralmente em relação à «esfera das mentalidades» e principalmente às «práticas e atitudes religiosas»; basta

lembrar também que «a expansão ultramarina tem como fundamento ideológico a evangelização do globo» (Godinho, 1998: 76-77).

Camões, trazendo à tona mais um daqueles nós do avesso de seu poema épico, coloca em seqüência, ainda na Ilha de Moçambique, duas descrições, a primeira na voz de um muçulmano da Ilha,

«Somos (um dos das Ilhas lhe tornou)
Estrangeiros na terra, Lei e nação;
Que os próprios são aqueles que criou
A Natura, sem Lei e sem Razão.
Nós temos a Lei certa que *insinou*
O claro descendente de Abraão, [...]» (I, 53)

seguida por alguns versos em que explica a relevância daquele local para as rotas de navegação no Índico. Deve-se notar que o muçulmano considera o africano originário como gente sem religião e sem racionalidade. Poucos versos depois, o narrador principal³ reflete acerca dos muçulmanos locais:

[...] Qualquer então consigo cuida e nota
Na gente e na maneira desusada,
E como os que na errada Seita creram
Tanto por todo o mundo se estenderam. (I, 57)

Magistralmente, surge um olhar relativo, duas diferentes compreensões religiosas arranjadas em seqüência, a primeira pela voz do personagem muçulmano e outra pela voz do narrador central, isto, em meio a um poema em que a ordem é reafirmar, pela repetição, o mesmo discurso da Proposição. Os termos «Lei certa» e «errada Seita» entram em choque justamente porque designam a mesma religião. Nesse momento, Camões dá passo à frente dentro de sua cultura nacional, produzindo nessas estrofes uma sutilíssima mas mordaz crítica. Os islâmicos, na voz do personagem, definem-se como «Estrangeiros na terra» e o narrador questiona-se como teriam estes, com sua fé, conseguido estender-se por todo o mundo. Este não seria justamente o tema dessa epopéia, porém em relação aos portugueses? Os povos muçulmanos e avessos portugueses serão abordados ainda neste ensaio, assim como ciladas e tensões. Por enquanto, serão observadas ainda outras paragens africanas.

Não são tão numerosas n'Os *Lusíadas* as passagens que tratam de povos africanos não-muçulmanos. Camões demonstra, no entanto, em alguns trechos do poema, certo

³ Cleonice Berardinelli, ainda em «A estrutura d'Os *Lusíadas*», expõe no poema a existência de diversos narradores. Há um narrador principal, encarregado do relato da viagem de Moçambique a Melinde, e outros secundários, como Vasco da Gama, Paulo da Gama, Tethys. Além disto, há também a voz do Poeta, responsável pelos excursos (Berardinelli, 2000: 18-19).

grau de conhecimento sobre sociedades e culturas locais. Certos pontos se destacam. No primeiro, Vasco da Gama narra ao rei de Melinde, no Canto V, os lugares pelos quais passou durante a viagem pela costa da África ocidental, o que inclui sua passagem por Cabo Verde e São Tomé. Logo após deixar o arquipélago caboverdiano, faz da costa uma descrição que traz informações locais estranhas até mesmo a muitos europeus e africanos de hoje em dia:

[...] A província Jalofo, que reparte
 Por diversas nações a negra gente,
 A mui grande Mandinga, por cuja arte
 Logramos o metal rico e luzente,
 Que do curvo Gambeia as águas bebe
 As quais o largo Atlântico recebe; (V, 10)

Basta observar que o próprio Emanuel Paulo Ramos aponta Jalofo como «Nigrícia» (Ramos, 1987: 468). Qualquer dicionário de língua portuguesa mostra que *Nigrícia* é terra, país ou região de negros, ou seja, a nota explicativa aparece mais generalizante do que o próprio texto do poema. Jalofo⁴ diz respeito a uma etnia, conhecida como os *Yoloff*, da mesma maneira que *Mandinga*, uma outra etnia que era extremamente vasta na época da viagem de Gama⁵. Pelos versos, pode-se deduzir que Jalofo, provavelmente por metonímia, designou o local em que habitava o grupo, próximo ao encontro do «curvo Gambeia», ou rio Gâmbia, com o Atlântico, território farto em metais preciosos. Ali localizava-se ao final do século XV o Império Mali, que realmente englobava muitos grupos étnicos, ou nações, onde hoje ficam o Senegal e a Gâmbia, na ponta ocidental da África. Deve-se reparar que na mesma nota para esta estrofe, o termo *nações* encontra-se definido como «raças», o que *no mínimo* merece uma interrogação.

Logo na estrofe seguinte encontram-se outras noções geográficas mas são colocadas misturadas ao campo do mítico. Narra-se provavelmente a passagem pelo arquipélago de Bijagós, localizado na costa da Guiné-Bissau, ilhas que hoje em dia formam uma reserva ecológica da Unesco. O lugar ligou-se à atmosfera mítica por ter-se acreditado que era habitado pelas três Górgonas, ou «Dórcadas» (V, 11). O texto camoniano refere-se ao local através da menção às três irmãs.

Depois da décima segunda estrofe, em que é narrada ainda a passagem pela Serra Leoa e São Tomé, aparecem informações sobre a costa do Congo, já como um reino

⁴ Camões utilizou-se reconhecidamente de muitas fontes da literatura de viagem de sua época, o que já foi estudado e apontado por outros ensaístas; acredita-se que nesse ponto especificamente, e em relação a grande parte da África ocidental, seja devedor das informações geográficas trazidas pelo historiador João de Barros, mas infelizmente este estudo não poderá entrar nesse demasiadamente vasto âmbito.

⁵ É possível que alguns grupos étnicos ali presentes já estivessem islamizados também.

cristão cortado pelo rio Zaire: «Ali o mui grande reino está de Congo,/ Por nós já convertido à Fé de Cristo, [...]» (V, 13).

Outro ponto interessante, mas não surpreendente em um português da diáspora nem tampouco – e sobretudo – em um leitor da literatura de viagem da época como Camões, aparece na voz de Tethys, no Canto X. Fica claro que o autor tem conhecimento do Império xona Monomotapa, uma «civilização suntuosa (cujas ruínas ainda existem no Zimbábue, fronteira com Moçambique)». Tal império tinha relações comerciais com partes do Oriente e teve seu apogeu no século XV, quando subjugou as tribos locais, «na região entre o Zambeze e o Limpopo» (Cf. Secco, 1999: 11):

Olha essa terra toda, que se habita
Dessa gente sem Lei, quase infinita.
Vê do Benomotapa o grande império,
De selvática gente, negra e nua, [...] (X, 92-93)

Prevalece então a opacidade frente à outra sociedade. Mesmo os homens de uma civilização desse porte são reduzidos a uma massa de gente selvagem «negra e nua», uma «bruta multidão», ou «bando espesso e negro de estorninhos», como dirá a estrofe seguinte. Mas nesta mesma há um trecho intrigante:

Olha as casas dos negros, como estão
Sem portas, confiados, em seus ninhos,
Na justiça real e *defensão*
E na fidelidade dos vizinhos; (X, 94)

Em um épico com tantos conflitos históricos entre portugueses e castelhanos, versos que mostram e estranham a confiança em vizinhos podem significar muito.

O episódio da aventura de Fernão Veloso, narrado por Vasco da Gama, é passado na costa ocidental da África. O primeiro contato com o «estranho» habitante local, «selvagem» e de «pele preta», resulta na captura deste «*per* força», sendo logo depois libertado. O africano, conta Gama, «Nem ele entende a nós, nem nós a ele.». Em seguida seu povo aparece, «Todos nus e da cor da escura treva». Desse «bando negro», «espessa nuvem», sairão «setas e pedradas» a afugentar os portugueses. Sobre os perigos daquela gente «bestial, bruta e malvada», o próprio Veloso conta ao Gama para justificar sua corrida desenfreada e medrosa (V, 27-35):

Mas, quando eu *pera* cá vi tantos vir
Daqueles Cães, depressa um pouco vim,
Por me lembrar que estáveis cá sem mim. (V, 35)

O termo *Cães* utilizado para descrever esses habitantes é também usado para designar mouros e indianos no decorrer do poema. Nesse caso, pode-se dizer que o olhar é

aquele que «respalda (...) o próprio acto da conquista», como *um bem*, a ser feito ao cristianizar e civilizar aqueles povos (Secco, 2000: 40).

3. De «ditosa gente» idólatra

Um oceano de músculos verdes
Um ídolo de muitos braços como um polvo
Caos incorruptível que irrompe
E tumulto ordenado
Bailarino contorcido
Em redor dos navios esticados [...]
Sophia de Mello Breyner Andresen – «Descobrimento»

A viagem fez-se. Vencidos os obstáculos, a esquadra avista Calecut em 17 de maio de 1498. «Terra é de Calecu, se não me engano», diz «alegre» no final do Canto VI d'Os *Lusíadas* o piloto que os guiou desde Melinde. Conta o próprio diário da viagem de Gama que no dia 20 de maio os navios já puderam ancorar em águas próximas à cidade (Ramos, 1987: 501).

Do descobrimento dá-se o encontro; «o espaço conduz realmente, efetivamente, ao outro» (Bornheim, 1998: 24). E no épico camoniano essa descoberta expõe as imagens do oriental, do indiano, do hindu, a arquitetura, a vestimenta, os costumes, as crenças, a organização social, política e econômica. Na chegada à Índia, o poema faz uma descrição, inicialmente, dos reinos em que o império do Samorim é dividido, e Calecut aparece como «cabeça de Império, rica e bela» (VII, 22).

O narrador central descreve o estranhamento da população indiana frente ao mensageiro português encarregado de avisar ao rei local sobre a chegada:

Entrando o mensageiro pelo rio
Que ali nas ondas entra, a não vista arte,
A cor, o gesto estranho, o trajo novo,
Fez concorrer a vê-lo todo o povo. (VII, 23)

Ao ficcionalizar a visão dos indianos sobre o português, Camões completa o sentido do encontro, do «que se trata de descoberta – e revelação». Descobrir implica um outro lado, o de ser também descoberto (Godinho, 1998: 65).

Logo na chegada o mensageiro encontra um mouro cristianizado nascido na região da *Berberia*, Monçaide, que o recebe muito bem: «com ele come e bebe». Vasco da Gama conversa com ele – e surge mais uma vez a questão da língua. «Ouvindo clara a língua de Castela», Gama colhe informações sobre a terra e a gente indianas (VII, 28-29):

Sabei que estais na Índia, onde se estende
 Diverso povo, rico e prosperado
 De ouro luzente e fina pedraria,
 Cheiro suave, ardente especiaria.

Esta província, cujo porto agora
 Tomado tendes, Malabar se chama;
 Do culto antigo os ídolos adora, [...] (VII, 31-32)

Em sua narrativa, durante doze estrofes, Monçaide conta a história da conversão de Samará Perimal⁶ ao islamismo e a conseqüente divisão do império em vários reinos, além de retratar a sociedade indiana dividida em castas: a dos «Naires», apresentada como nobre; a dos «Poleás», que não pode se misturar à primeira. Descreve também os «Bramenes», os Brâmanes, os religiosos:

Das carnes *tem* grandíssima abstinência.
 Somente no venéreo ajuntamento
Tem mais licença e menos regimento.

Gerais são as mulheres, mas somente
Pera os da *geração* de seus maridos.
 Ditosa condição, ditosa gente,
 Que não são de ciúmes ofendidos! (VII, 40-41)

O contraste religioso e cultural é extremo nesse momento do poema. Os sacerdotes da religião local são apresentados de maneira absolutamente contrária aos padres católicos. As maneiras das mulheres e as uniões matrimoniais são retratadas também como opostas às do uso europeu. O estranhamento no outro é reafirmado pela voz de Monçaide; assim como este reafirma também o discurso do narrador central, ou seja, da Proposição do poema.

No episódio de São Tomé, no Canto X, os Brâmanes, «sacerdotes dos Gentios», ou da «gente *inica*», gente que «os Ídolos antigos adorava», são responsáveis pelos obstáculos enfrentados por Tomé em pregação na Índia; neles «penetrado tinha *enveja*», por receio de perder a autoridade. É exatamente o mesmo discurso de Monçaide e do narrador principal, com as mesmas adjetivações, só que agora reafirmado na voz de Tethys (X, 108-119).

Torna-se importante observar as tramas e o contexto em que o épico camoniano se encontra submerso quando parece demonizar o sacerdote hindu e as crenças, ou

⁶ O Samará Perimal, de acordo com a nota de E. P. Ramos foi o «último soberano da Índia unificada (segundo a tradição)». O texto camoniano conta que ao se converter ao Islã decidiu partir para Meca; para poder ir, dividiu seu império em reinos e os repartiu entre os seus (Ramos, 1987: 511).

invalidar a instituição matrimonial do lugar. Mas é imprescindível também perceber a sutileza de algumas críticas e questionamentos – espalhados pelos versos – sobre os reais interesses portugueses. São pontos relegados quase sempre às entrelinhas, muito provavelmente pela própria necessidade de passar pela rígida Inquisição em vigência – para que o livro existisse.

A descrição das imagens religiosas é feita explicitamente através de um olhar cristão⁷:

Ali estão das Deidades as figuras,
Esculpidas em pau e em pedra fria,
Vários de gestos, vários de pinturas,
A segundo o Demônio *lhe* fingia.
Vem-se as abomináveis esculturas,
Qual a Quimera em membros se varia. (VII, 47)

Vistas como se esculpidas por inspiração demoníaca, as imagens religiosas – ou os *ídolos*, como chama – são descritas; uma tem «na cabeça cornos»; uma «num corpo rostos tinha unidos»; outra, vários braços; outra com «fronte canina» (VII, 48); são os mesmos «Deuses vão, surdos e imotos» da narração da Nínia (X, 15). A reação de espanto, curiosidade e medo é que Camões recria. No contato com o desconhecido, com as imagens da religião alheia, o estranhamento parece agravado pela representação de divindades tão pouco humanizadas, tão diferentes das estátuas e imagens sacras do cristianismo católico – que inclusive já tinham sido atacadas pela Reforma como práticas de idolatria.

Mas, para além do medo, a Índia surge também como lugar de exotismo, fascínio e maravilhas, com «jardins odoríferos *fermosos*», aposentos reais suntuosos, construídos por entre «arvoredos deleitosos», e mais uma série de estereótipos que marcam a imagem do habitante e das terras locais (VII, 50-51).

O sonho do rei D. Manuel tem um papel fundamental no poema no que se refere à Índia e sua conquista. Nesse sonho, narrado por Gama no Canto IV, os dois rio que atravessam o território indiano aparecem ao rei português sob a forma de dois homens «mui velhos» e de aspecto «venerando». A descrição assemelha-se à de anciãos indianos, ou sábios: «A cor da pele, baça e denegrida,/ A barba hirsuta, intonsa, mas comprida» (IV, 71).

A cor da pele confirma, é indianamente baça a cor do Ganges e do Indo, representantes de um povo e de uma terra. Quem dirige a palavra ao rei é o rio Ganges, em uma das passagens mais intrigantes d'Os *Lusíadas*:

⁷ Em minha dissertação de Mestrado as fontes desses versos são discutidas com mais detalhamento, no capítulo intitulado «Singradura Perfeita». Cf. Boechat, V. (2004). «Singradura Perfeita». In *Na rota das Navegações: Sophia de Mello Breyner Andresen. Estudos de Literatura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 72-106. Disponível em rede na Biblioteca Digital do Sistema Maxwell, PUC-Rio.

Nós outros, cuja fama tanto voa,
 Cujá cerviz bem nunca foi domada,
 Te avisamos que é tempo que já mandes
 A receber de nós tributos grandes. (IV, 73)

Curiosamente, o próprio rio, que é sagrado para os indianos, pede que Portugal domine seu território famoso e distante, e sua gente, recebendo, então, os «tributos grandes» dessa conquista. Cleonice Berardinelli aponta a possibilidade de tal sonho representar uma «desculpa para algum escrúpulo de consciência que permanecesse sob a sede de glória e poder» do rei. Desculpa necessária, muito bem ressaltada pela ficção «sempre alerta do Poeta» e seus avessos (Cf. Berardinelli, 2000:105).

O rio continua seu relato, que é profético em relação ao tempo de D. Manuel:

Custar-te-emos, contudo, dura guerra;
 Mas, insistindo tu, por derradeiro,
 Com não vistas vitórias, sem receio
 A quantas gentes vês porás o freio. (IV, 74)

Cleonice Berardinelli observa ainda que a imagem de *pôr freio* é tão corrente na língua portuguesa que muitas vezes fica esquecida a «peça de metal que se põe na boca das cavalgaduras»; esse sentido literal é o que prevalece, já que na estrofe anterior o rio se refere «a seus patrícios como aqueles cuja «cerviz bem nunca foi domada»». E o rei então teria ganhado a permissão sagrada, vinda da própria terra a ser dominada, para mandar *pôr freio* e *domar* suas populações, como animais (Berardinelli, 2000: 105).

Na chegada à Índia, além de Monçaide, outro personagem não-português terá bastante importância no poema, o Catual. O termo é usado para designar o cargo de governador «de cidade ou praça» no Malabar, devendo ainda, os catuais, obediência ao Samorim, o imperador (Ramos, 1987: 512). Um desses governadores, tratado apenas por *Catual*, recebe Gama com festa; logo em seguida toma a palavra, porém reforça a Proposição do poema: «Aqui se escreverão novas histórias/ Por gentes estrangeiras que virão; [...]» (VII, 55).

O Catual pede informações a Monçaide, que adquire papel de intérprete, ao apresentar ambos os povos e possibilitar a comunicação entre eles. Esse mouro, que geralmente ajuda os portugueses, fala sobre eles, porém indica problemas futuros:

[...] na Africana
 Parte, cortando os mares procelosos,
 Nos não querem deixar viver seguros,
 Tomando-nos cidades e altos muros. (VII, 70)

O «*idolatra ardia*» de curiosidade (VII, 73), o que o leva, então, à Capitânia, onde encontra Paulo da Gama. O interesse do Catual, maravilhado com os estandartes que ali

se vêem, é o que dá margem para que quase metade do Canto VIII seja a reafirmação da capacidade bélica e das glórias históricas portuguesas, na voz de Paulo da Gama; uma intimidação, talvez.

Mais um ponto que chama a atenção é que a esquadra, ao partir para Portugal, leve especiarias várias, mas também «alguns Malabares», tomados «Per força», mesmo depois que os prisioneiros portugueses tinham sido devolvidos (IX, 14). Uma troca não tão correta para quem é adjetivado como «gente verdadeira» (VII, 72). Camões tem suas sutilezas.

4. De «mouros infieis»

[...] aquele milagre de Ourique, celebérismo, quando Cristo apareceu ao rei português, e este lhe gritou, [...], Aos infieis, Senhor, aos infieis, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da cruelíssima batalha poderíamos, hoje, registrar nestes anais a conversão maravilhosa dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus.

(José Saramago, *História do cerco de Lisboa*)

A presença moura na Península Ibérica chega a cerca de oito séculos. Teve início no ano de 711, com a chegada de um exército de soldados berberes que, atravessando o estreito de Gibraltar, empreendeu o início da conquista da península; terminou com sua expulsão de Granada, no século XV. Com tão longo período de convívio conflituoso, era de se esperar que se tenha tornado extremamente profunda a marca da presença moura no imaginário português. Talvez não seja viável, em tão curto ensaio, fazer um levantamento completo, ou mesmo detalhado, sobre o mouro n'Os *Lusíadas*, possivelmente o texto mais representativo deste imaginário. A parte aqui dedicada a esta tarefa limita-se, assim, a procurar e destacar os pontos mais relevantes relativos ao muçulmano no decorrer do poema.

O plano temporal da história portuguesa – dentro das narrações de Vasco da Gama ao rei de Melinde e de Paulo da Gama ao Catual – apresenta um entendimento mais amplo sobre a força da presença moura em Portugal. Com excessão das guerras contra castelhanos, quase tudo o que se refere, no poema, a feitos históricos está ligado a alguma vitória sobre mouros.

A batalha de Ourique, travada em 25 de julho de 1139, é considerada como o «facto mais célebre da história dos séculos da luta contra os Mouros [...] pelo facto, pelo mito e pela desmitificação» (Saraiva, 1993: 69). Nessa primeira grande batalha

contra mouros narrada por Vasco da Gama no poema, os inimigos muçulmanos, assim como em Salado, são valorizados em suas artes da guerra e em quantidade:

Que tão pouco era o povo *bautizado*,
Que, *pera* um só, cem Mouros haveria.
[...]
Que *pera* um cavaleiro houvesse *cento*.

Cinco Reis Mouros são os inimigos,
Dos quais o principal Ismar se chama;
Todos *exprimantados* nos perigos
Da guerra, onde se alcança a ilustre fama. (III, 43-44)

De acordo com Saraiva, «todas as fontes são concordes em salientar o elevadíssimo número de mouros, mas o exagero fazia parte desse gênero [crônicas]» (Saraiva, 1993: 70). Ourique n'Os *Lusíadas* confirma uma das características mais marcantes desse épico, e da cultura portuguesa, a de construir «uma espantosa síntese dialética do literário entre o mítico e o histórico» (Silveira, 2000: 7).

Na lenda e no poema, as tropas de Afonso Henriques receberam uma ajuda crucial, e mais do que ilustre, simplesmente do próprio Cristo, que surge ao rei «na Cruz», milagre que anima os soldados a aclamar D. Afonso «alto Rei de Portugal» e a lutar novamente «inflamados» (III, 45-46):

Qual *cos* gritos e vozes incitado,
Pola montanha, o rábido *moloso*
Contra o touro remete, que fiado
Na força está do corno temeroso;
Ora pega na orelha, ora no lado,
Latindo, mais ligeiro que forçoso,
Até que, enfim, rompendo-lhe a garganta,
Do bravo a força horrenda se aquebranta: [...] (III, 47)

A semelhança com a descrição de touradas é óbvia, como salienta a nota desta estrofe (Ramos, 1987: 420) Não é a única vez, no poema, em que mouros serão iguados a touros, ou outros animais – «Latindo» – e vale ressaltar que a mitologia cristã liga irremediavelmente a imagem do chifre à presença demoníaca. O mouro «atônito e torvado» não foge, «confiado» em sua capacidade bélica, tendo em seguida o peito atravessado pela lança portuguesa (III, 50). Ao fim da batalha, destróçado o «Mauro Hispano»,

Três dias o grão Rei no campo fica.
Aqui pinta no branco escudo ufano,

Que agora esta vitória certifica,
Cinco escudos azuis esclarecidos,
Em sinal destes cinco Reis vencidos.

E nestes cinco escudos pinta os trinta
Dinheiros por que Deus fora vendido,
Escrevendo a memória, em vária tinta,
D'Aquele de Quem foi favorecido. (III, 53-54)

Nasce então o escudo de Portugal, sob o signo da ajuda divina e da vitória sobre o mouro. Saraiva afirma que a independência portuguesa «nessa época se definia pela oposição a Castela» (Saraiva, 1993: 70). É possível acrescentar ainda que a identidade portuguesa se fazia – e fez-se durante séculos depois – grande parte em oposição ao mouro. Pela diferenciação diante desse outro marcou-se cultural e historicamente o ser-se legitimamente português e católico. Basta reparar, nesse sentido, que no próprio escudo de Portugal, até mesmo lá, está eternizada a presença do outro, como sombra; estão lá as cinco quinas, «Em sinal destes cinco Reis vencidos».

Tal contraposição é encontrada na imagem da grande maioria dos heróis de ambas as narrações dos irmão Gama. D. Afonso participa do cerco a Lisboa, para «destruir o povo Sarraceno» (III, 58), e ajuda a bani-lo de várias regiões. Sancho I «faz correr vermelho» o rio em Sevilha «Co sangue Mauro, bárbaro e nefando» (III, 75) e depois também é cercado em Santarém por «Mauro povo cego», em uma batalha contra «Treze Reis Mouros» (III, 78-80), além de diversas outras investidas contra o Islã. D. Fuas, «No mar também aos Mouros dando a morte», em troca tem «a glória/ da primeira marítima vitória» (VIII, 16). Da mesma sorte, Henrique de Bonn e Teotónio Prior ganham glória contra o povo de «Mafamede» (VIII, 18-19). D. Paio Correia «com bélica astúcia ao Mouro ganha» (VIII, 26). Os condes D. Pedro e D. Duarte de Menezes ganham estandarte com suas figuras no texto épico por fazer «cercos contra toda a Barbaria», na tomada de Ceuta (VIII, 38). Afonso II toma Alcácer do Sal aos mouros, fazendo-os pagar por terem-no tomado primeiro (III, 90). Afonso IV vai em socorro da filha, D. Maria, rainha de Castela, contra as «gentes Mauritanas». Segundo conta a rainha em sua súplica ao pai, os muçulmanos: «Trazem ferocidade e furor tanto,/ Que a vivos medo, e a mortos espanto» (III, 103).

Cleonice Berardinelli aponta que «é preciso vencê-los para dar início à arrancada rumo ao sul, que chegará ao Algarve e continuará pelo mar afora» (Berardinelli, 2000: 58). A lista de heróis e seus feitos é imensa no poema, e nem sequer se abordou aqui o conteúdo das profecias, que, por sua vez, relatam diversas vitórias sobre o povo islâmico nesse «mar afora». N'Os *Lusíadas*, com o contato entre portugueses e muçulmanos na África e Ásia durante a viagem da armada de Vasco da Gama à Índia, percebe-se que se mantém a oposição português-mouro.

Na Ilha de Moçambique, a «gente estranha» com quem a armada portuguesa se depara é muçulmana (I, 49) e fala a «Arábica língua», assim como nas outras regiões da África oriental em que os navegantes aportam. Um fator muito significativo nessas paragens é a visão do outro como portador de uma falsidade inerente, um ódio ancestral, e inveja:

Porém disto que o Mouro aqui notou
E de tudo o que viu, com olho atento,
Um ódio certo na alma lhe ficou,
Hũa vontade má de pensamento.
Nas mostras e no gesto o não mostrou,
Mas, com risonho e ledó fingimento,
Tratá-los brandamente determina,
Até que mostrar possa o que imagina. (I, 69)

Entra em evidência a diferença entre *ser* e *parecer*, muito marcante nesses personagens. Um personagem do plano temporal mítico participa na construção desse dualismo e da ambigüidade nos muçulmanos, Baco, que arquiteta a maior parte das ciladas contra a armada de Gama. Disfarçado, «vestindo forma e gesto humano», de mouro «Velho, sábio e co Xequê mui valido» (I, 77), Baco usa de falsidade para alertar o moçambicano sobre os «Cristãos sanguinolentos» (I, 79) e incitar o ataque mouro. Porém o bravo português consegue defender-se e castigar «A vil malícia, pérfida, inimiga» (I, 92). A «torpe gente de *Mahamede*» (I, 99) – e *torpe* é um de seus adjetivos mais recorrentes no texto – consegue, ainda, em sinal *falso* de fazer as pazes, entregar *falso* piloto. Já em Calecut, Baco, novamente fingindo ser o que não é, aparece em sonho ao Samorim, em forma do dito «Profeta falso», Maomé, incitando-lhe desconfiança sobre as verdadeiras intenções portuguesas e sobre a própria identidade de Vasco da Gama.

5. Por «barões assinalados»

Como pois interpretar
o que os heróis não contam?
(Carlos Drummond de Andrade – «Rola mundo»)

No que tange ao conflito entre *verdade* e *falsidade*, não se pode deixar de desviar um pouco o foco dessa leitura para os portugueses, numa ficção em que Vasco da Gama chaga à Índia com propostas de amizade entre o rei português e o Samorim – «Vínculo quer contigo de amizade» (VII, 60) – e que poucas estrofes antes, em mais uma das sutilizações críticas camonianas, estão registradas as reais intenções que movem os navios: «Onde vem *samear* de Cristo a Lei/ E dar novo costume e novo Rei (VII, 15).

É muito difícil acreditar que *dar novo Rei* seja sinônimo da amizade mencionada pelo capitão; os interesses da viagem colonialista, religiosa e mercantil saltam aos olhos, inclusive a manipulação do discurso apresentado ao outro, como já foi aqui mencionado. Da mesma forma, em Melinde, Gama afirma:

Não somos roubadores, que passando
Pelas fracas cidades descuidadas,
A ferro e a fogo as gentes vão matando, (II, 80)

isto, no mesmo poema em que a Ninfa e Tethys falarão, no Canto X, exatamente, e em uma longa lista, sobre os lugares *tomados*, *dominados* e *arrasados*, cidades *invadidas* e *subjugadas* pelo poderio bélico português, por seu rei e por sua lei, em todo o globo após os descobrimentos.

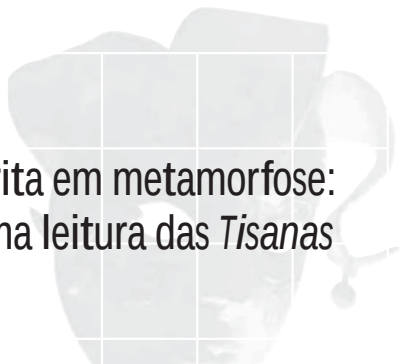
Um último ponto relevante a ser sublinhado, aqui mais como uma questão em aberto, foi certa vez apontado por Jorge Fernandes da Silveira em uma de suas aulas sobre *Os Lusíadas* na graduação da UFRJ. É curioso que no poema épico do descobrimento do mundo e do outro, entre todos os personagens não-cristãos e não-europeus encontrados pela armada de Gama, o único a ter direito a um nome próprio seja Monçaide, justamente o único mouro já cristianizado do poema.

Bibliografia

- BERARDINELLI, Cleonice (2000). *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cátedra Pe. Antônio Vieira, Instituto Camões.
- BORNHEIM, Gerd (1998). «A descoberta do homem e do mundo». In NOVAES, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMÕES, Luís Vaz de (1987). *Os Lusíadas*. Introdução, organização e notas Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto.
- GODINHO, Vitorino M (1998). «O que significa descobrir?». In NOVAES, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2002). *Poesia e metafísica; Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Gradiva.
- SARAIVA, José Hermano (1993). *História de Portugal*. Lisboa: Alfa.
- SECCO, Carmem Lucia (1999). «As conotações do mar na poética moçambicana». In *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, 3. Rio de Janeiro: FL/UFRJ.
- (2000). «Mito mar e memória na poesia africana do século XX». In *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, 1. Luanda: Kilombelombe.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (2000). *Discurso/ desconcerto: alguns nós na literatura portuguesa*. Série Conferências, 8. Rio de Janeiro: FL/UFRJ.

Resumo: O presente ensaio propõe-se a observar n'*Os Lusíadas* o conjunto de informações acerca de povos não-europeus e não-cristãos – africanos, indianos e muçulmanos – no intuito de compreender as características e contradições apresentadas em tais imagens. Busca também estabelecer relações entre estas imagens e os interesses e a identidade portuguesa naquele tempo de nascimento do conceito de humanidade.

Abstract: The present essay observes in Luís Vaz de Camões's masterpiece *The Lusiads* the inventory of information regarding non-European and non-Christian people – Africans, Indians and Muslims. Therefore, it aims at understanding the characteristics and contradictions of their images. Also, it searches for establishing relations between those images and Portuguese interests and identities in a time which marked the birth of the concept of humanity.



A escrita em metamorfose: uma leitura das *Tisanas*

Claudio Alexandre de Barros Teixeira

Universidade de São Paulo (Mestrando)

Palavras-chave: Ana Hatherly, aforismo, Arcimboldo, bestiário, fábula, fragmento, hibridismo, koan, microconto, tisana.

Key words: Ana Hatherly, aphorism, Arcimboldo, bestiary, fable, fragment, hybridism, koan, short short story, tisane.

Tisanas são um conjunto de composições poéticas breves que Ana Hatherly escreve desde 1969, constituído até agora de 463 fragmentos numerados, que a autora chama de poemas em prosa. Foram publicadas seis edições desse livro, entre 1969 e 2006, e a cada nova edição foram incluídos novos textos, que oscilam entre o aforismo, a parábola, a narrativa ficcional, o *koan* budista, o verbete de dicionário ou enciclopédia, o diário e a fábula, dispostos de maneira aparentemente caótica, descontínua, sem uma ordem sequencial linear. Este é um *work in progress* que desafia a própria classificação dos gêneros literários, bem como a distinção tradicional entre prosa e poesia. O caráter híbrido ou miscigenado dessa série de escrituras foi notado por Pedro Sena-Lino, para quem estes «textos inclassificáveis» não se enquadram em «nenhum subgênero literário», mas, ao contrário, incorporam «vários subgêneros, do poema em prosa ao microconto, até as fábulas» (Sena-Lino, 2006). O leitor dessa obra, diz ele, fica desorientado por sua «variedade de registros, subgêneros e temas, sem saber com que aspecto do real, da ficção, do maravilhoso ou da desconstrução (ou de nenhum destes) lida em cada texto» (ibid.).

