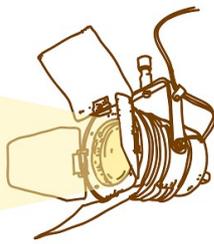


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 1, número 2, 2017



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades

Dramaturgia em foco



Volume 1, número 2, 2017



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO

Reitor

Prof. Dr. Julianeli Tolentino de Lima

Vice-Reitor

Prof. Dr. Prof. Télio Nobre Leite

Pró-Reitora de Extensão

Prof. Dra. Lucia Marisy S. R. de Oliveira

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Prof. Dr. Jackson Roberto G. da S. Almeida

Pró-Reitora de Ensino

Profa. Dra. Monica Aparecida Tomé Pereira

Pró-Reitora de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Antônio Pires Crisóstomo

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores

Universidade Federal do Vale do São Francisco

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dra. Divanize Carbonieri

Universidade Federal do Mato Grosso

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado

Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva

Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marília Fatima de Oliveira

Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Simone Malaguti

Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2017)

v. 1, n. 2, 2017

Profa. Dra. Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho (Universidade Estadual do Maranhão)
Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu (Universidade Federal do Ceará)
Profa. Dra. Andrea Martins Lameirão Mateus (Universidade Federal do Tocantins)
Profa. Dra. Camila Nathália de Oliveira Braga (Universidade Federal da Paraíba)
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Universidade Estadual da Paraíba)
Prof. Dr. Emanuel Ricardo Germano Nunes (Universidade Federal do Ceará)
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)
Prof. Dr. Fulvio Torres Flores (Universidade Federal do Vale do São Francisco)
Profa. Dra. Gina Maria Monge Aguiar (Universidade Estadual de Campinas)
Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Universidade Federal do Ceará)
Prof. Dr. Hélio Junior Rocha de Lima (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)
Prof. Dr. José Luiz Ames (Universidade Estadual do Oeste do Paraná)
Prof. Dr. José Maria Gomes de Souza Neto (Universidade de Pernambuco)
Prof. Dr. José Renato Ferraz da Silveira (Universidade Federal de Santa Maria)
Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues (Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)
Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (Universidade Federal de Uberlândia)
Profa. Dra. Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Regina Chicoski (Universidade Estadual do Centro Oeste)
Prof. Dr. Ricardo Gaspar Müller (Universidade Federal de Santa Catarina)
Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Roberto Rillo Biscaro (Instituto Federal de São Paulo)
Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)
Profa. Dra. Rosangela Schardong (Universidade Estadual de Ponta Grossa)
Profa. Dra. Simone Malaguti (Ludwig-Maximilians-Universität zu München)
Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina)
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Universidade Federal do Vale do São Francisco)

Imagem da Capa

Mandragora Tacuinum Sanitatis

Autor da imagem

Desconhecido

Autorização para uso

Wikimedia Commons

O uso de trechos de textos e de imagens é de responsabilidade dos(as) autores(as) que submetem à revista, estando sujeitos às questões legais.

A autorização para tradução de textos em língua estrangeira, caso o mesmo ainda não esteja em domínio público, deve ser obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das informações publicadas, desde que seja citada e/ou referenciada a fonte completa.

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 1, número 2, 2017

165 p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.
I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.

Centro

Petrolina - PE

CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX- Univasf 2017-2018.

Gabinete da Pró-Reitoria de Extensão:

(87) 2101-6768

Site da revista

<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	01
<i>La favola MANDRAGOLA si chiama: considerações sobre a obra teatral de Nicolau Maquiavel</i>	02
Priscila Nogueira da Rocha	
A fragmentação da personagem no primeiro e segundo atos da <i>The Spanish tragedy</i>, de Thomas Kyd	18
Leandro Tibiriçá de Camargo Bastos	
Desejo, violência e sacrifício em <i>Otelo, o mouro de Veneza</i>	37
Ribanna Martins de Paula	
Tragédia no horário nobre: <i>Romeu e Julieta</i> na contemporaneidade	48
Safira Pedreira Cataldi	
Literatura e dramaturgia - diferentes suportes, particulares abordagens em 'Branca de Neve'	64
Guilherme Weber Gomes de Almeida e Fernanda L. De Oliveira Santos	
Um Camus e Dois Arrabais: notas para um espetáculo do Absurdo	81
Felipe Vieira Valentim	
Teoria e escrita teatral na contemporaneidade	98
Lígia Souza de Oliveira	
Registros do inominável: Representações do trágico na fotografia contemporânea	119
Thiago Costa	

Seção Relatos 137

Shakespeare na sala de aula: relato sobre o trabalho vencedor do “Concurso Cultural para Escolas Shakespeare Hoje” 138

Vandemberg Simão Saraiva

Seção Traduções 154

***Himenea* (Prólogo), de Bartolomé de Torres Naharro** 155

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Dados técnicos 165

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores¹
Editor Responsável

A chegada ao segundo número de 2017, ano inicial das atividades da revista **Dramaturgia em foco**, é uma conquista. A chamada para os primeiros trabalhos, realizada em maio deste ano, provocou autoras e autores, em sua maioria discentes e docentes de programas de pós-graduação, a submeterem seus textos a uma revista nova, mas que já começa com fôlego de periodicidade (semestral) e com qualidade, garantida pela equipe editorial (editor, conselho editorial e pareceristas) que trabalha com o processo de avaliação anônima por pares.

Este número conta com textos nas seções Artigos, Relatos e Traduções, e atende ao propósito da criação da revista, isto é, reunir textos que reflitam sobre a arte dramática, a partir de uma ou mais interpretações/abordagens das ciências humanas. É um convite à leitura da produção teórica atual sobre dramaturgia e a dramaturgia e suas relações com outros textos (no sentido amplo), como o romance e o cinema, e com eventos (por exemplo, concursos culturais).

Abrindo a seção Artigos, Priscila Nogueira da Rocha analisa, em “*La favola MANDRAGOLA si chiama: considerações sobre a obra teatral de Nicolau Maquiavel*”, a escrita e as influências recebidas pelo autor em seu tempo histórico, o que lhe permitiu escrever uma obra artística além de suas produções como filósofo e político, por exemplo.

“A fragmentação da personagem no primeiro e segundo atos da *The Spanish tragedy*, de Thomas Kyd”, de Leandro Tibiriçá de Camargo Bastos, investiga o desenvolvimento psicológico e poético do personagem central naquela que é considerada a primeira tragédia do período elisabetano.

¹ Doutor em Letras pelo Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Docente do curso de licenciatura em Artes Visuais da UNIVASF. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (São Paulo: Editora Humanitas; Fapesp, 2015). E-mails: revistadramaturgiaemfoco@gmail.com e fulviotf@uol.com.br.

Ribanna Martins de Paula dialoga com René Girard em seu “Desejo, violência e sacrifício em *Otelo, o mouro de Veneza*”, a fim de compreender a aplicação da crítica sociológica na análise de textos literários, especialmente nessa obra do bardo escrita no início do século XVII.

A transposição do texto teatral para o cinema é o tema de “Tragédia no horário nobre: *Romeu e Julieta* na contemporaneidade”, de Safira Pedreira Cataldi, no qual a autora relaciona teorias de estudos interartes e de tradução intersemiótica àquelas que falam sobre o trágico na contemporaneidade.

“Literatura e dramaturgia - diferentes suportes, particulares abordagens em ‘Branca de Neve’”, de Guilherme Weber Gomes de Almeida e Fernanda L. De Oliveira Santos, analisa uma transposição do famoso conto dos irmãos Grimm para os palcos da Broadway em 1912, na peça *Snow White and The Seven Dwarfs*.

Felipe Vieira Valentim busca “rascunhar um diálogo” com as leituras camusianas do sensível e do racional em “Um Camus e Dois Arrabais: notas para um espetáculo do Absurdo”, artigo no qual o romance *O estrangeiro*, de Camus, e as peças *Fando et Lis* e *La bicicleta del condenado*, de Arrabal, revelam a experiência da arte e do artista.

“Teoria e escrita teatral na contemporaneidade”, de Lígia Souza de Oliveira, discute quatro teorias sobre a dramaturgia na contemporaneidade, indicando seus pontos de contato e suas contradições, com foco na questão do personagem para se entender a ruptura com questões de representação e de figuração.

Encerrando a seção Artigos, Thiago Costa investiga fotos de mulheres que perderam seus filhos em “Registros do inominável: Representações do trágico na fotografia contemporânea”. A dificuldade de nomear essas mães sem filhos leva o autor a tecer relações entre a tragédia grega e a impossibilidade de apreensão do todo.

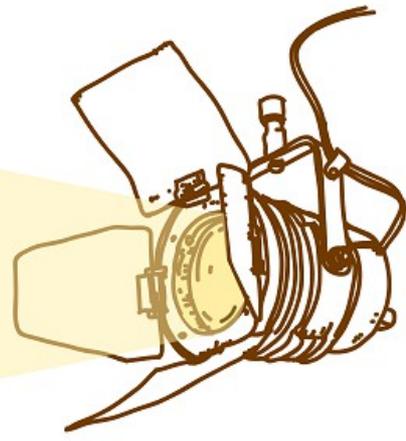
Na seção Relatos, Vandemberg Simão Saraiva “Shakespeare na sala de aula: relato sobre o trabalho vencedor do Concurso Cultural para Escolas Shakespeare Hoje” discorre sobre o processo de participação no concurso referido no título e a experiência de trabalho com os discentes, o que os levou a obter o primeiro lugar.

Encerrando esta edição, na seção Traduções, Ester Abreu Vieira de Oliveira apresenta em “*Himenea* (Prólogo), de Bartolomé de Torres Naharro” sua tradução para esse prólogo com elementos satíricos, que traz considerações sobre o drama e a “comédia”.

Agradecemos especialmente aos docentes membros do Conselho Editorial, que acreditaram na proposta da revista e contribuem para o seu desenvolvimento, e também aos pareceristas que se dispuseram a avaliar os textos.

Convidamos leitoras e leitores a “navegarem” pelas páginas da revista e desfrutarem as jornadas dramáticas propostas por autoras e autores deste segundo número.

Dramaturgia em foco



Artigos



La favola MANDRAGOLA si chiama: considerações sobre a obra teatral de Nicolau Maquiavel

La favola MANDRAGOLA si chiama: considerations on Niccolò Macchiavelli's theatrical work

Priscila Nogueira da Rocha¹

Resumo

O presente artigo analisa a obra *La Mandragola*, considerada a principal obra do teatro renascentista italiano e cujo autor, Nicolau Maquiavel, para além de sua extensa atuação como político, teórico, filósofo, historiador e chanceler florentino, marcou seu nome também na dramaturgia nesta obra que mais reconhecimento lhe trouxe em vida, uma vez que seu texto mais popular nos dias de hoje, *Il principe*, só foi publicado após sua morte. Para tanto, tomamos como base a perspectiva teórica de Stoppelli (2006), por apresentar dados mais aprofundados sobre o período histórico. O trabalho destaca aspectos sobre sua escrita e suas influências, bem como analisa detalhadamente o prólogo, por ser este essencial para apreender o intento de Maquiavel na elaboração de sua obra teatral.

Palavras chave: *Mandragola*. Maquiavel. Prólogo. Teatro. Renascimento.

Abstract

This article presents an analysis of the work *La Mandragola*, considered the most important theater play of the Italian Renaissance, written by Niccolò Machiavelli, and that greatest recognition brought to him in his lifetime, since his ever most known text, *Il principe*, was published only after his death. To achieve this, the present study is based upon Stoppelli's (2006) theoretical perspective, due to his more precise historical description about that era. The article highlights aspects of the Machiavelli's writing and his influences, and analyses in detail the prologue, as it is essential to understand which were the author's intentions when producing his work.

Keywords: *Mandragola*. Machiavelli. Prologue. Theater. Renaissance.

¹ Doutoranda em Literatura Italiana com Bolsa CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: pnrocha@gmail.com.

Introdução

Antes de analisarmos a comédia, faz-se necessário situar historicamente o escritor em seu tempo. Maquiavel era um homem da Renascença, período marcado por muitas transições, tais como o aumento da urbanização, o crescimento do comércio, e uma valorização da cultura. O Renascimento surge como forma de vida que modifica os planos social, econômico, cultural e político, em direção oposta aos ideais da Idade Média. É fato conhecido que Maquiavel não só escreveu sobre a política, mas era um participante ativo desta. Foi secretário do Conselho dos Dez da Guerra e segundo chanceler da república florentina, ou seja, ocupou postos de destaque em Florença em outros conselhos da república de 9 de junho de 1498 até 7 de novembro de 1512. Porém, com a vitória dos Médici neste ano, foi forçado a abandonar o seu cargo, na condição de cidadão comum, desprovido de renda e com uma família para prover. Condenado e acusado injustamente de ter tramado contra a nova família governante, foi preso e torturado. Anistiado e sem recursos, se transferiu com sua família para a casa que possuíam em San Casciano. Durante o seu “exílio” escreve suas principais obras: *Il principe*, *I discorsi*, *Andria*, *Mandragola*, *Clizia*, *L’arte della guerra*, entre outras. Maquiavel ainda começaria a escrever *Istorie fiorentine* em 1520, com término em 1525, quando o autor retorna à sua vida pública como historiador oficial da república, porém sem poder exercer novamente um cargo executivo como desejava.

Stoppelli (2006), em sua análise sobre a *Mandragola*, inicia seu estudo com o seguinte questionamento: como é possível que o fundador do pensamento político moderno, autor da obra “O príncipe”, tenha escrito a comédia italiana mais bela?² Essa também foi a pergunta que norteou a presente pesquisa sobre a obra e atiçou a curiosidade sobre as razões que a privaram de ter sido mais amplamente estudada e analisada dentro de um contexto literário e linguístico. Para este artigo, será feita uma análise mais aprofundada do prólogo da peça e de seus personagens, na tentativa de esclarecer o pensamento de Maquiavel e o uso da comédia para criticar a sociedade contemporânea.

Para muitos críticos e historiadores, dentre eles De Sanctis (1996) e Ridolfi (1978), a obra teria sido escrita em 1518. Stoppelli (2006), entretanto, afirma que a data real se situaria entre 1513 e 1514, verificada nas cartas trocadas com Francesco Vettori,

2 Tradução nossa.

principalmente no que tange às piadas da comédia. O teor destas cartas é profundamente compatível com o espírito de *La Mandragola*, e seria improvável, sempre segundo Stoppelli, que Maquiavel só anos mais tarde vasculhasse suas correspondências para inserir o material em sua obra. Se formos observar o prólogo, a comédia é a diversão de quem “se empenha, nesses vãos pensamentos, tornar seu triste tempo mais suave, pois não pode voltar seu rosto à outra parte, vedado que lhe foi o talento mostrar em outros atos e outras virtudes”³; ou seja, um remédio para a triste condição do presente, um parêntese de alegria para adoçar o ócio forçado em que a mudança de regime o havia forçado.

Inicialmente intitulada *Comedia di Callimaco et di Lucretia*, impressa em 1518 com o título errôneo e só corrigido na 3ª versão, publicada em Roma, em 1524, quando recuperou o título original: *Comedia facetissima intitolata Mandragola et recitata in Firenze* (STOPPELLI, 2006), possivelmente em alusão à Dante e sua *Commedia*, tomando como referência um verso presente no prólogo: “um novo caso nesta terra nascido”⁴, em que o autor deixa clara a intenção de contar uma segunda história na mesma cidade de Florença, também tomada como base na obra de Dante.