Em sua pesquisa criativa das formas da narração poética, Ana Hatherly incorpora nas *Tisanas* elementos das mais diversas espécies de texto, inclusive dos bestiários medievais (nas *Tisanas* 6 a 14, por exemplo, os personagens são insetos, galos, peixes,

porcos e serpentes) e das prosopopéias (como na *Tisana* 15, que narra a saga de duas ervilhas, a *Tisana* 17, cuja protagonista é uma chave, ou as *Tisanas* 16 e 18, em que a própria palavra é personagem). A autora faz incursões na teratologia, criando seres singulares como o papa-sombras (*Tisana* 63), o homem-triângulo (*Tisana* 73), o mono-asa (*Tisana* 83), o homem elástico (*Tisana* 219), inventa nações fantásticas, à maneira de Jonathan Swift, como a ilha dos naufragos (*Tisana* 93), a ilha onde se perdia o tempo (*Tisana* 94), a ilha de vidro (*Tisana* 98), a ilha de manteiga (*Tisana* 191) e o país dos coveiros (*Tisana* 212); em outros fragmentos, parodia verbetes de enciclopédia (“A sabedoria do amor consiste na aprendizagem pelo sofrimento, do prazer nele contido”, diz a *Tisana* 30; «A civilização consiste em aprendermos a fazer naturalmente tudo o que não é natural», lemos na *Tisana* 28), o discurso erudito (como nas *Tisanas* 370 a 373 e a 377, onde são citados Schopenhauer, Kafka, Benjamin e Lou-Andréas Salomé), a epistolografia (*Tisana* 2, escrita em francês) ou o livro de memórias, com descrições de sonhos, viagens e encontros com amigos. Em outros fragmentos do livro, descreve invenções inúteis ou fantasiosas como a máquina chamada «o suicida» (*Tisana* 54), em que uma bolinha percorre um aparelho engenhoso até cair num buraco e produzir o som TILT; o jogo de xadrez sem pedras, que deve ser jogado no escuro para a «descoberta tacteante» das peças ausentes (*Tisana* 71); e ainda a escada mole, por onde «ninguém conseguia descer a não ser caindo» e a escada elástica, «que não só não cansava nada como devolvia os que subiam instantaneamente ao nível da partida» (*Tisana* 82). A autora recria elementos da natureza, que são transformados em objetos e seres inverossímeis como a «lagosta cúbica» citada na *Tisana* 225, o «ninho de gelo» referido na *Tisana* 227 ou o «letramoto» (terremoto de letras) da *Tisana* 268; imagina ações irrealizáveis, relacionando-as de modo irônico com a noção de verdade, que orienta a nossa concepção do real: «querer tocar com a mão as alturas; secar o mar; defender a verdade; acreditar no crer» (*Tisana* 290). Estas insólitas operações verbais, que alteram o sentido e a função de palavras e coisas, confirmam a estratégia criativa da autora, para quem «o que resta da natureza é só ponto de partida para a invenção» (*Tisana* 225).

O deslocamento geográfico é um tema recorrente ao longo do volume («Passei anos de minha vida nas salas dos aeroportos à espera de autorização para levantar vôo», diz a *Tisana* 384). São numerosas as referências a viagens aéreas, estações, hotéis e também a cidades visitadas, como Amsterdã, Praga, Varsóvia, Rio de Janeiro, Cairo, Antuérpia, Nova Déli, Bombaim, sugerindo de maneira metafórica que toda escrita é um movimento incessante, descoberta de novas paisagens e mescla de diferentes repertórios culturais. O espaço narrativo nas *Tisanas* é múltiplo, mas a dimensão temporal é indeterminada: não há qualquer referência cronológica dos eventos, ao contrário dos registros habituais na memorialística e nas obras ficcionais de cunho tradicional, o que nos faz recordar um comentário de Michel Butor sobre a *Comédia Humana* de Balzac:

Trata-se do que se poderia chamar um *móbile* romanesco, um conjunto formado de um certo número de partes que pode ser abordado quase que na ordem por nós desejada; cada leitor traçará (...) um trajeto diferente; é como uma esfera ou um recinto circular com muitas portas. (Campos, 1976: 28)

A mobilidade está presente no próprio processo de composição da obra, que a cada nova edição é igual e diferente de si mesma: a primeira edição do livro surgiu em 1969, com o título de *39 Tisanas*; no ano seguinte, sai uma nova edição, intitulada *63 Tisanas*, e até 2006 saíram mais quatro distintas versões da obra, sendo a mais recente as *463 Tisanas*, livro que inclui também três «proto-tisanas» e duas «quase tisanas». Trata-se, portanto, de uma obra em metamorfose contínua e incessante escritura que faz do provisório «a sua própria categoria de criação, pondo em questão (...) a idéia mesma de obra conclusa, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos», para citarmos comentário de Haroldo de Campos sobre o *Livro* inacabado de Mallarmé (Campos, 1976: 19). O movimento é o fio condutor que percorre todos os fragmentos que compõem o volume, onde nada aparenta ser estático. «Todas as tisanas relatam um acontecimento», diz a autora, «são *um acontecer* ou *um acontecido*» (Hatherly, 1997: contracapa). Estas ações podem ser banais ou inesperadas, verossímeis ou inverossímeis, concluídas ou apenas esboçadas, mas constituem o núcleo central em torno do qual se desenvolve cada trama poética. Na *Tisana* 1, a ação se resume ao passeio de uma criança pelo campo até se encontrar a porta de uma quinta, onde há um cão enorme; na *Tisana* 7, uma barata escorrega suas patas em malas de fibra; na *Tisana* 163, um caramujo que vivia feliz numa panela sofre de insônia quando apagam a luz, e assim por diante. Nenhuma dessas ações tem um caráter linear, de feitio realista ou naturalista; ao contrário, como diz Nadiá Paulo Ferreira, «a narração engendra encenações que cercam uma tentativa de dizer o impossível de ser dito, ou seja, o que Jean-Michel Ribettes denomina fantasia real» (Ferreira, 1993: 350). Ana Hatherly enfoca o que «há de involuntário nos gestos habituais», sabendo que em «cada acto» há uma «fantástica abstração» (*Tisana* 58), colocando a nu o absurdo do cotidiano.

Todos os temas referidos nas *Tisanas* são organizados em séries, dispostas no livro de maneira assimétrica, assistemática, acronológica, com cruzamentos, variantes e interpolações temáticas e estilísticas fora de uma ordem presumível, do tipo início-meio-fim. Podemos citar aqui Ana Marques Gastão, para quem Ana Hatherly «recusa o espírito de sistema, aderindo a uma estética do fragmento, ao pensar experimental, descontínuo» (Gastão, 2006), e também Umberto Eco, quando se referia à «desordem fecunda» na obra de arte contemporânea, que significa a «ruptura de uma ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo» (Eco, 1976: 23). O espelhismo entre as novas visões da realidade

trazidas pela física quântica, que sucedeu ao «rígido determinismo da física clássica, com sua correlata noção de certeza» (Campos, 1977: 16), e as formas de representação estética da vanguarda está presente na idéia de que «os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos» (Eco, 1976: 205-206) caíram por terra, dando lugar a outros vetores conceituais, como a ambigüidade, a instabilidade, a descontinuidade, a assimetria, o indeterminado, a probabilidade.

Conforme diz Eco, «a incerteza tornou-se um critério essencial para a compreensão do mundo» (ibid.: 224). Com o eclipse das formas de investigação baseadas em modelos monolíticos, prossegue o autor italiano, «qualquer descrição nossa dos fenômenos atômicos é complementar (...), uma descrição pode opor-se a outra, sem que uma seja verdadeira e a outra, falsa. Pluralidade e equivalência das descrições do mundo» (ibid.). Ou ainda, conforme Werner Heisenberg, autor do princípio da indeterminação: «O que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão de conjunto sobre possibilidades» (Campos, 1977: 16). Este novo paradigma, diverso do mecanismo lógico da tradição aristotélica, encontra paralelos na criação artística em obras como *Finnegans Wake* de Joyce, o *Livro* de Mallarmé, as composições musicais de Cage, Boulez, Stockhausen, os móveis de Calder, e é nesta seara que podemos incluir as *Tisanas*, texto de invenção desenvolvido sob o signo da ambigüidade. Conforme diz o verbete de dicionário, o termo *ambíguo* pode ser entendido como «indeterminado», «impreciso», «equivoco», «indeciso», «imprevisível» e «com duplo sentido» (Hollanda, 1986: 102), acepções relevantes para a compreensão dessa poética instável e plurívoca. O demônio da ambigüidade manifesta-se desde o aspecto conceitual das *Tisanas* até o estrutural e o temático; inclusive as personagens, ou vozes dramáticas, estão situadas fora da órbita mimética, com a despersonalização de quem fala e a alteração das funções ou características de pessoas, objetos e cenários. As narrativas são realizadas, em sua maioria, na primeira pessoa; porém, esse narrador não é nomeado, assim como outros personagens próximos a ele, com poucas exceções, como o porco doméstico Rosalina, que assume eventualmente ações humanas, como ler a transcrição de um telefonema, datilografar, ir ao salão de beleza ou à agência dos correios (*Tisanas* 10, 11 e 29). De maneira similar, a própria narradora assume as lides de uma abelha, entrando numa loja para comprar pólen, com o objetivo de fabricar mel (*Tisana* 23). A sensação de estranheza é obtida pela alteração ou deslocamento do sentido de palavras e ações, numa reconfiguração semântica distinta das perturbações léxicas e sintáticas realizadas por Haroldo de Campos nas *Galáxias* ou por Paulo Leminski em *Catatau*, por exemplo; Ana Hatherly adota outra estratégia de composição, atribuindo à semântica novos conteúdos e rotas de leitura: «as palavras estão pervertidas porque são cúmplices da infelicidade dos homens e só pode haver liberdade na transgressão» (*Tisana* 62).

Há nas *Tisanas* um violento antilirismo, a recusa da «sinceridade», ou «verdade sentidamente biográfica», no dizer de Sena-Lino (2006), em favor do engenho formal e imaginativo. Não por acaso, a epígrafe adotada por Ana Hatherly é um adágio de Epimênides de Cnossos que diz: «Todos os cretenses são mentirosos e nunca deixam de mentir», indicando, já no pórtico da obra, a negação de uma suposta «verdade», valorizada por uma poesia de índole confessional ou subjetiva. Conforme diz a autora, «as *Tisanas* pertencem a um mundo criado pelo discurso, construído pelas palavras. É o mundo da criatividade onde o autor surge como *um cego a quem é dado ver numa pequena pausa fria* (T. 262). As *Tisanas* são uma meditação poética sobre a escrita como pintura e filtro da vida» (Hatherly, 1997: contracapa). A palavra *filtro*, aqui, remete ao próprio título do volume: *tisana*, termo que deriva do grego *ptisáne*, pelo latim *ptisana*, significa, conforme os dicionários, «cozimento de cevada»; «medicamento líquido que constitui a bebida comum de um enfermo» (Hollanda, 1986: 1682), ou, segundo a própria autora, «infusões» — e não «efusões», ou excessos líricos ditados pela inspiração (Hatherly, 2006a: 14), próprios de um romantismo anacrônico em relação às poéticas da modernidade, satirizado na *Tisana* 35 («ah era poeta liricamente eu estava no estado privilegiado de sintonia e não sei talvez desejasse evocar a antiga lira dizer o que nunca me permiti dizer sabes palavras como saudade é a primeira vez que escrevo coisas assim», texto paródico construído à maneira do fluxo de consciência joyceano, sem sinais de pontuação). *Tisana* é um composto com finalidade terapêutica e poderíamos dizer que, neste livro, trata-se de um irônico medicamento elaborado para despoetizar a poesia, pelo uso da prosa em vez do verso e pela recusa de uma retórica do eu, que cede lugar à pintura de eventos. A palavra *tisana* também nomeia o gênero poético criado pela autora a partir da mescla singular de outros gêneros, numa escrita que incorpora os recursos estilísticos da poesia experimentalista, como o uso exclusivo de letras minúsculas em algumas seções, a elipse e o uso não-gramatical da pontuação, além de *tropos* tradicionais como o oxímoro, a hipérbole e a metonímia. Cada peça tem como título apenas um número, e assim temos a *tisana do amor sem par* (293), a *tisana de preço fantástico* (294), a *tisana de amor tranquilizante* (295), a *tisana do tempo* (339), a *tisana dos vizinhos* (342), a *tisana do sofrimento* (382), a *tisana da mulher* (409), entre outras, de extensão desigual, nem sempre identificadas com esse complemento.

A ironia é um elemento construtivo essencial ao jogo intelectual proposto pelas *Tisanas*, e convém recordar o seu sentido etimológico: o termo deriva do grego *ei-ro-neia*, que significa «interrogação». Esta figura, formada pela «fusão da idéia e do seu contrário» (Gastão, 2006), pode apresentar-se no texto de maneira «paradoxal, trágica, risível ou niilista» (ibid.), parafraseando Schiller, dando força de expressão emocional à intenção crítica. A ironia, «cidadela do inteligente» (Pound, 1988: 127), colabora com o objetivo da autora, revelado no prefácio do volume, que é realizar uma «pesquisa da

realidade» através do estudo das estruturas da narrativa e da linguagem, bem como de «suas correspondentes estruturas lógica e psicológica» (Hatherly, 2006a: 13). Nessa jornada crítico-criativa, inspirada, conforme diz a própria autora, nas teorias da lingüística pós-saussuriana, no estruturalismo e no budismo zen (ibid.), ela utiliza uma «técnica de destruição da certeza» e uma «indeterminação deslizando» (ibid.) para perturbar a estabilidade das formas de representação no discurso poético-ficcional, sugerindo que o nosso conceito de realidade é apenas um reflexo da maneira como organizamos a linguagem e o pensamento, um tema caro à doutrina zen. Conforme diz a autora, as *Tisanas* são «uma reflexão sobre a ilusão da verdade que é a arte, uma reflexão sobre a cultura como projeção da invenção do real» (Hatherly, 2006a: 14). Para concretizar sua meta de questionar as noções convencionais de arte e mundo, Ana Hatherly parodia (no sentido grego da palavra, «canto paralelo») a forma narrativa dos *koans*, textos tradicionais zen-budistas em que o humor e o *non sense* são utilizados para perturbar a lógica habitual do discurso e, com isso, abalar a nossa visão rotineira da realidade, permitindo uma compreensão intuitiva e imediata dos fenômenos. Conforme diz Paulo Leminski em sua biografia de Matsuo Bashô,

Há centenas de *koans*, reunidos em grandes coleções, com os ditos e feitos dos mestres mais famosos. Nas comunidades, os mestres apresentam, oralmente, um *koan*, para que o discípulo concentre-se, durante um tempo, que pode ser longo, trabalhando mentalmente sobre ele, absorvendo sua «outra lógica». (Leminski, 1983: 73)

Como ilustração dessa singular variante da parábola, que Leminski aproxima dos ensinamentos dos filósofos cínicos gregos, como Diógenes, que caminhava à luz do dia com uma lanterna, à procura de um homem honesto (ibid.: 72), citamos um *koan* coletado por Taisen Deshimaru que narra a desavença entre a cabeça e o rabo de um animal, que não chegavam a um consenso sobre quem deveria seguir atrás e quem caminharia na frente. Após uma discussão, a cabeça cede o seu privilégio ao rabo, mas, como este não tinha olhos, precipitou-se num buraco e ambos morreram na queda (Deshimaru, 1983: 33). Outra história tradicional coletada por Deshimaru conta a história de um pássaro de duas cabeças, ambas gulosas, que viviam em desavença por causa da disputa por comida. A cabeça da esquerda, querendo todo o alimento para si, incita a cabeça da direita a ingerir uma erva venenosa, acreditando que com a morte da rival ficaria enfim livre para comer tudo o que desejasse; porém, o veneno causa a morte das duas (Deshimaru, 1983: 32). Conforme diz Ana Hatherly, os *koans* «causaram-me uma profunda impressão e, em termos estruturais, deixaram sua marca na minha concepção das *Tisanas*» (Hatherly, 2006a: 13), o que fica nítido, especialmente, na *Tisana* 12:

Era uma vez duas serpentes que não gostavam uma da outra. Um dia, encontraram-se num caminho muito estreito e como não gostavam uma da outra devoraram-se mutuamente. Quando cada uma devorou a outra não ficou nada. Esta história tradi-

cional demonstra que se deve amar o próximo ou então ter muito cuidado com o que se comer (*sic*). (Hatherly, 2006: 23)

Há numerosas afinidades estilísticas entre o *koan* e a *tisana* como o humor, o paradoxo, a ação súbita, a aparente simplicidade textual e as definições por meio de imagens enigmáticas, recurso que recorda procedimentos do barroco. Em *A experiência do prodígio, bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, de Ana Hatherly, lemos uma citação de Teófilo Braga, que define o enigma como «o exercício de uma linguagem mítica em que as relações de analogia são um rudimento de especulação e um primeiro estímulo mental» (Hatherly, 1983: 224). Na mesma obra, Ana Hatherly afirma que o «gosto pela decifração» se baseia «num conceito de que o significado do mundo é oculto (...) e nos obriga ao constante esforço da escolha através da interpretação». (ibid.: 222). A obtenção da sabedoria por meio da decodificação de enigmas e paradoxos é a meta do *koan*, mas, ao contrário da relação frutiva entre o espectador e a obra de arte no período barroco, em que o enigma poderia ser decifrado por quem conhecesse certo repertório de símbolos, na relação do discípulo com o *koan* impera a perplexidade, já que nesse caso o enigma não tem respostas previamente estabelecidas, mas oferece, a partir de sua enunciação, toda sorte de experiências imaginativas, verbais ou não-verbais, que solucionam a questão proposta de maneira inusitada, intuitiva e não racional («Voltemos ao *Koan*. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia da humildade», diz a *Tisana* 275). Podemos considerar o *koan* como um mecanismo sutil que conduz a uma pluralidade de rotas de leitura e de construção de significados (assim como a obra aberta na definição de Eco), e não como um mistério decifrável a partir de uma única via interpretativa.

A pintura é outro elemento-chave na concepção estrutural das *Tisanas*, em que imagens e símbolos são agrupados de maneira alegórica (não por acaso, a autora se define como um «poeta-pintor» na *Tisana* 348). Notamos, nessas aquarelas semânticas, um «culto da retórica da imagem», a «prática constante do contraste e do exagero» (Hatherly, 1997: 17) e um sentido lúdico que rege a combinação das formas, como um demiurgo secreto. A representação de seres e eventos, nessas narrativas poéticas, obedece a uma «lógica da metamorfose», para citarmos uma expressão de Claudio Willer a respeito dos *Cantos de Maldoror* (Lautréamont, 2004: 49), que altera e recombina a natureza e as funções dos objetos, numa operação de linguagem que recorda por vezes Arcimboldo («Era uma vez um mar de espaguete em que as praias eram de arroz doce», lemos na *Tisana* 86; «vejo um grupo de velhos atletas desmobilizados dormindo como uvas em cacho», diz a *Tisana* 62; o artista é ainda citado nominalmente nas *Tisanas* 58 e 130), e mesmo Lautréamont e os procedimentos surrealistas («Era uma vez um relógio anacrônico. Quando batia as horas estas rolavam pela sala e depois transformavam-se em lindas maçãs de prata que se penduravam do teto», *Tisana* 70). Longe de buscar a alucinação ou o encantatório, porém, Ana Hatherly faz uso da alquimia de imagens e

do inverossímil com um sentido irônico, que se aproxima da caricatura e do absurdo intencional, para fazer a crítica do discurso e da própria realidade, ao mostrar as ambi-güidades, dissimulações e conflitos entre a forma e o sentido de palavras e situações humanas (e convém aqui lembrar que no pensamento budista, assim como na arte barroca, temos a idéia de que o mundo é uma grande ilusão, um jogo ou um sonho, em comparação com o estado ilimitado do transcendente). A poesia aproxima-se da pintura para expressar, de maneira mais intensa, o caráter transitório, mutável, ridículo ou tenebroso da história pessoal e coletiva que costumamos chamar de realidade. Na *Tisana* 61, a autora aproxima-se de um estilo mais agressivo, beirando o grotesco, que recorda a tela *Boi esquartejado*, de Rembrandt (acervo do Museu do Louvre), ou ainda o trabalho pictórico de Francis Bacon:

vejo à minha esquerda uma vitela inteira, viva e de pé mas sem pele nenhuma, com os músculos vermelhos e as inserções dos músculos e dos tendões perfeitamente azuis. Que maneira de conservar a carne fresca penso eu olhando a vitela. Voltando o rosto para o carnicheiro que cortava nesse momento alguns bifes vejo que também ele não tem pele alguma sobre a sua própria carne e que os seus músculos, como os da vitela, são intensamente vermelhos e as inserções dos músculos perfeitamente azuis. Mais tarde contei tudo isto aos meus amigos mas eles disseram isso não pode ser. (Hatherly, 2006: 48)

A utilização de recursos pictóricos na escrita, aliás, é um tema recorrente na obra de Ana Hatherly, para quem «poesia e pintura convergem num ponto essencial, que não é apenas o da imitação, ligado aos conceitos de verdadeiro e verossímil», como afirma em *O ladrão cristalino*, um estudo sobre a poesia e as artes visuais no período barroco português (Hatherly, 1997: 15). Essa convergência entre escrita e imagem pictórica ocorreria sobretudo no campo da «simbolização, destinada a transmitir os valores morais ocultos nas aparências do real, ou seja, na realidade não imediatamente apercebível pelos sentidos» (ibid.). No caso da poeta portuguesa, e ao contrário do que acontecia com os artistas barrocos, não existe uma preocupação de índole teleológica, nem a propaganda da salvação eterna, pela representação dramática dos vícios e das virtudes, mas está presente a idéia moral possível em nossa época sem utopias: a liberdade de pensar o mundo, a escrita e a si mesmo como seres mutáveis, híbridos, contraditórios, que não estão fixos ou imobilizados em nenhuma hierarquia ou sistema atemporal de valores. Essa mobilidade é talvez o elemento essencial para a compreensão das *Tisanas*, uma obra em progresso que recusa a vocação para o eterno ou imutável, incorporando a instabilidade e a mutação como eixos de construção formal e de leitura, numa metáfora oblíqua de nosso próprio estar no mundo.

Bibliografia

- CAMPOS, Augusto de (1989). *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMPOS, Haroldo de (1976). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- DESHIMARU, Taisen (1983). *A tigela e o bastão*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- ECO, Umberto (1976). *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- FERREIRA, Nádia Paulo (1993). «O lugar do sujeito em *Tisanas*». In: *Estudos universitários de língua e literatura (Homenagem ao prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 349-360
- GASTÃO, Ana Marques. (2006, 11 de agosto) «Blasfêmias em claro-escuro». *Diário de Notícias*, 38-39
- HATHERLY, Ana (1969). *39 Tisanas*. Porto: Emp. Ind. Gráfica, .
- (1997). *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera.
- (2006). *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera.
- (2006). *O mestre*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- LAUTRÉAMONT (2005). *Obras completas*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras.
- LEMINSKI, Paulo (1983). *Bashô, A lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense.
- SENA-LINO, Pedro (2006, 15 de julho). «Uma tisana é um texto que refresca a arder». *Público*, 14.
- POUND, Ezra (1988). *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

Resumo: *Tisanas* é um conjunto de poemas em prosa de Ana Hatherly que mesclam diferentes formas narrativas, como a fábula, a parábola, o verbete de enciclopédia, numa escrita híbrida e paródica, sem uma sequência linear. Os temas são organizados em sequências assimétricas, assistemáticas, com cruzamentos, variantes e interpolações temáticas.

Abstract: *Tisanas* is a selection of prose poems written by Ana Hatherly, which mingles different narrative styles – such as fable, parable and encyclopedia entries – in a hybrid and parodic form, without a linear sequence. The themes are organized into asymmetric and irregular sequences, with variants, intersections and interpolations.



Aspectos da modernidade em *El Arco y la Lira*, de Octavio Paz

Danilo Rodrigues Bueno

Universidade de São Paulo (Mestrando)

Palavras-chave: Octavio Paz, Modernidade, poeta-crítico, dialética entre as obras crítica e poética, análise de *El Arco y La Lira*.

Keywords: Octavio Paz, Modernity, poet-critical, dialectic between critical and poetical works, analysis of *El Arco y la Lira*.

Introdução

Ao lado de *Los Hijos del Limo* (1972), *El Arco y la Lira*¹ (1956) representa a suma poética de Octavio Paz (México–1914 / 1998–México). Neste último volume concentra-se praticamente todo o entendimento e esforço paziano em analisar a poesia, ocidental e oriental, e seus desdobramentos na modernidade. É possível afirmar, a despeito da obra prolífica erigida por Paz, que toda suas teorias poéticas já constam em *El Arco y la Lira*, ainda que embrionariamente, e se desenvolvem ao decorrer da ensaística e da poesia do poeta mexicano.

Livro central, portanto. Tanto para o desdobramento da obra paziana quanto para a elucidação dos impasses estéticos da modernidade literária. É a partir desse volume que Octavio Paz insere-se no rol dos grandes poetas-críticos modernos, ao lado de T.S. Eliot e Ezra Pound, para somente apontar-se os mais célebres e canônicos. A definição poeta-crítico, guardadas as eventuais ressalvas teóricas que o termo possa suscitar, é a melhor forma de caracterizar um autor que, paralelamente à escritura de criação

¹ Para efeitos deste estudo se levará em conta a segunda edição de 1957, que incorporou como epílogo o ensaio «Los signos en rotación», mantido inclusive na obra completa organizada pelo próprio Paz.

poética, tinha um ímpeto voraz em analisar, questionar, criticar o arquivo literário e propor teorias acerca dos poetas de seu tempo.

Leyla Perrone-Moysés escreveu de maneira exemplar sobre o tema do poeta-crítico:

Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendem analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores [escritores-críticos] estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor. Os autores escolhidos por eles são, ao mesmo tempo, a fonte e a confirmação desses princípios. (Perrone-Moisés, 1998: 144)

Em Paz é verificável alguns elementos tipificadores do poeta-crítico propostos por Leyla Perrone-Moisés, cujo estudo inventariou «a axiologia de *uma certa modernidade literária*» (1998: 154). Tais valores são: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e novidade. Essas valências estão presentes em Paz, principalmente a maestria técnica, a completude e a fragmentação, e a universalidade, confirmados pelos poemas «Piedra de sol» e «Blanco», conforme se verá.

Esclarecido o aparente oxímoro do termo poeta-crítico, propõe-se neste estudo apontar a tensão dialética entre a obra crítica e a sua fatura na obra poética, como elemento caracterizador do «poeta moderno», tendo por objeto de análise o importante volume «El Arco y la Lira». Aponte-se, porém, que não se trata de esgotar o volume ensaístico, mas assinalar as tópicas que tangenciem o eixo dialógico aduzido, na tentativa de demonstrar a hipótese auspiciada.

Por óbvio, e para diminuir-se o risco de ser simplista e redutor, sabe-se que desde o início da escrita literária os intelectuais escrevem seus manuais poéticos e retóricos, sendo que a antiguidade greco-latina está repleta de exemplos de poéticas, algumas escritas por filósofos, outras escritas por poetas, cujo exemplo mais ilustre é a *Epistola ad Pisones* de Horácio, que chega aos dias de hoje sob o título acadêmico de *Arte Poética*. Seria possível deduzir, portanto, que a tensão dialética imposta como hipótese de investigação deste estudo seja imanente à escrita poética, e como de fato, quase sempre o é. Entretanto, o recorte aqui proposto pressupõe que o diálogo entre a seara ensaística e a poética seja decorrente de um projeto de modernidade essencialmente crítica e consciente de sua pulsão inquiridora e criativa.

Em outras palavras: é possível constatar-se a modernidade, em Octavio Paz, materializada na exploração criativa do campo hermenêutico da obra ensaística; e, por sua vez, a obra poemática fundamentada na problematização dessa modernidade para a aferição de sua poeticidade, inaugurando um eixo de auto-referencialidade de rara pluralidade semântica, em que a cadeia comunicacional projeta-se pela tensão sempre renovada entre o campo hermenêutico crítico e a poeticidade da obra poética e vice-versa.

Para fundamentar-se a análise do *El Arco y la Lira*, serão colacionadas passagens de poemas pazianos que corroboram a hipótese aventada, sendo, ao final, exposto um breve comentário à guisa de conclusão, que verificará se a hipótese é passível de comprovação dentro da estratégia de abordagem proposta para este estudo.

Aspectos da modernidade em *El Arco y la Lira*

El Arco y la Lira inicia-se com um capítulo importante para a verificação da construção do texto crítico paziano, intitulado «Poesía y poema». A poesia é definida no belo parágrafo inicial do livro: «La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual...» (Paz, 1994: 41).

Não é o caso de transcrever-se todo o parágrafo, dada sua extensão, e também por tratar-se de passagem amplamente conhecida e citada. O importante é verificar a amplitude que Paz confere ao termo poesia, referida como *imago mundi*, imagem metafórica do cosmos, do absoluto e do infinito. Já a definição de poema surge como o «caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal.» (ibid.: 41). É observável, portanto, que a *Weltanschauung* de Octavio Paz é ampla e abarca várias dimensões, tanto culturais quanto históricas, para as perguntas pressupostas e nunca expressas no parágrafo inicial: O que é poesia? O que é poema? Trata-se de um início totalizador, típico de uma concepção aberta, que se sobrepõe ao substrato conceitual acadêmico, muito diversa da abordagem de um manual de teoria literária, por exemplo.

Assim, Paz estabelece a possibilidade de haver poesia sem a ocasião do poema, aproximando o substantivo «poesia» ao adjetivo «poético» e duvida das classificações retóricas para o termo «poesia». Para ele, trata-se de uma tarefa infinita o intento de tal catalogação, e, de certo ponto, inútil. É melhor perceber que cada poema é um artefato fechado em si mesmo, e, aplicando-se a mesma lógica têm-se: «dentro de la producción de cada poeta cada obra es también única, aislada e irreductible» (ibid.: 44).

Por esta ótica, a técnica poética não é transmissível, mas possui utilidade apenas para o autor que a usufruiu no ato em si da criação, já que ao ser reutilizada jamais será a mesma, pois o contexto em que for empregada modificará sua intenção original. Esse posicionamento remete à feição criticista e relativista com que Paz imagina o poeta moderno, detentor de diversas técnicas estatuídas pela tradição, incluindo-se o legado dos antigos, e dimensionada, conjuntamente, com os experimentalismos próprios das vanguardas históricas. Essa liberdade no uso do arquivo técnico-retórico das poéticas e de seus procedimentos aponta para outra característica moderna: o exercício da crítica sincrônica, dada a liberdade de escolha referida, como elemento fundador do sentido

poético, tanto no plano formal, da enunciação, quanto no plano do enunciado, já que Paz elege seus precursores de maneira a projetar a sua própria obra, dialeticamente.

Veja-se uma passagem de *El Arco y la Lira* que ilustra a eleição desse cânone:

Parece ocioso citar a Milton, Dryden e Pope. Estos nombres evocan un sistema de versificación opuesto a lo que podría llamarse la tradición nativa inglesa: el verbo blanco de Milton, más latino que inglés, y el *heroic couplet*, medio favorito de Pope. Sobre este último, Driden decía que *it bounds and circumscribes the Nancy*. La rima regula a la fantasía, es un dique contra la marea verbal, una canalización del ritmo. La primera mitad de nuestro siglo ha sido también una reacción 'latina' en dirección contraria al movimiento del siglo anterior, de Blake al primer Yeats. (Digo 'primer' porque este poeta, como Juan Ramón Jiménez, es varios poetas.) La renovación de la poesía inglesa moderna se debe principalmente a dos poetas y a un novelista: Ezra Pound, T. S. Eliot y James Joyce. Aunque sus obras no pueden ser más distintas, una nota común las une: todas ellas son una reconquista de la herencia europea. Parece innecesario a añadir que se trata, sobre todo, de la herencia latina: poesía provenzal e italiana en Pound; Dante y Baudelaire en Eliot. En Joyce es más decisiva aún la presencia grecolatina y medieval: no en balde fue un hijo rebelde de la Compañía de Jesús. Para los tres, la vuelta a la tradición europea se inicia, y culmina, con una revolución verbal. (Paz, 1994: 95)

Torna-se claro, segundo o excerto acima, quais são os poetas com que Paz dialoga e se filia, ao analisar sincronicamente o cânone dos poetas provençais até os modernos, elegendo-os como precursores do projeto estético do qual Paz será um dos continuadores, ainda que não afirme no texto expressamente tal idéia.

Outra característica do texto paziano, muito visível no primeiro parágrafo referenciado é a aproximação da prosa poética (ou narrativa lírica como preferem os estudiosos portugueses) ao texto crítico. A construção do texto difere de uma ensaística acadêmica ou de investigação típica, como observou Maria Esther Maciel:

Se tomarmos, por exemplo, os textos críticos de Eliot, veremos que apresentam marcas de um ensaio convencional, onde o dito se sobrepõe ao dizer. Ainda que escritos em linguagem desenvolta e despida de pretensões científicas, apresentando eventualmente um «eu» que busca justificar a própria visão crítica a partir de sua condição de poeta, o poético entra apenas como objeto e nunca como estrutura do texto. O texto de Paz, além de dialogar com um fazer poético, é ele mesmo uma *poièsis*. (Maciel, 1995: 147-8)

Denota-se, portanto, a presença de um hibridismo de gêneros, sendo que Paz, assumidamente, contamina sua escrita ensaística com a pulsão poética², dominante em todo o discurso de *El Arco y la Lira*.

Pode-se referir um poema correspondente, ao que concerne o tema poesia e poema, corroborando o afirmado sobre o hibridismo de gêneros:

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apagan. Así pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tu
(...)

El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro. Todo ha de ceder a esas águilas incandescentes. (Paz, 1995: 214-5)

É patente a preocupação paziana em abarcar o tema nas duas searas de sua obra. Atente-se para o título do poema citado: «Hacia el poema (Puntos de partida)»³ e pelo fato de se tratar de um poema em prosa, intensificando a interferência entre os gêneros, como se Paz já não diferenciase as duas searas de sua obra, sendo que a crítica teórica, por assim dizer, investisse na feitura do poema e a poeticidade do poema repercutisse no obra ensaística, criando a auto-referencialidade e a pluralidade semântica aludida na introdução deste estudo.

T.S. Eliot já havia atentado para a função criativa da crítica, no entanto não aplicava à sua ensaística a pulsão criadora, conforme consignou a citação declinada mais acima de Maria Esther Maciel. Leia-se:

Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos 'textos críticos'? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera sobre algo que lhe é distinto. Consequentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema

² Leia-se a visão de Enrico Mario Santi: «¿Cómo escribir acerca de la poesía de Paz sin hacer uso de sus ensayos? ¿Cómo explicar su poesía sin hacer eco de sus ideas» (Santi, 1997: 246).

³ Este poema tem duas versões diferentes em português, uma por Haroldo de Campos e outra por Horácio Costa. Campos traduziu o título da seguinte forma: «Para o poema (Pontos de Partida)» (Campos, 1986: 197); já, Costa, traduziu: «Em direção ao poema (Pontos de Partida)» (Paz, 2001: 157). Na versão de Costa a idéia programática que o poema evidencia torna-se mais latente, como se fosse necessário chegar de um ponto a outro, e não somente indicar tópicos «para» o poema, já que «dirigir-se» ao poema importa percorrer o desconhecido de si e do mundo, idéia mais próxima à intenção paziana.

e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação do trabalho do artista. (Eliot, 1989: 58)

Outra observação importante acerca das preocupações construtivas do texto crítico paziano é verificável pela nota de rodapé número I (Paz, 1994: 74). incorporada às edições de *El arco y lira* a partir de 1964, em que Paz atualiza seu pensamento acerca da «frase» ser a unidade mínima auto-suficiente da linguagem, adequando-o às descobertas da Lingüística, em especial pela teoria de Roman Jakobson, que propalava como unidade mínima significativa o morfema. Essa alteridade entre pensamento ensaístico e preocupação com o desenvolvimento do processo de conhecimento acadêmico-científico denota o diálogo fulcral da metodologia paziana aplicada à construção de seus textos. Esse método, na falta de um termo mais preciso, pode ser lido como a essência do espírito criticista e inquiridor da modernidade, em que todas as esferas da cultura se interligam dispostas a anular a relação linear entre informação e arte, autor e obra; passando a impor uma relação múltipla, por vezes contraditória, altamente crítica e seletiva entre o substrato cultural e a produção ensaística e poética.

Ou seja: a linguagem quase sempre é poética e híbrida, porém as informações têm preocupação acadêmica, cuja validade epistemológica Paz verificou durante as décadas de reedições do livro.

Como visto, o ideário paziano rejeita a diacronia da história, e esse tema passa a ser de essencial interesse para o desenvolvimento de suas teorias, perpassando todo o volume de *El Arco y la Lira*. Em Paz, o que é histórico é o estilo e não a poesia. Em suas análises, o grande poeta é aquele que transcende a limitação temporal do estilo histórico, bem como o próprio poema, pois somente pode encarnar-se na história quando negar a história: «Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia» (Paz, 1994: 51). Esse truísmo proposto por Paz prenuncia a idéia, de tradição da ruptura que será desenvolvida amplamente no volume *Los Hijos del Limo*, eixo apical para a compreensão da Modernidade em Octavio Paz. Leia-se a percuciente análise de Maria Esther Maciel:

Daí a já mencionada relação ambígua da poesia moderna com a história concebida como sucessão. Ela ingressa no fluxo temporal, ao mesmo tempo em que faz a crítica da cronologia, colocando em coexistência o presente e o passado reinventado. Ela pluraliza, assim, à luz da agoridade, tanto o conceito de tradição quanto o de novo, evidenciando, de certa maneira, a controvertida tese de Valéry segundo a qual o poeta moderno «entra no futuro em marcha a ré».

É nessa medida que o termo paziano *tradição da ruptura* pode designar tanto a ruptura explícita com o passado imediato quanto a ruptura silenciosa com os próprios valores da Modernidade. (Maciel, 1995: 192)

Em Paz, como constatado, tanto a tradição quanto a história são ferramentas ambíguas que podem ou não encarnarem a modernidade, dependendo da profundidade da ruptura que a leitura sincrônica do acervo literário operará.

Urge neste instante esclarecer um ponto crucial: em Paz o termo «ruptura» não possui o condão de rompimento total com a tradição, seja imediata ou antiga. Há, no entanto, uma sobreposição de «modernidades», como camadas estético-conceituais que se ampliam e retroagem de acordo com as convicções e o contexto histórico instaurador da modernidade. Ao emparelhar dois termos naturalmente antitéticos como «tradição» e «ruptura», Paz demonstra a esteira paradoxal em que a poesia moderna desenvolve-se. Conforme demonstrou Maria Esther Maciel:

Ao se afirmar como contínua descontinuidade, a Modernidade se revela, assim, como um conjunto fragmentado de modernidades. Do que advém não só sua pluralidade e sua heterogeneidade, como a dificuldade de se defini-la. Com diz Henri Meschonnic, ela é, simultaneamente, indivisível e irredutível à unidade, tecendo menos à «definition» do que à «infinition». (Maciel, 1995: 180)

Ou nas palavras de Javier Gonzalez:

El arte moderno ha hecho de la ruptura una tradición, su valor principal. Ruptura con los preceptos estéticos del arte tradicional, ruptura de las fronteras entre los géneros. Hoy, aún más, que en otras épocas, la crítica se enfrenta a grandes dificultades para seguir el vertiginoso movimiento del arte. La experiencia creativa se perfila como la actividad privilegiada en la realización de la diferencia y del cambio. (Gonzalez, 1990: 130).

A relação, aliás, em Paz, de todos os termos expostos até agora, são sempre conflitantes e possuem vários sentidos, dependendo de como empregados, sendo que, pelas citações de Maciel infere-se que até a própria modernidade é relativizada pelo viés crítico-histórico que Paz empreende, e pela citação de Gonzalez verifica-se que somente a criatividade (ou crítica criativa) pode entender as expansões da arte.

Como se tem demonstrando, o aparato crítico paziano reflete em sua produção poética. Um exemplo célebre é o poema «Piedra de Sol» (1957). Conforme a análise firmada por Horácio Costa:

De manera unánime, los estudiosos de la obra de Octavio Paz señala el papel fundamental de *Piedra de sol*, en su trayectoria poética. El carácter de este poema largo se vincula a la producción ensayística del poeta en la época de su escritura, especialmente *El arco y la lira*. Judith Bernard considera *Piedra de sol* su «most ambitious poetic creation and [...] a declaration of his poetic creed» mientras que José Emilio Pacheco dice: «Dentro de esa capacidad admirable para cambiar sin traicionarse nunca a sí mismo, Paz [en *Piedra de Sol*], inició una etapa a la que debemos, junto con

sus mejores ensayos, libros excelentes como *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1969) y otros dos grandes poemas: *Viento entero* (1965) e *Blanco* (1967) que, con serlo, y contrariando el juicio del autor, no creo superen a *Piedra de Sol*». (Costa, 1998: 345)

Neste poema, Paz recapitula o calendário Asteca representado pela pedra de sol, tecendo correspondências entre a estrutura poemática e a simbologia mítica do ano venusiano, sendo que cada verso equivale a um dia venusiano, no total de 584 rotações solares ou versos, sendo que «... el poema 'termina', literalmente en su 'comienzo'. Así, volvemos a encontrar al *final* los mismos cinco versos y el hemistiquio del sexto del *principio*» (Schärer-Nussberger, 1989: 130). Há uma trama intrincada de relações mitológicas com o acervo histórico das civilizações ancestrais mexicanas que é resgatado e redimensionado, para o período de escritura do poema, como a passagem acerca da Guerra Civil Espanhola: «Madrid, 1937/ en la Plaza del Ángel las mujeres/ cosían y cantaban con sus hijos,/ después sonó la alarma y hubo gritos,/ casas arrodilladas en el polvo,/ torres hendidas, frentes esculpidas...» (Paz, 1995: 253), para citar-se apenas um exemplo.

Dada a complexidade do poema e todas as suas facetas, seria necessário um estudo detalhado somente para ele, o que não é o objetivo deste estudo. No entanto, o que se quer demonstrar é como Paz relaciona o passado remoto mexicano com o século vinte e como essa relação é fruto de suas teorias, em especial de *El Arco y la Lira*, atentando para o fato de que ambas as obras foram escritas em um período muito próximo de tempo, no início dos anos 50, e que o poema é brevemente posterior ao livro ensaístico.

A interpenetração do tempo mítico com a modernidade é dada, na estrutura de «*Piedra de sol*», por um procedimento caro aos modernistas: o simultaneísmo. Esse processo cria no bojo do poema a sensação de mistura temporal, borrando as barreiras entre o início e o fim de cada época, processada pela circularidade referida por Schärer-Nussberger.

Pode-se supor, mesmo sendo uma ilação extensiva, que Paz utiliza a idéia metafórica do ano venusiano também para indicar o caráter cíclico da apreensão temporal humana. Esse ciclo, transportado para a seara crítica, pode ser aproximado aos «ciclos» de leitura sincrônica do cânone paziano. Ou seja, o tempo reelabora a tradição à luz de conceitos e acontecimentos atuais da história, notadamente exposta na frase: «La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador» (Paz, 1994: 52), reavaliando a história por uma reescritura da história, assim como o poema emaranha o tempo histórico.

Leia-se um excerto do poema, ilustrativo de algumas características já indicadas:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,

es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo pedilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;
(Paz, 1995: 254-5).

Nesse excerto caracterizam-se os volteios temporais do poema, como se o ciclo venusiano elidisce a idéia de início e fim, propondo a todo tempo um reinício mítico e sem idade da perspectiva histórica, como já exposto mais acima por outras palavras.

Declina-se, ainda, a aproximação feita entre «Piedra de Sol» e *El Arco y la Lira*, feita por Horácio Costa:

Octavio Paz em *El arco y la lira* expone sus puntos de vista sobre la confundi-bilidad de los impulsos poético y religioso, que llevan, según él, a productos finales totalmente distintos. En este aspecto, podemos percatarnos de la integridad de su postura crítica: si se puede vincular el impulso de *Piedra de sol* a lo religioso, la concreción de la poesía, al problematizar una existencia individual, la del poeta, se aleja de la idea de un registro colectivo o de una super-voz globalizante, característica de lo puramente religioso, para definir-se dentro de los límites de la creación poética, en la que, a partir de la voz individual, habla la voz del grupo. A través del rasgo ante señalado, el poema mantra, inspirado por un calendario circular mandálico, se vuelve un rito verbal de pacificación». (Costa, 1998: 352)

Ou seja, pode-se inferir que no volume de ensaios há uma enunciação (dado que foi escrito anteriormente) da assunção do individual ao coletivo propugnada no poema em questão, como metáfora da presença do divino.

Somente para que se esclareça os objetivos centrais de *El Arco y la Lira*, antes de o relacionar com outro poema, veja-se as intenções pazianas, no remate do primeiro capítulo do volume:

Las tres partes en que ha dividido este libro se proponen responder a estas preguntas: ¿hay un decir poético –el poema – irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?; ¿cómo se comunica el decir poético? Acaso no sea innecesario repetir que nada de lo que se afirme debe considerarse mera teoría o especulación, pues constituye el testimonio del encuentro con algunos poemas. (Paz, 1994: 51)

Vê-se, textualmente, que Paz quer fundamentar sua «teoria» com a devida «aplicação» nos poemas, provando a dialética essencial aventada como hipótese deste estudo.

Outro poema central da obra de Paz que se pauta com *El Arco y la Lira*, é *Blanco*. Elaborado entre 23 de julho a 25 de setembro de 1966, é composto da soma de fragmentos escritos em diversas cores e tipografias, num único papel desdobrável. Esta configuração simula uma partitura musical, seja pela espacialidade mesma do poema, seja pelos diferentes tipos gráficos regendo uma leitura diferenciada a cada mudança de cor e tipo dos caracteres.

Assim, dada as infinitas possibilidades de leitura do poema, disposto a significar, matematicamente comparando, uma «díxima poético-periódica», em que cada excerto pode ser combinado com qualquer outro e em qualquer seqüência, uma espécie de quebra-cabeças do universo; demonstra-se a complexidade estrutural em que *Blanco* foi escrito, guardando intertexto com as vanguardas estéticas do século vinte e instaurando, de forma contundente, a tradição da ruptura paziana.

Essa complexidade é fruto do desenvolvimento estético moderno. Desde o germe da modernidade em *Les fleurs du mal* de Baudelaire, até a radicalidade de *Un coup de Dés* de Mallarmé, observa-se um percurso estético com grande teor crítico, para citar apenas esses dois exemplos celebérrimos.

Se em Baudelaire iniciou-se a concepção de modernidade e a postura do poeta-crítico, foi em Mallarmé que se questionou pela primeira vez a própria feitura linear e temporal do discurso poético, iniciando-se, dada a sua postura crítica e inquisitiva, a crise do verso. Na mesma linha, o poema paziano visa insurgir-se contra a própria limitação e concepção de verso (discurso temporal), tentativa de alçar um novo prisma estético à escritura que já não podia ignorar as valências que a tridimensionalidade de «Un Coup de Dés» havia proposto (discurso espacial).

No entanto, é da poética de Baudelaire, que Paz elabora seu pensar poético e crítico. A tensão entre os contrários é um eixo fulcral da obra baudeleriana, e também é elemento compositivo de *Blanco*, que ao se iniciar com uma «página» em branco, ou mais precisamente, com uma lacuna latente de força simbólica e sgnica, presta-se a ser lida⁴ como possibilidades das seguintes analogias: do vazio, do paraíso, do útero primevo, da origem da vida, da iluminação búdica, do absoluto, do nada, da suprema compreensão, do orgasmo («la petite morte»), do princípio do universo, da máquina do mundo, da pedra filosofal, do «aleph» de Jorge Luis Borges e etc. Todas essas analogias são possíveis por intermédio da enorme atração entre signos e valores opostos que permutam sua natureza antitética.

Blanco, assim como o poema mallarmeano, opera a ausência de pontuação diacrítica, que em certa medida pode ser lida como recusa à submissão aos padrões da língua escrita; a espacialização dos caracteres de inúmeras cores pela página, ratificando o postulado verbivocovisual da poesia concreta; a escritura em mosaico, que permite variadas chaves de leitura, de acordo com a ordem escolhida pelo leitor para decifrar a simulação da partitura musical (kakemono) em que o poema desenvolve-se, sendo que espaço, tempo e palavra fundem-se e permutam-se, criando explorações temáticas definidas dentro de cada eventual chave de leitura. Além disso, *Blanco*, resgata de forma revisional e atualizadora os processos de construção do poema «Un Coup de Dés», início da aplicação do conceito «poético-ideogrâmico de ESTRUTURA», (Campos *et al.* 1991: 23) conforme assinala a concisa definição de Augusto de Campos em texto dedicado a exegese do monumental poema-constelação mallarmeano.

Assim, a pulsão aberta de *Blanco*, operando em diversas frentes de significação, constitui como ampliação da cosmovisão paziana delimitada no primeiro parágrafo de *El Arco y la Lira*.

⁴ Deixo de indicar a numeração da página já que o poema paziano as abole, talvez para aumentar a organicidade do espaço em branco.

Segue um excerto do poema:

*caes de tu cuerpo a tu sombra no allá en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo e suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada
en un presente que no acaba las imaginaciones de la arena
caes en tu comienzo las disipadas fábulas del viento
derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones
tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado
(...)*

(Paz, 1997).

Nesses versos é possível verificar o caráter da pluralidade semântica do texto. Pode-se ler o verso inteiro; pode-se ler somente a coluna escrita em preto, ou somente a escrita em vermelho, ou, ainda, repetir todas essas leituras debaixo para cima. Têm-se, assim, seis maneiras diferentes de decodificar a mandala sônica de Paz.

Manuel Ulacia firmou importante estudo acerca deste poema:

En la escritura de *Blanco* como se verá más tarde, inciden principalmente dos tradiciones literarias: la que inaugura Mallarmé y el tantrismo de la India. Pero el poema también es el resultado de aquellas tradiciones que Paz fue incorporando o reafirmando desde principios de la década de los sesenta, así como también de las que había incorporado desde de sus inicios literarios. Esto se puede ser reflejado claramente en muchas de las composiciones de sus obras de estos años, tales como *Salamandra*, *Ladera Este* o 'Hacia el comienzo'. En los poemas de esos volúmenes están presentes leyendas y mitos del Islam y hinduismo de la India, las lecciones que lo dio la poesía japonesa, el budismo, el Tao. El *I Ching*, la tradición que inicia Mallarmé y que pasa por Reverdy, Apollinaire, Tablada, Huidobro y e.e. cummings y llega a la poesía concreta brasileña, así como también aquella otra que nace con el *imagínism* de Ezra Pound y los poemas sarcásticos y llenos de ironía de Eliot. (Ulacia, 1999: 226)

Nessa citação fica visível outra vez a abertura do imaginário paziano e a tentativa de relacionar-se tanto com o ocidente quanto com o oriente. A modernidade de Octavio Paz também se concretiza pela forma que transita pelas culturas e assimila o que interessa dos movimentos literários, não tendo uma visão dogmática, porém uma abordagem principiológica e dialética, retirando o que há de mais importante de cada cultura e período literário.

Na seção de *El Arco y la Lira*, intitulada «Los signos en rotación», colacionado à guisa de epílogo do volume, Paz explora um termo capital para sua poesia, muito presente em *Blanco*: o conceito de «otredad»:

La poesía no dice: yo soy tu; dice mi yo eres tu. La imagen poética es la *otredad*. El fenómeno moderno de la incomunicación no depende tanto de la pluralidad de sujetos cuanto de la desaparición del tú como elemento constitutivo de cada consciencia. (Paz, 1994: 253)

Surgimento do outro dentro do eu poético, imbricação das valências das sensações, quebra da couraça do ego. Na leitura da tradição moderna, pode-se identificar o «Je est un autre» rimbaudiano e o «sentir tudo de todas as maneiras» pessoano, dada a dicção que comporta várias vozes ou sujeitos poéticos; em *Blanco*, notadamente, há a aplicação do conceito de «otredad», residente na cópula verbal entre as várias vozes (vários outros) do poema.

Todas essas tópicas indicadas sustentam a hipótese inicial de que a dialética entre a seara crítica e poética paziana é imanente e deriva de um projeto intencional de recorte da modernidade, como já indicado, executado pela leitura sincrônica da tradição, pela criação de conceitos como a tradição da ruptura e de «otredad», bem como pelo hibridismo da enunciação ensaística.

Relacionou-se, ainda que minimamente, o volume *El Arco y la Lira* com poemas pazianos, como se havia proposto, e, desta forma, passa-se às considerações finais.

Conclusão

Em Octavio Paz a modernidade surge como projeto poético e também como crítica deste projeto. Foi o próprio Paz que afirmou que modernidade é consciência. No entanto, o conceito de consciência em Paz é extremamente amplo. Trata-se do sincretismo entre o conhecimento da história, da política, da sociedade, da arte, da lingüística etc. Da inter-relação entre esses segmentos culturais, em mudança e interpenetração constante, complexa e, muitas vezes, paradoxal, é que se depreende a fragilidade do próprio ideário do poeta moderno.

O que resta evidente deste estudo é a importância da crítica para o desenvolvimento da obra paziana, tanto quanto a própria poesia, já que o discurso crítico é predominantemente poético, e a poesia é quase sempre crítica.

É desse criticismo que os valores intrínsecos da Modernidade são minados, como o conceito de progresso e evolução, do «novo» como categoria estética positiva e a crença na razão como solução das teorias poéticas, entre outras tópicas, herdadas do Iluminismo, que são deslegitimadas no volume *El Arco y la Lira*, principalmente pelo cariz

de superação cultural-evolutiva da tradição da ruptura, cuja articulação desestabiliza os estratos culturais fundados em premissas filosóficas conservadoras do Iluminismo, inaplicáveis na sociedade cultural de meados do século XX.

Tais tópicos já foram apontadas como superadas por muitos teóricos da pós-modernidade. Não se trata de discutir se esses teóricos estão certos ou errados. Mas o que interessa para essa conclusão é notar que Paz, por intermédio de seu método crítico, prenuncia a ausência de referência e de estabilidade teórica definidora da Pós-modernidade⁵ ou simplesmente de um movimento literário-cultural que já não pudesse validar o positivismo propulsor de todo o Iluminismo (essência de muitos totalitarismos, como hoje é sabido). O que há é uma contínua ruptura dentro das teorias modernas, como uma implosão, do centro para fora, retirando-se dicotomias ingênuas e ideologemas ultrapassados.

Especificamente, Paz efetua uma leitura relativista das vanguardas históricas, já se distanciando da necessidade de chocar e de estatuir o novo, como os modernismos programavam, preocupando-se muito mais em totalizar e misturar as culturas, no plano ideológico, e borrar os gêneros no plano discursivo.

A dialética é a metodologia mais visível encontrada para operar essa função totalizadora. Já para testar a noção dogmatizada do fenômeno literário, Paz desmonta a diacronia aparente dos movimentos literários em prol de uma modernidade que a todo tempo duvida de si mesma.

Como constatado, Paz tem vários pontos de contato com a axiologia de Modernidade referida por Leyla Perrone-Moisés, sendo possível confirmar a dialética imanente entre crítica e poesia como a grande fonte de seu projeto moderno, conforme a hipótese proposta deste estudo.

Enfim, Paz transforma seu método construtivo em *leitmotiv* para atingir questões fundamentais da modernidade, enriquecendo sobremaneira tanto sua crítica quanto sua poesia.

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo (1986). *Transblanco*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo (1991). *Mallarmé*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

CAMPOS, Geir (1978). *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix.

COSTA, Horácio (1998). *Mar abierto*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁵ Paz não usava este termo, pois não acreditava em sua base conceitual: «Llamarse *postmoderno* es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos (...) Llamarse *postmoderno* es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo» (Paz, 1994: 515).

- ELIOT, T. S (1989). *Ensaio*. São Paulo: Editora Art.
- GONZALEZ, Javier (1990). *El cuerpo y la letra – La cosmología poética de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MACIEL, Maria Esther (1995). *As Vertigens da Lucidez*. São Paulo: Editora Experimento.
- PAZ, Octavio (2001). *¿Aguila o sol? Águia ou sol?* (edição bilíngüe). Tradução de Horácio Costa. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995). *Libertad bajo palabra*. 3.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *Obras Completas, 1 – La casa de la presencia: poesia e historia*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997). *Obras Completas, 11 – Obra poética I*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1998). *Altas literaturas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- SANTÍ, Enrico Mario (1997). *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHARER-NUSSBERGER, Maya (1989). *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ULACIA, Manuel (1999). *El Árbol Milenario*. Barcelona: Editora Galaxia Gutemberg.

Resumo: Este estudo propõe-se a indicar aspectos de Modernidade constantes do livro *El Arco y La Lira*, de Octavio Paz, sob a hipótese hermenêutica de que há uma dialética imanente entre as suas obras crítica e poética, elemento caracterizador da consciência crítica da poesia moderna.

Abstract: This paper proposes to indicate aspects of Modernity in Octavio Paz's *El Arco y La Lira*, following the hermeneutic hypothesis that there is an essential dialectic between his critical and poetical works, an element which is typical of the modern poetry criticism.



HH e YHWH: Hilda Hilst e o deus javista

Bernardo Nascimento de Amorim

Universidade Federal de Minas Gerais (Doutorando)

Descansa.

O homem já se fez

O escuro cego raivoso animal

Que pretendias.

Hilda Hilst

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, Hilda Hilst, Bíblia hebraica.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry, Hilda Hilst, Hebrew Bible.

No *Gênesis*, primeiro livro do *Pentateuco*, parte da Bíblia hebraica, que se constitui como uma narrativa da criação do mundo e do ser humano, uma cosmogonia, assim como uma antropogonia, em diversos momentos, escuta-se a voz de Iahweh, que dialoga com os homens e com os anjos. Nestas passagens, observa-se de modo direto a ação da personagem, que, através da fala, como no teatro, constitui os seus caracteres. Aristóteles já dizia, no que ficou conhecido como a sua *Arte poética*, serem dois dos elementos fundamentais da tragédia o caráter e as idéias, de acordo com ele, «causas naturais das ações» (Aristóteles, 2005: 25), aquilo que, «necessariamente» (ibid.: 25), distinguiria as pessoas. Por caráter, o filósofo entendia ser «aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação» (ibid.: 25). As idéias, por sua vez, seriam «os termos que [as personagens] empregam para argumentar ou para manifestar o que pensam» (ibid.: 25).

Aproveitando a lição de Aristóteles, embora diante de outro objeto, de tradição diversa da que informava o pensador grego, ainda que complementar em termos da formação do pensamento ocidental, o que pretendo, aqui, em um primeiro momento, é falar a respeito do caráter de Iahweh, de suas qualidades, daquilo que o distinguiria, como um sujeito. Neste ponto, antecipo que farei uso de algumas idéias de um crítico

¹ A epígrafe é um curto poema de *Amavisse* (Hilst, 1992: 84), livro anterior a *Sobre a tua grande face*, que com ele guarda muitas semelhanças, sobretudo no ponto que aqui me interessa trabalhar.

norte-americano, o polêmico Harold Bloom, expostas na segunda parte de *Jesus e Javé: os nomes divinos*, tendo em vista o auxílio de sua erudição no que concerne à personalidade do deus javista, segundo o autor, extremamente diferente daquele que figura nas narrativas sacerdotais, sendo estas duas, as fontes javistas e as sacerdotais, as principais referências formadoras da Bíblia hebraica. Partindo da leitura de duas passagens específicas do *Gênesis*, e das contribuições de Bloom, quero identificar traços da personalidade de Iahweh, para, em seguida, contrastá-los com o que se vê em alguns poemas de *Sobre a tua grande face*, de Hilda Hilst, poeta brasileira da segunda metade do século vinte, em cuja obra a figura de um deus é presença constante. A perspectiva comparatista permitiria uma espécie de iluminação recíproca dos termos contrastados, e, no caso, em especial, um esclarecimento a respeito de aspectos relevantes da poética da autora paulista.

Na primeira parte do *Gênesis*, segundo a edição brasileira tradicional intitulada *As origens do mundo e da humanidade*, no fragmento de número três, cuja fonte, ao que tudo indica, seria javista, relata-se o decantado episódio da queda, da expulsão do homem do paraíso. Em determinado momento, a personagem que aparece como Iahweh Deus, aquele que, nos termos do texto, teria modelado o homem com a argila do solo, diz, aparentemente encolerizado, dirigindo-se à mulher: «Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, / na dor darás à luz filhos. / Teu desejo te impelirá ao teu marido / e ele te dominará» (Bíblia, 1994: 35). Em seguida, Iahweh, ainda em um discurso modelado em versos, fala ao homem:

Porque escutaste a voz de tua mulher
e comeste da árvore que eu te proibira comer,
maldito é o solo por causa de ti!
Com sofrimentos dele te nutrirás
todos os dias de tua vida.
Ele produzirá para ti espinhos e cardos,
e comerás a erva dos campos.
Com o suor do teu rosto
comerás teu pão
até que retournes ao solo
pois dele foste tirado.
Pois tu és pó
e ao pó tornarás. (Bíblia, 1994: 35-36)

Partes complementares de um mesmo discurso, as passagens expõem o primeiro castigo imposto por Iahweh aos homens, que cometem uma falta, um primeiro pecado. Ao comerem o fruto que lhes daria o conhecimento do bem e do mal, o que corresponderia a uma espécie de autonomia moral, o homem e a mulher quebram uma regra a

que estavam sujeitos, transgredindo um preceito estabelecido pelo deus. Iahweh, uma figura que se mostra irascível, não tolera o gesto, que se configura como um atentado à sua soberania. Severamente, o deus amaldiçoa o solo e destina às suas criaturas uma vida de dores e sofrimentos.

Não muito adiante, na seqüência da narrativa, depois do episódio do dilúvio, em que Iahweh se arrepende da criação do homem, afligi-se com isso – «Iahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra, e afligiu-se o seu coração» (Bíblia, 1994: 39) –, e resolve extinguir a vida na terra – «Farei desaparecer da superfície do solo os homens que criei – e com os homens os animais, os répteis e as aves do céu –, porque me arrependo de os ter feito» (ibid.: 39) –, salvando, entretanto, Noé e seus descendentes, aparece a segunda passagem que me apetece destacar, também um fragmento javista, conhecido como o episódio da torre de Babel. Iahweh diz, ameaçador, dirigindo-se aos anjos de sua corte, mas falando dos homens, dessa vez em prosa:

Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles. Vinde! Desçam! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros. (ibid.: 45)

De modo semelhante ao que acontece na narrativa da queda, a ação de Iahweh corresponde novamente a uma vontade de impedir que os homens ameacem o seu poder, conquistando, com suas próprias iniciativas, uma maior independência, uma maior capacidade de agir livremente. Mais uma vez, tem-se a imposição de um castigo, uma pena. Iahweh, um deus que se aflige com os homens, um deus arrependido e, por que não dizer, temeroso, volta a ser aquele que pune.

Em *Jesus e Javé: os nomes divinos*, Harold Bloom, pensando acerca de uma psicologia pessoal de Iahweh, segundo ele, uma figura inalcançável para a representação, afirma se tratar de uma personagem enigmática, mas, ao mesmo tempo, profundamente humana, dotada de inclinações e atributos humanos. Na perspectiva de Bloom, Iahweh se desenha como uma figura bastante diferente daquela do deus da Bíblia cristã, que se ausenta da terra, fazendo de seu domicílio as cortes celestiais. Iahweh não seria um deus celestial, mas antes o mais humano dos deuses, cujo caráter corresponderia ao de um guerreiro feroz, agressivo, combativo, ou mesmo, aproximadamente, ao de uma personagem de Shakespeare, como o Rei Lear, pai e monarca irascível. Segundo o autor, Iahweh estaria sempre se ocultando e se revelando, alternando presença e ausência, embora nunca se ausentasse por completo, mesmo em seu isolamento. Efetivamente, de acordo com Bloom, o próprio nome da entidade significaria *estar presente*. Enigmático, Iahweh não deixa que se conheçam os seus passos, de modo que a pergunta que os homens se fazem sempre corresponda à interrogação sobre se o deus agirá. Trata-se de um sujeito imprevisível, dono de uma mente labiríntica, uma figura que confunde

as expectativas dos homens, e cuja fúria, muitas vezes, mostra-se súbita e arbitrária. Bloom abusa dos adjetivos para traçar o perfil do deus. Iahweh seria perverso, vingativo e mesmo homicida. Curioso, ciumento e irrequieto, o deus sofreria de um *pathos*, o da aflição por seu isolamento, aí residindo uma grande ambivalência sua. Nos termos de Bloom, trata-se de um deus todo-poderoso, mas perpétua e surpreendentemente aflito.

O autor de *O cânone ocidental* fala também, em um ponto relevante de sua análise, do amor de Iahweh pelo povo escolhido, os hebreus. Segundo o crítico, diferentemente do que acontece com o deus cristão, Iahweh não seria capaz de experimentar um amor absoluto, mas apenas um sentimento condicional e revogável. Por outro lado, a personagem estaria longe de ser um sujeito incompleto, como o homem freudiano, que «precisa se apaixonar, para não se sufocar em um eu interior saturado» (Bloom, 2006: 254). Em sentido diverso do que caracterizaria o deus cristão, Iahweh não teria criado por amor, assim como não seria um deus brando, mas um deus severo, que, exigindo um amor reverente e leal, seria capaz de experimentar apenas alguma ternura, a qual, no entanto, não minimiza a sua irascibilidade. Iahweh não seria um deus benevolente, reclamando sempre uma quantidade exagerada de amor, ainda que na forma de devoção e respeito, mas não sendo capaz de retribuí-lo. Tem-se, enfim, um deus sempre furioso com o homem, com uma fúria apenas controlada, e um sujeito inconstante, no qual, nos termos de Bloom, decididamente, não se pode confiar, embora seja preciso amar. Spinoza, citado pelo crítico norte-americano, é quem teria dito que é preciso aprender a amar a este deus sem jamais esperar que ele nos ame.

Agora, veja-se o poema da poeta, prosadora e dramaturga Hilda Hilst, publicado em *Sobre a tua grande face*, livro de 1986, em que a voz lírica freqüentemente se dirige àquele que ela chama de Sem Nome:

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas
E de um verde negro teu casco e os areais
Onde me pisas fundo. Hoje te canto
E depois emudeço se te alcanço. E juntos
Vamos tingir o espaço. De luzes. De sangue.
De escarlate. (Hilst, 1992: 108)

Parte de uma série maior de dez textos, não intitulados, que formam um todo, o poema e livro *Sobre a tua grande face*, a composição mostra o diálogo entre a voz lírica, pertencente a alguém que canta, a uma poeta (dona de um «coração de fêmea» (Hilst, 1992: 110), como se lê em outra passagem), e um interlocutor, que se configura como um objeto do desejo, o Sem Nome. Logo no primeiro verso, tem-se a identificação do sujeito lírico com a idéia de que o homem vem do pó e a ele voltará, tal como Iahweh havia desejado, no *Gênesis*, quando da expulsão do homem e da mulher do paraíso. Em seguida, associa-se, no poema, o canto e a busca, como se o móvel do canto, a sua razão de ser, fosse o desejo de encontrar o outro, imaginado como um ser capaz de dar a vida, ou «vidas», como se vê entre o segundo e o terceiro verso.

Na seqüência, no quarto verso, aparece uma afirmativa contundente, e, a princípio, ousada, tendo em vista que quem fala se encontra, evidentemente, em uma posição de inferioridade em relação ao seu interlocutor. Neste momento do texto, o sujeito lírico afirma que o Sem Nome dele necessita, dele precisa para se alimentar, ou mesmo apenas para pisá-lo. No caso, o Sem Nome parece ter dois tipos de fome. Uma seria aquela que se poderia saciar com o verso da poeta. Outra, a que se satisfaria somente de modo sádico, com o sofrimento dela.