Obra considerada o marco dentro do renascimento italiano, perdura até os dias atuais. Considerada evolução da comédia latina, Maquiavel não nega a influência dos escritores Plauto e Terêncio dentro de sua obra, sendo possível adicionar também a de Boccaccio, com a obra *Il Decameron*. Vale ressaltar que, embora não venha de uma família nobre ou rica, Maquiavel recebeu uma educação clássica e na infância já dominava a retórica greco-romana e redigia em latim. Acredita-se, ainda que sem comprovação, que seu interesse pela comédia tenha nascido com a transcrição do *Eunuchus*⁵, de Terêncio, assinado com o nome de *Nicolaus Maclavellus* (STOPPELLI, 2006), depois com a tradução em vulgar de *Andria*, também de Terêncio, o que o ajudou na arte de escrever comédia.

3 “s’ingegna / con questi van pensieri / fare el suo tristo tempo più suave, / perché altrove non have / dove voltare el viso, / ché gli è stato interciso / mostrar con altre imprese altra virtue” (MACHIARELLI, 2006 – Prólogo).

4 “un nuovo caso in questa terra nato” (MACHIARELLI, 2006 – Prólogo).

5 Atualmente arquivado no Ms Rossigno 884, da Biblioteca Vaticana.

Trama

O enredo dessa comédia de Maquiavel traz as aventuras de Callimaco, rico e jovem florentino que viveu grande parte da vida em Paris e, após escutar sobre a beleza da jovem Lucrezia, se sente por ela atraído antes mesmo de conhecê-la pessoalmente. Decide então voltar para sua pátria e encontrá-la. Ao avistá-la, se vê arrebatado e sente um desejo incontido pela jovem. Porém esta mulher, além de muito virtuosa, é casada com Messer Nicia Calfucci – o mais simples e o mais tolo homem de Florença –, que não só é muito mais velho do que ela, como lhe atribui a culpa pela infertilidade do casal. Callimaco, para alcançar seu objetivo, elabora juntamente com seu companheiro Ligurio, descrito por Maquiavel como parasita, um plano para estar com Lucrezia por uma noite: Callimaco se passaria por um médico parisiense e, visando consumir sua investida romântica, exploraria a tolice de Nicia e seu desejo de ter filhos por meio de um ardil que contaria com a contribuição de Sostrata, mãe de Lucrezia e sabidamente interesseira, de Fra Timoteo, confessor do casal, e da própria Lucrezia. Ligurio convence Nicia de que o modo mais seguro e eficaz para promover a gravidez de sua esposa seria dar-lhe de beber um chá com mandrágora, erva com supostos poderes mágicos que, porém, teria um efeito colateral: após ser ingerida, provocaria a morte do primeiro que se deitasse com a mulher. Acreditando que a infertilidade fosse um problema de Lucrezia, Nicia é convencido a deixar um desconhecido se deitar com sua esposa antes dele próprio, de modo que a maldição tornasse este o predestinado a morrer. Sabendo das virtudes de Lucrezia, Callimaco e Ligurio pedem ajuda a Fra Timoteo, que por meio da oferta de uma boa recompensa se dispõe a colaborar. É então organizado um falso sequestro durante a noite, no qual capturam um vagabundo, na verdade Callimaco disfarçado, e o colocam na cama do casal. Após a noite de amor, Callimaco conta toda a verdade para Lucrezia, inclusive fazendo planos de casamento após a morte de Messer Nicia. A jovem, maravilhada com a diferença da noite anterior em comparação às passadas junto ao marido, muda seu comportamento e concorda em seguir com a relação clandestina.

A erva mandrágora

Ao aprofundarmos sobre o nome correto da obra, entende-se a *mandragola*, ou mandrágora (*Mandragora officinarum* L.), como uma planta medicinal, também conhecida como maçãs de maio, limão-selvagem, pé-de-pato, raiz do diabo, maçã-de-satã, etc. Sua peculiaridade vem do fato de sua raiz recordar uma figura humana, parecida com um pequeno homem dormindo (que era considerado o espírito do demônio na Idade Média) e que, ao ser retirada da terra, gritava tão alto que poderia deixar uma pessoa surda, enlouquecê-la e levá-la à morte. A partir desta crença, muitas técnicas foram desenvolvidas para retirar a planta sem sofrer nenhuma consequência. Os caçadores continuaram a se arriscar por acreditarem nos poderes medicinais e sobrenaturais da planta, sem esquecer sua influência nas práticas mágicas e na bruxaria; um exemplo dessa relação seria o uso da planta pela feiticeira da mitologia grega Circe, citada em Homero, cujo bruxedo transformava os homens em porcos⁶. Existem muitos registros do uso místico da erva na Europa medieval, inicialmente como calmante e analgésico, mas caso ingerida em excesso provocaria alucinações que beiravam a loucura; era ainda empregada para a cura da impotência sexual masculina. Desde os tempos de Hipócrates (460 a.C. – 337 a.C.), há na medicina registros da utilização da mandrágora para se obter um estado de semiconsciência, principalmente nos pacientes que deveriam se submeter a uma cirurgia ou amputação. Na literatura, se faz presente também nas novelas de Boccaccio, Sacchetti e Shakespeare. Uma das mais antigas referências encontradas é uma escultura do séc. XIV A.C., que representa uma rainha do Egito com uma flor de mandrágora na mão, pois acreditava-se na época que a planta possuía muitas qualidades medicinais.

Um aspecto interessante é a natureza dupla da planta, que pode ser classificada como macho e fêmea. Em suas pesquisas, Plínio, o Grande⁷ observou que a mandrágora se apresenta em duas formas: se branca com folhas largas diz-se macho, enquanto as pretas com raízes bifurcadas são consideradas do tipo feminino. Será por isso que Maquiavel,

6 A figura do porco aparece como personagem principal em outra obra de Maquiavel: *L'asino* (1517), onde o escritor encontra-se com um porco dentro do palácio de Circe e discute sobre a natureza humana e fala, em primeira pessoa, do seu percurso de formação, que é interrompido no momento que deveria ser transformado. Usar a lenda de Circe em outra de suas obras aparentemente corrobora com o fato de que ele era um conhecedor das plantas e de suas utilizações.

7 Plínio, o Grande (Como, 23 d. C. – Stabia 25 de agosto de 79 d. C) foi o autor da obra de referência *Historia naturalis* (77 d.C.). A obra tratava de assuntos diversos, tais como: cosmologia, mineralogia, antropologia, zoologia, metalurgia e substâncias medicinais.

dentre tantas plantas afrodisíacas, teria escolhido esta para ser o título da sua obra? Estaria ele já informando sobre as duas faces para seu público?

A obra como instrumento crítico

No dia seguinte à farsa proposta na obra, é apresentado um “final feliz” no qual todos alcançam seus objetivos, enganam e são enganados, e cada personagem mostra uma segunda face, ou véu. Na cena final, todos se encontram na igreja para serem abençoados. Um final feliz, porém mais trágico que alegre, gerando uma sensação nova e desconhecida nas comédias, culminando com um encerramento diferente das antecessoras, em que não temos no final da peça uma festa, com todos os impasses resolvidos, os enganos desfeitos, os personagens bons triunfando e os maus pagando por seus atos. Em *La Mandragola* vemos uma ruptura desses padrões: os personagens, embora simples e quase caricatos (mais arquétipos de seu papel social do que propriamente indivíduos), são dúbios, não podendo ser facilmente identificados como bons ou maus. Todas as ações que a princípio seriam entendidas como negativas, tais como mentiras, corrupção e adultério, são justificadas para um bem maior, onde o engano acaba sendo responsável pelo status final, no qual todos estão felizes: Fra Timoteo com sua recompensa; Messer Nicia com a cura da infertilidade de sua esposa; Lucrezia por ter encontrado um amante que a satisfaz mais do que o marido; Callimaco pela satisfação de seu desejo pessoal, e pela perspectiva do futuro com a amante, e Ligurio pelo prazer intelectual de ter sido bem sucedido em sua manipulação. Segundo Fido (1969, p.366) todos os personagens estão contentes como os súditos de um estado bem organizado, e o autor questiona quem seriam os destinatários e usuários dos planos políticos de Ligurio, respondendo a essa pergunta com a descrição apresentada no prólogo: “um amante mesquinho / um doutor pouco astuto / um frei de má vida”⁸. Existe uma desproporção entre o nível de inteligência e iniciativa de Ligurio e a importância dos eventos na qual essa força é aplicada. Fido encontra então uma alegoria com a própria situação de Maquiavel, marginalizado de todo lugar de poder, das atribuições políticas, de tarefas que tentou inutilmente recuperar, dedicando a sua obra *Il principe a Lorenzo de Medici*, esperando tornar-se assim o seu conselheiro de confiança.

8 “un amante meschino/un dottor poco astuto/un frate mal vissuto” (MACHIAVELLI, 2006 – Prólogo).

Na esteira de Bignotto (2014, p.7-21), pode-se afirmar que Maquiavel não enxerga a ação dos personagens – seja a tolice de Nícia, a cupidez de Callimaco ou a entrega de Lucrezia – com olhos moralistas. Para ele, são importantes a compreensão e representação da natureza humana como ela é, e por isso a comédia foi escolhida como a melhor forma para alcançar os seus propósitos. Ao propor personagens comuns de sua cidade, ele os usa como exemplos para entender a condição humana, não denunciando o caráter amoral de seu comportamento, mas o engano e a hipocrisia dos que acreditam que podem moldar a vida dos homens segundo valores abstratos, que ancoram virtudes impossíveis de serem vividas plenamente. Para Maquiavel, os homens escondem desejos que nem mesmo as máscaras sociais podem suprimir. Sejam os letrados, os religiosos, as mulheres “virtuosas”, empregados, enfim, todos os cidadãos fazem parte de uma sociedade que se refugia nos ritos sociais para esconder seu lado mais obscuro. Sua grande atualidade está no fato de reconhecer nos personagens de *Mandragola* uma parte da sociedade e da eterna comédia da vida privada.

A estrutura da comédia também retoma o tema da zombaria, cujo protagonista para alcançar seus objetivos, organiza um embuste. O fim da obra traz não só o final feliz, bem como o recurso do metateatro⁹, também presente nas obras plautinas. Fra Timoteo se dirige ao público pedindo que não os espere e desejando boas coisas, com a forma coloquial “*valete*”, significando “fiquem bem”: “Vós espectadores não esperéis que nós tornemos a sair: o ofício é longo e eu ficarei na igreja e eles irão para casa saindo pela porta lateral. Fiquem bem!”¹⁰.

Apesar de ser uma comédia, a obra é vista também por alguns autores como uma tragédia, como apontado por Benedetto Croce e pelo próprio Maquiavel ao se descrever como histórico, cômico e trágico. Essa tragicidade nasce da vontade de criticar a hipocrisia da classe dirigente e a inadequação da burguesia (De Sanctis, 1996). E ele denuncia e parodia, de uma forma sutil, os maus costumes florentinos. Essa denúncia se faz presente, por exemplo, no monólogo de Messer Nícia:

NICIA: Faz muito bem. Nesta terra não há nada além de mesquinhos. Não se aprecia virtude alguma. Se ele estivesse aqui, ninguém lhe olharia na cara. Eu sei de uma coisa: caguei as tripas para aprender algum latim. E, se tivesse que viver da profissão, estaria bem. Digo-te por experiência própria!
SIRO: Ganhais cem *ducados* por ano?
NICIA: Nem cem *liras*, nem cem *grossos*, ai de mim! O fato é que nesta nossa terra quem não é ligado aos poderosos, não encontra um cão que lhe

9 “Obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação. (TRECCANI, 2017)

10 “Valete’state bene - Voi, spettatori, non aspettate che noi usciamo più fuori: l’ufficio è lungo, io rimarrò in chiesa, e loro, per l’uscio di fianco, se ne andranno a casa. Valete!” (Ato 5, cena 6).

ladre. Não somos bons para nada além de ir a funerais ou casamentos ou ficar o dia todo no banco do Procônsul vagando como moçoilas. Mas eu os despacho, não preciso de ninguém. Assim poderia viver quem está pior que eu! Não gostaria, porém, que as minhas palavras fossem referidas como suas, porque teria subitamente alguma taxa ou inconveniente que me fariam suar.¹¹

Nele, o personagem maldiz os vícios, os maus costumes e o ócio dos florentinos. Neste momento, Nicia personifica o desgosto de Maquiavel com a inércia da classe burguesa, que se deixou dominar pelo poder das senhorias.

Nos manuais de medicina de Michele Savonarola se dizia que uma infusão de raiz de mandrágora faria engravidar as mulheres inférteis. Este conhecimento de Maquiavel nas palavras de Callimaco: “Vós haveis de entender isto, que não há coisa mais certa para engravidar uma mulher que lhe dar de beber uma poção feita de mandrágora”¹². A passagem mostra que a ciência das ervas era conhecida e interessava ao autor. Outra referência encontrada na obra é o uso da bebida *hypocras*, um vinho com canela fervido e adoçado com açúcar e mel, oferecido para Lucrezia por Callimaco: “Um copo de *hypocras*, que serve para reparar o estômago e alegrar o cérebro”¹³.

Personagens

É quase ausente uma descrição física dos personagens (como em Plauto), que serão individualizados pela diferença de linguagem usada e por suas características psicológicas. Callimaco fala em latim e em vulgar em um nível mais elevado que o de Nicia, que se utiliza de frases idiomáticas e menos formais.

Ao pensarmos na descrição das personagens é possível encontrar a influência não só de Plauto, mas também de Terêncio e Boccaccio. Encontramos a figura do parasita (Ligurio, também no papel de *servus callidus*), do velho tolo (Nicia), do apaixonado

11 “NICIA: Fa molto bene. In questa terra non ci sono che cacastecchi. Non ci si apprezza alcuna virtù. Se egli stessi qui, non ci sarebbe uomo che lo guardasse in viso. Io ne so qualcosa, che ho cacato le curatelle per imparare due hac. E, se dovessi vivere sulla professione, starei fresco. Te lo dico per esperienza diretta! / SIRO: Guadagnate cento ducati l’anno? / NICIA: Non cento lire, non cento grossi, veh! Il fatto è che in questa terra chi dei nostri pari non è legato a quelli che hanno il potere, non trova un cane che gli abbaia. Non siamo buoni ad altro che ad andare ai funerali o alle ragunate di un matrimonio o a restare tutto il giorno sulla panca del Proconsole a trastullarci come donnette. Ma io li disgrazio, io non ho bisogno di alcuno. Così potesse vivere chi sta peggio di me! Non vorrei però che le mie parole fossero riferite per giro, perché io avrei subito qualche balzello o qualche porro di dietro, che mi farebbero sudare.” (Ato 2, cena 3).

12 “Voi avete ad intender questo, che non è cosa più certa ad ingravidare una donna che dargli bere una pozione fatta di mandragola.” (Ato 2, cena 6).

13 “Un bicchiere d’hypocras, che è a proposito a racconciare lo stomaco, rallegra el cervello.” (Ato 4, cena 2).

(Callimaco), e da mulher que segue seus princípios (Lucrezia), característica esta típica dos textos de Terêncio. Encontramos também o clero corrompido, como em Boccaccio, que pode ser lembrado na novela de *Frate Puccio* (*Il Decameron*, III, 4) e sobre a *beffa*, e o engano (*Il Decameron*, III, 6; e VII, 7). Também de uso terenciano, a ação como uma denúncia social: Lucrezia, sendo a única personagem virtuosa, é influenciada por todos os personagens, até mesmo seu confessor, a cometer adultério.

Cabe ressaltar que seus personagens são pluridimensionais, não são estereotipados nem dentro de um padrão (o enganado, a adúltera, o mentiroso), mas carregam em si características contrastantes que os completam (Lucrezia é casta e adúltera; Callimaco é importante e rico, mas fraco).