Entre os últimos quatro versos, lê-se uma frase, «Hoje te canto e depois emudeço se te alcanço», que remeteria à possibilidade de alcançar o inalcançável. Entretanto, note-se como o texto parece indicar que, se isto de fato acontecesse, restaria apenas um profundo silêncio, a mudez, a ausência do canto, do desejo, do impulso vital. O poema termina, significativamente, com a imagem de uma batalha sangrenta, que se imagina ser a luta entre a voz lírica e o Sem Nome, intensa e fulgurante batalha de que emanam luzes e cores escarlates.

Em outros poemas do mesmo livro, a relação conflituosa entre o sujeito lírico e o Sem Nome continua sendo um motivo fundamental. Quanto a este aspecto, vale lembrar dois momentos diferentes da obra. Primeiro, a oitava composição do conjunto, em que a relação entre os dois interlocutores é marcada por «um sem fim de batalhas», que consistem nas sucessivas tentativas, todas malogradas, da poeta em tocar o outro, em percebê-lo com alguma concretude: «Porque trabalho sobre o teu rosto / De palha: construo o impossível»². Depois, o último texto do livro, em que, misturadas a sedução («Volta a minha própria cara seduzida / Pelo teu duplo rosto: metade raízes / Oquidões e poço, metade o que não sei») e a luta («E volta o fervente langor / Os sais, o mal que

² Transcrevo o texto, na íntegra: «Lavores, cordas e batalhas / O que me vem da alma. / Lavor / Porque trabalho sobre o teu rosto / De palha: construo o impossível / Meu senhor. Cordas, porque te amarro / Com as turquesas informes do desejo. / E um sem fim de batalhas / Porque prender a ti num coração de fêmea / É querer lavores: o quebradiço constante / Porque tento com a palha / A finura perfeita de um semblante. / E o que deve fazer / Quem não se lembra mais do mais perfeito / E de si mesma só tem o humano gesto?» (Hilst, 1992: 110).

tem sido esta luta»), aparece a imagem do terreno onde se dá a batalha, uma «arena crispada de punhais»³.

Na quinta composição do conjunto, o que se vê é, novamente, a ousadia da poeta. Manifestando-se como uma oponente diferenciada, ela lança ao seu contendor a pergunta:

Vem apenas de mim, ó Cara Escura

Este desejo de te tocar o espírito

Ou és tu, precisante de mim e de minha carne

Que incendeias o espaço e vens muleiro

Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões

Rebenque caricioso

Sobre a minha anca viva?

(...)⁴

O Sem Nome, agora, é nomeado como *Cara Escura*, epíteto que, como o primeiro, indica, sobretudo, a sua inacessibilidade. A interrogação deixa evidente a possibilidade de que esta entidade, embora inacessível, seja tocada por uma falta, uma necessidade, idéia que, notadamente, remete ao pathos que Bloom imagina ser próprio de Iahweh, à aflição de que ele sofreria por se encontrar em isolamento. No universo de Hilst, ao que parece, efetivamente, a necessidade do Sem Nome encontraria satisfação apenas no interior de uma batalha entre ele e o homem. Os signos que configuram o Cara Escura como um guerreiro são claros. Ele é aquele que possui sabre, clavina, cinturões e um rebenque. A relação entre as duas figuras antagônicas, muitas vezes, aproxima-se de uma relação sadomasoquista, em que o deus é o sádico, e o homem, o masoquista. Ainda no mesmo poema, a poeta aparece como alguém cuja ação cotidiana é seduzir o outro, mesmo que com facas («Que a cada dia preparo, no seduzir / Tua fina simetria»). Em contrapartida, o Sem Nome mantém-se, a um só tempo, obscuro e cintilante, como um sujeito que, embora possa experimentar alguma inquietude em relação ao outro, jamais o busca. Prevalece, aqui, algo próximo da dinâmica de ausência e presença,

³ Transcrevo a primeira estrofe do poema, deixando a segunda para o encerramento do artigo: «Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro / Sobre o fosco fechado da garganta. / Palavras que pensei acantonadas / Ressurgem diante do toque novo: / Carrascais. Gárgulas. Emergindo do luto / Vem vindo um lago de surpreendimento / Recriando musgo. Voltam as seduzções. / Volta a minha própria cara seduzida / Pelo teu duplo rosto: metade raízes / Oquidões e poço, metade o que não sei: / Eternidade. E volta o fervente langor / Os sais, o mal que tem sido esta luta / Na tua arena crispada de punhais» (Hilst, 1992: 112).

⁴ Eis o resto do texto: «Ou há de ser a fome dos teus brilhos / Que torna vadeante o meu espírito / E me faz esquecer que sou apenas vício / Escureza de terra, latejante. // Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura / Com a qual me disfarço. As facas / Com os fios sabendo à tangerina, facas / Que a cada dia preparo, no seduzir / Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro, / Toda cintilância que jamais me busca» (Hilst, 1992: 106).

própria de Iahweh, conforme o entende Harold Bloom, em que o *estar presente* pode não significar uma presença como a esperada pelo homem, ou como a ardentemente desejada pelo sujeito lírico de Hilst.

Vejam-se, por fim, trechos da composição que abre *Sobre a tua grande face*, em que os imperativos traduzem de modo contundente um desafio, ao mesmo tempo em que se espelha o que seria o desejo do Sem Nome: «Dá-me pobreza e fealdade e medo / E desterro de todas as respostas / Que dariam luz / A meu eterno entendimento cego»⁵. No texto, distingue-se, a partir da percepção da voz lírica, a perversa psicologia de seu interlocutor, de quem se procura, talvez inutilmente, despertar algum amor: «(...) Apenas estreitez e fardo. / Talvez assim te encantares de tão farta nudez. / Talvez assim me ames: desnudo até o osso / Igual a um morto». A se acreditar na semelhança entre o Sem Nome e Iahweh, entretanto, é certo que não se pode ter fé neste *talvez*, já que o deus dos hebreus, como diz Bloom, não é um deus capaz de amar.

Em *Sobre a tua grande face*, como tentei demonstrar, ainda que de forma sucinta, observam-se traços caracterizadores do Sem Nome que muito o aproximariam do deus dos hebreus, o Iahweh da *Tanach*, sobretudo em se aceitando as informações de Bloom sobre a psicologia deste último. Distanciado do universo de um deus que se sacrifica pelo homem, um deus pai benevolente, o Sem Nome de Hilst não seria de maneira alguma, como diz o crítico norte-americano a respeito de Iahweh, um sujeito agradável. Ambas as figuras, a de Hilst e a da *Tanach*, compartilham um espírito belicoso, são agressivas, inacessíveis e perversas. É Bloom quem diz que se apegar somente a Iahweh é arriscar um trauma perpétuo. Em *Sobre a tua grande face*, de fato, é o que parece acontecer com o sujeito lírico, com a voz feminina que fala nos poemas. Em se tratando de Hilst, repare-se, entretanto, que haveria algo de positivo neste trauma, uma vez que dele nasceria a poesia, fruto da exuberância e excesso da poeta. O sujeito lírico de Hilst, como no último poema do livro, embora seja carne e poeira, e perecível, brilharia de um modo único, afetando, apenas deste modo, aquele que não se pode alcançar. No caso deste universo poético, a poesia seria o que faz o poeta ser mais aos olhos do outro, o que o engrandece. O canto, enfim, é o espaço em que algum desafio pode ser lançado àquela inacessível e obscura alteridade:

⁵ A transcrição é integral: «Honra-me com teus nada. / Traduz meu passo / De maneira que eu nunca me perceba. / Confunde estas linhas que te escrevo / Como se um brejeiro escolista / Resolvesse / Brincar a morte de seu próprio texto. / Dá-me pobreza e fealdade e medo. / E desterro de todas as respostas / Que dariam luz / A meu eterno entendimento cego. / Dá-me tristes joelhos. / Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra / E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro. / Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão. / Tu sabes que amo os animais. / Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome / Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo. / Talvez assim te encantares de tão farta nudez. / Talvez assim me ames: desnudo até o osso / Igual a um morto» (Hilst, 1992: 103).

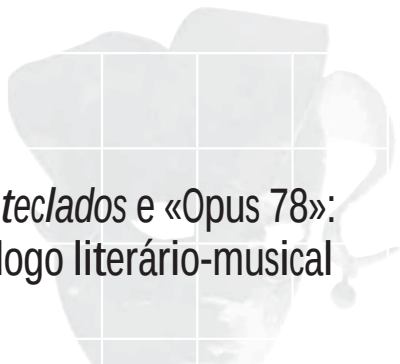
E destes versos, e da minha própria exuberância
E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
Dirás: que instante de dor e intelecto
Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira
O perecível, exsudando centelha. (Hilst, 1992: 112)

Bibliografia

- ARISTÓTELES (2005). «Arte poética». In Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 19-52.
- BLOOM, Harold (2006). *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- HILST, Hilda (1992). «Amavisse». In *Do desejo*. Campinas: Pontes, 31-88.
- (1992). «Sobre a tua grande face». In *Do desejo*. Campinas: Pontes, 101-112.
- Bíblia de Jerusalém* (1994). *Gênesis*. Nov. ed. rev. São Paulo: Paulus, 31-105.

Resumo: Neste pequeno artigo, tento aproximar a poesia de Hilda Hilst da Bíblia hebraica, tendo como eixo de análise, em uma perspectiva comparatista, a observação sobre duas figuras: a do deus da *Tanach* e a de uma alteridade muito particular presente nos poemas de Hilst.

Abstract: In this brief article, I try to juxtapose Hilda Hilst's poetry and the Hebrew Bible. In order to do that, from a comparative perspective, I concentrate on two figures: *Tanach's* god and a very singular character present in Hilst's poems.



Os teclados e «Opus 78»: um diálogo literário-musical

Ana Carolina da Silva Caretti

UNESP, SJRP – São Paulo (Mestranda)

Palavras-chave: *Os teclados*, «Opus 78», melopoética, Teolinda Gersão, Manuel de Freitas.

Keywords: *Os teclados*, «Opus 78», melopoetics, Teolinda Gersão, Manuel de Freitas.

A narrativa *Os teclados* (1999), de Teolinda Gersão, e o poema «Opus 78» (*Beau Séjour*, 2003), de Manuel de Freitas, aproximam-se na relação que estabelecem com a arte musical. Já perceptíveis nos próprios títulos, as semelhanças se expandem nos aspectos relacionados ao conteúdo. Ambos os textos trazem a figura de uma jovem menina, apontamentos sobre sua infância e uma intensa relação com a música. Em *Os teclados*, Júlia, a personagem principal, vive na casa dos tios, Octávio e Isaura, juntamente com tio Eurico, que é louco, e Armênia, a empregada. Em «Opus 78», o «tu», instaurado pela voz-lírica, é uma personagem poemática não nomeada, sugerindo um ser do sexo feminino e que mantém uma grande ligação com as avós. Esse «tu» também possui um ente na família que sofre de distúrbios mentais (um primo autista), e uma criada tratada como amiga, Noémia.

A música, de certo modo, permeia a vida de ambas as personagens, mas como algo que transpassa as barreiras do som e alcança um nível mais complexo, tornando-se parte inseparável de suas vidas. O piano não é, na vida de Júlia, somente um instrumento produtor de sons, mas uma via de acesso ao conhecimento e à própria liberdade, sendo o motivador de suas reflexões mais profundas.

¹ Com o apoio e colaboração da Professora Doutora Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, professora de Literatura Portuguesa na UNESP de São José do Rio Preto, São Paulo.

N'Os teclados (1999), como também em outros livros de Teolinda, manifesta-se uma ruptura com formas convencionais, libertando-se o texto dos grilhões da normatividade. A autora considera *Os teclados* uma narrativa, devido à impossibilidade de enquadrá-lo como conto ou romance. Esse é o primeiro livro de Teolinda em que ela traz a música, pelo menos de maneira direta, como um dos principais componentes. Já a relação da poesia com a música em Manuel Freitas, segundo Henrique Fialho², faz-se presente em livros anteriores a *Beau Séjour* (2003). Também em Freitas detecta-se a transgressão de postulados coercitivos, verificando-se, de certa forma, a marginalidade. Faz parte, inclusive, de um movimento intitulado «Poetas sem Qualidades», que apresenta um tom provocativo aos valores considerados nobres na poesia. No seu poema «Opus 78» (*Beau Séjour*), Freitas utiliza-se de recursos provenientes da forma narrativa; mais um aspecto, portanto, a ser comparado com *Os teclados*.

A proximidade viabilizada pela música entre os dois textos que constituem o *corpus* deste trabalho vai bem além do nível temático, podendo ser demarcada em um nível estrutural. Em *Os teclados* e «Opus 78» detectam-se alguns procedimentos que podem ser considerados afins aos da criação musical. Como bem lembrado por Solange Ribeiro de Oliveira (2002: 9), as aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético, e já nos textos de Horácio encontra-se uma predileção aos estudos voltados para as afinidades entre elas, mais especificamente da literatura com outros tipos de expressões artísticas. Em nossos dias, segundo Oliveira, a longa tradição horaciana deságua em tendências da literatura comparada que incentivam os recortes interdisciplinares. Nesta nossa análise, interessa-nos, sobretudo, o estudo das relações entre a literatura e a música, conhecido também como melopoética. Vale destacar que o objetivo não é fazer uma análise músico-literária propriamente dita dos textos, com descrições minuciosas dos objetos de análise musical, mas aproximá-los no sentido de tomar a música como ponto fundamental de ligação entre os dois, esteja ela vinculada à estrutura ou ao sentido dos textos.

Para Oliveira, a música na literatura pode ser representada por vários objetos de análise, como, por exemplo, a música de palavras, as recriações literárias de efeitos musicais, a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como a utilização – deliberada ou intuitiva – da forma sonata, do contraponto, do tema e variação e também as alusões e metáforas musicais na obra, incluindo-se aí a figura do músico.

Diante dessas sugestões e fixando-se agora nos textos de Teolinda Gersão e Manuel de Freitas, podemos considerar inicialmente os títulos das obras: *Os teclados* fazem referência tanto ao teclado de um computador quanto ao de um piano, e «Opus 78» é um índice das publicações de um compositor. Além disso, o poema de Manuel de Freitas

² Cf.: <http://antologiadoesquecimento.blogspot.com/2005/07/jukebox-vai-e-vem.html>. 16/07/07

divide-se em quatro partes cujos títulos se referem aos andamentos da música: *Molto moderato e cantabile*, *Andante*, *Menuetto* e *Allegretto*.

Tendo em vista a utilização de termos próprios ao universo musical, é importante tentarmos estabelecer uma conexão entre os andamentos e as estrofes que nomeiam. As relações, neste caso, restringir-se-ão ao plano dos sentidos, pois acreditamos que se tornaria inviável correlacionar o ritmo dos andamentos ao ritmo dos versos e estrofes do poema, uma vez que já afirmamos seu aspecto narrativo, fator que o isenta de rimas e métrica regular, por exemplo. As definições dos andamentos, aqui, serão baseadas nos dicionários de música de Arthur Jacobs, e na enciclopédia italiana de música *Le Garzantine*.

A primeira parte do poema é denominada *Molto moderato e cantabile*, e tem um caráter memorativo, em que o eu-lírico lembra-se da infância, dos «primeiros contos de fada», da «casa cor-de-rosa», das avós. Considerando que *cantabile* é um ritmo expressivo e sentimental, poderíamos de antemão relacioná-lo às memórias, como se houvesse certo saudosismo por parte do «eu». Porém, o fato de estar acompanhado pelo *molto moderato* (muito moderado) quebra a expectativa saudosista, pois é como se servisse de indício de que as memórias não são tão passíveis de saudade, o que pode ser sentido nos versos: «E tu ali, / cavaleiro parado, vítima precoce / de sonho nenhum ou, anos mais tarde, / da ruína. [...]» (Freitas, 2003: 22). Levando em conta que o tempo da enunciação é posterior a essa infância, percebemos a consciência do eu-lírico a respeito do que viria «anos mais tarde», o que, de certo modo, justifica o *molto moderato*, como um indício de ponderação.

A segunda parte, denominada *Andante* faz com que o leitor, ao lê-la, remeta imediatamente ao *Cavaleiro Andante* da primeira parte. Afora isso, talvez possamos estabelecer uma relação com a passagem do tempo, que agora é o presente, como se tivesse «andado», transcorrido de uma parte a outra, saindo de uma instância memorialista para chegar a um plano mais empírico, da realidade do eu-lírico. A terceira parte recebe o nome de *Menuetto*, que é um termo proveniente de uma dança francesa de origem simples e rústica e, segundo Jacobs (1978), forma o terceiro andamento padrão de uma sonata. Vale destacar que, no poema de Manuel de Freitas, é justamente a terceira parte que recebe este nome, e é também nesta parte que o termo «sonata» aparece. Não queremos justificar a escolha do termo por meio de pequenas identificações, mas, coincidentemente ou não, a dança francesa tem forma tripartite, com o acréscimo de uma coda, o que totaliza quatro partes, e, em «Opus 78», o *Menuetto* é a única parte que tem quatro estrofes.

A última parte do poema é denominada *Allegretto*, que é um andamento animado, um pouco menos que o *allegro*, no que diz respeito à velocidade do ritmo, e não faz, necessariamente, referência ao conteúdo expressivo. Tomando por base a falta de correlação entre o termo *allegretto* e sua indicação expressiva é que interpretamos essa

última parte, que finaliza o texto com um tom de desesperança, quebrando, de certo modo, a expectativa do leitor. É como se o aspecto progressivo do andamento não encontrasse correspondência nos versos, que inclusive trazem embaralhados a voz do eu-lírico e fluxos de consciência.

Com relação aos recursos estilísticos paralelos aos de uma partitura musical, o poema «Opus 78» permite-nos analisá-lo sob a luz da forma sonata. A sonata é uma composição em três ou quatro movimentos e, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2002: 132), consiste em uma introdução opcional, uma exposição de material básico, um desenvolvimento desse material e uma recapitulação, e tem como principais características a presença de dois temas contrastantes na exposição, ou duas áreas tonais conflitantes. Esses seriam, segundo a autora, os conceitos básicos que poderiam ser utilizados na estruturação de poemas e textos ficcionais, bem como em ensaios críticos que pretendem tomar tal forma como ponto de apoio. Para os movimentos da sonata, a *Wikipédia*³ traz as seguintes definições: um primeiro movimento rápido, um segundo movimento lento, geralmente em forma de variações, um terceiro movimento dançante (um *minuetto*, por exemplo), e o movimento final, de caráter enérgico e conclusivo.

Em «Opus 78» identificamos facilmente dois temas de tonalidades distintas logo na primeira parte, que são o passado e o presente, e representam os tempos da infância e da idade adulta, uma vez que o poema é inteiro permeado de lembranças do outrora e de opiniões do agora. Levando em conta uma conceituação de sonata envolvendo introdução, exposição, desenvolvimento e recapitulação, o poema, também dividido em quatro partes, ordena-se de modo que a introdução seja composta por toda a sua primeira parte, denominada «*Molto moderato e cantabile*», em que há as rememorações de uma infância insólita, passada com as avós em «tardes infinitas», em que a música e «as páginas tão baças do *Cavaleiro Andante*» (Freitas, 2003: 22) parecem ter tomado o lugar dos brinquedos e dos jogos pueris. É nessa parte, também, que os temas conflitantes são apresentados, ou seja, os acontecimentos da infância são inscritos com a visão do adulto. Já a exposição compreende a primeira estrofe da segunda parte, *Andante*, em que o tempo do enunciado se liga ao tempo da enunciação. Nessa estrofe, a exposição parece adquirir um tom literal, com a consciência do eu-lírico em relação ao que conta, ao que expõe: «É um enredo banal» (ibid.: 23). O desenvolvimento se inicia também na segunda parte, mais precisamente na segunda estrofe, com o regresso da criança, agora na idade adulta, à sua aldeia, o que lhe causa muitas recordações, sempre estimuladas pelo eu-lírico, como nos versos seguintes: «[...] Do sótão, lembras-te? via-se / a aldeia toda, muito antes de ser vila» (ibid.: 24). Nesse sentido, a terceira parte, denominada *Menuetto*, além de estabelecer uma relação direta com a sonata musical, que habitualmente traz este andamento como o terceiro movimento, também pode estar ligada ao desenvolvimento, uma vez que as lembranças iniciadas no final da segunda parte

³ Cf.: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sonata>, acesso em 14/07/08

ganham ênfase na terceira, em que esse mesmo eu-lírico não só continua estimulando as recordações dessa segunda pessoa (menina), mas também relembra fatos referentes a si próprio, o que nos induz a pensar que pode se tratar de uma mesma pessoa.

Finalmente, a quarta e última parte do poema, denominada «*Allegretto*» corresponde à chamada recapitulação da sonata, em que há a tentativa de recapitular e resolver as questões iniciais, mas com tonalidades diferentes, o que também parece acontecer no poema de Manuel de Freitas. O «*Cavaleiro Andante*» que aparece na exposição, assim como a música, são retomados nessa última parte, mas de modo distinto, com uma perspectiva diferente à da primeira, como podemos notar nas palavras do próprio eu-lírico: «Não esperes que te ajude o *Cavaleiro / Andante* ou – menos ainda – a música. / Cresceste demasiado, o teu corpo / não cabe no teu corpo e o amor / (ah, o amor) ajuda mas não salva» (ibid.: 25). É importante ressaltar que a análise do poema «Opus 78» com alusões à forma sonata é apenas um modo de analisar o texto que não pretende de nenhuma maneira afirmar a intenção do autor no momento da construção, mas que julgamos ser pertinente pelo fato de o poema estar diretamente ligado ao universo musical.

Um outro recurso estrutural muito utilizado na música que podemos apontar nos dois textos é o *leitmotiv*, que diz respeito a temas e motivos reiterados ao longo do discurso, na definição de Isabel Allegro de Magalhães (1995: 177). Mas a reiteração de temas e motivos não é sempre feita em favor de apresentá-los de um mesmo modo, o que, na opinião de Calvin Brown (*apud* Oliveira, 2002: 121), provocaria uma redundância que, ao contrário do que acontece na música, seria desprazerosa ao leitor, e é por isso, então, que ocorrem as variações. O conceito de variação é básico para a teoria musical, e pode ocorrer em qualquer elemento, como harmonia, andamento, linha melódica, etc. Oliveira lembra que o conceito tem sido amplamente utilizado também na análise literária, tornando-se extremamente importante para a melopoética.

Em *Os teclados* e «Opus 78» percebemos principalmente variações que dizem respeito ao sentido. Na narrativa de Gersão, para citarmos apenas alguns exemplos, há um momento em que a protagonista, Júlia, é convidada a ir ao circo e se encanta com a apresentação da trapezista. A certa altura, o narrador diz:

Apeteceu-lhe tapar a cara e não ver, mas não conseguia despregar os olhos da mulher suspensa. Se deixassem de olhar ela caía, ocorreu-lhe. Era o olhar deles que a mantinha equilibrada lá em cima [...]. E por isso ela, Júlia, não podia fechar os olhos, tinha de olhar até o fim. Manteve os olhos abertos. (Gersão, 1999: 34)

Mais adiante, em um momento da narrativa em que Júlia já tinha saído da infância, alcançando certa maturidade de pensamento, o narrador diz: «Não era o olhar do público que segurava a trapezista, há muito que sabia. [...] A vida e a morte dependiam do acordo entre ambos: da harmonia entre o corpo e a corda» (ibid.: 66).

Também podemos citar como exemplo, em outro momento do texto: «Gostava de vagar pelo bairro, ouvindo o que havia para ouvir – claxons de carros, motores, vozes, barulhos de oficinas, pancadas mecânicas, chapas de metal zunindo, portas batendo, passos de pessoas na calçada» (ibid.: 15), e em um trecho mais à frente: «Mas não tinha vontade de tocar. Vagueou durante semanas pelas ruas, tocando apenas mentalmente [...]. Ouvindo os ruídos da rua (vozes, claxons, motores de carros, bater de portas), ou descendo até ao rio e escutando a água a bater no paredão» (ibid.: 89).

As variações sobre um mesmo tema ou uma mesma situação também podem ser encontradas no poema de Manuel de Freitas, que apresenta uma nova forma de variação: o contraponto. Na música, o contraponto significa que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente. A sua transposição para a literatura, conforme Jean-Louis Cupers (apud Oliveira, 2002: 126), não contempla a simultaneidade sonora das várias partes, mas sim o jogo temático, ao mesmo tempo em que acompanha os jogos metafóricos que comandam a decodificação do texto e sua articulação sintática. Em «Opus 78» há simultaneidade de dois tempos, o passado e o presente, em um mesmo tempo discursivo, por uma mesma voz que ora se refere a si próprio (eu), ora a uma suposta outra pessoa (tu), ou ainda a um coletivo (nós). Contando episódios da infância, o eu-lírico deixa escapar opiniões de sua personalidade adulta. Aqui se instaura, então, um contraponto.

Outros recursos relacionados à música são passíveis de serem demarcados. Em *Os teclados* podemos destacar o *tenuto* e o *staccato*. O *tenuto*, indicação de que uma nota ou acorde devem ser prolongados por tempo indeterminado, é detectado na narrativa de Teolinda pela sustentação de segmentos que são reiterados, como nos exemplos: «[...] ela ia andando – até onde, até onde?» (Gersão, 1999: 31), ou «[...] e a levavam – para onde, para onde?» (ibid.: 31), ou ainda: «a lição parecia consistir sobretudo em deixá-la, em deixá-la, em deixá-la» (ibid.: 49). Já o *staccato*, que é um método de tocar uma nota de maneira rápida e destacada das demais, aparece na narrativa em segmentos semanticamente ligados entre si, mas que são colocados de forma separada, como em: «[...] de onde vinham as escalas? Ninguém as tinha inventado, estavam simplesmente «lá», desde sempre. Mas o que significava «desde sempre»? E onde era «lá», quando se dizia que as escalas estavam lá? E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo» (ibid.: 29).

Além da música, o silêncio também é um elemento intenso capaz de ligar os dois textos. O silêncio, aliás, de maneira alguma pode ser visto como um espaço de tempo nulo, mas sim como um espaço de tempo suspenso e cheio de significações. No caso de «Opus 78», o eu-lírico manifesta a existência do aprendizado do silêncio, que define como o «maior dos dons». Nesse caso, o silêncio é uma espécie de propiciador de reflexões, um degrau indispensável para o alcance da sabedoria. Em *Os teclados*, o silêncio alcança uma amplitude ainda maior, que, além de estabelecer uma parceria com «Opus 78» ao manter a característica de «maior dos dons», também parece definir-se

como o «maior dos sons». O silêncio, aqui, não é falta de comunicação, vacuidade, é, sobretudo, e como no poema, um estado de aprendizado. Júlia, a protagonista, opta pelo silêncio, em detrimento às aulas de piano que tio Octávio insistia em lhe dar, pois «não suportava que ele a manipulasse, lhe decidisse o destino, como não suportava que a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não) nas raras ocasiões em que ela tocava. Não queria tocar» (ibid.: 36). A personagem, então, reclusa em seu silêncio interior, decide produzir seu próprio teclado, do modo transcrito no trecho:

Até que teve a idéia de copiar o teclado, em papel vegetal, aproveitando uma saída mais prolongada dos tios. Reproduziu uma oitava sete vezes, decalcando-a do papel vegetal sobre cartolina branca, pintou os sustenidos com tinta da China, cortou a cartolina do tamanho exacto do verdadeiro teclado, estendeu-o sobre a secretária, abriu a partitura e tocou. Era quase um piano, concluiu correndo a escondê-lo por detrás dos vestidos, dentro do guarda fato. Se conseguisse concentrar-se em absoluto, era quase um piano. Completamente a salvo, inacessível a todos. (ibid.: 36-37)

Ângela Salgueiro Marques (2001: 139), em um trabalho intitulado «Os tons do silêncio em *Os teclados*», frisa que tocar um piano feito de cartolina propicia a inserção da música no campo privilegiado do silêncio, de um silêncio que permite a realização de um processo inventivo, original, em que o som puro não necessariamente é tocado, mas apreendido e capturado.

Em obras tão envolvidas com o universo musical, a existência do silêncio torna-se um componente fundamental, uma vez que representa o outro lado da sonoridade das palavras. Sabemos que o som é uma vibração, uma rápida seqüência de impulsões e repousos. José Miguel Wisnik (1989) lembra-nos que não há som sem pausa, e por ser presença e ausência, está permeado de silêncio. No som, há tantos ou mais silêncios quanto sons, do mesmo modo que sempre há som dentro do silêncio. (Wisnik, 1989: 15-16). E Júlia, a protagonista da narrativa de Gersão, na voz do narrador do texto, também opina sobre o silêncio, que, para ela, fazia parte do processo de audição: «E mesmo o silêncio fazia parte de ouvir – o silêncio entre uma coisa e outra, a respiração ou a pausa, antes que outra coisa acontecesse» (Gersão, 1999: 15).

Outro elemento que julgamos procedente para que se possa estabelecer correlações entre os dois textos é o fato do poema ter um caráter narrativo. Para além de não haver rimas nem métrica fixa, o poema sugere ainda uma narrativa diluída em versos e estrofes, possuidora de aspectos comuns a todas as narrativas, como um narrador, personagens, marcações temporais, mistura de vozes e até fluxo de consciência. O retorno da menina à sua aldeia faz com que o eu-lírico/narrador exprima muitos comentários reflexivos, como se tivesse compartilhado com ela a mesma infância, sugerindo serem a mesma pessoa, como já mencionado anteriormente. Nesse sentido, o texto também teria um aspecto autobiográfico, uma espécie de auto-relato,

a que o próprio eu-lírico alude, dizendo tratar-se de um «enredo banal». Também o fluxo de consciência aparece no poema, na última parte, estabelecendo uma quebra discursiva: no momento em que o tempo da enunciação é o presente, há a interrupção marcada pelo travessão típico do discurso direto, em que uma outra voz, diferenciada pelo modo itálico, parece assumir o turno, como uma rememoração de um tempo passado, uma espécie de nostalgia: «– Vem comigo partir estes pinhões, / sob o esboroado cor-de-rosa das paredes. / Os cavalos, acredita, não te farão mal» (Freitas, 2003: 25).

Da mesma forma que «Opus 78» possui características narrativas, *Os teclados* nos proporcionam momentos especialmente poéticos. Júlia, ao deparar-se com a experiência do amor, conversando com seu professor de matemática, começa a divagar, e suas divagações são intercaladas ao curso normal da narrativa, destacadas por parênteses:

(Ela caindo dos mundos, de esfera em esfera, presa por um pé. Descendo vertiginosamente através dos planetas. Em cada um uma sereia olhando) [...]

(Em cada planeta uma sereia olhando. Com o rosto dela própria) [...]

(As sereias cantavam em harmonia com o destino. Que era sempre o mais forte)
[...]

(Elas penteavam os longos cabelos, sentadas nos rochedos. As sereias. E cantavam.) (Gersão, 1999: 78-79)

Assim como os versos do poema apresentam um arranjo parecido ao de uma narrativa, esse trecho apresenta-nos características que são, em princípio, originárias da poesia, como a musicalidade das palavras e o próprio ritmo. A recorrência de nasais nos gerúndios (caindo, descendo, olhando) e nos verbos (cantavam, penteavam) imprime um tom de movimento, que se refere ao fato de a menina estar caindo de uma esfera a outra. É como se esse movimento fosse lento, e ela estivesse observando tudo com muita calma e paciência. No trecho: «(Elas penteavam os longos cabelos, sentadas nos rochedos. As sereias. E cantavam» (Gersão, 1999: 79), podemos observar a lentidão ocasionada pelas pausas, que são representadas pela vírgula e pelos pontos finais. Notamos, portanto, que os dois textos também confluem no que diz respeito à mistura de gêneros e a não preocupação com o cumprimento de normas estruturais.

Um outro ponto passível de ser abordado é a relação das personagens com a literatura. Em *Os teclados*, Júlia depara-se com uma entrevista de jornal, em que uma escritora coloca em pauta seu contato com um novo instrumento de escrita, o computador, que reduz a distância entre o cérebro e a mão. Essa relação com a literatura já está incutida no título do texto, pois o plural representa tanto o teclado de um piano quanto o de um computador. As palavras da escritora tornam-se referência para Júlia, infiltrando-se em seus pensamentos, como uma «música» que ressoa em seus ouvidos, conforme opinião de Maria Heloisa Martins Dias (1999). A partir da leitura da entrevista, a personagem passa, então, a questionar-se em busca de autoconhecimento. Já em «Opus 78», o contato

da personagem poemática com a literatura dá-se pela leitura, na infância, do *Cavaleiro Andante*. Nesse caso, a literatura, tal como a música, assume um papel importante na vida da personagem, da mesma forma que também assumem as duas avós «viúvas e irmãs», figuras tão importantes no poema. É como se as duas representassem as irmãs música e literatura: uma preferia a Sexta de Beethoven, a outra o absoluto silêncio.

Na narrativa de Gersão, por vários momentos podemos sentir um tom metaficcional, em que o texto parece falar de si próprio e de seu processo de elaboração, embora sempre de uma maneira velada. A referência ao leitor não é feita de maneira direta, mas sua presença pode ser identificada por meio de outros tipos de «consumidores» de arte, como o espectador de um número circense ou o ouvinte de uma música instrumental. A música é um componente que também propicia a reflexão sobre a literatura, como no trecho: «As muitas vozes das coisas. Vozes de Bach, jogando umas com as outras, cruzando-se, convergindo, divergindo. Puro jogo, como o do mar e das ondas. Assim o mundo era feito» (Gersão, 1999: 15). Notamos, aqui, que as vozes de Bach podem também referir-se diretamente às vozes da narrativa, o que configuraria um jogo da parte do narrador.

Da mesma forma que a narrativa de Gersão pode levar-nos a uma dimensão meta-ficcional, o poema de Freitas também pode ser visto por uma via, no caso, metapoemática. A «música que se colava ao ardor das páginas» (2003: 23), parece querer exprimir justamente o que «Opus 78» é, ou seja, um texto literário enriquecido com música, em diferentes manifestações. É como se estivesse a falar de si próprio, de suas páginas e versos permeados de música.

Há outros indícios da metalinguagem no poema. No fim da segunda parte, os versos: «Agora, porém, só nos degraus do poema / podes procurar a vida, a morte inteira, / a música tão calada de quem foste» (Freitas, 2003: 24) parecem fazer referência não só ao «tu» do discurso, mas também a uma outra pessoa, o leitor, para que este se volte diretamente ao texto, no sentido de subir uma escada, «escalar» o poema para chegar ao patamar desejado. Além disso, os vocábulos «a vida, a morte inteira, a música tão calada», separados por vírgulas, estruturalmente sugerem os próprios degraus, como se performatizassem uma escada. O eu-lírico também estabelece uma bonita metáfora que acentua o aspecto metapoemático, que é a de comparar a escrita dos versos ao bordado de uma almofada: «Bordávamos, tão longe de tudo, / as flores de uma almofada que perdi, ou, no meu caso / (e sem o saber então), a dor inútil destes versos» (ibid.: 25). Notamos, portanto, que, cada qual à sua maneira, os dois textos também podem ser aproximados em função da presença da literatura como um elemento temático, seja de uma forma direta ou com um pouco mais de sutileza.

As aproximações entre os dois textos permitiram-nos verificar que, tanto «Opus 78» quanto *Os teclados* trazem elementos em comum, como as estruturas paralelas às de composições musicais, o silêncio, a literatura, que confluem para a determinação

do elemento de fundamental importância para o estabelecimento do diálogo entre os textos, que é a música. É como se nós, leitores, fôssemos ora regentes, ora executores de peças que, de uma maneira muito intensa, nos instigam a tocá-las.

Bibliografia

- DIAS, Maria Heloísa Martins (1999). «À escuta de uma nova linguagem». *O escritor* 13/14, 244-248.
- Enciclopedia Della Musica (1999). *Le Garzantine*. Milano: Garzanti
- FREITAS, Manuel de (2003). *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GERSÃO, Teolinda (1999). *Os teclados*. Lisboa: Dom Quixote.
- JACOBS, Arthur (1978). *Dicionário de música*. Tradução de Helder Rodrigues e Manuel J. Palmeira. Lisboa: Dom Quixote.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995). *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho.
- MARQUES, Ângela Maria Salgueiro (2001). «Os tons do silêncio em *Os teclados* de Teolinda Gersão». *Quadrant. Université Paul Valéry* 18, 133-145.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro (2002). *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva.
- WISNIK, José Miguel (1989). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar comparativamente os textos *Os teclados* e «Opus 78», dos escritores portugueses Teolinda Gersão e Manuel de Freitas, respectivamente. Observou-se que os textos estudados relacionam-se por conterem, sobretudo, aspectos ligados diretamente ao universo musical, seja no plano estrutural ou no plano dos sentidos. As aproximações estabelecidas entre os dois textos analisaram elementos em comum, como a dimensão metalingüística, o silêncio e a utilização de procedimentos afins aos da criação musical, que evidenciaram diálogos que servem para legitimar a música como elemento fundamental para a construção de ambos.

Abstract: The present article presents a comparative analysis of the texts *Os teclados* and «Opus 78», by the Portuguese authors Teolinda Gersão and Manuel de Freitas, respectively. The studied texts can be related as to aspects regarding directly the musical universe, both in the structure plan or in the sensorial plan. The established relations between the two texts have focused on the common elements, such as the metalinguistic dimension, the silence and the use of processes akin to the musical creation, which bear evidence of dialogues serving to posit music as a fundamental element for the construction of both.



«Nada pensa nada»

Érica Zíngano

Universidade de São Paulo (Mestranda)

Ai que prazer
Não cumprir um dever,
Ter um livro pra ler
E não o fazer!
Ler é maçada.
Estudar é nada.
O sol doira
Sem literatura

Fernando Pessoa

Palavras-chave: Bartleby, Enrique Vila-Matas, Maurice Blanchot, Fernando Pessoa, projetos, fragmentos, livro nenhum: «papel de pensamento».

Keywords: Bartleby, Enrique Vila-Matas, Maurice Blanchot, Fernando Pessoa, projects, fragments, null book: «paper thought».

1. Por uma não-escrita

«Preferiria não o fazer», repetia Bartleby, modesto escriturário de um gabinete de advocacia situado em Wall Street, às solicitações de seu chefe, fosse para o que quer que fosse. A sentença emblemática, de conotação dúbia, nem positiva nem negativa, *evasiva*; repetida inúmeras vezes no decorrer de *Bartleby, o escrivão* (1853), novela de Herman Melville, coloca-nos num impasse:

– *Como pode um escrivão simplesmente não mais querer escrever?*

À parte as várias interpretações que este gesto lacônico pode suscitar, impossível não tencionarmos a questão para pensá-la num âmbito maior, o da literatura. Se retomássemos a História da Literatura por essa perspectiva – a do Não –, que História teríamos? Ao enumerarmos obras que não foram escritas ou que permanecem incom-

pletas – disso temos apenas projetos, rascunhos, notas ou fragmentos –; poderíamos analisar a literatura pelo que se tentou escrever, revelando-nos, em larga medida, uma outra História da Literatura: a da impossibilidade da representação ou a do seu fracasso. Ou, ao invés da sua impossibilidade, a sua crise. Ou, ainda, a constatação de que uma vida apenas não dá tempo.

Neste ensaio, interessa menos pensar numa possível impossibilidade da representação – *seu fracasso?* –, e sim examinar procedimentos de escrita em que pode a questão ser considerada: não escrever?, escrever o Não?, escrever em fragmentos?, escrever para não escrever?. Para tanto, voltemos a *Bartleby*, mesmo sabendo que talvez fosse melhor não o fazer.

2. Um Não inicial

Desta misteriosa personagem, sabemos pouquíssimo:

(...) não existe material suficiente para uma biografia integral e satisfatória desse homem. É uma perda irreparável para a literatura. *Bartleby* era uma dessas criaturas a respeito das quais nada se pode averiguar, exceto nas fontes diretas, e estas, no seu caso, eram muito poucas. (Melville, 2005:1)¹

Sem passado e sem história, acompanhamos *Bartleby* através da narração em primeira pessoa de seu chefe, «um homem de certa idade», que decidiu contratá-lo, já que o volume de trabalho aumentara quando assumira o cargo de Oficial de Registro Público. E, é ele mesmo quem nos diz que:

No início, *Bartleby* escrevia muito. Como se estivesse faminto por ter algo para copiar, parecia se empanturrar com os meus documentos. Não havia pausa para a digestão. Trabalhava dia e noite, copiando à luz natural e à luz de velas. Eu teria ficado empolgado com a sua dedicação, se ele trabalhasse com alegria. Mas escrevia em silêncio, com apatia, mecanicamente. (ibid.:8)

Ou seja, *Bartleby*, desde o início, já possuía um caráter díspar: mesmo trabalhando incessantemente – alguma alusão à mecanização do trabalho pode ser lida nas entrelinhas – não era com «alegria» que o fazia: ora, o funcionário «feliz», regozijado com o trabalho que realiza, não seria talvez um dos maiores sonhos da burguesia emergente? Modesto Carone escreve o posfácio desta edição e chama a nossa atenção justamente para isso: «*Bartleby* é um escravo naquele cenário» (ibid.: 44). Escravo num novo mundo que recém começara a se estabelecer, um mundo das finanças, do

¹ Todas as citações aqui reunidas, utilizadas nesta secção do trabalho, referem-se à seguinte edição: Melville, 2005.

lucro, dos pontos com hora de chegada e saída, das 8h trabalhadas, e, agouro de Melville ou não, Wall Street é hoje símbolo do regime capitalista.

A narrativa ganha fôlego quando, ao terceiro dia de trabalho, Bartleby pronuncia sua frase bombástica pela primeira vez. Desta forma, o conto concentra-se em torno das elucubrações do patrão, cada vez mais abismado com o comportamento esdrúxulo de seu funcionário, «aquilo que vi espantado, com meus próprios olhos, é tudo o que sei a respeito de Bartleby» (ibid.:1), que passa seu tempo atrás de um biombo verde, a contemplar um muro de concreto defronte a sua janela, uma parede cega; e que prefere, impreterivelmente, o Não.

A atitude impertinente da personagem, que afirma e reafirma, de forma categórica, sua recusa em realizar qualquer solicitação, «o escrivão era vítima de um mal inato e incurável» (ibid.:18), tendo sempre a enfática sentença na ponta da língua, suscita gradualmente uma sensação de revolta no patrão e nos colegas, perturbando a ordem geral do ambiente de trabalho. O fluxo da narrativa passa a ser marcado, então, da sua metade para o fim, pelo crescente desconforto que é gerado na repetição descabida de Bartleby, «nada irrita mais uma pessoa honesta do que a resistência passiva » (ibid.:12), conduzindo as demais personagens a um estado de tensão permanente, «tremia ao pensar que o contato com o escrivão tivesse afetado seriamente meu estado mental» (ibid.:20).

O patrão, que se interroga, num misto de compaixão cristã e racionalismo asséptico, começa a ficar realmente preocupado com os rumores que corriam a respeito de Bartleby, pois manter um funcionário desobediente, sob sua tutela, poderia afetá-lo profissionalmente:

No fim, fiquei sabendo que no meu currículo profissional corriam comentários espantosos sobre a criatura estranha que eu mantinha no meu escritório. Isso me incomodou muito. (...) O que fazer? O que devo fazer? O que a minha consciência diz que devo fazer com esse homem, ou melhor, fantasma? Tenho que me livrar dele; ele tem que ir embora. Mas como? (...) Prefiro deixá-lo viver e morrer aqui, e depois emparedá-lo. (ibid.:28-9)

A solução que lhe ocorre, um tanto sombria, remete-nos, de súbito, às narrativas de Poe, além da sugestão de emparedá-lo, citação explícita ao conto «O gato preto», outras alusões ao universo do escritor norte americano também podem ser observadas, por exemplo, quando se refere a Bartleby como fantasma. Dessa forma, a novela adquire um tom de narrativa fantástica, não longe dos relatos «absurdos», largamente explorados no séc. XX, dos quais, sem dúvida, Poe foi precursor.

Extremamente moderno, Melville prenuncia vários dos temas a serem explorados por Kafka ou mesmo Beckett. Esta novela poderia muito bem ter sido escrita por eles, tamanha similitude temática observamos, seja pelo inusitado da situação

narrada – um escrivão que se recusa a escrever! –, seja pelo que dela fica sugerido nas entrelinhas: o absurdo, o fantástico, a loucura; além da narrativa se passar num ambiente burocrático, tema kafkiano por excelência.

Talvez, essas semelhanças revelem uma certa tendência da modernidade: a prevalência de personagens «menores» – um herói destituído do seu caráter de heroísmo, representando, dessa maneira, qualquer indivíduo comum que põe em xeque, através da sua resistência passiva, as instâncias de poder, uma ordem superior, regida pelo sistema capitalista.

Não à toa, *Bartleby*, com a aura de mistério que cerca seu caráter inescrutável e sua sentença enigmática, tornou-se uma das mais famosas personagens da ficção moderna, atraindo para si a atenção de filósofos fundamentais do séc. XX:

Os estudos sobre *Bartleby* já eram numerosíssimos no âmbito anglo-saxão, mas foi o posfácio ao conto escrito por Gilles Deleuze em 1989, intitulado «*Bartleby ou a Fórmula*», que colocou em circulação filosófica internacional a personagem de Melville e sua frase. Deleuze observa: «A fórmula arrasadora elimina tão impiedosamente o preferível quanto qualquer não preferido. Ela abole o termo a que se refere, e que ela recusa, mas também o outro termo que ela parecia preservar, e que se torna impossível». Depois de Deleuze, outros filósofos contemporâneos se debruçaram sobre *Bartleby*, como Giorgio Agamben («*Bartleby o della Contingenza*») e Jacques Derrida (em cursos e trechos de livros). Inicialmente interessado em *Bartleby* pelo tema do «segredo», o último Derrida enfatizava, no escriturário, o tema da «resistência ética». Outros estudiosos assinalaram a afinidade da atitude de *Bartleby* com a própria «desconstrução» derridiana, pelo fato de esta evitar o dualismo do sim ou não. (Perrone-Moisés, 2005)

No entanto, não apenas filósofos dedicaram estudos sobre o caráter ambíguo da personagem de Melville, ficcionistas também foram seduzidos pela síndrome de *Bartleby*.

3. Por uma escrita do Não

Pourquoi ne cesse-t-il [l'écrivain] pas d'écrire? Pourquoi, s'il rompt avec l'oeuvre, comme Rimbaud, cette rupture nous frappe-t-elle comme une impossibilité mystérieuse?

A-t-il seulement le désir d'un ouvrage parfait, et, s'il ne cesse pas d'y travailler, est-ce seulement parce que la perfection n'est jamais assez parfaite?

Maurice Blanchot

Enrique Vila-Matas, escritor catalão, também fascinado por Bartleby, ou, melhor dizendo, por Bartlebys, parte da premissa inicial dessa personagem, a da recusa, para construir seu *romance-compêndio*, *Bartleby e companhia*: uma estranha antologia, misto de ensaio e ficção, onde são reunidos diversos escritores que, por razões distintas e variadas, decidiram parar de escrever. Escritores que, assim como o escrívão, prefeririam não o fazer, assumindo a atitude da desistência.

Os casos verídicos citados são vários: Rimbaud, Juan Rulfo, Salinger são autores de obras interrompidas; Mallarmé tem seu último projeto, *Livro*, inconcluso; Joseph Joubert, Arthur Cravan e Pepín Bello são escritores sem livros, dentre vários outros, reais ou inventados, que renunciaram a continuar, a terminar ou mesmo a começar uma obra, além de escritores que, como Kafka e Proust, escreveram sobre a dificuldade de escrever. Sócrates também consta no rol, pois, como é sabido, não deixou obra escrita: «Embora sempre se soubesse que ele tinha um caráter delirante e alucinado, uma conspiração do silêncio encarregou-se, durante séculos, de não destacar isso. É que seria muito difícil assumir o fato de um dos pilares de nossa civilização ter sido um excêntrico desmedido» (Vila-Matas, 2004: 20-1).

Espécies de Bartlebys modernos, agrupados nesta listagem pessoal extremamente irônica, sob a égide do «preferiria não o fazer», apontam uma possível tendência da atual literatura, a do Não, ressaltando uma crise que se agravou na modernidade, a do Silêncio:

Sem sombra de dúvida, desde o romantismo a literatura sofre de um Mal que vem se agravando, cuja causa é a percepção de seu possível desaparecimento. O grande teórico desse Mal da literatura, que está certamente na base do livro de Vila-Matas, foi Maurice Blanchot. Há quase meio século, em *Le Livre à Venir* (1959), Blanchot descreveu a crise vivida pelos escritores modernos, que, buscando a própria essência da literatura, tornam a obra impossível. (Perrone-Moisés, 2005)

Se, em *Le livre à venir*, Blanchot sugere o desaparecimento da literatura – «Où va la littérature? Oui, question étonnante, mais le plus étonnant, c'est que s'il y a une réponse, elle est facile: la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition» (Blanchot, 2003: 265) –; é num livro anterior, *L'espace littéraire* (1955), em que ele aborda a questão da obra impossível, a obra como uma busca incessante, praticamente inacessível, e lança uma possibilidade para entendermos essa dinâmica da escritura: ao distinguir a obra do livro, Blanchot reafirma o abismo que separa o gesto, movimento permanente do escritor – o livro –, do desejo sem fim, por vezes nem mesmo visionado, tamanha a distância metafísica existente entre o impossível e o provável – o desejo de obra. A busca da obra, ou a manutenção do desejo de obra – «l'écrivain ne sait jamais si l'oeuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre» (Blanchot, 2000: 14) –; seria

o próprio movimento da literatura e se justificaria na beleza, um tanto obsessiva, que há na tentativa de se atingir a perfeição, sempre num horizonte distante, jamais perfeita.

Dessa forma, a pergunta lançada por Blanchot e retomada aqui na epígrafe desta secção, pergunta-chave para adentrarmos nos *Bartlebys* de Vila-Matas, traz-nos a pensar sobre o universo dos escritores do Não, escritores que foram, de alguma forma, atingidos pelo Mal do silêncio, o Mal do «nosso» século. E, como cada caso é um caso, deter-me-ei em um único, muitos, Fernando Pessoa.

3.1. Um caso dentre casos

Nesta lista, como em outra lista qualquer – incompleta, infundável – poderíamos lembrar-nos de itens que não constam, como é o caso, por exemplo, do escritor Fernando Pessoa. Em *Bartleby e Companhia*, Pessoa, ou melhor, o projeto Pessoa, não é mencionado, não é dito que teve apenas dois livros editados e que sua obra, como projeto de obra, teve publicação póstuma. Do seu universo extremamente fragmentário, é mencionado apenas o heterônimo Barão de Teive, o heterônimo-suicida:

Outro feiticeiro feliz que também renunciou ao exercício de sua magia foi o barão de Teive, o heterônimo menos conhecido de Fernando Pessoa, o heterônimo suicida. Ou, melhor dizendo, o semi-heterônimo, porque, do mesmo modo que Bernardo Soares, pode-se aplicar a ele aquela expressão de «não sendo sua personalidade a minha, não é diferente da minha, mas uma simples mutilação dela». (Vila-Matas, 2004: 93)

A problemática da obra inalcançável, infinita, abordada em Blanchot – «ce que l'écrivain a en vue c'est l'oeuvre, et ce qu'il écrit c'est un livre» (Blanchot, 2000: 16) –, também é uma questão central para o Barão que, impossibilitado de transpor-se à arte literária superior a que pretendia, preferiu matar-se: «o barão fez muito bem em ser conseqüente com sua lucidez, fez muito bem em escrever sobre a impossibilidade de fazer uma arte superior e até, talvez – dadas as circunstâncias que envolvem seu caso –, tenha feito bem em se matar» (Vila-Matas, 2004: 95).

Vila-Matas, através de seu narrador, além do Barão, também cita Bernardo Soares, outro semi-heterônimo de Pessoa. Apesar de Enrique não ter refletido muito sobre este último, gostaria de despendar mais tempo com ele, tanto pela complexidade que aporta, quanto pelo fascínio que exerce. Também, porque, como mais adiante trataremos do «caso» Caeiro, Bernardo Soares compõe um contraponto interessante.

3.1.1. Desasocego, desassocego, desassossego?

Seria demasiado arriscado ler, em Desassossego: Des-a-só-sem-ego?

Bernardo Soares, como os outros Pessoas, sofre da solidão povoada de um ego ausente, de um centro cego e jamais assente.

Leyla Perrone-Moisés

A primeira pergunta a ser feita, se tivéssemos uma, pelo que aqui venho tentar responder, talvez fosse: – Fernando Pessoa, vários, seria também, ele(s), uma espécie de Bartleby? Nesta, muitas podem ser depreendidas, pela complexidade inerente ao caso. Uma delas, outra, sem pestanejar, que resulta obviamente da primeira, surge logo em seguida: – Mas como, tendo escrito tanto? Por hora, deixemos em «suspensão», como espécie de pensamentos soltos – aqueles que nos ocorrem quando lemos –, estas perguntas-guias, que, invariavelmente, estarão nas entrelinhas destas notas-escrita.

Espécie de diário, extremamente angustiante, o *Livro do desassossego*, anteriormente atribuído a Vicente Guedes, assinado por Bernardo Soares – ajudante de guarda livros da cidade de Lisboa –, é um livro-nenhum. Quem nos diz é Zenith, ao organizar uma de suas versões impressas: «Pessoa inventou o livro do desassossego, que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir. O que temos aqui não é um livro, mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o anti-livro, além de qualquer literatura» (Zenith, 2003: 13).

Em vida, Pessoa publicou apenas 12 textos de uma infinidade, e «trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas, quanto mais a “preparava”, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável – como, aliás, a existência de Pessoa enquanto pessoa» (Zenith, 2003: 14). Sempre por fazer, sempre se fazendo, o livro esteve sempre beirando a incerteza do *Livro*, no provisório de qualquer escrita-esboço, no seu processo de *Livro*. No seu decorrer, recebeu vários títulos possíveis: *Epílogo na Sombra*, *Viagem nunca feita*, *Apoteose do absurdo*, *Litania da esperança*, *Idílio mágico* etc; além de apontamentos vários que nunca chegaram a ser escritos. «O *Livro do Desassossego* foi, antes de mais, vários livros (e afinal só um) de vários autores (e afinal um só), e a própria palavra *desassossego* mudou de significado com o decorrer do tempo» (ibid.: 16). No que toda escrita guarda de provisório, o *Livro* foi se constituindo de acúmulos, um caderno de resquícios de vários Pessoas, com toda a sua diversidade heteronímica:

Além dos textos simbolistas e diarísticos, Pessoa juntou especulações filosóficas, credos estéticos, observações sociológicas, apreciações literárias, máximas e aforismos e só por pouco não entraram considerações políticas [...]. O *Livro do Desassossego*, numa das suas vertentes, tornou-se um depósito para muitas escritas que não tinham outro paradeiro, «uma arca menor» (como caracterizou Teresa Rita Lopes) dentro da arca lendária onde Pessoa deixou milhares e milhares de originais. (ibid.: 19)

No entanto, é nesse estágio transitório e indefinido, nessa desarrumação de livro, que o *Livro* adquire sua potência – já que lhe fora impossível organizar um único e coerente livro –, o *Livro* se abre em muitos, vários: «é fascinante saber que o *Livro do desassossego*, coerente com seu título, será para sempre uma obra em movimento e mutação, que sua forma verdadeira e definitiva será sempre uma nostalgia, um anseio de unidade e coerência como aquele indivíduo Pessoa alentava, sabendo-o irrealizável» (Perrone-Moisés, 2001: 212). É reconhecendo a imperfeição que devemos adentrar no *Livro*:

Por que escrevo esse livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeiçoa-se; por isso o escrevo. E sobretudo porque defendo a inutilidade, o absurdo[...] – eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria. E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja a verdade, nem eu o creia verdadeiro». (Pessoa, *apud* Perrone-Moisés, 2001: 220)

As palavras de Blanchot parecem retornar em eco, com grande força, quando lemos o fragmento acima transcrito. E, justamente, voltando a pensar em Blanchot, indago: – O esforço do livro, no seu imperfeiçãoamento, não constitui o *Livro*? Não deveríamos nós modificar nosso referencial de obra, ao invés de dizermos: – obra fracassada, porque impossível, infinita; não poderíamos pensar em obra-processo? Um outro estatuto de obra se nos revela doravante, acredito. Uma obra fragmentária sim, aos pedaços, porém menos obra?. Uma outra pergunta em suspensão. Pessoa Soares, também Bartleby, não por desistência, mas por muito ter escrito sobre a impossibilidade – quando se está à beira, no risco, é sempre mais difícil – pode nos ajudar a pensar nisto:

Saber que será má a obra que não se fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria dela, e também por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode dar uns momentos de distração de pior a um ou outro espírito magoado ou triste. Tanto

me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida. (Pessoa, 2003: 55-6)

Nesta escrita do risco, da borda, que beira um abismo, melhor do que não fazer é fazer, menos ruim talvez, mesmo sabendo que o resultado não seja, mas é – uma distração? – assim como a vida. Da noção de processo, poderíamos pensar em desleixo, mas não deve ser esse o termo. Em muitos dos fragmentos, o que temos é um verdadeiro deleite de palavar. Muitas vezes esmerado e cuidadoso, Pessoa realiza em prosa o poético, e esse prazer, «sem sintaxe, não há emoção duradoura», passa a ser tamanho que pode muito bem substituir outras pulsões: «Gosto de dizer. Direi melhor, gosto do palavar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem pra mim interesse de qualquer espécie – nem sequer mental ou sonho – transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou escuta nos outros. Estremeço se dizem bem» (Pessoa, *apud* Perrone-Moisés, 2001: 263).

Outra questão trazida, no inacabado do livro, é a do gênero. Mesmo que classifiquemos o *Livro do desassossego* como diário, porque acompanhou Pessoa por boa parte de sua vida, quando o semiheterônimo aparecia, nos momentos de cansaço e sonolência², melhor seria não tentar defini-lo em gênero algum, como o faz Leyla: «O *Livro do desassossego* não pode ser encaixado em gênero nenhum, nem pode ser dito acabado ou inacabado, porque seu próprio projeto é o da indefinição, do fragmentário e até do imperfeito ou “mal feito”» (Perrone-Moisés, 2001: 220). Um livro sem gênero, pois, em fragmentos. Numa carta a Armando Cortes-Rodrigues datada de 19 de novembro de 1914, o jovem Pessoa diz: «O meu estado de espírito obriga-me a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos». E, numa carta escrita um mês antes ao mesmo amigo, fala «de uma depressão profunda e calma», que só lhe permitia escrever «pequenas coisas» e «quebrados e desconexos pedaços do *Livro do desassossego*» (Pessoa, *apud* Zenith, 2003: 13-4).

Nestes fragmentos de uma «autobiografia sem factos», em que a ausência de um centro em torno do qual a narrativa seja construída, «a falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção de “relativo”», o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos» (Zenith, 2003: 13), cria, para nós leitores, um embaraço: – como ler o desassossego?

«O *Livro do desassossego* é um texto que pode aniquilar quem dele se aproxime demais. Mais do que qualquer texto de Pessoa, este é um texto de angústia, de depressão, de dilaceramento e de evanescência. Qualquer leitor pode verificar que é

² Carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935.

difícil suportar a leitura ininterrupta desse *Livro*, de tal forma ele nos contagia de sua negatividade insidiosa» (Perrone-Moisés, 2001: 210).

Como nos sugere Leyla, a nossa leitura também deve seguir em fragmentos, aos pedaços, quicá ao acaso, percorrendo aleatoriamente as páginas abertas. Zenith também nos dá uma deixa: «Ler sempre fora da ordem: eis a ordem correta para ler esta coisa parecida com um livro» (Zenith, 2003: 34).

Bernardo, semiheterônimo de Pessoa, muito próximo de Álvaro, também pode ser acrescido no rol dos Bartlebys. Não pela ausência de palavra-escrita, mas pela dinâmica que seu escriturar envolve: beirando o Não fazer, na labuta angustiante do correr dos dias, pelo sim, pelo não – na relativização da linguagem –, escrita.

3.1.2. Escrever para não escrever

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento

Alberto Caeiro

Ao contrário de Bernardo Soares, não encontramos em Caeiro a mesma manutenção da angustia cotidiana pelo exercício da escrita. Não há, em *O guardador de rebanhos*, essa consciência da obra mal feita, irrealizada. Que tipo de Bartleby, se o fosse, seria Caeiro? Antes de pensarmos em alguns dos seus mecanismos de escrita, é preciso que se repita o que já muito foi dito sobre: Caeiro é mestre. Mestre de Ricardo, que critica seus versos livres, e mestre de Álvaro, que o saúda em lamento. Porém, na sua *ars poetica* – se assim pudermos chamar, como uma espécie de legado filosófico, «Com um lenço branco digo adeus/ Aos meus versos que partem para a humanidade» (XLVIII: 227)³; não há discípulos – «toda a paz da natureza sem gente» (I: 203) – para acompanhá-lo nesta aprendizagem filosófica que finge não propor. Caeiro é um mestre sem discípulos ao seu lado, um mestre que escreve para a posteridade, «Saúdo todos os que me lerem/[...] Saúdo e desejo-lhes sol» (Pessoa, 1976: 204).

Com a simplicidade prosaica de seus versos, «Por mim, escrevo a prosa de meus versos/ E fico contente» (XXVIII: 219), sua doutrina filosófica, «Eu não tenho filosofia: tenho sentidos» (II: 205), vai sendo construída como se não houvesse doutrina nenhuma. Essa operação do fingimento, presente em todo o Pessoa, traz um maior grau de complexidade para o texto, mas deve ser entendida como um procedimento estilístico/retórico de Pessoa. Ricardo Reis é quem nos adverte: «Nestes poemas aparentemente tão simples, [...] hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais complexos.» (ibid.: 201). Nesta aparente simplicidade, somente o leitor que «pacientemente, e com o espírito pronto, ler esta obra pode avaliar o que esta

³ Todas as citações aqui reunidas, utilizadas nesta secção do trabalho, referem-se à seguinte edição: Pessoa, 1976.

previsão, esta coerência intelectual (mais ainda do que sentimental, ou emotiva) tem de desconcertante» (ibid.). Talvez seja na desconstrução de Caeiro, desdizendo-o, que devamos ler Caeiro, desconfiando do que anuncia. Ora, e isso pode ser visto assim que abrimos o livro, que se chama *O Guardador de rebanhos*, pois, logo nos dois primeiros versos do primeiro poema, lemos: «Eu nunca guardei rebanhos,/ Mas é como se os guardasse».

No seu livro, percebemos algumas linhas de direcionamento muito evidentes: poemas eminentemente pagãos, em que é explícita a relação com a natureza, nestes mesmos poemas, alguns discutem ícones do cristianismo: Deus, Jesus Cristo, santos etc, à luz do paganismo reconstruído; poemas em que temos a experiência da desaprendizagem: desaprender a ver para vermos de novo, aqui, apesar de serem feitas alusões às sensações, a visão é sempre a mais privilegiada dos sentidos, e, em certo sentido, nestes poemas é onde observamos mais claramente os seus preceitos filosóficos – as coisas são simplesmente as coisas; e, por último, poemas que desmistificam a *persona* poética ingênua de Caeiro, onde podemos ler alusões a outros poetas e onde percebemos a sua consciência metapoética. Como vemos, a simplicidade torna-se artifício de escrita, mas os temas tratados são absolutamente complexos, uma complexidade disfarçada de simples, um fingimento a mais.

A poética de Caeiro está imbricada com a natureza, é através dela que se dá nosso aprendizado filosófico, «uma aprendizagem de desaprender» (XXIV: 217). Porém, para vermos a natureza é preciso despir-nos, «[...] (triste de nós que trazemos a alma vestida)» (ibid.); para vermos claro, é preciso «atingirmos» uma espécie de grau zero do pensamento – «Nada pensa nada» (XXXIV: 222) –, já que «(Pensar é estar doente dos olhos)» (II: 205). Ver que as coisas são apenas coisas: «O que nós vemos das cousas são as cousas./ Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra?// [...] O *essencial* [grifo nosso] é saber ver,/ Saber ver sem estar a pensar,/ saber ver quando se vê,/ E nem pensar quando se vê/ Nem ver quando se pensa» (XXIV: 217).

Neste mecanismo mental de vermos as coisas apenas como coisas, evitando «Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,», pois isto «É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos» (XXVII: 219), Caeiro instaura um paradoxo: se a atividade poética consiste essencialmente neste trabalho de ver nas coisas outras coisas – através de uma figura de retórica muito comum, a metáfora –, que poesia é a sua, uma poesia apoética, uma poesia sem associações de sentido, em que uma coisa não remete automaticamente a outra?

«Não me importo com as rimas. Raras vezes/ Há duas árvores iguais, uma do lado da outra./ Penso e escrevo como as flores têm cor/ Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me» (XIV: 214). Nessa negação do discurso poético vigente, ele acaba por instaurar um outro, uma poética do fluir, «E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...» (ibid.).

No entanto, sua tentativa às vezes é frustrada, porque precisa por em palavras seus ensinamentos: «Só a Natureza é divina, e ela não é divina... / Se falo dela como de um ente / É que para falar preciso usar da linguagem dos homens / Que dá personalidade às cousas, / E impõe nome às cousas. // Mas as cousas não tem nome nem personalidade: / Existem, e o céu é grande, a terra larga, / E o nosso coração do tamanho de um punho fechado» (XXVII: 218-9).

Num certo sentido, poderíamos pensar que, para ser coerente com a sua doutrina, a obra de Caeiro não deveria nem mesmo ter sido escrita, deveria ser um livro em branco⁴, para não ser preciso usar a linguagem dos homens. Porém, caímos em mais um paradoxo: como transmitir sua mensagem filosófica? Escrever para Caeiro é uma espécie de frustração da escrita, uma vez que necessária para o seu fim – transmissão da sua mensagem filosófica –, mas desnecessária para o fluir, ao entrar em desacordo com o que transmite. Paradoxo não apenas no nível das idéias, mas também no nível formal, pois, no seu texto, encontramos alguns deslizos poéticos, em que essa associação de sentido metafórica pode ser observada, atribuindo sim sentidos poéticos às coisas que não são apenas coisas. Por exemplo: «O meu olhar é nítido como um girassol» (II: 204); «O vento só fala do vento» (X: 213); «As primeiras verdes palavras que ela tem» (XVII: 215); «O meu olhar azul como o céu» (XXIII: 217) etc.

Desse modo, quando pensamos em seus versos escritos num papel do pensamento, pensamos que, no seu mecanismo de escrita, seus poemas se escrevem para não serem escritos, completamente paradoxal é Caeiro, não estando, de forma alguma, em desacordo com os outros Pessoas. É Caeiro uma espécie diferente de Bartleby? «Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir, / Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito, / E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme» (XLIX: 228).

Bibliografia:

- BLANCHOT, Maurice (2000 [1955]). *L'espace littéraire*. Collection Folio Essais, 89. Paris: Gallimard.
- (2003 [1959]). *Le livre à venir*. Collection Folio Essais, 48. Paris: Gallimard.
- CARONE, Modesto (2005 [1853]). «Bartleby, o escrívão fantasma». In MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrívão – uma história de Wall Street*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify.
- MELVILLE, Herman (2005 [1853]). *Bartleby, o escrívão – uma história de Wall Street*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001). *Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes.