Canções

Por solicitação de Guicciardini, o autor acrescenta em 1526 as canções no fim de cada ato. Cada representação teatral é documentada no seu epistolário.

As canções, sempre pastorais, aparecem em *La Mandragola* depois da escrita de *Clizia*, por solicitação de Francesco Guicciardini, para a apresentação do carnaval de Faenza em 1526. Por volta de 20 de outubro de 1525 Maquiavel escreve para Guicciardini:

«Barbera¹⁴ [...] se ofereceu com seus cantores a vir fazer o coro entre os atos: e eu me ofereci a fazer as canções sobre os atos»¹⁵. Em 03 de janeiro de 1526, Maquiavel esclarece: «É que [a Barbera] e eu pensamos em vir, já que nos foi dada esta fé: nós fizemos cinco canções novas sobre a comédia, e foram musicadas para serem cantadas entre os atos; das quais vos mando junto a esta carta as letras, para que V. S^a. as possa considerar; a música, nós todos, ou só eu, vos levarei.»¹⁶ (RIDOLFI, 1978 p. 339-340, 346- 347).

Porém, mesmo com todas essas modificações não se sabe se a obra foi representada, uma vez que Guicciardini precisou retornar urgentemente para Roma por questões políticas e não teria sentido Maquiavel ir para Romanha se ele não estivesse lá. Não se sabe, contudo, se os atores não a representaram mesmo assim, uma vez que já conheciam

14 Forma carinhosa com que Maquiavel se referia à jovem cantora Barbara Salutati, com quem supostamente tinha um relacionamento afetivo.

15 “la Barbera [...] si offerse con li suoi cantori a venire a fare il coro in fra gli atti: et io mi offersi a fare le canzonette a proposito delli atti.”

16 “E che lei [la Barbera] et io abbiamo pensato a venire, vi se ne fa questa fede: che noi abbiamo fatto cinque canzone nuove a proposito della commedia, e si sono musicate per cantarle tra gli atti; delle quali io vi mando alligate con questa le parole, acciò che V. S. possa considerarle; la musica, o noi tutti o io solo ve la portereno.”

o texto. Maquiavel morre em junho de 1527, e não há registro de nova apresentação depois da planejada para 1526.

Formação do prólogo

Para alguns críticos, dentre eles Martelli (2005), o prólogo de *La Mandragola* não seria o resultado de uma composição unitária, mas de dois prólogos, onde o primeiro seria considerado aquele das últimas cinco estrofes, e o segundo, adicionado posteriormente com as 3 primeiras estrofes. Essa suspeita vem do fato de a descrição dos personagens ser feita duas vezes nesse prólogo:

1ª parte: a casa é de um doutor..., conhecereis depois pelo traje de um frade, qual prior ou abade mora no templo que está localizado em frente... Um jovem, *Callimaco Guadagni*, vindo agora de Paris, mora lá, naquela porta à esquerda. Uma jovem prudente foi por ele muito amada, e por conta disso enganada.¹⁷

2ª parte: Um amante mesquinho, um doutor pouco astuto, um frei de má vida, um parasita, fértil de malícia, serão neste dia o vosso passatempo.¹⁸

Por essa visão, a frase inicial da obra é "*La favola Mandragola si chiama - A fábula mandragola se chama*" (4ª estrofe), tradução de um *emistichio*¹⁹ de Terêncio (*Hecyra est huic nomen fabulae*): "*La suocera la favola si chiama*", começando assim a obra de Terêncio *Hecyra*, que curiosamente também apresentava dois prólogos.

A solicitação de Guicciardini se deve ao fato de acreditar não ser o texto original adaptado aos espectadores, e solicita a modificação para que se fizesse um texto mais compreensível para estes espectadores, e não somente falasse de si e seus problemas, como referência *Lettera a Guicciardini - 17/08/1525*.

17 "la casa è d'un dottore..., conoscer poi potrai a l'abito d'un frate qual priore o abate abita el tempio che all'incontro è posto.... Un giovane, Callimaco Guadagni, venuto or da Parigi, abita là, in quella sinistra porta. Una giovane accorta fu da lui molto amata, e per questo ingannata." (MACHIARELLI, 2006 - Prólogo)

18 "Uno amante meschino, un dottor poco astuto, un frate mal vissuto, un parassito, di malizia el cucco, fien questo giorno el vostro badalucco." (MACHIARELLI, 2006 - Prólogo)

19 Na métrica grega e latina, cada uma das metades (iguais ou desiguais) em que a pausa divide o verso, especialmente o verso alexandrino. (AULETTE, 2017)

Análise do prólogo

O prólogo da obra lembra a estrutura das comédias plautinas, na qual um personagem fora da "peça" (chamado de *banditore*, e que normalmente era um alter-ego do próprio autor) se direciona ao público "*benigni uditori*" (bondosos ouvintes), ambientando-os sobre a trama e explicando toda a cenografia. Ao apresentar o protagonista, se dirige particularmente ao público feminino, que estaria supostamente sujeito a apaixonar-se mais facilmente ("como ouvireis e eu gostaria que vós fôsseis enganadas como ela.")²⁰, recurso esse também usado em Boccaccio, que se dirigia às mulheres na tentativa de remediar o "*peccato della fortuna*" (pecado da fortuna), visto que diferente dos homens, estas não encontravam nenhuma distração sobre as penas de amor:

Portanto, para que por meu intermédio seja corrigido o pecado da fortuna, que, onde menos devia, mais avara de amparo foi, tal como vemos nas mulheres delicadas, pretendo prestar socorro e refúgio àquelas que amam – pois às outras bastam a agulha, o fuso e a dobadora –, contando cem novelas ou fábulas ou parábolas ou histórias, como se queira chamar, narradas em dez dias por um honesto grupo de sete senhoras e três rapazes, formado nos tempos mortíferos da peste que passou, bem como algumas canções, cantadas pelas senhoras acima referidas, para seu deleite.²¹

Estruturalmente, o prólogo é constituído por 8 estrofes:

Primeira estrofe: convida o público a escutar a comédia com atenção sem fazer barulho, apresenta o aparato e as mudanças de cenografia. Localiza a obra em Florença, mesma cidade do público e não em Roma ou Pisa²²: "Observem o cenário, tal como se apresenta: Esta é a vossa Florença, em outra oportunidade será Roma ou Pisa, e a coisa é de se morrer de rir".²³

20 "come intenderete, ed io vorrei che voi foste ingannate come lei."

21 "Adunque, acciò che in parte per me s'ammendì il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'agò e 'l fuso e l'arcolaiò, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso, tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto." (Proemio, Decameron).

22 Como acontece nas obras de Strozzi *La commedia in versi e la Pisana*. Contudo, não há comprovação da hipótese de que a escolha destas cidades tenha sido influenciada por essas obras. A escolha de Pisa pode ter se dado meramente como um facilitador da rima.

23 "Vedete l'apparato, | qual or vi si dimostra: | quest'è Firenze vostra, | un'altra volta sarà Roma o Pisa, | cosa da smascellarsi delle risa"

Segunda estrofe: apresenta a casa de Nicia, especialista nos livros de Boezio, apresenta também a Via dell'Amore (Rua do Amor), identificada por alguns como a rua que termina na praça da Igreja de Santa Maria Novella. Apresenta também um frei e um dominicano porque na rua supracitada existia a sede dos dominicanos. Representar a igreja no palco é uma inovação na história do teatro.

Uma das troças do autor, novamente no prólogo, se revela quando Maquiavel informa que Nicia aprendeu muito das leis lendo o filósofo Boezio²⁴, se utilizando, porém de uma corruptela de seu nome (Buezio), para inserir a palavra *bue* (boi), animal chifrudo, em referência a traição que Lucrezia lhe infligiria mais adiante no texto: “A casa é de um doutor que aprendeu em Buezio sobre muitas leis”.²⁵

Terceira estrofe: é apresentado Callimaco, protagonista da obra, jovem que vem de Paris, mora na casa com a porta à esquerda da rua. É apresentada também Lucrezia, jovem amada loucamente por ele e que foi conquistada por um engano. “Ele, bom companheiro entre todos os outros, traz no aspecto e nas vestes a honra e o mérito da gentileza”²⁶ – gentileza substitui a cortesia que caracterizou a cultura das cortes na alta Idade Média, aparecendo então a figura do homem gentil ou *gentiluomo*.

Quarta estrofe: começa com uma forma tipicamente terenciana, nomeando a obra: “A fábula se chama Mandragola: vós vereis o porquê na representação, como eu imagino”²⁷.

Insinuação plantada antes do início da história propriamente dita, de que há uma segunda camada oculta pela fábula simples e popularesca, e é esta camada que contém a substância do discurso crítico de Maquiavel à sociedade, demonstrando todo o pessimismo e amargura do autor. Esta ótica permite entender a dupla natureza dos personagens, que dão vida a uma tragédia encoberta por uma comédia. Aqui o autor usa uma modéstia poética pedindo a benevolência de seu público: “O autor não desfruta de muita fama”²⁸, quase que para justificar sua estreia como comediógrafo, pois poderia não ser conhecido na escrita cômica, mas havia atuado muito tempo na vida política de Florença. Para alguns autores, dentre eles Ridolfi, não ter muito fama vem do fato que em

24 Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (Roma, 475/477 – Pavia, 524/526)

25 “la casa è d’un dottore\che ’mparò in sul Buezio legge assai.”

26 “Costui, buon compagno fra tutti gli altri, porta nell’aspetto e nelle vesti l’onore e il pregio della gentileza.”

27 “La favola si chiama Mandragola: voi vedrete la causa nel recitarla, come io prevedo”

28 “Il compositore non è di molta fama”

uma carta enviada por Maquiavel em 1517, em que ele escreve sobre Orlando Furioso elogiando a obra, mas ressentido pelo fato de Ariosto não o ter citado como outros o foram. Acredita-se, contudo, que o autor utiliza um artifício da retórica muito comum nos prólogos do período, o de demonstrar uma falsa modéstia (neste caso, fortemente irônica, recurso que permearia toda a obra). O autor também diminui a importância da sua obra, oferecendo vinho a todos que não gostem de seu texto: “se não rirdes, ele ficará contente de vos pagar o vinho”²⁹, recurso esse também usado em Plauto. A seguir, Maquiavel apresenta seus personagens, que já demonstram a sua dupla natureza, elencados em uma sequência segundo a função cômica de cada um: “Um amante mesquinho, um doutor pouco astuto, um frei de má vida, um parasita, fértil de malícia”³⁰. Uma novidade em relação ao modelo clássico é este personagem, que sem preconceitos, é esperto, e é o condutor de toda a trama para que cada um consiga obter o que deseja, embora o próprio não possua, a priori, nenhum ganho tangível, exceto talvez uma satisfação pelo divertimento, ou pela subversão das convenções sociais, revelando mais uma vez as semelhanças com o autor, que nos levam a crer que represente o alter-ego de Maquiavel.

Outra reflexão possível é a de que, quando Maquiavel define seu protagonista como mesquinho, estaria ele, ainda que inconscientemente, julgando as atitudes de seu personagem e imputando um caráter moralista? Lembrando que esta era a primeira versão do prólogo, já se pode vislumbrar aqui esta visão amarga do autor e sua crítica não tão velada. Apesar do recurso da ironia para provocar o riso ao expor estas considerações, por trás deste verniz de comédia, é possível enxergar o pessimismo niilista com que Maquiavel enxerga o mundo a seu redor.

Quinta, sexta e sétima estrofes: constituem uma digressão do autor. Referência amarga que traz à tona a interrupção de sua vida política: “pois não pode voltar seu rosto a outra parte, vedado que lhe foi o talento mostrar em outros atos e outras virtudes, não sendo reconhecido nenhum mérito às suas obras”³¹, ou seja, fingindo se desculpar, o autor demonstra que seus interesses estão em outro lugar, ligados à carreira política que neste momento é proibido de exercer, e deixa bem claro que está ciente de possíveis calúnias, deixando uma ameaça velada: “eu o informo, e digo a esta pessoa que ele também sabe ser

29 “se voi non ridete, egli è contento di pagarvi il vino”

30 “un'amante meschino, un dottor poco astuto, un frate mal vissuto, un parassito di malizia il cucco”

31 “perché altrove non vi è luogo dove possa voltare il viso, perché gli è stato vietato di mostrare con altre imprese altra virtù, non essendoci premio alle fatiche sue”

maledicente”³². Fala-se da perda de valores morais do povo florentino, inclinação a maledicência, falsidade, hipocrisia, querendo retirar o véu de seus compatriotas. Deve ir contra a malvadeza dos invejosos e incapazes, bem como da má sorte. Entende-se aqui que o público assistirá uma fábula amarga, que trará o divertimento mas também pontos de reflexão: “ele não estima ninguém ainda que se ajoelhe para ele, que possa trazer um manto melhor que o dele”³³, ou seja, o autor explica que não estima ninguém, mesmo que seja obrigado a ajoelhar-se diante de quem seja mais rico do que ele. Muitas são as referências que o autor apresenta de suas intolerâncias, e que o empurram a – *dir male*. Reivindica para si o direito de “*dir male*”, ou seja, de se mostrar mordaz e cáustico não somente por seus personagens, mas pela realidade florentina de onde esses personagens vêm, e que seria conhecida do seu público: “No entanto, se alguém acreditasse que o maldizendo, o constrangeria ou o forçaria a se afastar.”³⁴.

Oitava estrofe: o autor procura voltar a atenção do público para a obra propriamente dita, mostrando o início da peça com a saída de Callimaco de casa, e seu servo Siro. Já no primeiro ato o espectador será apresentado ao objetivo da comédia, e o *banditore* antes de sair, pede ao público para prestar atenção e não perturbar, pois não será explicado novamente: “*Callimaco* aparece na cena e traz consigo *Siro*, seu servo, e dirá sobre toda a história. Cada um de vocês fique atento e não espereis outras explicações agora.”³⁵.

Considerações finais

É fácil enxergar, dentro de uma interpretação alegórica, os personagens da comédia com o seu pensar político. Nicia como um político incapaz; Florença na figura de Lucrezia; Callimaco, o príncipe que com o engano, mas com as virtudes e crueldade consegue conquistá-la; Ligurio, como o secretário fiel do príncipe, ajudando-o a gerir a sua nação para que funcione conforme seus objetivos. Isso não quer dizer, porém, que este seja o único viés de leitura possível, uma vez que o próprio autor cria um vínculo entre o seu

32 “io l’avviso, e dico a questo tale che anch’egli sa essere maldicente”

33 “egli non stima persona benché faccia inchini a colui, che può portare miglior mantello che lui”

34 “Pure, se qualcun credesse, dicendone male, di trattenerlo per i capelli, di sbigottirlo o di costringerlo a farsi da parte”

35 “*Callimaco* esce fuori sulla scena e ha con sé *Siro* (i due entrano in scena), suo servitore, e dirà l’ordine di tutto. Stia ciascuno attento e per ora non aspettatevi altre spiegazioni. (esce)”

pensamento sábio e grave e o pensamento vazio da fábula *La Mandragola*, que trará o riso como uma forma de reflexão.

Existe na obra teatral estudada uma pesada crítica à sociedade da época. Maquiavel não apresenta problemas abstratos, nem tampouco somente puro entretenimento, mas brinda o seu público com nuances que expõem problemas encontrados naquele momento renascentista e a sua “apreciação” perante aquela sociedade. Assim como Maquiavel, outros autores contemporâneos a ele e ao seu discurso, ainda que com seu estilo próprio de escrita e em situações diferentes, aproveitam-se de suas obras para criticar e nos fazer refletir. Porém, foi o gênio de Maquiavel que soube “deformar” o molde da comédia latina clássica e, sem se afastar demais para não criar estranheza em seu público, construiu um novo modo de fazer comédia, calcado na ironia e na amargura, dando à sátira um caráter crítico e mimético tão profundo que sua *Mandragola* e atualmente, após algumas revisitações por parte da crítica, vem sendo considerada a obra mais importante da história do teatro italiano.

La Mandragola é considerada um marco no teatro ocidental. Maquiavel constrói, com essa peça, um texto onde a conquista amorosa, com suas urgências e exaltações, serve como pretexto para desenvolver um tratado prático e saboroso sobre estratégia política, sobre a arte de envolver, manipular, convencer e, por fim, conquistar um objetivo.

Referências

BIGNOTTO, N. Política e vida privada na "Mandrágora" de Maquiavel. **Cadernos de ética e filosofia política**, São Paulo, n. 24, p. 7-21, jan. 2014.

BOCCACCIO, G. **Il Decameron**. Florença: Le Monnier, 1952.

DE SANCTIS, F. **Storia della letteratura italiana**. Milão: Einaudi, 1996.

FAZI, S. Benedetto Croce e la letteratura latina: parte 1. Disponível em: <<https://eidoteca.net/2013/07/26/benedetto-croce-e-la-letteratura-latina-parte-1/>>. Acesso em: 10 maio 2017.

FIDO, F. Machiavelli 1469-1969: Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia. **Italica**, [S.l.], n. 46, p. 359-375, 1969.

HEMISTIQUEIO. In: **AULETE digital**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/hemistiquio>>. Acesso em: 12 maio 2017.

MACHIAVELLI, N. **La Mandragola**: a cura di Pasquale Stoppelli. Milão: Mondadori, 2006.

MARTELLI, M. La Mandragola e il suo prologo. In: BARBARISI, G.; CABRINI, A. (Org.). **Il teatro di Machiavelli**. Milão: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2005.

METATEATRO. In: TRECCANI. **Vocabolario on line**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/metateatro/>>. Acesso em: 12 maio 2017.

RIDOLFI, R. **Vita di Niccolò Machiavelli**. Florença: Sansoni, 1978.

STERPELLONE, L. **La mandragora**: una pianta magica. Disponível em: <<https://www.paginemediche.it/benessere/storia-della-medicina/la-mandragora-una-pianta-magica>>. Acesso em: 10 maio 2017.

STOPPELLI, P. **La Mandragola**: Storia e filologia. Roma: Bulzoni, 2005.

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 26 nov. 2017



A fragmentação da personagem na *Spanish tragedy*, de Thomas Kyd

The character fragmentation in *The Spanish tragedy*, by Thomas Kyd

Leandro Tibiriçá de Camargo Bastos¹

Resumo

O presente artigo procura investigar o desenvolvimento do personagem central na primeira tragédia elisabetana, a Tragédia Espanhola, de Thomas Kyd. Pela primeira vez o palco inglês viu um personagem com desenvolvimento psicológico coerente, além de um desenvolvimento poético e dramático que o complementavam. Pode-se imaginar a importância dessa conquista para o contemporâneo seis anos mais novo de Kyd, William Shakespeare. Após estabelecer critérios para a análise de personagem, investigaremos cena por cena as transformações sofridas por ele.

Palavras-chave: Teatro Elisabetano. Desenvolvimento do personagem. Teatro pré-shakespereano. Estrutura dramática.

Abstract

This article attempts to investigate the development of the central character in the first Elizabethan tragedy, *The Spanish Tragedy*, by Thomas Kyd. For the first time the English stage saw a character with a coherent psychological development, in addition to a poetical and dramatic development that complemented it. One can imagine the importance of this achievement for Kyd's six years younger contemporary, William Shakespeare. After establishing the criteria for the analysis of the character, we will investigate scene by scene the transformations suffered by it.

Keywords: Elizabethan theater. Development of the character. Pre-Shakespearean theater. Dramatic structure.

¹ Doutorando pela Universidade de São Paulo. E-mail: leandrotcb@hotmail.com.

The Spanish tragedy

É a principal obra de Thomas Kyd. A história se passa na Espanha, após uma batalha entre o exército espanhol e o português. Don Andrea, nobre espanhol, foi morto em batalha pelo príncipe português, Baltasar. Baltasar é levado para a Espanha, onde é confrontado com uma proposta de aliança: bastaria ele se casar com uma nobre espanhola e pagar os impostos cobrados que tudo se resolveria. A nobre em questão se chamava Bel-Imperia, antiga amante de Don Andrea. Após a morte de Don Andrea ela iria se envolver com outro nobre, Horácio. Baltasar, junto a Lorenzo, mata Horácio, abrindo caminho para o casamento. Após o assassinato, a ação da peça passa a girar em torno do pai de Horácio, Jerônimo, que irá tramar a vingança final contra os assassinos do filho e a omissão da corte espanhola. Passaremos a examinar a ação em maior detalhe

A peça começa com o fantasma de Don Andrea, um nobre espanhol, ao lado do espectro da Vingança. Don Andrea conta que, enquanto vivo, tinha, na corte espanhola, um amor em segredo, chamada Bel-Imperia. No entanto, numa batalha contra o exército português, ele foi assassinado de maneira traiçoeira pelo príncipe Baltasar. O espírito de Don Andrea não consegue achar descanso, então os deuses infernais (Plutão e Proserpina) decidem mandá-lo, em companhia da Vingança, passar pelo “Portão dos chifres”, no Tártaro, de onde ele vai assistir sua morte ser vingada. A ação passa então para a corte espanhola, para onde os prisioneiros estão sendo levados. Ao chegar na corte, o príncipe português não é tratado como cativo, mas como hóspede. O rei revela o interesse de casar Baltasar com uma nobre espanhola. Dessa maneira, o perigo de sedições no território recém-conquistado seria diminuído. A candidata ao casamento seria, no caso, Bel-Imperia, antigo amor de Don Andrea. Ao chegar na corte espanhola, ocorre um outro incidente com Baltasar. Dois nobres se dizem responsáveis pela sua captura: Horácio e Lorenzo. O primeiro era amigo de Don Andrea, e o segundo era o irmão de Bel-Imperia. O rei busca resolver a questão dando a recompensa para Horácio (de origem mais baixa) e deixando Lorenzo hospedar o príncipe, por ter a casa mais de acordo com a altura do hóspede. Isso acirra ainda mais os ânimos entre eles, colocando ambos de lados opostos da trama. Bel-Imperia pede para que Horácio conte como foi a morte do seu amado e, ao longo do contato entre ambos, eles acabam se envolvendo. De início, Bel-Imperia se sente consternada por sua volubilidade, mas acaba se convencendo que, ao amar o amigo de seu

antigo amado, eles poderiam juntos vingar a morte de Don Andrea. Lorenzo, por outro lado, se une a Baltasar, vendo no casamento da irmã com o príncipe um caminho para atingir seus próprios interesses.

No decorrer da peça acaba ficando claro o envolvimento entre Bel-Imperia e Horácio, fazendo com que Lorenzo e Baltasar planejem se livrar dele. Dessa maneira temos, portanto, Horácio e Bel-Imperia tramando a morte de Baltasar, e Lorenzo e Baltasar tramando a morte de Horácio. O partido que sai vencedor é o de Lorenzo, já que um servo seu, Pedringano, mata Horácio no seu quarto, após uma noite de amor com Bel-Imperia. Horácio recebe uma facada e é pendurado numa árvore, para acabar de morrer sufocado. Pouco depois chega seu pai, Jerônimo, e, ao ver seu filho morto, tem um acesso de desespero. Após a morte de Horácio, a peça passa a girar definitivamente em torno de Jerônimo. É dele o impulso maior, cego e descontrolado por vingança. É interessante notar que, quando o seu projeto de vingança entra em cena, já existiam outros dois: o de Don Andrea e o de Bel-Imperia, agora aliada a Jerônimo, contra Baltasar, além da vingança de Baltasar contra Horácio, que já havia sido consumada; a habilidade de Kyd em organizar uma trama intrincada é vista por toda a crítica posterior (Boas, Edwards, Freeman, Erne) como seu grande trunfo, além de ter sido sua maior contribuição ao teatro elisabetano. Desse momento em diante, a vingança de Jerônimo contra Lorenzo, que (ele ainda não sabe) é o assassino do seu filho, domina a peça até o final. Jerônimo, de início, denuncia o assassinato na corte, inclusive ao rei. No entanto, nada é feito. Por um lado, Horácio era um servidor civil, não chegando ainda a ser um nobre. Por outro, uma punição contra um príncipe que estava implicado numa aliança estratégica, de interesse pessoal do rei, não interessava à corte. O silêncio encontrado por Jerônimo é fundamental para sublinhar o aspecto de loucura que seu desejo de vingança ganha. Diante do isolamento, encontrar o assassino do filho passa a ser sua obsessão. Ao perceber o comportamento errático de Jerônimo, Lorenzo e Baltasar começam a planejar a sua morte. Bel-Imperia denuncia o irmão, mandando uma carta para Jerônimo. Ele, então, arma um plano de vingança destinado não apenas a obter justiça, mas a dar vazão a toda sua fixação doentia. Entra em cena o recurso da peça dentro da peça, também usado por Shakespeare, no *Hamlet*. O mérito da invenção deste recurso, no entanto, não é de Kyd. Ele pegou a ideia não de uma peça, mas de um poema. No caso, o *Courtlie Controversie of Cupids Cautels* (1578), de H.

Wotton (Edwards, p. xlvi). Este poema, por sua vez, já era uma tradução do poema de J. Yver, *Printemps d'iver* (1572). Na versão de Kyd, no entanto, é onde seu uso foi adaptado para o palco, e onde se criou uma tradição longeva. A cena se passa quando um grupo de atores chega na corte. Apresentações teatrais eram um entretenimento comum entre os nobres, inclusive com a participação dos próprios. Jerônimo, então, sugere que seja encenada *Soliman and Perseda* (Kyd é autor de outra tragédia abordando essa história). O próprio Jerônimo fez o papel do paxá, Lorenzo, o papel de Eratos, Baltasar o de Suleimão e Bel-Imperia o de Perseda. No enredo, Perseda, comprometida com Suleimão, o imperador, se envolve com Erastos. No final, o paxá mata Erastos, vingando o imperador, mas, na mesma cena, Perseda mata Suleimão e se suicida. A platéia aplaude, o rei cumprimenta Jerônimo pela magnífica atuação. Então vêm a reviravolta (peripeteia): Jerônimo abre um baú e revela o corpo do filho. Diz que a peça foi sua vingança e que as mortes foram verdadeiras, ou seja, Lorenzo, Baltasar e Bel-Imperia estavam mortos. Tentam contê-lo, ele morde a própria língua, arrancando-a, para evitar falar com o rei. Em seguida rouba uma faca, mata um nobre que o continha (Castela), o próprio rei, e se mata. Na cena final aparece o fantasma de Don Andrea, dizendo que foi vingado, vaticinando descanso para os mortos “bons” (Jerônimo e Bel-Imperia) e tormento eterno no inferno para os mortos “maus” (Lorenzo e Baltasar).

O procedimento: a fragmentação do personagem

O juízo crítico sobre Kyd passou do completo esquecimento (anonimato em antologias com obras suas), pela recuperação por Boas e Schick em 1901 até uma reavaliação profunda a partir dos anos 1950, com autores como Philip Edwards (1959), Arthur Freeman (1967), Peter Murray (1969), e, mais recentemente, Lukas Erne (2002)². Alinhados principalmente a críticos mais recentes, como Freeman e Erne, consideramos que o processo de desagregação mental de Jerônimo, após a morte de seu filho Horácio, é mostrado por Kyd com grande complexidade. Se, por um lado, ele passa a ser tomado de

² Vale mencionar também estudos que não são específicos sobre a obra de Kyd mas que, fazendo avaliações mais amplas sobre o teatro elisabetano, ajudaram a reabilitá-lo: *Shakesperean tragedy before Shakespeare*, de Wolfgang Clemen (1955), *Induction to tragedy: a study in a development of form in Gorboduc, The Spanish tragedy and Titus Andronicus*, de Howard Baker (1957) e *Creating Elizabethan tragedy: the theater of Marlowe and Kyd*, de C. L. Barber (1988).

acessos de melancolia e desespero desde o momento em que vê seu filho assassinado, sua capacidade de discernimento não o abandona, mas vai, gradativamente, ganhando um aspecto mórbido. Essa evolução só pode ser explicada pelo desenvolvimento da trama e pelo que ele tem de revelador em relação à sua época. Para explicitar o fio que prende todos os aspectos psicológicos, históricos e sociais implicados na trama é preciso que foquemos no desenvolvimento da personagem central, Jerônimo, destacando-o do resto do contexto. Para esclarecer tal procedimento, são necessárias algumas palavras.

No livro de maria lúcia levy candeias *A fragmentação da personagem* (2012), a autora ressalta a importância de se compreender a especificidade da situação da personagem, isto é, a necessidade de se fazer um recorte:

[...] de maneira que a análise empreendida no âmbito dos textos teatrais confirme as afirmações da crítica com relação à fragmentação da personagem, mas também crie a possibilidade de percebermos como esse processo se dá dentro das obras (justaposição, dicotomia entre personagem e o que é dito dela, incompatibilidade entre personagem e ação dramática) o que aprofunda a compreensão do problema... (CANDEIAS, 2012, p. 78)

Nesse ponto, a autora se afasta de autores como Cândido, Ginsburg, Abirached e Szondi, entre outros, que, por diferentes motivos, segundo ela, acabam por não observar a evolução da figura.

Entendemos que é justamente essa observação menos detalhada na figura central que faz com que, muitas vezes, a figura de Jerônimo seja vista como pouco problemática, chegando até mesmo ao caricato, levando a leituras empobrecedoras da obra como um todo. Para compreendermos as fases de desenvolvimento da personagem, utilizaremos uma classificação proposta por Candeias (2012).

Tipologia das personagens

A primeira separação proposta pela autora é entre *personagem típica*, que é essencialista, ou seja, não muda, possui traços definitivos e discurso coerente, e *personagem característica*, que passa por mudanças psicológicas. O *personagem típico* tem um traço fortemente dominante, muito bem definido, tende a personificar determinados valores ou sentimentos, apresentando-se como arquétipo (a fraternal Antígona, o avarento Tartufo). A *personagem típica* seria comum na idade média, por exemplo, quando as personagens

correspondiam a tipos fixos, sem profundidade psicológica. Já a *personagem característica* fica mais proeminente com o individualismo do Renascimento, quando o homem passa a ser o único responsável por suas ações, não mais os deuses. Um exemplo seria Hamlet, de Shakespeare (curiosamente, a primeira versão de Hamlet, perdida, é atribuída a Thomas Kyd³).

Essa tipologia me leva a interpretar que Jerônimo seria um personagem intermediário. Não possui ainda a profundidade psicológica de um personagem shakesperiano, mas não é mais um personagem típico, no sentido daqueles encontrados nas Moralidades e Milagres medievais. Sua fragmentação representa tanto a fragmentação da época como o resultado de um conflito psicológico cenicamente exposto. Podemos encará-la como o resultado de um meio corrompido, onde as negociatas políticas tem mais espaço que as noções de justiça. Tal perspectiva iria de encontro à platéia inglesa, observando o império católico espanhol como representação da decadência. Isso nos leva ao problema do contexto, que será tratado. Além disso, uma plateia composta de burgueses e trabalhadores tinha grande interesse nos bastidores da corte.