⁴ Esta imagem do Livro em branco de Caeiro foi empregada pelo prof. António Manuel Ferreira, em aulas suas, ministradas na pós-graduação da USP, como professor visitante.

(2005, 13 de fevereiro). «O mal de Bartleby». *Folha de São Paulo, Mais!*.

PESSOA, Fernando (1976). *Obra poética*. Org., int. e notas Maria Aliete Galhoz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

(2003). *O livro do desassossego*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras.

POE, Edgar Allan (1998). «O gato preto». In *Histórias Extraordinárias de Allan Poe*. Tradução de Clarice Lispector. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

VILA-MATAS, Enrique (2004). *Bartleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac e Naify.

ZENITH, Richard (2003). In: PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras.

Resumo: Um pensamento esticado – o que quer deter-se sobre o Não – para pensar diferentes dinâmicas de escrita: a partir de Bartleby, do escritor Melville, um pressuposto, e citando Enrique Vila-Matas, como uma obsessão permanente, para ler Pessoa(s): Bernardo Soares e Alberto Caeiro, espécies de Bartleby. Nesse percurso, várias possibilidades de pesquisa – projetos, rascunhos, notas, fragmentos, páginas em branco, livro nenhum – para tentarmos entender o «papel de pensamento» de Alberto Caeiro.

Abstract: A stretched thought – one wishing to linger on the No – to think about different dynamics of writing: starting with Melville's Bartleby, an assumption, and quoting Enrique Vila-Matas, like a permanent obsession, to read Pessoa(s): Bernardo Soares e Alberto Caeiro, as kinds of Bartleby. Along this path, many research possibilities– projects, drafts, notes, fragments, blank pages, null book – to try to understand the role of Alberto Caeiro's «thought paper».



A aventura incessante de Ulisses: Kazantzakis e José Miguel Silva

Carolina Donega Bernardes

UNESP, SJRP – São Paulo (Doutoranda)

Palavras-chave: Nikos Kazantzakis, José Miguel Silva, Ulisses, modernidade, herói.

Keywords: Nikos Kazantzakis, José Miguel Silva, Ulysses, modernity, hero.

1. Imortalidade de Ulisses

O tema da viagem de Odisseu foi largamente retomado pela tradição literária após a *Odisséia* de Homero, seja para confirmar o ideal do herói nostálgico, que anseia o retorno à pátria, seja para reafirmar o ímpeto do eterno navegador de mares, tendo sido desenvolvido por autores como Dante, Tennyson, Shakespeare, Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio, James Joyce, Haroldo de Campos e Nikos Kazantzakis, entre outros. Apesar de muitos autores se inspirarem no retorno de Odisseu como meta da navegação, é forte a tradição que escolhe representar o herói como insatisfeito com a chegada ao lar almejado e desejoso de continuar a viagem. Odisseu é uma figura que não se esgota e não se limita aos poemas homéricos, sendo definido, genericamente, pela crítica contemporânea como um «discurso» da civilização ocidental.

Para Piero Boitani, em *A Sombra de Ulisses* (2005), Ulisses é um signo aberto ao futuro e localizado no limiar entre o antigo e o moderno. Deste modo, cada cultura o interpreta conforme seu próprio sistema de signos, atribuindo ao herói ora seu significado mítico, ora os ideais e questões de seu tempo. «Ele é um personagem mítico e literário que intérpretes, poetas e historiadores lêem *retórica* e *profeticamente* como *typos*: sombra que se alonga, transformando-se, na imaginação ocidental» (Boitani, 2005). Explica-se, portanto, a retomada constante da figura de Ulisses ao longo da história, recebendo significados distintos nas diversas épocas e culturas pelas quais foi representado.

Essa abertura para o futuro constitutiva do herói Ulisses deve-se principalmente a um elemento da própria *Odisséia* de Homero: a previsão de Tirésias no canto XI. Revelando a morte do herói na velhice de modo ambíguo (a expressão grega *ex halos* pode significar «fora do mar» ou «vinda do mar»), a intervenção de Tirésias abre um vazio de mistério que será preenchido em épocas posteriores. A profecia do adivinho prolonga o futuro do poema e da própria *Odisséia*, mesmo após o seu término.

Segundo a previsão do conhecido adivinho, após o seu retorno à Ítaca, Odisseu deveria enfrentar «uma enorme prova, longa e difícil», embarcando para uma última viagem, e levando consigo, nos ombros, um remo; deveria, em seguida, prosseguir seu trajeto até chegar a um país cujos habitantes não conhecem nem a comida temperada com sal, nem o mar, nem os remos, «que são para as naus as asas». Ele reconhecerá o local por um «sinal muito claro», porque aí outro viajante, encontrando com ele, confundiria seu remo com um ventilabro, isto é, uma larga pá de madeira usada para espalhar as sementes (de trigo) ao vento. Então Odisseu deveria praticar sacrifícios apropriados para aplacar definitivamente a ira de Poseidon; só então a morte chegaria *ex halos* «tão serenamente que o encontrará consumido por esplendorosa velhice».

A profecia, no entanto, não se concretiza em Homero, permitindo, assim, que os leitores da obra completem como lhes aprouver as várias possibilidades assinaladas pelo vate sentenciador também do destino do rei Édipo. Por essa previsão, Odisseu torna-se uma figura de longa duração, aberta às diversas interpretações, que intentam completar o anúncio de Tirésias. Assim, além de revelar a morte do herói pela expressão ambígua, o adivinho abre mais uma possibilidade para o futuro: sua viagem não terminaria com a chegada a Ítaca, como ocorre em Homero, mas se prolongaria para além do *nóstos*. Desse modo, Odisseu torna-se o viajante por excelência, ininterruptamente.

A partir desse momento, e cada vez que empreende aquela viagem, ele é signo. Cada cultura está livre para interpretá-lo como tal no âmbito de seu próprio sistema de signos, atribuindo-lhe uma dupla valência, ora baseada nas características míticas do personagem, ora nos ideais, nas questões, nos horizontes filosóficos, éticos e políticos daquela civilização. Histórica e múltipla torna-se sua representação, recebendo significados diversos em cada cultura.

Constituído primeiramente como uma forma «multiforme» (*polytropos*), cheia de potencialidades, se para Homero Odisseu é o paradigma do conhecimento do mundo e de si mesmo na dor, para o império romano é o ícone da experiência, da ciência e da sabedoria; mestre de retórica, engano, ilusão e domínio para Sófocles e Shakespeare, tendo fundidas todas essas características em Dante.

Mas se a primeira viagem do herói foi marcada pelo destino certo, o retorno ao lar, a última viagem de Odisseu não tem meta precisa, ao contrário, segue em direção à morte, ao nada, ao não-ser. O famoso e lendário herói perde seu nome nesta viagem derradeira, pois a predição já estabelece que seu fim está no *thanatos ex halos*.

Nosso intuito neste artigo, porém, não deverá se encerrar na representação da última viagem de Odisseu dada por diversos autores, principalmente na modernidade, mas, além de deslindar o reencontro moderno de Odisseu com seus familiares na obra do autor Nikos Kazantzakis, pretendemos abarcar outra concretização do mito realizada na pós-modernidade pelo poeta português José Miguel Silva.

Não é a primeira vez que se propõe um estudo comparativo entre poeta grego e poeta português. O ensaísta e tradutor José Paulo Paes estabeleceu a comparação ao prefaciá-la edição brasileira dos poemas de Kaváfis, associando-o a Fernando Pessoa. Além da coincidência de ambos terem vivido em colônias inglesas na infância, do trabalho burocrata na vida adulta e do conhecimento público da poesia dos poetas somente após a morte, o principal ponto de contato entre esses poetas, infelizmente, é a observação de que «tanto quanto o português de Pessoa, o neogrego de Kaváfis é uma das línguas-túmulo em que, por serem apenas das comunidades nacionais onde são faladas, ficam quase sempre sepultas as obras nelas escritas, por primas que sejam» (Paes, 1982).

Talvez não seja possível encontrar tantas coincidências entre os poetas escolhidos para a presente análise, tendo em vista a distância temporal que os separa, porém basta-nos a coincidência temática e o paralelo da nacionalidade já traçado anteriormente por Paes. Estamos lidando, pois, com poetas que tiveram pouca penetração no cenário internacional das letras, apesar da importância que sustentam em seu país de origem. Começaremos com Kazantzakis, poeta da modernidade, para então alcançarmos a época atual, momento em que José Miguel Silva ainda produz seus poemas.

2. Do *Nóstos* à Marcha – o Odisseu de Nikos Kazantzakis

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por um forte interesse pela inovação e experimentação, respondendo à intensa proliferação de idéias, conceitos e avanços científicos que começaram a surgir já no século XIX. Datam dos anos de 1920 grandes produções literárias como *Ulisses* (1922) de James Joyce, *A terra estéril* (1922) de T.S.Eliot, *A Montanha mágica* (1924) de Thomas Mann, *O Processo* (1925) de Franz Kafka, *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, obras que têm em comum uma grande ambição literária, deixando transparecer, ao mesmo tempo, a inquietação advinda com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-18). A destruição em massa provocou intensa modificação nos valores, revelando a fragilidade dos ideais humanistas e a consciência do declínio histórico das culturas.

Contemporâneo desses autores e problemas, o grego Nikos Kazantzakis (1883-1957) inicia em 1925 a produção de seu projeto literário mais ambicioso: a continuação moderna da *Odisséia* de Homero, obra que virá a ser concluída e publicada em 1938.

Integrante da chamada «Geração de 1905» na Grécia – da qual participam também Angelos Sikelianos e Kostas Varnalis – Kazantzakis constitui uma obra que se inicia por preocupações nacionalistas. Ao lado de Sikelianos, realiza entre 1914 e 1915 uma peregrinação pelos espaços sagrados da Grécia, para tomar contato com a cultura e a história de sua terra e de sua «raça». Além disso, participa ativamente da remodelação do idioma grego, defendendo a adoção do demótico como língua oficial, em substituição da *katharévousa*, língua já desgastada e utilizada somente nos bancos escolares.

O nacionalismo de Kazantzakis, porém, seria derribado pela Primeira Guerra Mundial e pelo desastre da Anatólia, em 1922, quando tropas turcas invadiram a Esmirna exterminando civis e obrigando ao êxodo cerca de dois milhões de gregos estabelecidos na Ásia Menor. O afastamento dos gregos dessa terra significava a queda do mito helênico que remontava aos tempos pré-homéricos e o fim da «Grande Idéia», sonho de recuperar Constantinopla e parte do que foi o Império Bizantino. O declínio do sonho ocidental, sentido pela geração de escritores de 1920, chegava ao território grego, sendo pressentido por Sikelianos e nomeado pelo ganhador do Prêmio Nobel de 1963 Giórgos Seféris (1901-1971) como «mal da Grécia» (*romaílikos kaimós*). Em *História Mística*, de 1935, Seféris revela extremo desalento pela decadência do presente e fascínio pelo passado glorioso da Grécia clássica, buscando nas ruínas de acrópoles e de estátuas mutiladas um modo de entender o presente e de confirmar a continuidade de uma tradição milenar, da qual seria herdeiro (PAES, 1986).

A desilusão com a queda dos mitos gregos e a sensação generalizada de decadência despertam em Kazantzakis o interesse pelas idéias do comunismo em voga. Tal aproximação, porém, não se prolongaria por muito tempo, em razão de certa decepção com o Partido Comunista grego, que o levou a afastar-se completamente do ideal socialista. Ao renegar não apenas Marx, mas os outros autores que modelaram seu pensamento (Nietzsche e Buda), a obra de Kazantzakis assume o paradigma do «nihilismo» filosófico. A partir de 1925, o autor isola-se em uma ilha grega para adotar Ulisses como seu protótipo de herói. Ao reescrever a grande epopéia da tradição clássica, Kazantzakis procura tirar conseqüências do sentimento de decadência histórica grega e ocidental e rever o sentido da cultura de seu país na modernidade.

Poema de dimensões admiráveis – 33.333 versos de 17 sílabas poéticas, em 24 cantos –, a *Odisséia* de Kazantzakis retoma o tema de Ulisses, tomando início no canto XXII, verso 477, da *Odisséia* de Homero, quando o herói acabara de exterminar os pretendentes de Penélope. A continuação dos feitos do herói lendário, entretanto, reorienta o sentido do destino glorioso do herói clássico. Logo em seu primeiro encontro com a esposa, o filho e o pai, longe de sentir-se apaziguado pelo fim das atribulações do trajeto de retorno ao lar, o Ulisses kazantzakiano sente um profundo desencanto, e sua ilha tão desejada torna-se a seus olhos estreita e asfixiante. Decide, então, partir novamente, com alguns poucos companheiros, sem rumo determinado. Se na primeira

Odisséia o tema é a volta (*nostos*), na *Odisséia* kazantzakiana há uma tentativa clara de superação da meta representada pela chegada à Ítaca. Como reavaliação moderna do herói de Homero, o herói de Kazantzakis mantém-se em marcha, ultrapassando suas próprias conquistas, visto que a chegada não manifesta nele o apaziguamento, e sim o desejo de ir além. Nesta continuação, Ulisses descobre que a «superação» é constituída pelo próprio caminho, e então, lança-se novamente à viagem. Deve-se mencionar que a primeira palavra nas epopéias de Homero marca o motivo central de todo o poema; assim, na *Odisséia* de Homero, «andra» (andra) anuncia que a proposição do canto está nos feitos do homem, o que se confirma na *Odisséia* de Kazantzakis, poema iniciado com a conjunção «san» (san) que significa «logo que», colocando a proposição do poema moderno em termos de uma continuação do paradigma do antecessor.

Malgrado a decisão do herói de partir novamente, cortando desse modo os laços íntimos com a pátria, deve-se acentuar que Kazantzakis esforçou-se por coletar o maior número de expressões e dialetos nos vilarejos da Grécia, para compor sua *Odisséia* com a língua da pátria, o demótico, considerada a língua popular. Além dessa preocupação com o aproveitamento das potencialidades de todos os dialetos e de suas forças criadoras, Kazantzakis explora a diversidade de adjetivos, não como simples adornos, mas como expressão completa de sua vasta emoção. É por essa razão que o autor busca na multiplicidade dos epítetos atribuídos a Ulisses («o-de-sete-almas», «o-destruidor-de-corações», «o-de-múltiplos-rostos») e a outros personagens a vazão plena e não encerrada dessas emoções e a expressão contraditória que o sujeito alberga.

A recepção da obra no ambiente intelectual grego foi desconcertante e difícil, pois se tratava de algo demasiadamente novo e complexo. Entre os fatores que dificultaram a apreciação de *Odisséia*, Vrasidas Karalís (1994) destaca a importância da obra como marco que rompe o silêncio de séculos, revivendo na Grécia a forma épica, além de refletir o intenso esforço de Kazantzakis por salvar do esquecimento o maior número de palavras dos dialetos de aldeias locais, o que contrariava os mais conservadores, dispostos a manter como língua oficial a antiga *katharévousa*. Mas a recepção problemática provém principalmente da manifesta oposição de *Odisséia* com a «legalidade estética» da época, dividindo os intelectuais em posturas diferentes: o silêncio, a burla e o ataque frontal. Acusado de anti-helênico e de compor um Ulisses bárbaro e oriental, Kazantzakis responde com a concepção filosófica de «relance cretense», pela qual considera Creta (sua terra natal) a síntese entre a Grécia e o Oriente, não sendo possível a existência de uma Grécia pura, destilada. Com essa visão da terra e em contemplação da vida e da morte, como oposições naturais, Kazantzakis compõe sua *Odisséia*.

Miguel Castillo Didier (2002) sugere a possibilidade de que a base para o poema de Kazantzakis encontra-se na própria *A Divina Comédia* de Dante Alighieri (canto XXVI do Inferno), em que Ulisses relata a Dante e Virgílio sua última viagem. Já idoso, o herói reúne seus últimos companheiros e parte em busca de conhecimentos e de novas terras,

sendo, após esse trajeto, levado à morte pela força de um tufão. W.B. Stanford (1968) e Pandelis Prevelakis (1961) corroboram tal suposição, lembrando que o autor grego foi leitor e tradutor de Dante. Levantam, inclusive, a hipótese de que o poema *Ulysses* (1833) de Alfred Tennyson tenha aguçado ainda mais o interesse de Kazantzakis pela revisitação do herói clássico. No poema do autor inglês, Ulisses se impacienta em sua ilha e despreza sua raça; com o espírito sedento por conhecer a si mesmo e almejando novas experiências, toma novamente o largo com alguns companheiros.

De modo semelhante ao Ulisses de Dante e de Tennyson, o herói de Kazantzakis abandona família e pátria, retomando a navegação e aportando em diversas terras, onde participa de revoluções. Chegando às margens do rio Nilo, mantém-se em retiro ascético e vive todas as etapas da ascese, perfazendo um itinerário de superação do herói. Esse ideal de superação pela ascese já havia sido elaborado pelo autor anteriormente na obra *Ascese*, de 1927: sua consciência se eleva do Eu para a raça, a humanidade e a terra, em movimento de desapareço e libertação, chegando a alcançar a visão de Deus, ainda não desmistificada nesta etapa do percurso, como uma chama que atravessa o Universo, julgando-se pronto para construir a cidade onde essa visão será guardada. Em seguida, o herói volta à ação para fundar sua Cidade Ideal, que entretanto é destruída totalmente por um terremoto logo após sua inauguração. O asceta peregrino segue, então, caminhando em direção ao sul da África. Seu espírito vai se liberando de esperanças, desejos, ilusões, alegrias e tristezas, perdendo a fé na virtude, na justiça e na própria vida. «Tendo Ulisses atingido a «Plena Liberdade», tudo passa a ser sonho e o herói põe-se a brincar com sua vida e com seus dramas humanos» (Fonseca, 1989).

Tendo superado valores e dogmas, Ulisses entra em contato com personagens que simbolizam tendências e possíveis caminhos da humanidade: o príncipe Manayis, espécie de atormentado Hamlet; a prostituta Margaró, que escolhe o caminho do amor; o Eremita, espécie de Fausto, insaciável sedento de conhecimentos; o Capitão Uno, sombra de Dom Quixote; o Hedonista; o Homem Primitivo; o Pescador negro, que predica uma religião nova, que virá a ser o cristianismo. O encontro com esses espíritos desperta em Ulisses a reavaliação e a superação das suas crenças, sem optar por nenhum dos caminhos apresentados por esses personagens. Ulisses segue navegando em direção ao extremo setentrional do oceano, chegando a terras geladas, onde colide com um iceberg e morre.

Embora o herói de Kazantzakis seja construído como prolongamento de características de uma figura lendária e conhecida, as alterações imprimidas ao percurso original do herói colocam, evidentemente, a necessidade da compreensão da condição moderna do herói, filiado às questões sócias e literárias do seu contemporâneo. Mais especificamente, embora inserido numa estrutura poemática que retoma aspectos temáticos e estilísticos da epopéia clássica (divisão por cantos, regularidade métrica), o herói de Kazantzakis deve ser visto em contraposição ao herói épico.

Mas o grande elo da continuação e da modificação propostas pela Odisseia moderna encontra-se exatamente na composição de Odisseu. Se por um lado, Kazantzakis prolonga os feitos do herói lendário e recupera personagens da Grécia clássica, por outro integra o herói nos tempos modernos e lhe atribui características específicas das questões de sua própria época. É deste modo que Odisseu será levado a encontrar, além das grandes figuras do mundo homérico, homens, reais ou fictícios, que marcam a história durante os séculos, entre eles Jesus, Buda, Hamlet, Dom Quixote.

Como Odisseu está inserido na modernidade, sua constituição não poderia apartar-se das questões filosóficas que definem a época, ressaltando o fato de que a obra kazantzakiana é composta pela interação com outras áreas do saber, como a própria filosofia e a religião, estando fundada principalmente no pensamento de Nietzsche, Bergson e no budismo. Desse modo, Odisseu se aproxima da concepção nietzscheana de super-homem, em constante superação de si mesmo e de conceitos e dogmas estabelecidos. Além disso, o herói incorpora ainda o niilismo de Nietzsche e prossegue em sua nova trajetória sem crenças, seja em deuses, semi-deuses ou homens. Odisseu não se compromete, não se ata a nada, segue solitário sua caminhada em combate incessante, desmascarando ideais e valores para superá-los em seguida.

Estando por acontecer ainda o reconhecimento entre Odisseu e a esposa e entre ele e o pai Laertes, já que a obra se inicia no canto XXII do texto homérico, certamente o autor atribui a essas passagens as modificações a que se propõe de antemão na construção de seu herói.

O primeiro encontro de Penélope e Odisseu se dá no canto I, verso 24, coincidindo de certo modo com o encontro primeiro dado por Homero, em que, ainda vestido miseravelmente, o viajante desperta estupefação e confusão na mulher, que permanece distante do marido, sem ainda reconhecê-lo. Em Kazantzakis, o encontro se estende a um profundo desprezo entre os dois.

Penélope que, silenciosa e pálida, no trono esperava,
Se volta para ver e tremem seus joelhos de pavor:
“Não é este aquele que aguardei ano após ano, oh Deus, com grande desejo,
vejo um dragão gigantesco que, semelhante a um homem, nossa casa pisa.»
Pressentiu o arqueiro-do-espírito o negro pavor
Da pobre mulher e suave disse à sua irritada entranha:
“Alma minha, esta que inclinada tanto tempo te espera
para que se estendam seus cobertos joelhos e com ela mergulhes em lamento gozoso,
é a mulher que sonhaste enquanto lutavas com o pélagos,
com os deuses e com a profunda voz de teu imortal espírito.»
Disse. Mas não estremeceu seu coração em seu impetuoso peito.
Ainda exalava em suas narinas o sangue dos mortos;

E todavia entre os corpos dos jovens vê a sua mulher envolta.
E enquanto a observava, seu olho turvava, rápido, irritado:
Com sua espada a havia atravessado no calor da pele!¹

(I, 24-38)

Não só o desprezo caracteriza o encontro, mas a desconfiança. Por toda a tradição, Penélope foi vista como símbolo da fidelidade conjugal, posta à prova durante vinte anos de ausência do marido e pelas solicitações dos pretendentes. Porém, no poema moderno, Odisseu considera a esposa infiel, pois a imagina envolta entre os corpos dos jovens mortos, tendo igualmente atravessado com a espada o corpo de Penélope no combate. Deste modo, o reencontro não é marcado pelo contentamento, mas pela decepção que afeta a ambos. Odisseu surge diante da esposa como homem cruel e sem piedade; Penélope é para o navegador eterno de mares uma pobre recompensa pelos anos de desterro.

Deste modo, o reconhecimento, que na cultura clássica acontece por meio de uma relação familiar, seja uma recordação, uma marca, um conhecimento natural apenas às pessoas envolvidas, na *Odisséia* de Kazantzakis tal reconhecimento revela que as pessoas, antes familiares, tornaram-se estranhas umas às outras. Todo o reconhecimento no texto moderno se estabelece por esse elemento de estranhamento e rejeição; a prova identificadora, como a cicatriz de Ulisses ou a descrição do leito nupcial, que tornariam o estrangeiro familiar, não ocorre na *Odisséia* moderna, toda possibilidade de familiarização é derrubada, pois os vinte anos transcorridos causaram mudanças em todos os personagens, não mais se apresentando aos seus entes com a figura resguardada na memória.

O único contato físico entre os esposos acontece logo após, num súbito arrependimento de Penélope, o que contraria sua característica de prudente cantada por Homero e pela tradição, lembrando que, antes de atirar-se nos braços do herói, a mulher lhe propõe um teste de reconhecimento.

Reanima-se a rainha e, sem separar os lábios,
Avança pelo umbral
E abraça os joelhos de seu esposo;
Mas ele, depressa, ordena às mulheres refugiarem-se no alto;
E volta a cabeça e a fortes brados a seu filho chama.

(I, v. 125-129)

Tamanho desprezo do herói por sua esposa não se justifica apenas pela desconfiança de sua infidelidade, mas fica explícito em passagem do canto II o real significado

¹ Esta e todas as citações seguintes são fragmentos da *Odisséia* de Kazantzakis, com tradução para o português a partir da versão espanhola feita por Miguel Castillo Didier.

de Penélope para Odisseu. Em uma primeira reunião com o pai, o filho e a esposa no palácio, Odisseu dá início a uma longa narrativa sobre três episódios ocorridos em sua navegação: os encontros com Calipso, Circe e Nausícaa. Retoma com profusão de detalhes o ato que o salvara anteriormente, quando se encontrava na ilha dos feácios. Do mesmo modo que o Odisseu homérico, este narra as dificuldades que atrasaram o seu retorno ao lar, revelando que as três figuras femininas – Calipso, Circe e Nausícaa – representam a morte, pois cada uma tentou afastá-lo de seu caminho e de sua condição natural. Calipso, por meio da divinização, fez o herói esquecer sua humanidade, Ítaca, a família; Circe, por seu lado, fê-lo aproximar-se da bestialização, igualmente apagando de sua memória o intento do regresso à casa; a última tentação da morte toma a figura de Nausícaa, representante do bem viver na esfera humana.

É neste momento que o próprio herói compreende o significado de seu retorno e o que representa a sua família:

Volta-se e olha a sua mulher, divisa ao filho e ao pai,
E estremeceu de súbito, suspirou e tocou seus lábios com a mão:
Agora compreendia, também era a pátria rosto doce da morte.
Como de fera apanhada na armadilha, seus olhos giram
E se movem chamejantes, amarelos em suas profundas covas.
Estreito como choupana de pastor, pobre lhe pareceu o palácio paterno,
Uma dona de casa já murcha também esta mulherzinha,
E o filho, como ancião octogenário, tudo pesa com cuidado
Para encontrar o honrado e o justo, o desonesto e o injusto, e treme
Como se fosse acaso a vida sensata, e a chama fosse exata
E também o espírito, o mais precioso bem do homem de ímpeto-de-águia!
Riu o atleta de-coração-combatente e estremeceu,
E então a doçura da lareira e a pátria desejada
E as doze deidades e a velha virtude no fogão honrado
E o filho mesmo pareceram-lhe contrários à sua elevada raça.

(II, 433-447)

Penélope é, pois, a quarta figura feminina que o impede de avançar em sua marcha; como representante do elo familiar, a quem o herói deve honrar pelos laços do casamento, a esposa é a morte que o afasta de sua natureza e que o prende à ilha. A narrativa enunciada por Odisseu recebe então a função de súplica ou convencimento para que o deixem partir, para que não se tornem o mesmo empecilho encontrado nas figuras de Calipso, de Circe e de Nausícaa. A pátria e a família são o novo degrau que o herói deve superar, romper os laços que simbolizam a morte e a estagnação. O pranto de Penélope se inicia, tendo já compreendido as intenções do marido de retornar aos mares.

Sem demonstrar compaixão pelos sentimentos da esposa, Odisseu não renuncia ao seu projeto de continuar a navegação e procura companheiros para a construção de um novo barco. Concomitantemente, Penélope orienta as escravas a cantarem para apagar o rumor do mar, persistindo deste modo nos feitos das figuras femininas anteriores, que encontraram no esquecimento a forma de aprisionar o herói. Assim, se a recordação e o reconhecimento familiar não provocam a satisfação e o desejo de permanecer junto à família, o esquecimento é o artifício utilizado para conter o ímpeto da marcha; apenas pelo engano e pela ocultação da memória, Penélope poderia assegurar a re-união familiar, desfeita com o início da guerra de Tróia.

Nenhum canto de exorcismo, porém, é eficaz para arrancar de Odisseu seu desejo de partir, novas expedições se elevam em sua alma; com afinho trabalha na construção do barco e da praia não se afasta, contemplando a brisa, as ondas, as aves. Estéreis são os esforços indiretos de Penélope, já que não recorre a artifícios próprios para demover o marido de seu intento. Após anos no mar combatendo com deuses e demônios, Odisseu não está mais sujeito às contingências, não se abate ou se curva a exortações humanas. Tornado espírito rude, forte e sobre-humano, não se compadece da fraqueza de homens e deuses.

A relação com o filho Telêmaco, porém, se estabelece numa outra ordem, aproximando-se do tom carinhoso com que se dirige o herói clássico a seu filho. O primeiro encontro entre eles na epopéia moderna ocorre ao término da luta contra os pretendentes, logo após o banho e o não-reconhecimento entre os esposos. Odisseu grita pelo filho, que se apresenta nu ao pai e ainda exalando o vapor do banho. O pai se volta e o contempla com prazer e admiração.

Nunca parece quem engendra um filho, se volta o pai e o contempla,
E altivas se ergueram suas entranhas errantes, golpeadas-pelo-mar.
Bem pareceu-lhe o pescoço, o peito, e os ombros,
Bem ágeis suas articulações de jovem, e suas grandes artérias
Latejavam a flor da pele próximo ao pescoço e profundas nos pés.
Se regozija o pai ao observar com rápida mirada
O bem plasmado corpo de seu filho:
(...)
“Alta torre de tua estirpe, filho meu, meu filho único,
alerta teu ouvido; cria asas o povo e levanta a cabeça;
tomaram as armas os inválidos e se libertaram do jugo os escravos;
subiu o lastro à espuma e pretende ser guia.»

(I, 135-141/147-150)

O pai roga ao filho que participe da luta contra o povo que se organiza em rebelião para tomar o trono e abater o rei que retornara com uma multidão de mortos atrás de si. Telêmaco se recusa a lutar contra seu próprio povo, indisposto a marcar suas mãos

novamente com sangue. No texto moderno, Telêmaco não é um jovem imberbe, no limiar da adolescência para a vida adulta, mas um homem sensato, maduro, ajuizado, que procura agir com justiça e ponderação. Assim, ele procura convencer o pai a tomar a atitude piedosa diante do povo revoltoso.

se eu fosse rei, me sentaria à sombra do plátano
e como um pai escutaria as penas de meu povo,
distribuindo com justiça a liberdade e o pão entre minhas gentes;
agrada-me seguir desta maneira a meus velhos reis ancestrais.

(I, 173-176)

Em resposta, Odisseu devolve apenas uma afirmação:

Quem segue aos antepassados, há de deixá-los atrás.

(I, 178)

Tal observação nos leva a uma importante filosofia que percorre a obra de Kazantzakis: a necessidade de dar continuidade aos feitos dos antepassados, porém superando-os. Por esta concepção, há uma interdependência entre as gerações de pais e filhos, os atos iniciados pelos progenitores devem ser prolongados e ultrapassados pelos filhos. A carne dos antepassados é o adubo e o impulso necessário para que o homem vá além de si mesmo e promova a fundação do super-homem, bem como o modo de resgatar os mortos do esquecimento e da dissolução.

A relação interdependente entre pai e filho, que é base da filosofia kazantzakiana, justifica o interesse de Odisseu por Telêmaco, certo de que o jovem deverá continuar seus feitos e ultrapassar o pai. O laço único que o Odisseu moderno mantém com sua vida pregressa é Telêmaco, filho de suas entranhas e de sua carne, que o seguirá após sua morte e o resgatará do limbo. Desse modo, Odisseu reconhece o filho como aquele que perpetuará suas ações.

Porém, Telêmaco revolta-se com a visão de seu pai, não encontrando na figura rude e sem piedade a conformação com seu próprio espírito comedido e sensato. A insaciabilidade e o vigor da juventude não se encontram no filho, mais afeiçoado à pátria, à família, ao povo. Não se identificando com o caráter niilista e de incessante superação do pai, Telêmaco não sente por ele afeto natural, porém medo e estranhamento. Assim, a incongruência de pensamentos e valores entre genitor e descendente consolida o não-reconhecimento na *Odisséia* de Kazantzakis, igualmente no encontro de Odisseu com o filho, e ainda, prosseguindo na análise, um desconhecimento por parte daquele que deveria dar novo vigor à peregrinação árdua e múltipla do herói. Mais uma vez o estranhamento separa os parentes, desta feita, porém, de modo contraditório, pois Ulisses vê no filho o prolongamento e eternização de sua vida na terra, mas Telêmaco não pretende pisar as pegadas do pai e por meio delas ir mais longe.

Cresce no rapaz a revolta pelo retorno de Ulisses, causador de mortes, rebeliões populares e desordem no reino e deseja que o pai nunca tivesse regressado.

E o moço, tremendo, retrocede e reflete: «Este, como o coelho,
Todo macho sufocará sobre a terra.
Se pudesse, Deus meu, apanhá-lo e cravá-lo, atado pelas mãos,
Na proa de meu veleiro mais veloz, com toda força,
Para que zarpasse atrás do sol-que-não-retorna e não regressasse mais.
Adivinhou de pronto o varão-de-mente-de-relâmpago os pensamentos do filho
E em seguida se povoou de nuvens seu sereno coração:
“Creio que demasiado pronto me consideras, filho, para que eu me marche;
morre, amado, para amar-te; vive, para guardar-te inimizade.

(I, 179-187)

Mas Ulisses não se enraivece e retoma o discurso sobre a necessidade de que o filho o ultrapasse, e de que consigam aplacar a revolta do povo para conservarem a estirpe. O tempo ainda não é de paz, não é possível sentar sob o plátano e conviver justamente com o povo, mas de luta para manter o governo da ilha.

Telêmaco atende ao pai e empunha suas armas, mas diante da população, Odisseu reflete e decide se apiedar e abraçar seu povo como um bom pastor. A revolução é controlada e os homens tornam-se mansos, obedecendo ao senhor que retornara. Mais tarde, sozinho, Telêmaco assim reflete sobre o pai:

(...) se meu destino me concedesse que nunca tivesses aparecido;
E já que apareceste – maldição! – se outra onda viesse
E longe te arrebatasse, muito mais longe, e não retornasses mais!
Fazes explodir as mentes e os ânimos excitas dos homens bons,
E já não se suporta o obreiro em sua oficina e o lavrador na terra;
E o marido aldeão contempla sua parceira e não a quer;
Viagens deseja e roçar tão somente Helenas imortais.