Tanto personagens *típicas* quanto *características*, entretanto, ainda podem estar sob uma mesma rubrica: a de *personagem íntegra*. Estas seriam personagens controladas por emoções ou princípios que são dominantes até o fim do enredo. As *personagens íntegras típicas* teriam a predominância de um traço de personalidade sem aprofundamento psicológico, representando apenas um *tipo* ideal de ser humano, não uma personalidade individualizada (o glutão, o avarento, etc); as *personagens íntegras características* teriam a predominância de mais de um traço psicológicos sendo analisado, ou seja, os traços específicos de uma personagem serviriam para *caracterizá-la* como uma personalidade individual. No entanto, a *personagem característica* também pode entrar numa nova categoria: a de *personagem dividida*, se nenhum de seus traços predominar, fazendo com que a personagem perca seu contorno. Fedra, por exemplo, é uma *personagem dividida característica* enquanto fica em conflito entre a moral e a emoção, mas, no decorrer da peça, se torna uma *personagem íntegra característica*, já que a emoção prevalece (CANDEIAS, 2012, p. 26). Temos, portanto, a possibilidade de uma personagem ser *íntegra característica* e *dividida característica* na mesma peça. A distinção básica seria, portanto, entre herói dividido, que é aquele que tem mais de uma motivação, e a personagem íntegra, se uma

³ (ERNE, 2012, p. 224)

das motivações for dominante (CANDEIAS, 2012, p. 25). A categoria *personagem característica* se aplica, então, tanto as personagens íntegras como as divididas. Se a necessidade de análise as esgarçar muito, no entanto, as *personagens divididas características* podem se tornar ainda outro tipo de personagem: a *personagem fragmentada*.

Heróis e personagens divididos são compostos por justaposição de traços (CANDEIAS, 2012, p. 41). Heróis divididos estão, no entanto, a um passo de se tornar personagens fragmentados. É esse um passo importante, já que permite mostrar a trajetória de fragmentação da personagem até a dissolução final (CANDEIAS, 2012, p. 45).

Podemos ver, portanto, que encontramos uma gradação entre as personagens: temos as *íntegras típicas*, as *íntegras características*, as *divididas características* e, num passo seguinte, a *personagem dividida fragmentada* (Guinsburg, Rosenfeld). Num caso extremo encontramos ainda a *personagem atípica* (Sarrazac). Passemos a uma breve descrição dos últimos dois casos.

A personagem fragmentada não tem caráter linear, personalidade fixa, mas traços em *justaposição*. Sua estrutura psicológica é mais esmiuçada. Eliminam-se detalhes que individualizam a personagem para buscar traços universais (no caso de Hierônimo, em determinado momento, sua obsessão por vingança e sua melancolia em relação ao filho morto), ganham estrutura mais esquemática. Não há personificação de emoções ou ideias, mas metáforas impessoais (CANDEIAS, 2012, p. XVIII).

A categoria de *personagem atípica* só se aplica a personagens fragmentados e alienados, sem origem determinada, com traços mínimos, sem contexto histórico e social, põe em jogo *qualquer* comunicabilidade (grifo meu) (CANDEIAS, 2012, p. 21).

Poderíamos construir o seguinte esquema, indo da personagem mais íntegra, sem nenhuma divisão, à mais dividida (*personagem atípica*), sem nenhuma caracterização:

ÍNTEGRA:	Personagem íntegra típica (tem apenas uma característica dominante)
	Personagem íntegra característica (tem mais de uma característica, mas uma é dominante)
DIVIDIDA:	Personagem dividida característica (tem mais de uma característica, e mais de uma é dominante)
	Personagem dividida fragmentada (tem mais de uma característica sem nenhuma dominância, apenas justaposição)
	Personagem atípica (apresenta apenas traços dispersos, que não chegam a formar características minimamente delineadas)

Como pretendemos demonstrar ao longo do nosso trabalho, Jerônimo passaria por quase todos os estágios dessa tipologia, começando como personagem íntegro característico, passando para personagem dividido característico, tornando-se personagem dividido fragmentado e terminando a peça com traços do personagem atípico. Mas, para tanto, é preciso considerarmos sua trajetória em relação ao seu contexto.

Contextos

Existem dois tipos de contexto: o *contexto integrado* e o *contexto desintegrado*. No contexto integrado os personagens é que são responsáveis pelo conflito, que, se resolvido, restabelece a harmonia (CANDEIAS, 2012, p. 29).

Na classificação *contexto desintegrado* “entram todas as personagens que se fragmentam para subsistir dentro de um contexto desintegrado e desintegrador” (CANDEIAS, 2012, p. 59). No contexto desintegrado, o conflito emerge das contradições do meio, o que leva a autora a dizer:

[...] quando a personagem se fragmenta em decorrência do meio em que está inserida, há, em geral, a necessidade de focar o ambiente. Esse deslocamento do foco da ação para o ambiente implica na suspensão da presentificação, o que significa ampliar os recursos épicos, desdramatizar o drama. (CANDEIAS, 2012, p. 19)

A desdramatização do drama implica, pois, o uso de recursos épicos. Isso ocorre na *The Spanish tragedy* desde o primeiro ato. A primeira cena já é inspirada no sexto canto da Eneida⁴. Isso levanta uma questão. A autora coloca a questão da desagregação do personagem e do contexto como resultado de um desenvolvimento de recursos nos textos teatrais. Estes recursos, que incluem a desdramatização e o uso do épico, apareceriam dentro de um panorama histórico que levaria ao esgarçamento do tecido dramático. É possível, então, aplicar tais conceitos de personagem e de contexto, desenvolvidos levando em consideração a dramaturgia moderna, a uma peça do Renascimento? Vejamos como estas questões se desenvolvem dentro da própria obra da autora.

⁴ Toda a introdução, onde Andrea descreve as visões infernais e os caminhos a serem tomados até encontrar a Vingança. Na Eneida: “Parte-se a estrada aqui: de Dite aos paços / corre à direita, e além nos fica o Elísio, / No ímpio Tártaro, à esquerda, os maus padecem.” (VI, II. 540-3; vide Maro (1964), trad. MENDES, Manuel Odorico, p. 234)”. Na *The Spanish tragedy*: “Havia três caminhos: na direita / Caminho aberto para os ditos campos comentados / Onde vivem amantes e guerreiros, / Mas cada um contido em seus limites; /”. (ato I, cena I, verso 59 em diante; vide Heliadora (2015), p. 15).

A autora começa desenvolvendo seus conceitos num panorama eminentemente histórico, localizando no Renascimento a base do desenvolvimento de problemas que vão se acentuar no romantismo e aflorar na modernidade.

Num primeiro momento, teríamos, no Renascimento, mais cuidado com a caracterização da personagem, que é mais individualizada que na antiguidade (ou idade média). Podem ser interiorizadas, como a Fedra de Racine ou o rei Lear, de Shakespeare, ou exteriorizadas, como as de Lope de Vega (CANDEIAS, 2012, p. 7). Nesse momento teríamos a passagem da personagem típica à personagem característica (que podem ser divididos ou não). Georg Lukács fala do herói problemático, que por defender valores autênticos num mundo inautêntico, onde os valores de troca são separados dos valores de uso, o que começa no Renascimento, está alienado do meio degradado (CANDEIAS, 2012, p. 39). Além da questão econômica, a autora localiza também uma questão cultural: “na Renascença, o ideal unitário sofre seu primeiro grande abalo, com o antagonismo das representações do cristianismo e de Maquiavel” (CANDEIAS, 2012, p. 79)

Num segundo momento, no *Fausto*, de Goethe, a autora situa o início da fragmentação. Como a personagem passa por vários estágios sucessivos, e não concomitantes, a peça é fragmentada, mas a personagem permanece íntegra (CANDEIAS, 2012, p. 10).

A personagem dividida e desintegrada (do meio) apareceria plenamente num contexto moderno. A autora define (citando Jacó Ginsburg, mas sem dar a referência) a fragmentação da personagem como, primeiro, uma personagem com traços justapostos que caminha para a fragmentação, através da psicologização (CANDEIAS, 2012, p. 39). Em seguida, evoca Richard Gilman, Peter Szondi e Robert Abirached (novamente sem referência), e dá o exemplo de *Senhorita Júlia*, de Strindberg: “a senhorita Júlia estabelece um mundo de descontinuidade, fragmentação e contradição, não simplesmente como tema, mas como modo de ser” (CANDEIAS, 2012, p. 38). Isso, graças à sua história. Tendo sido criada com valores libertários pela mãe, e aristocráticos pelo pai, Júlia rompe com a família para ficar com os empregados, não conseguindo ser aceita por estes. Vemos uma personagem desintegrada pelo contexto.

Em relação ao contexto desintegrado, encontramos novamente exemplos modernos: numa peça como *Casa de bonecas*, de Ibsen, se considerarmos que se critica a hipocrisia em

geral, não um casamento em particular, podemos considerar o contexto desintegrado (CANDEIAS, 2012, p. 29). Nora se considera feliz no casamento, mas descobre que o marido, ao sentir a carreira ameaçada, a rejeitaria, mantendo apenas as aparências, e ainda a afastaria dos filhos. Mesmo depois da situação resolvida ela decide se afastar, demonstrando que o problema não está em uma situação específica, mas em uma estrutura social.

Podemos nos perguntar, portanto, se essa classificação só serviria dentro dessa linha evolutiva ou se poderia ser utilizada para qualquer personagem e qualquer contexto em qualquer época. A própria autora responde.

Ao descrever a diferença entre herói e anti-herói, a autora declara que “temos que voltar à Grécia e Roma e apontar as diferenças de construção já existentes a partir daquele período” (CANDEIAS, 2012, p. 73). E exemplifica: “[...] a personagem fragmentada já existia, principalmente em textos cômicos e farsesco, em épocas muito anteriores (Bilicleão em *As vespas*, de Aristófanes)” (CANDEIAS, 2012, p. 70).

Podemos então concluir, junto com a autora:

[...] a análise das peças nos permite afirmar que nem a personagem fragmentada e nem o contexto desintegrado são invenções do século vinte, de maneira que parece-nos que o problema não reside numa concepção unitária do indivíduo, ou mesmo de sociedade, mas num ideal unitário. Senão vejamos: desde o mundo helênico, o homem é concebido como composto de uma parte racional e de outra irracional (as paixões). É portanto bifacetado”. (CANDEIAS, 2012, p. 78)

A raiz do problema estaria, portanto, na própria concepção de ser humano:

[...] a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre *incompleta*, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos do ser, que nos são dados por uma conversa, um ato uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser mas essa noção é oscilante, aproximativa, *descontínua*. Os seres são, por natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de *subconsciente* e *inconsciente*, que explicariam

o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer. (CANDIDO, 2005, p. 12⁵ apud CANDEIAS, 2012, p. 35, grifos da autora)

Daí concluirmos ser possível utilizar a tipologia de personagem proposta pela autora para personagens de qualquer época, incluindo a época elisabetana. Primeiro pelo fato de que Candeias identifica a possibilidade de usar características reforçadas num determinado momento cronológico para analisar personagens surgidos em outro. Acreditamos que isso se deve ao fato de que a complexidade humana, em qualquer época, embora explorada de maneira diversa, se mantém como uma constante. Os traços enfatizados numa época não apagam os outros relegados ao segundo plano. Segundo, pelo momento de mudança em que Kyd escreve. As épocas de transição têm por característica assumir traços de mais de uma época, muitas vezes antecipando conseqüências que só vão se mostrar claramente muito tempo depois.

Jerônimo: o caráter multifacetado da personagem

Thomas Kyd, como o renascimento em geral, tinha como referência a retórica clássica, o que inclui a divisão feita no sexto capítulo da retórica aristotélica. Segundo essa perspectiva, o primeiro ato serviria para apresentar a situação. Temos, no caso da *Spanish tragedy*, a presença de Jerônimo na corte como Juiz, exercendo sua função junto ao rei. O conflito estaria entre seu filho, Horácio, e Baltasar. O segundo ato serviria para o desenvolvimento da trama. Vemos aí a união de Horácio e Bel-Imperia, e a união de Lorenzo e Baltasar para tirar Horácio de cena. Temos, nesse mesmo ato, a reviravolta, quando Horácio é assassinado e Jerônimo torna-se um homem dividido entre sua inclinação pela resolução legal do crime cometido e o desejo de vingança. No terceiro e quarto atos vemos a precipitação de Jerônimo a uma condição de desamparo legal e desespero pessoal, levando, enfim, à desagregação do personagem e ao desfecho trágico.

A questão é que, nesta perspectiva, a complexidade da personagem fica em segundo plano em relação ao mecanismo retórico da peça como um todo. Isso pode ser problemático no que diz respeito à percepção dos conflitos da personagem, dando a sensação de gratuidade em algumas de suas ações (do que, realmente, Kyd foi acusado).

⁵ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Pretendemos, portanto, utilizando os critérios expostos acima, examinar, ato por ato, as ações de Jerônimo. Para tanto seguiremos a sugestão de Ryngaert concernente à decupagem de cenas. Para o autor, “a decupagem é a melhor maneira de apreender o real, organizando-o” (RYNGAERT, 1996, p. 40). É na decupagem que se percebe “as escolhas dos autores”, e como eles “organizam seu universo mental e o estruturam em função de ritmos que lhe são próprios” (p. 39). Examinando cena por cena da presença de Jerônimo, veremos que tipo de personagem ele se mostra ao longo de cada trecho da peça.

Estaremos, também, analisando as cinco adições apresentadas na peça após 1602.

Ato I: Jerônimo como personagem integrado

Na cena um temos apenas o fantasma de Don Andrea e o espectro da vingança dando informações sobre o contexto da ação.

Jerônimo aparece na cena dois, não como nobre, mas como magistrado e conselheiro do rei, desejando que seu filho⁶ “possa sempre servir ao meu soberano senhor, ou perecer a não ser que sirva o meu senhor”⁷. Sua próxima fala o coloca em defesa do filho, no que diz respeito à sua querela sobre quem prendeu o príncipe português, Baltasar, tendo como contendores Horácio (filho de Jerônimo) e Lorenzo. Seu filho “jamais tinha agradado seus olhos, até aquele momento”⁸. Após mais uma altercação entre os contendores, Jerônimo faz sua última fala na cena, em que faz mais uma defesa de Horácio, dizendo saber que o rei é justo e sábio, e por isso deve falar em favor de Horácio, já que “aquele que caçou o leão é o vencedor, não quem apenas usou a sua pele; assim lebres puxariam os pelos das barbas do leão”⁹, querendo dizer que Lorenzo entrou no combate quando o príncipe já estava rendido por Horácio. Esse verso (sobre a lebre e o leão) Kyd tirou de um adágio de Erasmo, mas sua origem remonta a Marcial. O uso de material literário e poético de Kyd vêm principalmente da antiguidade, mas também de autores franceses e italianos¹⁰.

⁶ As traduções são semânticas. Estratégias de tradução serão discutidas no momento específico.

⁷ “Long may he live to serve my sovereign liege, And soon decay unless he serve my liege.” (I. II, 98-99)

⁸ “He never pleas'd his father's eyes till now” (I. II, 119)

⁹ “He hunted well that was a lion's death, / Not he that in a garment wore his skin : / So hares may pull dead lions by the beard.” (I. II, 170-173)

¹⁰ Cf. Philip Edwards (in KYD, 1959, p. 15).

Após sua fala Jerônimo é contido pelo rei, que, com uma postura indulgente e conciliadora, decide que Horácio ficará com a recompensa, e Lorenzo com o hóspede. Nesta cena encontramos um tipo de oratória cortesã presente na convivência aristocrática da época, como na cena em que Horácio é indicado como um dos responsáveis pela prisão de Baltasar, quando Jerônimo fala: “Longa vida tenha, para servir meu senhor / E cedo decaia a não ser que sirva meu senhor”¹¹ (as traduções, daqui em diante, são semânticas e de nossa autoria). Tal retórica perpassava tanto a interação direta como a própria literatura (RICHARDS, 2003, p.1), e se caracterizava pelo uso da amplificação. Segundo Peter Mack, a amplificação era um estilo mais elaborado que um escritor usava para dar ênfase uma passagem ou para conseguir uma resposta emocional do público (MACK, 2002, p. 149). Enquanto aparece como *personagem íntegro*, essa será a fala característica de Jerônimo. Quando se torna *personagem dividido*, sua retórica muda, passando para um estilo mais direto.

Nas cenas três e quatro, Jerônimo não aparece.

Na cena cinco, vemos um jantar em honra do príncipe Baltasar, já tratado como convidado e posto a par dos planos de matrimônio entre as duas cortes do rei espanhol. O responsável por providenciar o entretenimento (uma “diversão cheia de pompa”, nas palavras do rei) era, numa dessas ironias típicas de Kyd, Jerônimo. Ele entra trazendo três “reis” aprisionados. Cada um lhe entrega um estandarte e, enquanto ele entrega o estandarte para o rei, faz um discurso explicando de que se trata. O primeiro seria Robert, conde de Gloucester, que, segundo Jerônimo, chegou em Portugal com vinte mil homens e forçou um rei sarraceno a servir a Inglaterra. O segundo seria Edmond, Conde de Kent, que teria vencido um rei português numa batalha. O último seria John de Gaunt, Duque de Lancaster. Este teria aprisionado um rei de Castela. Entre cada estandarte o rei falava a Baltasar no sentido de que não havia problema em servir outro rei, já havendo até laços entre Espanha e Portugal (ver acima comentários sobre esse episódio).

O que nos interessa nesse momento é que Jerônimo usou alguns fatos históricos, ainda que de maneira pouco apurada, para construir uma alegoria agradável ao rei e ao seu hóspede. Vemos, portanto, que, no primeiro ato, Jerônimo era um *personagem integrado* num contexto integrado. Não só possui traços dominantes (fidelidade, obediência) como

¹¹ “Long may he live to serve my sovereign liege, / And soon decay unless he serve my liege.” (I. I, 98-9)

tais traços ajudam a manter a ordem estabelecida no reino. É esse Jerônimo, fiel servidor do senhor seu rei, que deixamos no primeiro ato.

Ato II - Jerônimo: personagem dividida pela dor

A primeira cena mostra a aliança entre Lorenzo e Baltasar, e as maquinações do primeiro para obter informações de sua irmã, chantageando um empregado da mesma, Perdringano. A segunda cena mostra a aproximação entre Horácio e Bel-Imperia. A terceira mostra o rei preparando o casamento entre Baltasar e uma aristocrata espanhola. Na quarta cena, vemos Lorenzo tentando aproximar Baltasar de Bel-Imperia, além do aumento das animosidades entre Baltasar e Horácio, agora por causa de Bel-Imperia. Em nenhuma dessas cenas a figura de Jerônimo aparece. No final da quarta cena, enquanto Horácio e Bel-Imperia estão juntos no quarto de Horácio, Perdigrando os trai, levando os assassinos para o esconderijo dos amantes, onde Horácio é morto, sob os gritos de Bel-Imperia.

A quinta cena, portanto, começa com Jerônimo em seu quarto, sendo acordado por gritos de uma mulher pedindo socorro dentro do seu jardim (“que gritos me arrancam da cama nua / e gelam meu coração palpitante com medo trêmulo?”¹²). Ao se levantar, vai ao seu jardim e encontra um homem pendurado numa árvore (“mas espere, que espetáculo sanguinário é esse? / um homem enforcado e os assassinos fugiram”¹³). Apenas depois de cortar a corda que o prendia Jerônimo reconhece, primeiro a roupa, depois o próprio filho (aquelas roupas que eu muitas vezes vi / Meu Deus, é Horácio, meu doce filho / Oh, não, mas aquele que outrora foi meu filho”¹⁴). De início, faz um monólogo lamentando o assassinato, utilizando símiles poéticos que preenchem uma situação de pesar (oceano de lágrimas, noite que cobre o pecado). Logo em seguida entra sua mulher, Isabela. Ela reconhece o filho. Jerônimo a chama para lamentar o acontecido e diz que conhecer o assassino ainda seria algum alívio. Isabela também faz o seu lamento (corram fontes de lágrimas, soprem suspiros).

¹² “What outcries pluck me from my naked bed, / And chill my throbbing heart with trembling fear” (II. IV, 63)

¹³ “But stay, what murd'rous spectacle is this ? / A man hang'd up and all the murderers gone,” (I. V, 9-10)

¹⁴ “Those garments that he wears I oft have seen / Alas, it is Horatio my sweet son ! , / O no, but he that whilom was my son.” (I. V, 13-15)

Nesse ponto começa a primeira adição. No texto da *The Spanish tragedy* foram feitas cinco adições. São partes que a peça não continha até a edição de Pavier, em 1602. A disputa sobre a autoria tem sido grande. Nomes como Johnson, Webster e Shakespeare foram citados pelos mais diversos comentadores (Coleridge, Boas, Edwards, etc). Estudos mais recentes, como o de Douglas Bruster, tendem a considerar Shakespeare como o nome mais cotado. Trataremos desse problema de forma mais extensa em outro momento. O que nos interessa, agora, é perceber o quanto estas adições influenciam (ou não) a presença de Jerônimo na peça. Para tanto, comentaremos cada cena em que elas aparecerem primeiro sem, e depois com tais adições.

Sem a primeira adição, após se lastimar por não conhecer os assassinos e do lamento de Isabela, Jerônimo diz que o filho foi uma “rosa arrancada antes do tempo”¹⁵. Diz que vai ficar com o lenço ensanguentado do filho, até que sua morte seja vingada. Pede que a esposa “encerre os prantos”, para que descubram quem é o assassino e a chama para tirar o filho daquele “lugar amaldiçoado”. Termina a cena com uma longa fala em latim, já que cantar (no caso de um canto fúnebre) seria inadequado. Essa oração é parte invenção de Kyd, parte versos tirados de Tibulo e Virgílio. Nela, Jerônimo diz que precisa de ervas que lhe tragam alívio, mesmo que na morte, mas que não apressaria a morte antes da vingança (KYD, 2014, p. 40).

Podemos perceber, pela descrição, que Kyd faz uma condução de certo modo bastante contida para uma cena com tal dramaticidade. Os pais lamentam, tem um momento de estupor diante do filho morto, mas em seguida Jerônimo tenta conter o lamento da esposa, fala em vingança e faz uma oração em latim.

A primeira adição, assim como as outras, busca ressaltar a dramaticidade da cena. O que ela(s) traze(m) é uma cena com tintas mais fortes, reforçando os aspectos mais descontrolados das reações. Senão, vejamos.

Na adição, entre o lamento de Isabel e o verso sobre a rosa arrancada antes do tempo, Jerônimo tem um momento de loucura. Isabela percebe que algo aconteceu com seu marido. Ele chama os empregados e os manda ver se Horácio havia voltado de uma visita a Baltasar. Isabela exclama: - ele enlouqueceu. Então Jerônimo exclama que, com os favores que o filho havia recebido do rei, não poderia estar morto. Acha estranho que “aquele sujeito” tivesse pego as roupas do filho, e manda um empregado chamá-lo na casa

¹⁵ “Sweet lovely rose, ill-pluck'd before thy time,” (II. V, 46)

do Duque de Castela, já que ele e a mulher tinham tido “sonhos ruins”. Pergunta a um empregado se ele sabia “quem era aquele”. O empregado fala que é o “seu senhor, Horácio”, e Jerônimo dá risada, dizendo que existem aqueles que são mais iludidos do que ele. O empregado estranha, Jerônimo diz que também tinha jurado ser Horácio, graças as roupas, ao que a mulher exclama que “quem dera não fosse”. Jerônimo a repreende dizendo estranhar que seu “suave peito” pudesse ter um pensamento tal que algo tão negro acontecesse com seu filho. Ao ser advertido novamente pela mulher, ele volta a reconhecer o filho. Cai em desespero novamente (“confusão, engano, tormento, morte e inferno, / afundem seus espinhos de uma vez em meu peito frio / agora rígido de terror...”¹⁶). Só então volta para o lamento final e a oração latina.

A adição adianta uma tendência da peça. Kyd leva Jerônimo aos poucos à loucura, que é determinada pelo desenvolvimento dos acontecimentos. Primeiro Jerônimo vê suas possibilidades de justiça por via legal serem fechadas. Não interessa, à corte, interromper um casamento com um príncipe para investigar um assassinato. Depois da cena onze, no terceiro ato, com esse quadro de injustiça cristalizado, é que Jerônimo se decide definitivamente pela vingança pessoal e sua personalidade de jurista se fragmenta. Kyd conduz a ação de modo bastante consequente, tendo a precipitação que ocorre no enredo trágico extremamente bem delineada. Lembremos que Kyd pode até ser considerado um bom poeta (“talvez um gênio poético”, segundo Eliot), mas é sem dúvida um gênio dramático. As três primeiras adições, de algum modo, esgarçam esse tecido dramático tão bem construído, mas trazem, por outro lado, força cênica, sendo cenas muito ao gosto do público que comparecia ao teatro elisabetano. A impressão de interrupção da trama é maior nas três primeiras adições, mas, a partir da quarta, com a mudança de Jerônimo consolidada, elas se encaixam melhor.

Na última cena do segundo ato, vemos o fantasma de Andrea lamentando o acontecido e a Vingança garantindo que ele seria vingado.

Após a morte de Horácio, Jerônimo deixa de ser a *personagem íntegra* do primeiro ato e se torna uma *personagem dividida pela dor*. No entanto não se fragmenta, já que mantém suas noções de justiça. Segundo Candeias, “...as figuras só se fragmentam inteiramente quando não há uma hierarquização dos valores antagônicos que

¹⁶ “Confusion, mischief, torment, death and hell, / Drop all your stings at once in my cold bosom...” (KYD, 2014, p. 37)

manifestam..." (Candeias 2012, p.80). Para Jerônimo ainda existe uma hierarquia. Apesar de sua dor, como veremos no terceiro ato, ele ainda vai procurar as vias legais. O fiel servidor do rei, que deixamos no primeiro ato, no entanto, se torna um homem torturado e dividido.

Comentário final

A importância de Thomas Kyd para a formação do teatro elisabetano não pode ser mais evidente. Ele foi o primeiro dramaturgo a escrever uma peça com desenvolvimento orgânico, em que cada acontecimento estivesse ligado ao todo. Como vimos acima, se Marlowe preparou o verso elisabetano, Kyd preparou o teatro. Sua peça, *The Spanish tragedy*, foi publicada na mesma época que *Tamburlaine*, de Marlowe ("no final dos anos 1580"¹⁷). Se é impossível saber qual peça teve a precedência, tendo a honra de ser a primeira tragédia elisabetana, podemos dizer, sem sombra de dúvida, que a *The Spanish tragedy* foi a primeira tragédia de vingança, e a primeira tragédia articulada enquanto tal. *Tamburlaine*, apesar de sua fundamental contribuição para a poesia cênica do período, tem uma estrutura rapsódica, apresentando mais uma sucessão de episódios do que uma trama que se desenrola utilizando um nexos causal rigoroso. Esperamos que, através da nossa análise, essa contribuição de Kyd tenha ficado clara para o leitor. Ao analisarmos cada fala do personagem principal, Jerônimo, buscamos reconstituir não só a sua trajetória, mas o desenho da peça como um todo. A maneira como ele emerge de um personagem secundário para o centro da ação, sua transformação de funcionário fiel da coroa para pai injustiçado, e, depois, para assassino sedento de vingança, seu processo de enlouquecimento crescente, em contraposição com um meio surdo às suas súplicas de justiça, mais do que características pessoais, constituem a própria "carpintaria" da peça. É a partir desse processo central que se deslocam as subtramas e que os outros personagens se colocam. Mesmo sem estarem diretamente influenciados por Jerônimo os personagens concorrem para compor um todo equilibrado. Tomemos o exemplo do rei português. Quando Villuppo mentiu ao rei, dizendo que seu filho, príncipe Baltasar, estava morto, o rei mandou prender Alessandro, nobre português que assegurou que o príncipe sobrevivia. Após saber que o filho estava vivo na corte espanhola, o rei solta Alessandro e

¹⁷ "...at the end of the 1580s" (ERNE, 2001, p. 2)

prende Villuppo. Ora, se uma das funções das subtramas é servir de comentário à ação principal, podemos ver aí um caso em que a justiça foi feita, e não ignorada por interesses políticos, como no caso da corte espanhola em relação à morte de Horácio. O mesmo pode ser dito do jogo de retomadas existentes na peça. A primeira apresentação de Jerônimo na corte é elogiosa, mas trazendo prenúncios de problemas em relação à sucessão do rei. A apresentação de Jerônimo no último ato faz um contraponto em relação aos elogios e confirma os prenúncios. Os subentendidos das falas de Jerônimo no momento de encenar a peça também são extremamente significativos (“eu farei o assassino pois eu me preparei para isso”, ou “você me deram motivo para encenar uma tragédia, com certeza deram”). Todo esse jogo de paralelismos cênicos e poéticos, contraposições e retomadas, garante à *The Spanish tragedy* a densidade de um texto extremamente bem articulado.

Referências

BOWERS, Fredson. **Elizabethan revenge tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 1959.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. **A fragmentação da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EPSON, William. The Spanish tragedy. In: KAUFFMANN, Ralph J. (Ed.). **Elizabethan drama**. Oxford: Oxford University Press, 1978.

ERNE, Lukas. **Beyond the Spanish tragedy: a study of the works of Thomas Kyd**. Manchester e New York: Manchester University Press, 2001.

FREEMAN, Thomas. **Thomas Kyd: facts and problems**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

HELIODORA, Barbara. **Dramaturgia elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KYD, Thomas. The Spanish tragedy. In: GASSNER, John; GREEN, William (Ed.). **Elizabethan drama**. New York: Applause, 1990.

KYD, Thomas. The Spanish tragedy. In: BOAS, Frederik S. (Ed.). **The complete works of Thomas Kyd**. Oxford: Clarendon Press, 1901.

KYD, Thomas. **The Spanish tragedy**. Philip Edwards (Editor). Londres: Methuen & Co Ltd, 1959.

KYD, Thomas. **The Spanish tragedy**. Michael Neill (Editor). Londres: Norton & Company, 2014.

MACK, Peter. **Elizabethan rhetoric theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MARO, Virgílio. **Eneida**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Brasileira, 1964.

PIESSE, A. J. Kyd's Spanish tragedy. In: HATTAWAY, Michael (Ed.). **A companion to English Renaissance literature and culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

RICHARDS, Jennifer. **Rhetoric and courtliness in early modern literature**. Cambridge University Press, 2003.

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

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Submetido em: 29 jul. 2017

Aprovado em: 19 nov. 2017



Desejo, violência e sacrifício em *Otelo, o mouro de Veneza*

Desire, violence, and sacrifice in *Othello, the moor of Venice*

Ribanna Martins de Paula¹

Resumo

O objetivo deste artigo é investigar como a questão do desejo, violência e sacrifício – elementos inerentes às sociedades desde a sua criação, conforme exposição de René Girard – encontram-se presentes na peça *Otelo, o mouro de Veneza* escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare no início do século XVII. Observando a maneira com que o autor cria, desenvolve e retrata seus personagens, bem como a sociedade da época de sua história, este artigo contribui para a compreensão de como a aplicação da crítica sociológica torna-se relevante para a análise de textos literários de todas as épocas.