(I, 1278-1284)

Certo de que o pai nunca deveria ter retornado, Telêmaco começa a tramar uma emboscada contra Odisseu, enquanto o herói se dedica aos preparativos para a nova viagem e para o casamento do filho com Nausícaa. Envia um mensageiro à ilha dos feácios, solicitando a mão da princesa para Telêmaco. Odisseu apenas concretizará o intento da partida quando tiver assegurado a continuação de sua estirpe, deixando Ítaca sob o governo de Telêmaco e a descendência garantida.

Penélope pressente os planos do filho contra o pai, porém nada faz para impedir, concordando que o marido nunca mais tivesse tocado o solo da pátria. Em sua impossi-

bilidade de segurá-lo junto de si, faz-se cúmplice das tramas de Telêmaco, em desespero pela rejeição e desrespeito.

A emboscada deveria ocorrer após a festa de casamento, mas Ulisses fareja a traição e se dirige ao filho para conter sua revolta. Neste último encontro entre pai e filho, Telêmaco demonstra finalmente reconhecer o herói como seu pai.

«Ei, filho de Penélope!», gritou e sua garganta sufocava;
e o moço então se detém e tremia o queixo.
«Deixa as armas e volta a tomar tua esposa;
é hora de subir ao leito nupcial e dormir juntos;
não desejo que se manchem com sangue as coroas da boda.»
Juntou o mancebo com cólera as sobranceiras; seus joelhos se afirmaram:
«Não quero já, escutas, sob tua sombra viver e vegetar.»
Alegrou-se o pai e tomou as mãos do rapaz irritado:

(...)

Agora, no momento da negra separação grande alegria é esta:
Giraram e agitaram-se suas sobranceiras, és tu minha própria carne!»
Sem temor, com segurança, cravou o filho nos olhos do pai:
Como ardem e riem e como no fundo de sua íris
Um grande leão altivo acaricia a seu filhote!
Se comoveram as entranhas do mancebo, pela primeira vez seu coração
Palpitou diante deste homem e reconheceu ao progenitor,
Mas conteve sua alegria e não estendeu a mão para tocá-lo.
Apoiou o pai a palma da mão nos alvos ombros:
«Avante, filho meu; separemo-nos; oportuno é o instante;
na aurora desatarei as velas, marcharei da pátria,
e a ilha com seus rebanhos de ovelhas e seus homens te presenteio,
coroa de pedras, coloque-a em tua cabeleira.
Minha última palavra e vontade quero deixar ao filho
E não sei – pelo desterro – o que poderia recomendar-te
Se acaso venha tempo em que te sufoques nesta península pedregosa
E olhes as ondas ao longe e arda teu coração –
Ou que muito profundo enraízes na terra e não te movas mais.
Mas, é vergonha que agora eu pronuncie augúrios ou que te deixe encargos;
Deixa tua alma livre e o que possa ser que seja!»

(II, 1383-1390/1392-1411)

Deste modo se separam, Telêmaco se dirige ao leito conjugal; Ulisses dorme sua última noite na ilha, silenciosamente, ao lado de Penélope. Antes de romper a manhã, escapa pela janela, deixando a mulher em profundo desespero pelo abandono, e segue para a praia, onde corta o cordão umbilical da pátria e marcha pelos mares para não mais retornar.

3. Ulisses não mora mais aqui?

Lançar olhares sobre a poesia de José Miguel Silva parece ser um desafio maior do que mergulhar na oceânica *Odisséia* de Kazantzakis, com todas as dificuldades encontradas, dentre elas (talvez a mais angustiante), a barreira da língua. O desafio de traçar algumas linhas sobre a obra do poeta português justifica-se pelo senso-comum de sua contemporaneidade: sabemos parcamente falar de nosso tempo e das produções daqueles que comungam conosco a mesma atmosfera. Sobre poetas «vivos» pouco se fala e muito se teme, pois todo discurso a seu respeito já nascerá com o rótulo de «inaugural», quando muito não passará de uma resenha sobre esta ou aquela obra que vem a lume. Maior inquietação, sobretudo, com a perspectiva de que o próprio autor, vivo, venha a conhecer (e desgostar) nossas tímidas e temerosas linhas. De poeta «morto» tudo se fala e tudo se lê, a cadeia de comentários, opiniões e análises é extensa; suas características já foram estabelecidas por algum douto do cânone e pode-se, com o distanciamento do observador, fixar as ligações e as inter-relações do poeta com a história literária, bem como com o contexto do qual participava e as suas tendências relativas a outras áreas do saber: filosofia, religião, política, etc.

Como falar de um poeta que ainda escreve, que ainda está à mercê da impermanência e das transformações internas e externas a que todos nós, vivos, estamos submetidos? No entanto, outra pergunta pode surgir em contrapartida à inquietação anterior: é necessário que um poeta já não more aqui para que tenhamos alguma autoridade sobre sua obra ou para que ela possa ser melhor apreciada e valorada? Somos (nós, críticos) capazes apenas de *tentativas* de crítica na presença do autor, quando ele tem nos revelado seu mais elaborado *acordo* entre pensamento e inspiração?

A despeito de todas essas perguntas e angústias, muitas vezes surge-nos a vontade irresistível de falar, esquecendo de todos os «inconvenientes» e riscos dos atos de analisar e apreciar. Na verdade, lembrando de que, se somos estudiosos de literatura, somos, antes disso, leitores e, com o autor, participamos do texto. O desejo de comentar o trabalho de José Miguel Silva foi despertado por uma reincidência na literatura da figura de Ulisses, observada a partir dos estudos a respeito da obra de Kazantzakis. A abertura deixada pela previsão de Tirésias incide em todas as épocas, alcançando a modernidade e a pós-modernidade. Na língua portuguesa, o herói grego despertou o interesse de Fernando Pessoa, entre outros poetas de língua portuguesa da modernidade, não passando despercebido aos contemporâneos José Miguel Silva e Haroldo de Campos².

² Tivemos a oportunidade de analisar o poema *Finismundo* do brasileiro Haroldo de Campos no artigo «A transgressão pós-utópica de Ulisses», poema que igualmente segue a tradição da última viagem de Odisseu.

Fernando Pessoa escreve *Mensagem*, na qual dedica um poema a Ulisses; José Miguel Silva escreve *Ulisses já não mora aqui*. Ambas as obras sinalizam a importância do mito de Ulisses nas letras portuguesas, que, de um modo singular e particular, se fundamenta por outra representação do herói, diferentemente das tradições que se fixaram no decorrer da história, interpretando (e reatualizando) Ulisses como nostálgico navegador ou como insaciável de conhecimento. Na literatura portuguesa, Ulisses é o fundador, o construtor de cidades e, desse modo, uma figura nacionalista, que faz parte da história de Portugal.

Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito sofreu,
Que destruiu a cidadela sagrada de Tróia,
Que viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito,
Que padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração.³

A invocação à Musa em Homero desnuda o espírito de Odisseu que ressoará na *Odisséia* de Kazantzákis e que reflete a visão portuguesa do herói: não só a engenhosidade múltipla revela seu caráter, mas o expansionismo, que o leva a estranhas terras e o torna fundador mítico de múltiplas cidades (o que o liga, invariavelmente, à tradição do «insaciável de conhecimento», ainda que não se estenda à sua última viagem profetizada por Tirésias), como por exemplo, e particularmente, a cidade de Lisboa⁴, chamada de Olisipone ou Ulixibona, uma derivação do nome do herói. Constrói muralhas em Lisboa e um templo a Atena, em gratidão à sua proteção nos feitos de Tróia e no retorno à pátria. Se, porém, Odisseu é conhecido como construtor, o oposto é igualmente verdadeiro, como canta o poema de Homero. Odisseu edifica muralhas em terras estrangeiras, mas destrói as de Tróia por sua astúcia. Essa dupla caracterização do herói pode ser reconhecida já em Camões:

Vês outro que do Tejo a terra pisa,
Depois de ter tão longo o mar arado,
Onde muros perpétuos edifica,
E templo a Palas, que em memória fica.
Ulisses é o que fez a santa casa
À Deusa, que lhe dá língua facunda,
Que se lá na Ásia Tróia insigne abrasa,
Cá na Europa Lisboa ingente funda.⁵

³ Homero. *Odisséia*, I, 1-4.

⁴ Além de Lisboa, há relatos de que Odisseu teria fundado uma cidade na Ibéria (Odysseia) e na Germânia (Asberg).

⁵ *Lusíadas*, VIII.4.5-5.4

Tanto a epopéia de Camões quanto o poema *Mensagem* de Pessoa (Pereira, 1997) se dirigem a uma construção mítica e nacionalista de Portugal, poetas esses representativos da alma e das letras portuguesas. E se Ulisses faz parte dessa formação de Portugal, como a figura de mais longa duração do Ocidente, permanece na atualidade como matéria do lirismo de José Miguel Silva.

Ulisses já não mora aqui (2002) parte, evidentemente, das múltiplas tradições do mito ulisseano, estabelecendo desde o título uma interlocução com as diversas outras representações realizadas na história literária. A obra, constituída por uma reunião de poemas, configura a antiga trajetória narrativa, pela divisão em sessões que recebem subtítulos referentes às famosas peripécias do herói em sua odisséia. Desse modo, os poemas devem ser lidos e entendidos em conjunto, alinhavados em seqüência e obedecendo a sucessão dos episódios que se interpõem, características essenciais do gênero narrativo.

A presença do lirismo associado a elementos narrativos em *Ulisses já não mora aqui* possivelmente nos remete ao gênero épico, o que nos levaria a pensar em uma reafirmação do nacionalismo. Porém, parece-nos ser possível realizar uma análise mais produtiva do que filiar o autor ao ufanismo e à tentativa de re-fundação de seu país. O resgate de uma tradição por demais arraigada no imaginário ocidental como a de Ulisses e sua odisséia, ligada intimamente com questões particulares de um país, reflete um impulso de reimaginar os dados do passado, a herança cultural universal (e local), e reoperá-los na instância vital e problemática do presente. O presente seria, desse modo, reavaliado a partir do olhar dirigido ao passado, como impulso vital para a renovação e a análise crítica da situação atual, como se a distância temporal, ao contrário de separar as épocas pela diferença, aproximasse-as pela repetição e prolongamento das mesmas questões. Odisseu permanece sempre vivo nas civilizações e serve de protótipo do reconhecimento de si mesmo e do mundo exatamente por sua caracterização múltipla e por seu vasto conhecimento, encerrando em si todas as potencialidades humanas.

O itinerário traçado por José Miguel Silva, apesar de se referir aos episódios da *Odisséia*, não concorda com o de Homero, pois lhe dá outra configuração. O poeta português abre sua obra com a sessão intitulada «Ciclopes», o que nos remete imediatamente às questões sociais e culturais. O mundo civilizado e real, aos olhos de Homero, pertence aos homens que cultivam a terra e conhecem o trigo para fazer o pão. A cultura do trigo é um critério absoluto para essa distinção entre os homens civilizados e os selvagens (Vidal-Naquet, 2002). E Polifemo, o conhecido Ciclope, faz parte de um povo que não conhece nem a agricultura nem a vida em sociedade.

Mas a sessão não se avulta com o título «Polifemo», o que seria uma individualização dentre o seu povo, mas ao contrário, marcando o sentido do coletivo, do social, encontramos o título sugestivo «Ciclopes». *Ulisses já não mora aqui* começa, portanto, com o exercício de pensar a ontologia na vida social por meio de elementos negati-

vos, que afloram no esquecimento do existencial. A vida em sociedade seria, pois, responsável pelo apagamento do sujeito e impulsionadora da formatação (negativa) do indivíduo.

A beleza, «ditirâmbica ilusão» (Salão de Beleza – 1^a. Impressão), é almejada e perseguida com insistência, mas tudo o que resta a «quem vive o abandono das cidades» é a morte e a sua «estúpida carreta fúnebre» (Salão de Beleza – 2^a. Impressão). E os cidadãos, pejorativamente urbanos, irrompem em salões comerciais, em feiras de livros, escondendo a destruição que rodeia a todos. Na há saída, todos rumam para o mesmo fim, para o mergulho na morte. «Neste cerco, viver é uma questão/ de prorrogar o desalento, de iludir/ o infortúnio (...»); assim, o poeta inaugura a obra com a sessão da destruição, que é o «centro do inferno» para o qual os homens se dirigem, embora enganem a consciência com a mentira e a hipnose.

O engano perdura na sessão «Entre Cila e Carídbis» («Carídbis em Homero»). Surgem as muitas tentativas de esperança as quais o homem pode se agarrar para camuflar a morte vindoura: a crença em Deus («Poema com apólogo moral»); o amor, ligado ao seu revés («A minha musa») – a incompatibilidade, o desencontro, a impossibilidade de amar e a conseqüente solidão –; a atividade de poeta e a sua inocuidade («Numa biblioteca»); a ação correta vã («Queixas de um utente»). E toda a esperança, bem assinalado fica em todos os poemas, vem marcada pela duplicidade da não-esperança, do desalento, da inação diante da fatalidade de não salvar o mundo ou ser feliz. Resta seguir dormindo a civilização, sem tentativas de evasão ou de recordação de tempos possíveis, e navegar cegamente, ao acaso, tateando no imenso mar a idéia do encontro de uma porta flutuando – o apoio contra a submersão, a «abertura» a outro plano de consciência. No entanto, tal possibilidade de transcendência simbolizada pela porta não se concretiza: o poeta bem encerra que a noite, a escuridão da cegueira, «nada ensina/ e tudo é sem remédio», os cegos, pois, que tropeçam uns nos outros, não encontram a porta.

Mas ao chegar à «Pátria dos Lotófagos [e] à Ilha de Circe», descobre-se outra possibilidade para encarar a destruição dos ciclopes (que nada têm de civilizados): o esquecimento, representado tradicionalmente por ambos os episódios protagonizados por Ulisses – a folha de lótos que produz o esquecimento e a ação da deusa Circe em estimular as emoções instintivas no herói para afastá-lo de sua pátria. Estamos, portanto, diante de um possível remédio, contrariamente ao que afirma o eu – lírico no poema «Trevas» da sessão anterior.

Mais uma vez, porém, o engano está presente, pois o esquecimento só se efetiva com o auxílio de artifícios: a festa como produtora de ilusões, concentrando em um mesmo recinto pessoas que utilizam a máscara da alegria e da descontração e que procuram alcançar certo êxtase efêmero para o esquecimento do antes e do depois («No pronto a vestir»); o vinho, principal entorpecente e estimulante das potencialidades adormecidas, utilizado inclusive como ritual dionisíaco para a divinização do humano,

em contraste com a fraqueza do homem e insipidez da vida na sobriedade («Colheita de 98»); as mudanças, como esquecimento do passado, do que não deu certo, da rotina, das gastas e previsíveis ilusões («Por exemplo, mudar de casa»); a própria arte da palavra, com sua potencialidade anestésica de regular o «curso da tristeza» («Nocturno»); a livraria em Segóvia, que afasta da multidão, que absorve pela leitura e afugenta a passagem do tempo, momento transubstancial do efêmero para o atemporal («Passagem»); o esquecimento de todo o torpor, de tudo que inebria, como a consumição do amor, ou melhor, da perda desse amor («Fala Circe»); a liberdade de afastar-se da não-memória, do apagamento de si («Abandonando a Ilha de Circe»).

Mas se o eu-lírico vence mais uma etapa de seu percurso, o alento do esquecimento, alcança novamente o desalento, que se esconde atrás de uma pedra. Como Ulisses, o eu-lírico chega ao Hades, mas como o viajante que carrega «um bilhete sem retorno», e ali encontra diversas almas mortas, que lhe vêm contar sua história, reconhecidamente como o herói de Homero: Elpenor, D. Feia, o Guarda-freio, o Cauteleiro. Mas o Hades não se localiza somente em um mundo subterrâneo, distante da Terra, o eu-lírico o encontra na própria vida, onde já não reconhece nenhum herói, pois estão todos mortos. Não há mais combatentes desde a queda de Tróia, não há deuses direcionando as ações e toda a poesia se tornou improfícua. Desse modo, o poeta estabelece uma diferenciação entre a época áurea da Grécia Clássica e a esterilidade e abandono da época atual, contemporânea ao poeta.

Na *Teoria do Romance* (s/d), Georg Lukács traça o paralelo entre a época grandiosa da Grécia clássica («mundo homogêneo») e a modernidade («mundo heterogêneo»), distinguindo não só os heróis que se posicionam nas extremidades da linha do tempo, mas ainda os gêneros épico e romanesco, característicos dessas épocas. O primeiro pólo da oposição, o mundo homérico, corresponde à infância feliz da humanidade, em que as dualidades exterior e interior se afirmam mutuamente e representam a harmonia e a perfeição. No outro pólo, no entanto, encontra-se a separação entre mundo exterior e mundo interior e a conseqüente perda da harmonia.

A idade da epopéia é plena de significação, está em consonância com a totalidade. Desse modo, o homem épico não se afasta da exterioridade e se reconhece incorporado ao equilíbrio das forças sociais (família, pátria, amor). O herói da epopéia, ao contrário do indivíduo isolado, age em conformidade com o destino coletivo e com a vontade dos deuses. O mundo heterogêneo, entretanto, é abandonado por Deus, o que tornaria os homens impotentes, não fosse a presença de uma «mística negativa», próxima do demoníaco. Com a perda da homogeneidade e com a ausência do divino, o homem conquista a reflexão e a liberdade, descobrindo em si o poder criador e a individualidade como potências, segundo Lukács, para a superação das dualidades. O heroísmo moderno advém, portanto, da própria sobrevivência numa constante situação de conflito, pois sem a proteção dos deuses, o homem vive o percurso de sua vida em sua assustadora

liberdade e perigo, em uma angustiante solidão e abandono. Assim sendo, a busca do homem moderno pela totalidade perdida marcaria uma espécie de presença do espírito épico na modernidade, enquanto a força necessária para sua sobrevivência configuraria outra modalidade da heroicidade.

Transparente é a consciência do abandono pelos deuses e do caráter ínfimo da vida cotidiana em *Ulisses já não mora aqui*, sem exigências que mereçam os feitos grandiosos do homem moderno, levando-o ao anonimato e à consumição na coletividade. A angústia da vida moderna encontra-se nessa perda do nome e da fama e, em contrapartida, na aporia da individualização característica dessa época; diferente da coletividade, o indivíduo moderno não se distingue dos demais em suas ações, são todas elas comuns, genéricas, opacas.⁶

Contrastar o homem destituído de habilidades do presente com o herói multiardiloso que inaugura a literatura ocidental pode ter sido um modo de não só problematizar a crise⁷ que permeou as primeiras décadas do século XX (o que não deixa de se confirmar nas décadas posteriores), desencadeada pelo fim da Primeira Guerra Mundial, revelando a fragilidade dos ideais humanistas e a consciência do declínio histórico das culturas, mas de também estabelecer o conflito de forças irreconciliáveis e engendrar um espaço de embate entre elas.

Os ecos da desolação que atingiu os meios culturais se estendem ainda à época «pós-utópica», pois se observa a necessidade de debate com o cânone e com o passado, mesmo que seja para reoperá-lo no presente, de releitura do homem urbano debilitado e, conseqüentemente, de análise crítica e irônica dessa orfandade que se abate sobre a individualidade moderna. A literatura mais recente volta-se ao modernismo como herdeira natural, mas despende-lhe um olhar, muitas vezes, derrisório em relação à problemática das forças díspares que se entrecrocavam no espaço do texto literário, como a zombar da atmosfera de crise que pairava no ar e se transubstanciava em escrita fragmentada e múltipla, em sua ânsia por apanhar o todo e o nada que caracterizava a vida e o mundo.

Em José Miguel Silva, no entanto, essa mesma problemática é analisada com o olhar pessimista, daquele que busca a ação de alguém emblemático e nada encontra, ao contrário caminha pela mesma terra estéril de T.S. Eliot. Deuses e heróis estão todos mortos e não podem ser encontrados nem mesmo no Hades, deles nada mais se sabe pois «o canto dos aedos decaiu em jornalismo»; assim, se não há heróis, como o

⁶ O tema foi antes desenvolvido por James Joyce em *Ulysses*. Leopold Bloom é um homem comum, sem qualquer traço que o eleve em sua categoria, porém um dia seu tem a enormidade de uma epopéia e os eventos ocorridos têm o revestimento de grandes acontecimentos, ainda que superficialmente sejam parte da vida cotidiana e comum de todos os homens.

⁷ O discurso da crise que se atribui aos poetas modernos pode ser melhor avaliado como um discurso da própria crítica, como um fenômeno da modernidade, não que fosse de fato um momento de crise.

próprio título da obra reitera, tampouco a literatura pode ser a salvação. Esta sessão de *Ulisses já não mora aqui* encerra o completo niilismo, em sua forma mais radical, pois não há via positiva de criação, como propõe Nietzsche. O enfrentamento da morte e do apagamento é realizado por meio de ameaças desesperadas («se torno a ver-te a menos de quinze passos/ dos meus – eu juro que te mato»), sem qualquer lógica, que denotam a impotência humana e total submissão.

Enfim, a viagem termina e chegamos à Ítaca, onde Penélope espera. O porto-seguro do eu-lírico está circunscrito ao ambiente caseiro, ao encontro do amor e às pequenas coisas vividas no lar. Fica clara a concordância do poeta com o fim de Ulisses dado por Homero, reintegrando-o ao paraíso perdido, à nostálgica pátria, onde deixara os seus e a felicidade almejada. Protegido nesta Ítaca, o eu-lírico distancia-se de toda a descrença e destruição encontradas em seu peregrinar, no mundo da convivência coletiva.

A reviravolta de cosmovisão fica marcada por seu retorno (o *nóstos*), pelo alcance do *télos*. Restabelecido ao seu lugar utópico, de origem, o espaço da pátria e do coração, o eu-lírico lança em contraposição ao niilismo anterior: «Qualquer homem é um herói/ Pelo simples facto de morrer/ E os heróis são os nossos mestres». O valor da heroicidade é recuperado e transferido para os antepassados, sinalizando uma reconciliação com a morte e a reavaliação da ação heróica: morrer é mais difícil que viver.

À semelhança e diferença da obra de Kazantzakis concomitantemente, em *Ulisses já não mora aqui*, o eu-lírico se decepiona com a recompensa ao chegar em Ítaca, a felicidade é, em realidade, inferior ao que fora imaginado; no entanto, é a felicidade, é a consolação. Se em José Miguel Silva basta tal migalha, em Kazantzakis há sempre mais. A idade chega para ambos os Ulisses; cada qual realiza suas escolhas: morrer ousando longe de casa ou se contentar com a mínima alegria da vida breve. No poeta português, o Ulisses transformado em homem comum (o *everyman* de Joyce) troca «a vida pelo pão caseiro», pois «o resto é ruído, inferno de sobra».

Assim, a modo de arremate, cada vez que se revisita o tema de Ulisses, novos conceitos e configurações se acrescentam à sua figura, pois os valores das respectivas épocas e culturas de sua representação são natural e forçosamente inseridos no contexto primitivo, como avaliação e recriação perenes: aventura incessante do conhecimento e da criação.

Bibliografia

BOITANI, Piero (2005). *A Sombra de Ulisses*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

DIDIER, Miguel Castillo (2002). «Homero en Kazantzakis el llanto de Penélope». *Bizantion Nea Hellás* 21, Santiago, 219-237.

- FONSECA, Isis B. B. (1989). «Ulisses na *Odisséia* de Kazantzakis». *Clássica. Revista de Estudos Clássicos* 2. São Paulo, 55-67.
- HOMERO (1967). *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- KAZANTZAKIS, Nikos (1960). *Odisia*. Atenas: Edições Dorikós.
- (1959) *The Odyssey. A modern sequel*. Translation, introduction, synopsis, and notes: Kimon Friar. London: Secker and Warburg.
- (1975). *Odissea*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Barcelona: Planeta.
- LUKÁCS, Georg (s/d). *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença.
- PAES, J.P. (1982). «Lembra, corpo. Uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis». In KAVAFIS, K. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 21-91.
- (1986). «Kazantzakis». In *Poesia Moderna da Grécia*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 75-95.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1997). «Ulysses e a Mensagem». In PESSOA, Fernando. *Mensagem. Poemas esotéricos*. Edição crítica de José Augusto Seabra (coord). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 303-313.
- PREVELAKIS, Pandelis (1961). *Nikos Kazantzakis & his Odyssey: a study of the poet & the poem*. New York: Simon and Schuster.
- SILVA, José Miguel (2002). *Ulisses já não mora aqui*. Lisboa: & etc.
- STANFORD, W.B. (1968). *The Ulysses Theme*. Ann Arbor.
- VIDAL-NAQUET (2002). *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo: Largamente retomado pela tradição literária, o tema da viagem de Ulisses em muitas de suas representações confirma o ideal do herói nostálgico que se dirige ao lar em cumprimento de seu nóstos, assim como, em outras, reafirma o ímpeto do eterno navegador de mares. Nikos Kazantzakis retoma o Ulisses lendário, insatisfeito com o retorno ao lar, construindo a partir dele o seu protótipo de herói e dando forma, em plena modernidade, ao poema épico *Odisséia: uma continuação moderna* (1938). A partir do canto XXII, verso 477 do poema de Homero, Ulisses é levado a um novo itinerário abandonando Ítaca definitivamente. Embora se baseie em Homero, recuperando as personagens e a antiga estrutura épica, Kazantzakis não se afasta de seu tempo, compondo um novo Ulisses representante do mundo moderno, próximo das filosofias de Nietzsche e Bergson, bem como do budismo. Como figura «entre mundos», o Ulisses de Kazantzakis recupera as antigas delineações de Homero e igualmente incorpora as questões da modernidade – o niilismo, a desesperança, a multiplicidade. Contemporaneamente, José Miguel Silva encontra no mesmo tema da *Odisséia* homérica a matéria e a forma para compor *Ulisses já não mora aqui*. É pelo confronto da semelhança temática e das

diferenças de composição entre as obras do poeta grego moderno e do poeta português que este artigo se constitui.

Abstract: Always invoked by the literary tradition, the travel of Ulysses confirms, in some works, the ideal of the nostalgic hero bounded for home in order to achieve his *nóstos*, and, in other works, it reaffirms the impetus of the eternal sailor. In Nikos Kazantzákis' text, the legendary Ulysses appears again but as a man that is dissatisfied with his return home. The author builds his character based on the first Ulysses, shaping, during the Modern era, the epic poem *Odyssey: a modern sequel* (1938). From book XXII, line 477, in Homer's poem, Ulysses is taken to a new itinerary abandoning Itaca definitively. Although Nikos Kazantzákis' text is based upon Homer's text, using similar characters and the same epic structure, Kazantzákis, as a man of the Modern era, composes the new Ulysses as the representative man of the modern world, close to Nietzsche and Bergson's philosophies, as well as to the Buddhism. As a character «between worlds», Kazantzákis' Ulysses, is, at the same time, a character that incorporates the matters of modernity – nihilism, hopelessness, multiplicity. Contemporarily, José Miguel Silva finds in the theme of the Homeric Odyssey the material and the form to write *Ulisses já não mora aqui*. This article presents the confrontation of the thematic similarities and the differences of composition between the Greek modern poet and of the Portuguese poet's work.

Recensões





JORGE, Lúdia (2007).
Combateremos a Sombra.
Lisboa: Dom Quixote.

Lúdia Jorge (1946-), escritora premiada, que entretanto acaba de lançar o livro de literatura para a infância, *O Grande Voo do Pardal*, autora de romances como *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Última Dona* (1992), *O Jardim sem Limites* (1995) e *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), publicou em Março deste ano o nono dos seus romances: *Combateremos a Sombra*.

Combateremos a Sombra conta a história de Osvaldo Santos, um psicanalista e professor, que se deixa embrenhar pela realidade peculiar das estórias que lhe são contadas no seu consultório, do prédio Goldoni. De homem bem casado, que chega constantemente atrasado a compromissos familiares, sem grande ligação afectiva ao único filho, do primeiro casamento, perde a mulher para o colega Navarra, de quem ele se destaca pela forma financeira desprendida com que exerce psicanálise.

A acção desenrola-se sobretudo no espaço citadino de Lisboa. Numa temporalidade linear, assistimos às vivências de Osvaldo Santos desde a noite da passagem do século até à Primavera de 2001. São quatro meses de convulsões na vida do psicanalista-professor: do divórcio com Maria Cristina Folgado à paixão pela mulher misteriosa, mais nova do que ele, que se esconde no 3º andar do seu prédio, Rossiana; e de uma vida pacata à descoberta de esquemas de tráfico e de influências.

O protagonista é visto pejorativamente pelos demais como um «bom homem» (Jorge, 2007: 60), inofensivo, que passa a homem divorciado, a viver reduzido ao seu consultório e às vezes à solidão. Da sua postura de espectador/ouvinte, que «consistia em assistir aos problemas dos outros» (ibid.: 108), passa a ser ele actor de situações que lhe trarão problemas.

Osvaldo Santos é um médico que não olha aos lucros, mas aos casos clínicos, aceitando «pacientes economicamente insustentáveis» (ibid.: 67), pessoas incuráveis, muitas vezes. Assim, vê a análise como «um acto de rigor» (ibid.: 155), «uma tentativa de dividir uma substância que nunca se divide» (ibid.: 155) e o psicanalista como um

«decifrador de histórias» (ibid.: 156), de vidas mentais. Destaque-se o caso do «tipo preto que não vê pessoas da sua cor» (ibid.: 66), o que o leva a ter medo de entrar num autocarro se for um indivíduo da sua *raça* a conduzi-lo, pois ficará com a ideia de que ninguém conduz o autocarro. Mas o motivo desta «oclusão selectiva» (ibid.: 327) do jardineiro, Lázaro Catembe, será explicada mais à frente pela experiência dolorosa sofrida num autocarro em Luanda, em que o condutor, vítima da guerra civil, é morto e lhe cai em cima, tendo o autocarro parado apenas quando embate num muro do Tribunal. Esta é uma das poucas histórias de sucesso do protagonista para com os seus pacientes a que assistimos e que se deve ao facto de o psicanalista sair do seu gabinete para o campo de receio do paciente: fá-lo enfrentar a realidade, acompanhando-o de autocarro. Não quererá este episódio *dizer* que em psicanálise é preciso também agir? Através, por exemplo, deste jardineiro e de Maria London, o romance tenta, assim, desvendar algumas das estratégias da mente humana e a forma de ela lidar com o real.

O protagonista começa a acreditar nos segredos que a paciente Maria London lhe conta no seu gabinete e que se prendem com negócios do seu pai, o arquitecto London Ribeiro e das pessoas com quem ele se relaciona. O psicanalista, qual detective, tenta descobrir realidades até aí incalculáveis e com consequências sérias. Daqui a relação entre o onírico e o fantasioso com a realidade, em que o real se disfarça de onírico.

O romance apresenta-se dividido em sete partes, cada uma entre cinco a sete capítulos: «Os dois *smokings*»; «A hora da bondade»; «A visita da noite»; «Cena Branca»; «Tudo o que voa»; «Combateremos a sombra»; «Processo de Primavera», a que se junta o último capítulo, inesperadamente intitulado «Dedicatória».

O título, curto, ao colocar a ênfase numa forma verbal de futuro e num substantivo, remete-nos para um presente projectado num futuro de esperança num combate. No presente vivenciado pelo psicanalista a sombra ganha. No entanto, a missão do combate passa para o narrador onisciente que o leitor apenas pode deduzir quem possa ser: a jornalista, Marisa Octaviano, que no final do romance se encontra com Osvaldo e se predispõe para o ajudar a desvendar e expor as ilegalidades que ele lhe conta. A jornalista, que recolhe dados do passado e no-los vai revelando, recorrendo a verbos declarativos, tenta não se expor ao fazer recair a responsabilidade das narrações nas personagens, fontes da informação: «Pelo menos foi isso que ela contou, no Verão seguinte» (ibid.: 81).

O título da obra é, pois, o título da penúltima parte do romance, em que se abordam temas como o da fragilidade da memória, apoiados por verbos como «contar», «dizer», na terceira pessoa do singular, do pretérito perfeito simples do indicativo ou no condicional.

A sombra remete-nos para o mundo das trevas, do inalcançável, dos domínios proibidos; logo como vencê-la se ela é também indissociável da matéria? A resposta a esta questão parece não ser aliciante: a sombra perseguir-nos-á e a luta será, pelo menos

em parte, infrutífera. Assim, o protagonista, qual D. Quixote, chega a cair no ridículo pela inverosimilhança que adquirem as suas acções e pelo fracasso que se adivinha da sua luta desigual.

É, pois, Maria London que lhe dá a chave para a sombra que procura combater: as viagens que ela e o seu pai fazem assiduamente em paquetes de luxo, que lhe revelam as relações destes com o tráfico de droga. Droga que supostamente viajará metida nas molduras de pinturas comercializadas. O psicanalista começa por ver que os paquetes que a sua paciente refere existem de facto e vão passando pelo cais de Alcântara. A revelação dá-se precisamente na parte «Combateremos a sombra», em que a paciente lhe revela os nomes das pessoas e dos paquetes envolvidos no tráfico e a pergunta instala-se: «Pois o que poderia fazer um psicanalista que de repente não tem alfabeto para ler o outro lado do mundo?» (ibid.: 346). Quanto mais próximos vamos ficando do final do livro, mais nos aproximamos da ideia de uma Máfia que aniquila os opositores e realiza outros tráficos como o de armas, de pessoas, etc. A relação profissional de Osvaldo com Maria London e o seu envolvimento afectivo com Rossiana fazem-no ter contacto com o mundo da clandestinidade, conseguindo colocar a amada em segurança num convento de freiras nos arredores de Roma.