Palavras-chave: William Shakespeare. René Girard. *Otelo, o mouro de Veneza*. Crítica sociológica.

Abstract

The goal of this article is to investigate how the question of desire, violence, and sacrifice – inherent elements to the societies since its creation, according to the exposition of René Girard – are present in the play *Othello, the moor of Venice* written by the English playwright William Shakespeare at the beginning of the XVII century. Observing the way in which the author creates, develops, and portrays his characters, as well as the society at the time of his story, this article contributes to the understanding of how the application of sociological criticism becomes relevant for the analysis of literary texts from all times.

Key-words: William Shakespeare. René Girard. *Othello, the moor of Venice*. Sociological criticism.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit – UnB).
Endereço eletrônico: ribanna.neuhaus@gmail.com.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo geral a análise da peça *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, por meio da identificação dos elementos “desejo”, “violência” e “sacrifício”. Para tal, realizaram-se estudos centrados na teoria do desejo mimético, proposta pelo filósofo e antropólogo francês René Girard, bem como em sua tese acerca da violência e sacrifício como importantes fatores sociais. Os trabalhos do autor que serviram de base para este estudo foram *Deceit, desire & the novel: self and other in literary structure* (1965) e *A violência e o sagrado* (1990), escolhidos por serem grandes expoentes das teses que serviram de fundamentação teórica deste artigo.

Além dos trabalhos teóricos de Girard, foi de extrema relevância o estudo de um de seus livros dedicados ao estudo literário das peças do próprio Shakespeare. *Shakespeare: teatro da inveja* (2010) apresenta a análise de Girard, baseada nos conceitos postulados por ele nos dois livros teóricos mencionados acima, de obras conhecidas por centrarem-se, fundamentalmente, no desejo que gera violência e que leva ao fim trágico de uma vítima expiatória. Neste contexto, *Otelo, o mouro de Veneza* constitui o *corpus* desta pesquisa, uma vez que apresenta características propriamente shakespearianas.

Alcançando o objetivo proposto, o presente artigo contribui para os estudos shakespearianos – o que se mostra interessante, pois no ano de 2016 completou-se quatrocentos anos da morte do dramaturgo –, assim como os estudos literários sob a luz da crítica sociológica, de forma geral. De tal maneira, este trabalho colabora para o entendimento de conceitos relevantes relacionados a esta importante corrente crítica, aplicados na análise de grandes expoentes da literatura mundial.

Desejo mimético: origem da violência

Em 1961, René Girard postula uma importante teoria que serviria de base para suas teses futuras: a teoria do desejo mimético. No seu livro *Deceit, desire & the novel: self and other in literary structure*, o filósofo francês apresenta o caráter mimético do desejo humano, ou seja, o desejo como algo fundamentalmente imitativo. Dessa forma, aquilo que é desejado por alguém só o é, pois foi, primeiramente, objeto de desejo de outros, ou de um

outro que é adotado como modelo pelo sujeito. Girard importa o termo *vanité*² – criado por Stendhal para indicar todas as formas de cópia e imitação – para descrever o sujeito vaidoso como aquele que “não pode obter seus desejos de seus próprios recursos; ele deve pegar emprestado dos outros” (GIRARD, 1965, p. 6).

Para exemplificar sua teoria, Girard faz uso da obra literária de importantes autores, como Cervantes, Flaubert, Stendhal, entre outros, e apresenta o esquema sujeito – mediador – objeto. Neste esquema, o mediador serve de modelo para o sujeito e, por consequência, este último deseja o mesmo objeto que seu intermediário. Primeiramente, ao adotar um modelo para a constituição do próprio desejo, o sujeito se aproxima do mesmo e, então, é estabelecida entre eles uma relação de discípulo e mestre. Após este momento, entretanto, o antigo modelo tende a tornar-se um futuro rival. No processo de mediação, existe a mediação externa e interna. No primeiro caso, “o protagonista da mediação externa proclama em voz alta a verdadeira natureza de seu desejo. Ele adora seu modelo abertamente e declara-se seu discípulo” (GIRARD, 1965, p. 10), enquanto na mediação interna o protagonista “longe de se orgulhar de seus esforços para imitar, esconde-os cuidadosamente” (idem).

A mediação interna revela-se mais complexa, uma vez que, como afirma Girard, dela resulta no fenômeno conhecido como *Ressentiment*, explorado pelo filósofo alemão Max Scheler. Esse fenômeno se baseia em alguns tipos de afeições e movimentos internos, como vingança, ódio, maldade, inveja, ciúmes e rivalidade. Segundo o próprio Scheler:

[...] no ressentimento, se estabelece a repetição, através e a partir do viver, de uma determinada reação de resposta emocional contra um outro. Através destas reações, cada emoção recebe um elevado aprofundamento e descida ao centro da personalidade, tanto como um manifestante afastamento da expressão e da zona de sustentação da pessoa. Este sempre-novo-atraves e a partir do viver da emoção e dos antecedentes sobre os quais ela ‘responderia’. O ressentimento é um revivenciar da emoção mesma – um sentir de novo. Destarte, a palavra traz em si o fato da qualidade desta emoção ser um negativo, o que significa dizer, um movimento da hostilidade... (SCHELER apud GINETTI, 2010, p. 20)

Faz-se necessário prestar especial atenção nos sentimentos “inveja” e “ciúmes”, dois vícios naturalmente triangulares – pois implicam sujeito, objeto e uma terceira pessoa a qual os sentimentos são direcionados – tradicionalmente relacionados à mediação interna. Scheler refere-se à inveja como um sentimento de impotência resultado da falha do sujeito

2 Vaidade (tradução livre).

em adquirir o objeto desejado pertencente a outro. Este sentimento transforma-se em rivalidade, uma vez que o possuidor do objeto é visto pelo sujeito que deseja como um obstáculo passivo, pelo simples fato de possuir. O ciúme, por outro lado, sempre contém um elemento de fascínio do sujeito para com o rival, que quase nunca é reconhecido como um modelo. Isso se dá, pois a pessoa ciumenta – assim como todas as vítimas da mediação interna – acredita que seu desejo está enraizado somente no objeto, ou seja, este precedeu a intervenção do mediador. Girard define as vítimas do ciúme ou da inveja como pessoas que “têm um ‘temperamento ciumento’ ou uma ‘natureza invejosa’” (GIRARD, 1965, p. 12), e possuem um impulso irresistível de imitar os desejos dos outros.

Na mediação interna, o impulso que o sujeito acredita ser direcionado ao objeto de desejo é, em última instância, direcionado ao mediador, que – na maioria das vezes – percebe esse impulso. Neste contexto, Girard afirma que o sujeito:

Longe de declarar-se um vassalo fiel, ele pensa apenas em repudiar os laços da mediação. Mas esses laços são mais fortes do que nunca, pois a aparente hostilidade do mediador não diminui seu prestígio, mas sim o aumenta. O sujeito está convencido de que o modelo se considera muito superior para aceitá-lo como discípulo. O sujeito está dividido entre dois sentimentos opostos em relação ao seu modelo, a reverência mais submissa e a malícia mais intensa. Esta é a paixão que chamamos de ódio. (GIRARD, 1965, p. 10)

Assim, ao querer e não conseguir imitar seu modelo, o sujeito passa a vê-lo como rival. O modelo, por sua vez, ao ver-se imitado, reconhece no sujeito que deseja um rival. A essa imitação, ao mesmo tempo sugerida e interdita, Girard dá o nome de *double bind*³. Frente a esta rivalidade acentuada, a violência vai se incorporando ao núcleo do desejo até tornar-se o próprio objeto deste, pois o sujeito que deseja percebe a violência contra seu mediador como uma forma para dominar o objeto desejado. Dessa forma, por conta da sua capacidade de gerar rivalidades, o caráter mimético do desejo constitui a causa primordial da violência humana.

Sacrifício: a solução para a violência

Em *A violência e o sagrado*, René Girard apresenta a violência como um componente intrínseco às sociedades humanas capaz de tornar-se generalizada e ameaçar toda uma comunidade. Segundo sua teoria, a violência precisa ser purgada diversas vezes ao longo

³ Ligação dupla (tradução livre).

do tempo a fim de garantir a sobrevivência do grupo. Visando purgar a violência no meio da comunidade, surgem soluções sociais pacificadoras centradas na figura da vítima expiatória. Essas soluções aparecem com o objetivo de regulamentar ou racionalizar a violência por meio da transferência da violência generalizada que ameaça a comunidade para uma vítima escolhida unanimemente, ou seja, um bode expiatório – como nomearia o próprio Girard. Dessa forma, “a ameaça coletiva é condensada numa só vítima; do ameaçador ‘um contra o outro’ passa-se para pacificador ‘todos contra um’” (SCHULTZ, 2004, p. 11).

Ao escolher uma vítima sacrificial, o grupo deve seguir alguns critérios para que o sacrifício seja realizado de forma a cumprir seu objetivo. A hipótese da substituição é o principal critério a ser considerado e baseia-se na ideia de desviar, para aqueles cuja morte pouco ou nada importa – o autor cita os animais, prisioneiros de guerra, crianças e adolescentes, e escravos –, a violência direcionada a seres que devem ser protegidos. Para isso, a vítima expiatória deve apresentar certas similaridades em relação à vítima original. Além disso, entre a vítima a ser escolhida e o grupo social não deve existir nenhum tipo de relação social, pois somente assim será possível recorrer à violência contra um indivíduo sem sofrer “represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-lo” (GIRARD, 1990, p. 25).

Após escolher as vítimas, sacrifícios são realizados como forma de eliminar conflitos e restabelecer a harmonia na comunidade. Segundo Girard, o sacrifício acontece quando “a sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima ‘sacrificável’, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo” (GIRARD, 1990, p. 14). Assim, Girard define o sacrifício como a primeira instituição social, responsável pela sobrevivência de toda sociedade. A sobrevivência do grupo é possível, uma vez que:

O sacrifício opera sempre uma dupla transferência: a) a violência acumulada na sociedade é transferida para o ódio homicida contra a vítima, e assim o grupo camufla, dissimula sua própria violência, e designa a vítima como uma causa da crise [...]; b) estando toda a violência social concentrada na vítima, agora ela sobrevive na memória coletiva como fonte de paz, sendo transferido para ela um espectro de transcendência. (SCHULTZ, 2004, p. 12)

Ponto importante em relação ao sacrifício é o fato de que este se configura como sagrado. Ainda no início do primeiro capítulo de seu livro, Girard discute um paradoxo central: “É criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta” (GIRARD, 1990, p. 11), referindo-se ao fato de que, nas sociedades primitivas, o sacrifício sempre foi apresentado como algo muito sagrado ou como uma espécie de crime, não havendo a possibilidade de este ser cometido sem produzir efeitos graves. Uma vez que a palavra tem sua raiz na ideia de sacro-ofício – ofício realizado com tamanho sentido e significado que passa a ser um ato sagrado –, o sacrifício pode ser entendido como um mecanismo social produtor de sagrado. Isso se dá, pois “uma morte produz a vida! Um ser de fora é o culpado das mazelas do grupo e, ao mesmo tempo, será a fonte de salvação depois de sacrificado” (SCHULTZ, 2004, p. 13).

Por fim, conforme o exposto até aqui, confirma-se que a violência do sacrifício não apenas produz o sagrado, mas também sacraliza a violência. Esta violência, expurgada da sociedade por conta de seus efeitos maléficos, ao mesmo tempo contém uma virtude benéfica que é venerada pela própria sociedade. A vítima transita numa esfera ambígua entre o bem e o mal. “Ela tem poder maléfico por condensar a maldade social enquanto bode expiatório, mas tem poder redentor ao libertar os perseguidores de suas recriminações recíprocas e, ao mesmo tempo, trazer benefícios sociais” (SCHULTZ, 2004, p. 13).

Análise de *Otelo, o mouro de Veneza*

Otelo, o mouro de Veneza foi escrito por William Shakespeare por volta de 1603, tendo sido apresentado ao público inglês pela primeira vez em 1604. A história gira em torno do general mouro Otelo, seu primeiro tenente Cássio, o alferes Iago e Desdêmona, nobre esposa de Otelo. A tragédia tem seu início quando Iago, não aceitando Otelo ter dado o cargo de tenente a Cássio ao invés de a si próprio, planeja vingar-se de seu general e de Cássio, por meio de insinuações de que Desdêmona esteja traindo seu marido com seu tenente.

Para início de análise, é importante ressaltar que a peça está repleta dos sentimentos negativos elencados por Scheler em seu *ressentiment*. Iago tem inveja de Cássio, uma vez que o primeiro não obteve sucesso em conseguir seu objeto de desejo, o cargo de primeiro

tenente dado ao segundo. Este sentimento, por si só, já é suficiente para despertar o ódio em Iago e fazê-lo planejar sua vingança. Quanto ao desejo mimético/triangular, a obra apresenta-o muitas vezes de forma velada. Um exemplo, o amor - impulso - de Desdêmona por Otelo não teve sua origem fundamental na admiração dela por ele, mas por meio da mediação exercida por seu pai, Brabâncio. O pai é o primeiro modelo para o desejo da filha, pois ele admira e anseia as fantásticas aventuras de Otelo, e Desdêmona imita sua fraqueza secreta por coisas exóticas. Como assinala Girard:

O desejo mimético sempre vai direto à verdade de seu mediador, mesmo que a linguagem do último esconda essa verdade. Conseguimos perceber isso tanto no caso de Desdêmona e do próprio Brabâncio, que entende o desejo da filha porque esse desejo é idêntico ao dele. (GIRARD, 2010, p. 536)

Assim, Desdêmona casa em segredo com Otelo e, quando surge a oportunidade de fazer parte das aventuras de seu marido, parte para Chipre sem pensar duas vezes.

O segundo exemplo de desejo mimético na trama - ainda mais velado e complexo - constitui a relação sujeito-mediador entre Otelo e Cássio, respectivamente. Num primeiro momento, é difícil para o leitor perceber que Cássio, subalterno de Otelo, possa configurar-se em um modelo para o mesmo. Entretanto, a reputação positiva de Otelo como excelente soldado não diminui o fato de que ele é estrangeiro em Veneza, além do fato de ser negro - o preconceito racial é um dos temas principais da peça. Assim, inconscientemente, Otelo percebe em Cássio tudo aquilo que ele próprio não é - branco, jovem, bonito, elegante e, acima de tudo, um verdadeiro aristocrata veneziano. Em outras palavras, Otelo sabe, ainda que de forma inconsciente, que Cássio é superior a ele na visão de todos.

Exposto esse fato, torna-se evidente que o ciúme de Otelo por seu tenente já estava enraizado em seu ser. Nota-se que quando Iago começa a pôr seu plano de vingança em prática por meio da sugestão de que esposa de seu general foi infiel, não há necessidade que ele enuncie seu pensamento para sugerir-los a Otelo. Como afirma Girard, “não é preciso semear as sementes da desconfiança; o papel de Iago consiste essencialmente em explicitar os pensamentos que Otelo em vão tenta reprimir” (GIRARD, 2010, p. 535), o que se evidencia no diálogo a seguir, em que Otelo reconsidera a honestidade de Cássio após simples perguntas feitas por Iago:

Iago: Meu nobre senhor...