Apesar dos esforços envidados pelo protagonista, tentando contactar com pessoas influentes como um agente da Polícia Judiciária, jornalistas e escreve mesmo ao Presidente da República, a pergunta fica no ar: «Num sistema destes, quem toca nos intocáveis?» (ibid.: 381).

O romance parece querer justificar a ideia de que «A História parece ser a última instância da Justiça» (ibi.: 383), critica a impunidade e irresponsabilidade de alguns representantes do Estado e desvenda, através do amigo Junô d'Almeida, a mentalidade da classe política e/ou influente de uma forma arrepiante:

Ages [Osvaldo] como se fosses filho de um pelintra... Esses é que para se vingarem da vida escolhem a verdade e a igualdade, e outras balelas semelhantes para se entrincheirarem em lugar seguro e para daí zurzirem o pessoal com uma falsa superioridade. A verdade? A honra? O que é isso? Disfarces para se compensarem da nódoa por terem vindo da merda. Uns pulhas, uns empatas... (ibid.: 394).

No último capítulo, a história precipita-se e o trágico abate-se sobre o protagonista. Da estranha docilidade do arquitecto London Ribeiro para com a filha, passamos ao falecimento do médico, encontrado morto no apartamento em que se escondia a sua amante quando estava no prédio Goldoni. Depressa se depreende o mais fácil: crime passional. Mas não deixa de ser irónico (e metafórico) o local onde as balas o atingiram: «um homem que ensinava a escutar as vidas dos outros, a ser silenciado com uma bala no ouvido, e a seus pés, seis pedras?» (ibid.: 477).

Ana Fausta, a secretária, ganha estatuto de confidente à medida que vamos chegando ao final da história. Porém, em certa medida, contribui inconscientemente, ao não entregar a agenda de Osvaldo, que revelaria os passos e encontros do psicanalista à Polícia, para que a tese de suicídio do seu patrão acabe por tomar relevo e ajudar a «simplicidade a cair sobre o caso de Osvaldo» (ibid.: 469).

No final, o desfecho com um capítulo intitulado «Dedicatória» causa estranhamento. Depois, percebe-se que a dedicatória é ao psicanalista pela sua coragem e que os seus actos não caíram no esquecimento, pois há um narrador que se interessa pela sua história, recolhe testemunhos e tudo indica que Maria London, a paciente que desencadeou o interesse do médico pela realidade que desconhecia, deixará de pactuar com o seu pai, de aceitar ser usada por ele e o denunciará ao narrador.

O romance, sem ser político, é marcado por um forte cunho ideológico, destacando a indefinição de um país que assiste em silêncio e/ou compactua com ilegalidades de personalidades públicas. Dos factos referidos no romance, há um em particular que coloca historicamente a escrita: a queda da ponte de Entre-os-Rios. Esta escolha do maior acidente rodoviário de sempre em Portugal não parece ser ingénua e remete-nos para os riscos de atitudes inconscientes das entidades que regulam o país.

A nota mais do que positiva para o romance vai para o desfecho em aberto e inquietante, pela insistência na temática da impunidade dos poderosos, em que o real se sobrepõe ao onírico. O título do romance transforma-se de afirmação em interrogação: combateremos a sombra? Também a linguagem escurrita, pela sobriedade e pela elegância, sobressai neste romance, premiando os leitores que possam já estar cansados da ficção em que a criatividade se sobrepõe às regras linguísticas.

É, sem dúvida, um romance universal pela temática que aborda: a complexidade da alma e da mente do ser humano; a luta contra a mesquinhez, a manipulação, a corrupção e a impunidade. Porém, não podemos deixar de referir a lentidão que a narrativa assume, privilegiando-se a descrição interior e a descrição de factos que reflectem a normalidade do quotidiano. Este aspecto compreende-se pela tentativa da construção da narrativa como processo (demorado) de psicanálise.

Depois de *Urgente é a Vida*¹ (Editora Record, 2004), Alcione Araújo (1950 –), escritor brasileiro, lançou entretanto o segundo livro de crônicas, *Escritos na Água*. Mantém-se o número de crônicas (65) neste livro, algumas ilustradas, escritas para o jornal *Estado de Minas* ou para as revistas *Argumento* e *Democracia*.

A «Apresentação» que abre o livro, escrita pelo autor, é uma espécie de ‘arte da crônica’ e caracteriza bem o que é este género na actualidade, na era da Internet, como é escrita, como é lida e os matizes pelos quais é constituída. Como o escritor escreve na «Apresentação», as suas crônicas são o resultado da selecção de factos que lhe acontecem durante a semana, recuperados pela memória. Para além disso, a escrita das crônicas é também o resultado de constricções, como a necessidade de enviar o texto todas as semanas até às 18h de sexta-feira e não poder ultrapassar as 55 linhas de escrita. O cronista vê-se assim como

uma espécie de artesão, seu trabalho – que tem tamanho, data e hora de entrega –, sempre responde a uma decisão, embora fique melhor quando nasce também de uma necessidade. Sua limitação é o curto tempo para elaborar o texto – que parece encolher à medida que cresce o tempo como cronista –, o que o empurra para a improvisação, ficando, de um momento para o outro, a mercê do imprevisível, que pode arrastá-lo da mais inspirada iluminação à banalidade, ou mesmo negligência (Araújo, 2006: 5-6).

Este livro de crônicas é, pois, um fragmento de vivências do autor, do que o circunda, estabelecendo uma relação de afecto com o leitor, que aumentou neste volume em relação a *Urgente é a Vida*, levando-o a afirmar: «minhas crônicas são todas verdadeiras, apesar da *boutade* que afirma ser toda ficção um fato real – apenas alguns ainda não tiveram oportunidade de acontecer» (ibid.: 7).

¹ De que fizemos referência no artigo «O quotidiano brasileiro na crônica contemporânea: João Ubaldo Ribeiro e Alcione Araújo», *forma breve* 3 (2005) 321-334.

A razão do título do livro, que é também o título de uma das últimas crónicas, explica-a o autor ao concluir a «Apresentação»: *Escritos na Água* tenta ilustrar a efemeridade da crónica. Se a crónica pode ser efémera, por um lado, a compilação em livro liberta-a, em parte, desse destino, por outro lado, as experiências e as reflexões que desencadeia no leitor transcendem o efémero.

A temática de *Escritos na Água* é variada. Os episódios que o autor vai descrevendo mostram reflexões sobre a vida, sobre a arte, sobre a leitura, sobre a condição humana; uma resposta à mensagem de um leitor que lhe pede conselho; o descaso pela educação no seu país; a descrição das suas viagens (no país, a Portugal, a Moscovo); a crítica à burocracia; a importância da amizade; a imagem da mulher; a descrição dos conhecidos do autor ou de desconhecidos que observa na rua; o isolamento; o medo; a esperança; as várias vertentes da arte (música, literatura); as conversas quotidianas que ouve por sítios em que passa; a importância do olhar; as insondáveis razões do amor, etc. Alcione Araújo também cita vários autores como Carlos Drummond de Andrade e fala do seu afecto por Fernando Sabino.

Percebemos, igualmente, humor em algumas crónicas. É o caso da crónica «Dona Alcione» em que o cronista fala das ambiguidades de sexo que o seu nome provoca, passando muitas vezes por mulher, quando as pessoas têm apenas em consideração o nome. É ainda o exemplo de humor «Ligações perigosas», em que se ilustra a distorção de uma mensagem oral ao ser reproduzida de interlocutor em interlocutor.

O autor aparece mais despido neste segundo livro de crónicas, em relação ao primeiro. Partilha com o leitor reflexões pessoais, descreve como passa datas significativas como o Natal e a passagem de ano, por exemplo.

Destaque-se as crónicas em que fala da sua vinda a Portugal («Diário da corte», da I à IV). Nestas crónicas, seguimos pelos olhos do autor por cidades como Coimbra, Lisboa e Porto. A visão é positiva e elogiosa, numa comunhão que o cronista exprime entre África- Brasil-Europa, muito devido ao elo da Língua Portuguesa.

São várias as reflexões filosóficas que o autor vai fazendo ao longo dos textos, como: «viver é ter dúvidas» (ibid.: 20); «Hoje ser gentil é muito perigoso» (ibid.: 52); «Obra completa reúne as criações do mesmo autor; obra de vários autores jamais se completa» (ibid.: 69); «o amor é transcendental – floresce livre na atmosfera rarefeita e misteriosa dos nossos recônditos» (ibid.: 75); «Como a poesia, o olhar diz o indizível e dispensa o verso» (ibid.: 199).

De facto, os objectivos enunciados na «Apresentação», pelo escritor, parecem ter sido atingidos em *Escritos na Água*. As crónicas revelam-se «fonte de prazer, de emoção, distração» e sobretudo «vislumbre de reflexão» para o leitor.



PIRES, Isabel Cristina (2007).
Deserto Pintado.
Col. O Campo da Palavra.
Lisboa: Editorial Caminho.

A imensidão e a beleza de certas paisagens — o oceano, o deserto, uma metrópole moderna, por exemplo — são perturbadoras e, de certo modo, impiedosas. Nesses lugares, o ser humano pressente a sua pequenez perante a magnitude da terra e do tempo. Essa revelação ou o esmaga ou, pelo contrário, suscita o desejo de comungar com a totalidade da natureza. Alguns escritores maiores experimentaram o impacto da paisagem como se de uma epifania se tratasse, e fizeram dela matéria literária. Foi o caso de Herman Melville diante do imenso Oceano Pacífico; de Walt Whitman ao contemplar Nova Iorque, fervilhante de vida; de Eugénio de Andrade de visita às ruínas da antiguidade clássica, que sustentam a civilização ocidental.

Similarmente, a romancista e poetisa Isabel Cristina Pires percorreu, há alguns anos, o Deserto Pintado, no Arizona, uma área com mais de vinte e três mil acres, que se estende desde o Grand Canyon até à Floresta Petrificada. Aí, a autora encontrou-se com o génio do lugar e transportou para a escrita as suas impressões no romance *O Nome do Poeta* (2003), a história de uma mulher portuguesa ao desencontro com o outro e ao reencontro consigo, num esmiuçado exercício de introspecção. Nessa obra, a aridez da paisagem ecoava não apenas as vozes, mas também o silêncio e o vazio que sobram quando uma relação de amor se desvanece.

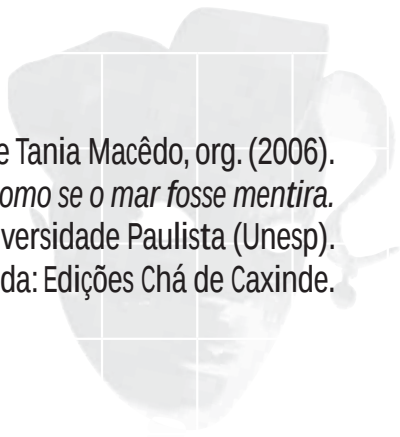
Agora, no seu quinto livro de poemas, *Deserto Pintado*, Pires revisita literariamente as regiões do sudoeste norte-americano, mas também certos locais de África e da Europa, com particular ênfase para Portugal. Nesta obra, a autora transforma o espaço geográfico em paisagens emocionais e reflexivas diversificadas. Algumas áreas, amplas e desertas, obrigam o sujeito poético a confrontar-se consigo mesmo: «Faço-me vento e dobro as árvores / nocturnas da floresta; no meio do grito, alcanço o pavor de ser só eu» (Pires, 2007: 56). Outros lugares inspiram o desejo de eternidade: «Tenho no sangue o veneno do Arizona, / onde a terra é mais do que a terra e o ar é mais do que o ar. / Onde o espaço não cabe no olhar / e o céu turquesa encobre o mundo. É assim / que quero a morte: com este silêncio na garganta» (ibid.: 26). Por fim, todo

o Deserto Pintado revela a necessidade humana de absoluto: «Eu não sabia o que era céu, o que era ar. / Desconhecia as montanhas, nada entendia / da terra abrindo os braços. / Nada sabia do espaço necessário / para estar viva» (ibid.: 24).

Pelo contrário, os espaços urbanos — surgidos na quarta e última secção da obra, «O Reino da Cidade» — são percebidos como lugares de asfixia, desencontro e mesmo angústia: «Para lá das esquinas em cimento / vem a morte respirar no nosso ombro / e o universo desliza porque não / acreditamos, sempre à espera / que a alma nos habite» (ibid.: 87).

Na linha dos poetas Alberto Caeiro, Miguel Torga, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade ou Casimiro de Brito, existe em Pires uma sintonia perfeita entre o ser humano e a paisagem. Em certos passos de *Deserto Pintado*, o sujeito poético metamorfoseou-se num elemento do lugar, como uma planta: «Sinto o abraço mineral dos montes / que me envolve o corpo e me faz planta» (ibid.: 59), ou a ventania: «Hei-de dançar no baile onde uivam vozes / e transformar-me em vento» (ibid.: 22). No poema inicial deste livro, a harmonia entre a mulher e a terra atinge mesmo a dissolução daquela nesta: «Eu não sabia o que era o rosa / até me dissolver no Arizona / e ficar perdida para sempre / no violeta líquido da tarde» (ibid.: 15). O rosa mencionado nos versos que citei — bem como outras cores quentes, pontificando o púrpura, o laranja, o dourado e o amarelo — recorrem em *Deserto Pintado* para descrever as paisagens do Arizona. No oposto, a cidade emerge desenhada em tons mais frios, como o cinzento, e a escuridão é omnipresente e contagiosa: «As cores têm um sorriso de máscara macabra» (ibid.: 80). Neste contexto, assinalo que Pires é uma artista plástica ciente da osmose possível entre a palavra e a pintura — ou não fosse a actividade de escrita também um modo de olhar.

Em suma, *Deserto Pintado* é o conjunto de poemas mais conseguido de Isabel Cristina Pires: coeso, mas imprevisível; reflexivo, sem tombar no hermetismo; menos nostálgico do que esperançado numa reconciliação elementar entre os humanos e a terra que cruelmente habitamos neste início de milénio. Tal como o sujeito poético que confessa «Saio da terra amada e lá deixei / a sombra» (ibid.: 27), também o leitor fecha este livro com a sensação de que os versos se prolongam na paisagem que existe *fora e dentro* de cada um de nós.



Rita Chaves, Carmen Secco e Tania Macêdo, org. (2006).
Brasil/África: como se o mar fosse mentira.
São Paulo: Editora da Universidade Paulista (Unesp).
Luanda: Edições Chá de Caxinde.

No Brasil colônia muitas línguas indígenas eram faladas, ao lado do idioma português, mas quantas línguas africanas foram igualmente faladas? É um mistério que continua a desafiar os pesquisadores, pois, a rigor, nada ainda se sabe, não só porque faltam documentos lingüísticos como os papéis oficiais relativos ao tráfico que repousam especialmente no Arquivo Histórico Ultramarino, de Lisboa, acrescentam pouco nesse assunto. Até porque havia uma preocupação daqueles que comandavam as rotas do tráfico em confundir as origens dos diversos grupos africanos que eram encaminhados ao Brasil.

Desvendar esse mistério e, ao mesmo tempo, destruir os muitos equívocos que se foram acumulando na historiografia recente tem sido a preocupação de Yeda Pessoa de Castro, doutora em Línguas Africanas, a única em sua especialidade no Brasil, professora na Universidade do Estado da Bahia, que já lecionou em universidades da Nigéria e do Caribe, e autora de um livro que já se tornou um clássico na matéria, *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro* (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001).

Parte desse livro vem, agora, reproduzida como um ensaio autônomo em *Brasil-Africa: como se o mar fosse mentira*, de Rita Chaves, Carmen Secco e Tania Macêdo (organizadoras). Nesse ensaio, «Redescobrimo as línguas africanas», a autora observa que, antes de tudo, está na hora de se admitir que o africano adquiriu o português como segunda língua no Brasil e foi o principal responsável pela difusão da língua portuguesa em território brasileiro. E, mais importante, é fundamental identificar quais foram esses africanos e em que medida contribuíram para solidificar a vitória da «unidade» da língua portuguesa no Brasil por meio das diferenças que afastaram o português do Brasil do português de Portugal.

E aqui Yeda Pessoa de Castro avança contra um equívoco histórico que se tem perpetuado em livros e até num filme de Cacá Diegues da década de 1980: o de atribuir aos moradores do quilombo de Palmares, destruído ao final do século XVII na capitania

de Pernambuco por «aventureiros paulistas», a fala ioruba, numa época em que não há registro de seus falantes no Brasil. Para a estudiosa, teriam sido bantos as línguas faladas em Palmares.

O que mais intriga, porém, como lembra Yeda Pessoa de Castro, é que, se o Brasil possui a maior população de descendência negra fora do continente africano, por que não existe hoje um crioulo brasileiro como segunda língua ou como língua nacional, semelhante às que emergiram em outras ex-colônias americanas, como o Curaçao, ou mesmo em Cabo Verde? Uma hipótese que a autora aventa é a proximidade do sistema lingüístico das línguas banto e kwa com o português brasileiro, o que teria permitido a continuidade do tipo prosódico de base vocálica do português arcaico na modalidade brasileira, afastando-o, portanto, da pronúncia atual, muito consonantal, do português europeu.

Em outras palavras: o português do Brasil, diz a autora, naquilo em que ele se afastou, na fonologia, do português de Portugal é, *a priori*, o resultado de um compromisso entre duas forças dinamicamente opostas e complementares, ou seja, por um lado uma imantação dos sistemas fônicos africanos em direção ao sistema do português e, em sentido inverso, um movimento do português em direção aos sistemas fônicos africanos, sobre uma matriz indígena preexistente e mais localizada no Brasil.

Outro ensaio que se destaca no livro é o de Marcelo Bittencourt, «As relações Angola-Brasil: referências e contatos», em que o autor, doutor em História pela Universidade Federal Fluminense e professor de História da África na mesma instituição, deixa de lado o tráfico de escravos, tão estudado nos últimos tempos – o que não significa que não haja mais o que estudar; pelo contrário –, para apontar outros momentos na História em que se estabeleceram contatos ou referências entre essas duas margens do Atlântico. Uma dessas conexões Bittencourt aponta para o discurso luso-tropicalista do antropólogo pernambucano Gilberto Freyre, utilizado pelo salazarismo para desestabilizar a movimentação de pequenos grupos urbanos com pretensões anticoloniais, especialmente em Angola.

Diz o ensaísta que, em fins da década de 1940, em Angola, com o crescimento da produção de café, surgiram muitas oportunidades de crescimento, que seriam aproveitadas por colonos brancos, oriundos da metrópole, de baixa escolaridade, o que numa pretensa política «multirracial» defendida pelo salazarismo aproximaria as possibilidades entre brancos, negros e mestiços. Em 1950, diz o autor, quase a metade dos brancos em Angola nunca freqüentara a escola e menos de 17% tinham ido além da quarta classe, mas, mesmo assim, as oportunidades de trabalho «teimavam» em não aparecer para negros e mestiços, impedindo o nascimento de uma burguesia negra ou mestiça, ou seja, apressando a derrocada do colonialismo que se daria na década de 1970.

Entre os novos caminhos da história comum entre os dois países, o ensaísta resalta o atual *boom* na produção de trabalhos acadêmicos sobre temas africanos no

Brasil, com a abertura de disciplinas ligadas à temática africana nos departamentos de História e Ciências Sociais, além da descoberta do Brasil como alternativa acadêmica por muitos estudantes africanos, especialmente angolanos. Este articulista, por exemplo, orienta atualmente um trabalho de conclusão de curso na área de Jornalismo do Centro Universitário Monte Serrat (Unimonte), de Santos-SP, em que as alunas Vera Oscar, Carolina Ferreira e Elys Santiago procuram fazer um levantamento da inserção de jornalistas negras nos meios de comunicação do Estado de São Paulo, o que, ao que se saiba, é uma pesquisa inédita.

No ensaio «História, estrutura social de privilégios e ações afirmativas no Brasil», Edson Borges, mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo e professor do Instituto de Humanidades da Universidade Cândido Mendes, do Rio de Janeiro, defende medidas mais incisivas – educacionais, saúde, econômicas, distributivas, políticas, jurídicas e sociais – que possam produzir resultados a curto e médio prazo, beneficiando a sociedade como um todo, em vez da importação de modelos de ações afirmativas de contextos históricos diferentes como os Estados Unidos e África do Sul, já que a mes-tiçagem tornou praticamente impossível qualquer tentativa de classificação racial.

O autor destaca a iniciativa em 2003 do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva de tornar obrigatória nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, cujo conteúdo programático inclui o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional.

Em resumo, *Brasil/África: como se o mar fosse mentira* reúne ainda, na primeira parte, dois textos curtos do embaixador Alberto da Costa e Silva e do compositor Martinho da Vila sobre a memória musical e a presença africana na música brasileira. Na segunda parte, encontram-se os artigos de caráter ensaístico, dos quais destacamos aqui três, em que estudiosos de várias áreas oferecem novos pontos de vista para o diálogo Brasil-Africa. Na terceira parte, a literatura surge de forma mais direta, com os poetas que têm na cultura africana a referência para os seus trabalhos.

Todos esses trabalhos mostram que vivemos, portanto, um momento de amplas possibilidades de intercâmbio entre o Brasil e os países africanos de expressão portuguesa – e não apenas comerciais –, como exemplo é este próprio livro, um lançamento conjunto da Editora da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e das Edições Chá de Caxinde, de Luanda, com o apoio da Odebrecht Angola, Lda., ramo angolano de uma empresa brasileira presente há largos anos na África.

Camilo Pessanha (2006).
Clepsidra e outros Poemas.
Prefácio e fixação do texto por Daniel Pires,
e ilustrações de Rui Campos Matos.
Lisboa: Livros Horizonte.

1. Depois de lançar, em 2005, *A imagem e o verbo: fotobiografia de Camilo Pessanha* (Macau: Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau e Instituto Português do Oriente, 299 págs.), o pesquisador literário Daniel Pires, presidente do Centro de Estudos Bocageanos, de Setúbal, acaba de colocar ao alcance do leitor *Clepsidra e outros poemas*, também de Camilo Pessanha. Não se trata, porém, de só mais uma edição de *Clepsidra*, livro de poemas tantas vezes reeditado depois de seu lançamento em 1920, mas de uma edição especial em papel *couché*, com um prefácio altamente esclarecedor de Daniel Pires, responsável também pela fixação do texto, acompanhado por belas ilustrações a cores do artista Rui Campos Matos.

Além das 30 composições da *Clepsidra* de 1920, que, de alguma forma, Pessanha avalizou, Pires juntou mais 26, que haviam sido excluídas pelo próprio poeta por considerá-las de menor valia, que eventualmente lhe traziam reminiscências familiares traumáticas, podendo, neste caso, estar, por exemplo, o paradigmático «Branco e Vermelho», ou por não se enquadrarem na dinâmica daquela obra, caso concreto de «San Gabriel» e de «Porque o melhor enfim», como se lê no prefácio.

Para tanto, Pires preferiu colocar os poemas que não constam da primeira edição de *Clepsidra* (Lisboa: Lusitânia, 1920) por ordem cronológica de composição ou, na impossibilidade desta, de publicação. Neste particular, diz o estudioso, foi fulcral a consulta da edição crítica do professor Paulo Franchetti, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que estabeleceu o texto e fez introdução crítica, notas e comentários para *Clepsidra – poemas de Camilo Pessanha* (Campinas: Unicamp, 1994; Lisboa, Relógio d'Água, 1995), obra que Pires considera, com justa razão, fonte obrigatória dos exegetas da obra lapidar do autor de «Inscrição».

2. Não há como descobrir a poesia de Camilo Pessanha sem analisar a obra do poeta como reflexo de sua vida e do contexto histórico em que viveu, como recomenda Massaud Moisés em *Literatura: Mundo e Forma* (São Paulo: Cultrix, 1982: .26), ao lembrar que «a tônica recai sempre sobre o texto, mas se amplia o campo de perquirição quando se conhece as relações com o meio exterior em que foi gerado».

Em seu prefácio, Pires observa que a permanente falta de saúde ajuda a compreender as razões por que Camilo Pessanha assina uma obra que se caracteriza por sua brevidade e por não ter sido planejada com rigor, gradualmente disseminada pela ação de amigos e admiradores. E que majoritariamente pertence aos seus verdes anos, de sua época de estudante em Coimbra.

Apesar disso, não há como deixar de reconhecer o fascínio que a arte poética de Pessanha exerceu sobre os poetas portugueses de seu tempo, especialmente aqueles ligados ao Modernismo. Um fascínio que se transformou logo em paixão sem reservas alimentada pelo mito do poeta distante, com o seu vício pelo ópio, a sua solidão, o seu gênio, perdido na longínqua Macau.

A vida de Camilo Pessanha foi sempre marcada por sua pouca adaptação ao meio social. Nascido de uma aventura de um estudante de Direito, aparentemente, o poeta nunca se conformou com a situação de ver a sua mãe sempre na condição de criada da casa de seu pai, um juiz que chegou à alta hierarquia do Supremo Tribunal de Lisboa. E essa dor da infância ele levou para poemas em que deixa claro o seu amor extremoso pela mãe.

Mas isso não o impediu de repetir a atitude do pai quando, já instalado em Macau como professor de ensino secundário, manteve uma relação de concubinato com uma chinesa, de quem teve um filho. Mais tarde, com a morte da amante, continuou a relação de concubinato com a filha da primeira mulher com outro homem.

Atitude semelhante teve o filho de Camilo Pessanha que, ao manter uma relação com uma senhora portuguesa, gerou uma filha, Maria Rosa. Segundo essa neta do poeta, seu pai não se casou com sua mãe a pedido do próprio Pessanha à nora «porque ele não prestava», como se pode ler numa entrevista feita por Mário Viegas com Celina Maria Veiga de Oliveira, investigadora da vida do poeta, e publicada no *Jornal de Letras, Artes e Idéias* 422, de 7 a 13 de agosto de 1990.

3. Essa rápida digressão serve para mostrar um pouco da personalidade conflituosa do poeta que, nascido em 1867, em Coimbra, cedo tirou o curso de Direito e, logo, em 1894, partiu para um exílio voluntário em Macau, a minúscula colônia portuguesa do Oriente que ele chamava de «o chão antipático do exílio». Ali viveu 30 anos exercendo as atividades de professor, advogado e juiz, com breves retornos a Portugal para tratamento de saúde.

Ali foi redator de dois jornais progressistas, publicando artigos de opinião e poemas. Dedidou-se também ao estudo metódico da língua e da cultura sínica. Retornou a Portugal em 1905, em condições de saúde precárias, e, em 1908, teve de se submeter a uma operação para extirpar um tumor no Hospital do Carmo, do Porto. Recuperado, pôde conviver em intensas tertúlias nos cafés de Lisboa com Fernando Pessoa, Carlos Amaro e outros intelectuais, como assinala Daniel Pires no prefácio desta edição de *Clepsidra*.

Seu regresso a Macau deu-se a 15 de janeiro de 1909, para reassumir o cargo de conservador do Registro Predial e lecionar no liceu local. Dessa época, é também a sua participação numa loja maçônica, onde chegou a «venerável». De 1909 a 1915, diz Pires, Pessanha cultivou pouco a poesia. E, quando o fez, foi para traduzir as famosas *Oito Elegias Chinesas*, poemas da dinastia Ming, que foram publicadas em 1914 no jornal macaense *O Progresso*.

A 15 de setembro de 1915, Pessanha partiu pela última vez de Macau para Portugal, retomando, então, a vida boêmia pelos cafés de Lisboa, como assinala Pires no prefácio. Dessa época é o convívio intenso que teve com a escritora Ana de Castro Osório, recém-viúva. Como se sabe, a paixão nunca correspondida por Ana de Castro Osório teria sido a origem de seu exílio voluntário em Macau. Jamais, porém, Pessanha deixou de manter relações de amizade e correspondência com Ana, por cuja editora, a Lusitânia, saiu *Clepsidra* em 1920, seis anos antes de sua morte, por empenho também de João de Castro Osório, filho da escritora.

Personalidade estranha e apaixonada, figura esquelética, de saúde frágil e longas barbas negras, o exótico Pessanha tornou-se conhecido pela maneira apocalíptica como declamava seus poemas nos cafés da Baixa lisboeta, durante as suas estadas em Portugal. Alma dividida, sonhava com Portugal quando estava na colônia e com Macau quando estava em Lisboa.

4. Quem lê *Clepsidra* descobre logo que Camilo Pessanha não é um poeta de idéias, mas de imagens. Como poeta abstrato por excelência, cerebral, essencialmente intelectual, tem a obsessão pela musicalidade do verso, o que o coloca entre os maiores representantes do Simbolismo português. Afinal, um dos principais objetos do Simbolismo é insinuar coisas, em vez de formulá-las ostensivamente, procurando produzir, com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, na definição do crítico norte-americano Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (São Paulo: Cultrix, 1985: 22)

E Pessanha faz exatamente isso: lança mão das imagens como se estas fossem dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. É o que se vê nos poemas de *Clepsidra*. Esses recursos sonoros – homofonias por meio de rimas, assonâncias, aliteraões etc – são recursos tradicionais da poesia metrificada que, com o Simbolismo, «adquiriram renovada importância e sofreram um processo de intensificação, em virtude da busca de efeitos sinestésicos e de efeitos musicais», como diz Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH/USP, 1987: 64). É o que poderá comprovar quem tiver a sorte de ter em mãos um exemplar desta edição feita com tanto esmero e capricho.

Xosé Manuel Sánchez Rei (2007).
A Língua Galega no Cancioneiro de Pérez Ballesteros.
Ames: Edicións Laiovento.

A partir dos finais do século XVIII e com maior incidência no século XIX, na sequência dos ideais românticos que consideram o povo como o portador da essência nacional, procuram-se por toda a Europa os textos recitados de memória pelo vulgo que comprovem a especificidade de cada raça e que as permitam distinguir entre si. Fruto desses ideais são, portanto, as primeiras recolhas da literatura tradicional/popular (de acordo com as diversas propostas classificatórias disponíveis que não pretendemos discutir) que se fizeram aquém e além Pirenéus.

Na Península Ibérica, chama a atenção o caso da Galiza, região para a qual a adesão ao movimento romântico representa muito mais do que o início das recolhas e das edições do espólio de textos transmitidos oralmente de geração em geração ao longo de séculos. Até praticamente à actualidade, o galego foi a única língua não minoritária do espaço ibérico que não possuía uma norma gráfica através da qual os intelectuais pudessem veicular as suas ideias. Por conseguinte, o século XIX é uma etapa fundamental para a (re)afirmação da cultura galega: na senda dos ideais românticos ocorre o período hoje conhecido como o ressurgimento e dão-se os primeiros intentos de criação de uma norma ortográfica. Nesta sequência, o *Cancionero Popular Gallego* de Pérez Ballesteros, prefaciado por Teófilo Braga, é um marco não só para os estudos da literatura tradicional como também para os estudos sobre o estado da língua galega durante o século XIX sobretudo por oferecer um vasto conjunto de notas linguísticas aos textos.

O estudo da obra de Pérez Ballesteros que suscita estas linhas encontra-se dividido em três grandes capítulos. No primeiro capítulo, Sánchez Rei apresenta uma aturada resenha dos trabalhos de compilação da lírica tradicional galega desde o século XVIII até à actualidade, expõe os diferentes posicionamentos teóricos dos intelectuais galegos do ressurgimento em relação à língua e à criação literária em galego, contextualiza a obra do autor do *Cancionero*, analisa a sua estrutura interna e destaca o especial papel da mulher na transmissão dos textos tradicionais na Galiza. O capítulo dois oferece uma

análise minuciosa das singularidades linguísticas encontradas nos textos editados na obra de Pérez Ballesteros que caracterizam o estado da língua galega durante o século XIX. Neste capítulo, cotejam-se sobretudo os nomes próprios (topónimos e antropónimos) galegos e forâneos; as questões relativas à flexão nominal, em particular as alterações de género da classe nome por influência do castelhano; os pronomes pessoais átonos e tónicos e a sua especificidade; o verbo e os problemas específicos das alterações vocálicas características das diversas regiões da Galiza; os advérbios de lugar e as preposições e, por fim, examina-se a dicotomia do léxico galego/castelhano presente nos textos, terminando o capítulo com uma preciosa edição das notas linguísticas de tradução para o castelhano feitas por Pérez Ballesteros aos textos que edita no seu *Cancionero Popular Gallego*. O último capítulo é, quando comparado com os anteriores, uma brevíssima síntese reiterativa da importância da obra de Pérez Ballesteros tanto para o tempo em que foi dada à estampa como para a actualidade: «á marxe da súa filosofía lingüística, da súa orientación ortográfica ou ainda do modelo de lingua que semella sufraxiar, no se pode negar o valor documental que posúe o cancionero, valor aínda hoxe aproveitábel no proceso de normalización en que nos achamos inmersos» (Sánchez Rei, 2006: 416).

Da leitura da obra de Sánchez Rei, um leitor menos informado sobre o actual mapa dialectal do galego ou que desconheça algumas das questões referentes ao período do ressurgimento e à problemática da fixação de uma norma gráfica para o galego pode ficar um pouco baralhado com os saltos temporais de paralelo entre o estado da língua no século XIX e na actualidade. Não obstante, a obra merece um destaque especial porquanto, para além do estudo minucioso das notas linguísticas de Pérez Ballesteros que com as devidas ressalvas constituem «un excelente testemuño da oralidade da época e, en especial, aquela da actual provincia coruñesa» (Sánchez Rei, 2006: 46), fornece um excelente aparato bibliográfico de estudos acerca da história da evolução e da fixação da norma gráfica do galego desde o século XIX até ao presente, acerca dos diferentes posicionamentos teóricos dos intelectuais face à normatização da língua, acerca do mapa dialectal da Galiza e acerca da morfologia da língua galega, entre outros.

Deste modo, a obra de Sánchez Rei corresponde a mais um, nunca excessivo, passo para o estudo da língua galega.