Otelo: Que está dizendo, Iago?
 Iago: Será que Miguel Cássio conhecia vosso amor, na época em que estivestes namorando com minha senhora?
 Otelo: Desde o início sabia. Por que perguntas isto?
 Iago: Só para satisfação de meu pensamento; nada de mais.
 Otelo: E qual é teu pensamento, Iago?
 Iago: Eu não julgava que ele já a conhecesse.
 Otelo: Conhecia e, quase sempre, servia de mensageiro entre nós.
 Iago: É verdade?
 Otelo: É verdade! Sim, é verdade... Observas alguma coisa nisto? Não é ele honesto?
 Iago: Honesto, meu senhor?
 Otelo: Honesto! Sim, honesto.
 Iago: Meu senhor, quanto àquilo que sei!
 Otelo: Que está pensando?
 (SHAKESPEARE, 2003, p. 74)

Dessa forma, Iago traz à superfície os receios mais profundos do mouro, acendendo seu ciúme e desconfiança infundados de Desdêmona e Cássio. É neste contexto que ocorre a mediação interna de Cássio sobre Otelo, pois Otelo deseja Desdêmona mais intensamente ao acreditar ser ela também objeto de desejo de Cássio. Porém, conforme exposto anteriormente, Otelo, como uma típica vítima de ciúmes, não percebe que Cássio é seu modelo inconsciente, que o admira – por isso o escolheu para seu tenente no início da trama – e que seu desejo pela esposa está enraizado naquilo que ele acredita ser o desejo de Cássio.

A seguir, Otelo começa a alimentar grande ódio pelo amigo inocente e uma rivalidade surge entre os dois – rivalidade esta desconhecida por Cássio. Entretanto, ao decidir vingar sua honra manchada pela traição de sua mulher, o mouro direciona sua vingança para Desdêmona ao invés de Cássio. Isso se dá por causa da insignificância de Desdêmona em comparação à de seu suposto amante. Cássio é militar, todos o consideram em alta estima e, em algum momento da história, ele é escolhido para substituir Otelo no governo de Chipre enquanto este é chamado de volta para Veneza. Por outro lado, Desdêmona é uma mulher e não exerce nenhuma função importante na cidade/política, além de estar longe de sua família – o que significa ninguém para querer vingá-la.

Resumindo, Desdêmona é escolhida como bode expiatório a fim de que seu sacrifício possa restabelecer a paz no grupo, formado pelos militares e políticos de Veneza. Seu sacrifício é preparado e realizado como algo sagrado desde o início. Quando Otelo está em dúvida de qual seria a melhor forma de matar sua mulher, Iago sugere que seja

em seu próprio leito de núpcias, lugar onde a traição ocorreu – considerado um lugar sagrado por muitas culturas e religiões, pois é onde os cônjuges se tornam um só e o milagre da vida acontece. A cama torna-se ainda mais sagrada quando a própria Desdêmona, logo antes de ser assassinada, pede à Emília, sua criada, que ponha em sua cama seus lençóis de núpcias e, quando esta lhe sugere que Otelo pode matá-la, exclama “se morrer antes de ti, peço-te que me mortalhes em um desses lençóis” (SHAKESPEARE, 2003, p. 116).

Após acreditar que Cássio está morto, segundo seu pedido, Otelo dirige-se para o quarto onde sua mulher se encontra adormecida e, quando esta acorda, fala-lhe todas as suas suspeitas e acusa-a, formalmente, de traí-lo com seu tenente. Desdêmona nega tal fato até o fim, porém vendo que seu marido não será dissuadido de matá-la, ela se entrega ao seu trágico destino sabendo que será o melhor para todos. Então, Otelo a sufoca e apunhala em sua cama, dando fim à vida daquela que lhe trouxe tanta desonra.

Otelo, então, descobre que Cássio não está morto e, perante este, alguns conhecidos e Emília e Iago, lhe é revelado que toda a história de traição não passou de uma mentira inventada por Iago, cuja finalidade era vingar-se do general mouro. Iago foge, mas é capturado e confessa seu crime, enquanto Otelo, reconhecendo a terrível injustiça cometida contra seu tenente e sua esposa, vinga a morte de Desdêmona derramando o sangue de seu assassino: ele próprio. Assim termina a jornada do valente general Otelo, enquanto Cássio é feito comandante no lugar deste e Iago é enviado para ser torturado.

Otelo mata sua esposa por causa de ciúme infundado e, possivelmente, certa falta de confiança em si mesmo, enquanto Desdêmona, por sua vez, “é tão fascinada pelo mundo sombrio e violento de Otelo que não faz nada para salvar a própria vida quando percebe seu intento assassino [...] ela se prepara para a morte como se prepararia para uma noite de amor” (GIRARD, 2010, p. 537). Assim, esta é uma peça do desejo funesto que encontra no sacrifício e na morte a solução para os mal-entendidos criados. Tendo dito isto, pode-se afirmar que, embora o leitor seja levado a pensar ser Iago o verdadeiro vilão da trama, essa não é a realidade apresentada por Shakespeare. Sobre o fato, Girard afirma que:

Essa fusão de libido e morte violenta é o resultado final da mimese conflituosa, a suprema destruição a que as comédias não podem aludir. Mesmo em Otelo Shakespeare não deixa seu sinistro apocalipse do desejo

óbvio demais. Aqui, mais uma vez, ele tem de pensar em sua plateia, e por isso recorre ao substituto sacrificial. O responsável pelo final violento parece ser apenas Iago, não Otelo, e muito menos Desdêmona. (GIRARD, 2010, p. 537)

Dessa forma, *Otelo, o mouro de Veneza* prova centrar na violência originada na rivalidade causada pelo desejo mimético e no sacrifício como solução para apaziguar a violência de certo grupo. Entretanto, quanto ao sacrifício, Shakespeare oferece a seu público uma história que possui não apenas uma vítima expiatória no universo de seus personagens, mas, também, um bode expiatório para seus leitores.

Considerações finais

Após a realização desta pesquisa, evidenciou-se o exposto por René Girard quanto ao caráter mimético do desejo humano, bem como sua relação com a violência, e o ato sacrificial como solução para purgar esta da sociedade. Embora Girard tenha escrito suas teorias e teses no século XX, é interessante ver o quão bem Shakespeare retratou estes elementos na Inglaterra do século XVII, provando a presença das mesmas já nas sociedades passadas. Infere-se, ainda, que o escritor soube usar as particularidades do homem para criar grandes tragédias lidas e estudadas até os dias atuais por representarem verdadeira condição humana. Por fim, é de extrema relevância como Shakespeare trabalha a questão do verdadeiro vilão de *Otelo, o mouro de Veneza* e como ela é apresentada ao público. O autor oferece uma peça verossímil, uma vez que no mundo real não existem pessoas completamente boas ou más, mas pessoas imperfeitas e cheias de vícios apesar de suas qualidades. Portanto, pode-se concluir que *Otelo, o mouro de Veneza* é uma obra essencialmente humana.

Referências

- GINETTI, Emerson. **A crise dos valores éticos segundo Max Scheler**. 2010. 137f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, René. **Deceit, desire & the novel: self and other in literary structure.** Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965.

GIRARD, René. **Shakespeare: teatro da inveja.** São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

SCHULTZ, Adilson. A violência e o sagrado segundo René Girard. **Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo**, São Leopoldo, v. 3, p. 8-18, jan./abr. 2004.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o mouro de Veneza.** São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2003.

Submetido em: 29 jul. 2017

Aprovado em: 13 nov. 2017



Tragédia no horário nobre: *Romeu e Julieta* na contemporaneidade

Prime Time Tragedy: *Romeo and Juliet* in contemporaneity

Safira Pedreira Cataldi¹

Resumo

O presente artigo trata de um estudo comparativo entre o texto dramático *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e sua transposição para o cinema, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, feita em 1996 pelo diretor e produtor australiano Baz Luhrmann. Levando em conta as teorias mais recentes dos estudos interartes e da tradução intersemiótica, aborda-se a transposição fílmica como uma ressignificação do texto de partida. A partir das ideias do trágico na contemporaneidade de Raymond Williams, pretende-se demonstrar como os significados trágicos do texto dramático são retrabalhados de acordo com a contemporaneidade do público do longa-metragem, criando um link direto entre a cultura midiática e televisiva do final dos anos 1990 e um dos temas mais importantes de *Romeu e Julieta*, a transitoriedade. Refletindo a experiência trágica de sua época, a transposição fílmica captura as sutilezas e evidencia aspectos já presentes no texto de uma forma inovadora.

Palavras-chave: Trágico. Contemporaneidade. Transposição fílmica. *Romeu e Julieta*. Baz Luhrmann.

Abstract

This article presents a comparative study between *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, and its 1996 transposition as a feature film, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, by Australian director and producer Baz Luhrmann. Taking into account recent theories on the inter-arts studies and inter-semiotic translation, the filmic transposition is analyzed here as a resignification of the primary text. From Raymond Williams' concepts of the tragic in contemporaneity, this article presents how the tragic meanings of the primary text are redeveloped according to the contemporary audience of the feature film, creating a direct link between the media and TV culture of the late 1990s and one of the most important themes in *Romeo and Juliet*, the transience. Reflecting the tragic experience of its time, the filmic transposition captures its subtleties and highlights aspects already present in the text in an innovative way.

Keywords: Tragic. Contemporaneity. Filmic transposition. *Romeo and Juliet*. Baz Luhrmann.

¹ Mestranda em Literatura e Outras Artes pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília - UnB. Bacharel em Letras - Inglês também pela Universidade de Brasília - UnB. Endereço eletrônico: safiracataldi@gmail.com

Introdução

Examinar a tradição trágica, para Raymond Williams (2002), não deve necessariamente significar se ater a um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações de supostas totalidades. Para ele, significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que possuem ligações suficientemente evidentes para se associar em nossas mentes “por meio de uma única e poderosa palavra” (WILLIAMS, 2002) – tragédia; significa observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, mas também na sua continuidade histórica, “examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual” (WILLIAMS, 2002).

Para Pedro Sússekind (2008), “algumas obras de arte já foram tão estudadas, comentadas e interpretadas, que podem servir de exemplos justamente para o caráter inesgotável da expressão artística, sempre aberta a novas leituras”, e Shakespeare é um desses autores que Sússekind (2008) destaca como incansavelmente estudados no mundo todo, com diversas peças que podem ser citadas como exemplos desse tipo de expressão artística inesgotável.

A história de “Julietta e seu Romeu” (5º ato, cena 3), jovens que morreram por amor, vítimas do ódio de suas famílias, por exemplo, constitui uma tragédia canônica que muitos conhecem, sem, no entanto, terem tido contato com a obra em si. E Sússekind (2008) comenta esta influência e valorização de Shakespeare citando a consideração feita por Goethe de que “o teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo”, o que faz com que as peças de Shakespeare continuem a ser estudadas e comentadas, ainda que de forma superficial, até hoje.

O cinema também tem grande influência nisso, com inúmeras adaptações e releituras. Thaís Flores Nogueira Diniz cita Jack Jorgens para defender que “Shakespeare, considerado como o escritor das estruturas dramáticas intrincadas, das características ricas e da poesia cinematográfica, tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema” (DINIZ, 1999, p. 32). E, segundo Mark Thornton Burnett (2000), desde meados dos anos 1990, o drama shakespeariano vem sendo constantemente revisitado por meio de reinterpretações fílmicas, reatribuindo a Shakespeare o *status* de

fenômeno multicultural e, principalmente, reabrindo discussões sobre temas diversos, como a autoridade literária, a representação da literatura em outras mídias e a relevância de suas obras para a contemporaneidade.

Durante anos, o cinema foi visto como o “primo pobre” da literatura, sendo constantemente estigmatizado como cópia e, por isso, devedor. No entanto, Marcel Vieira Barreto Silva (2007) diz que as teorias atuais referentes à adaptação têm se esforçado cada vez mais para transcender as questões de fidelidade, focando metodologias mais abrangentes. Sendo assim, o autor pondera que, para se compreender o processo de adaptação, não basta apenas catalogar semelhanças e diferenças entre as obras de partida e de chegada. A análise comparativa deve entender a adaptação como uma ressignificação estética e ideológica; como um processo cultural.

Além disso, Claus Clüver (2006) destaca a importância nos estudos interartes do recente reconhecimento de que a intertextualidade sempre significa também uma intermedialidade, pelo menos quando se trata de obras que, independente de sua forma, representem aspectos da realidade sensorialmente apreensível. Quando se fala de transposição intersemiótica, que trata de uma mudança de sistemas de signos para outro, ou frequentemente de uma mídia para outra, Clüver (2006) reforça que questões de fidelidade para com o texto de partida não devem ser levadas em conta, uma vez que a nova versão não o substitui, e que o mais importante seria interpretar a forma e as funções do novo texto² e indagar de que maneira a intermedialidade influencia e renova nossa recepção do texto de partida.

Dessa forma, as inter-relações que a literatura mantém com as demais artes podem, segundo Diniz, ser estudadas como traduções, “ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos – aqui incluídas as relações entre o cinema e a literatura dramática” (DINIZ, 1999, p. 13), já que cada vez mais a tradução é vista como um produto de leituras variadas. Com isso, segundo Diniz (1999), a adaptação cinematográfica é vista menos como uma cópia e mais como uma transcrição³, uma leitura crítica que leva em conta o momento em que é realizada e a audiência para qual é realizada.

2 Clüver (2006) destaca que, entre os semioticistas, obras de arte diversas são entendidas como estruturas signícas, o que faz com que sejam denominadas “textos”. Independente do sistema sígnico a que pertençam, configuram sempre textos que podem ser lidos.

3 Termo criado por Haroldo de Campos como uma maneira de pensar “a criação literária dentro de um outro registro, como o audiovisual” (REBELLO, 2012, p. 11).

No caso das adaptações de Shakespeare para o cinema, Melissa Croteau (2009) destaca como os roteiristas e diretores transformam as peças lendárias de acordo com suas próprias expressões cinematográficas, explorando novas significações, e afirma que, mesmo depois de inúmeras adaptações, o público continua se interessando por elas exatamente “porque uma nova leitura do velho texto será desvendada, resultando, talvez, em uma revelação⁴” (CROTEAU, 2009, tradução minha).

Para Lúcia Sá Rebello (2012, p. 13), cinema e literatura se “enriquecem simultaneamente”, por manterem ambos uma relação direta com o imaginário, “alimentando-se de procedimentos próprios e reforçando a reflexão sobre o homem e o mundo em que vive” (idem). Por isso, Rebello também salienta que não convém falar sobre infidelidade da tradução cinematográfica para com seu texto de partida; deve-se, ao contrário, destacar a maneira como a tradução cinematográfica, “por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original” (REBELLO, 2012, p. 13).

Quando a adaptação de Baz Luhrmann, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), foi lançada, a crítica especializada se dividiu. Algumas foram favoráveis, como a do diretor britânico Oliver Parker para a revista *Cineaste*, em 1998, que chamou o filme de “passional e vivo e incrivelmente acessível⁵” (apud RYAN, 2014, tradução minha). Entretanto, Lucy Hamilton (2000) diz que houve uma grande revolta da opinião conservadora, que expressou seu ultraje em várias críticas, muitas destas atacando desde a escolha explícita do nome do filme até as escolhas estéticas do diretor.

Welton Jones, do jornal *The San Diego Union Tribune*, disse que “é muito bom que o nome de Shakespeare esteja incluído no título. Caso contrário, você poderia confundir esta versão audaciosa da história do par de amantes adolescentes por um videoclipe estendido⁶” (apud LEHMANN, 2001, p. 190, tradução minha). Geoffrey Way (2007) afirma que vários críticos desvalorizaram o filme, utilizando o termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) para descrevê-lo, e o próprio Franco Zeffirelli, seguindo a mesma linha, criticou o filme de Luhrmann dizendo que o “filme não atualizou a peça, apenas a

4 “Because a new reading of the old text will be unveiled, resulting, perhaps, in revelation.”

5 “Passionate and poignant and hugely accessible.”

6 “Good thing Shakespeare’s name is included in the title. Otherwise, you might mistake this audacious version of his tale of star-crossed teen lovers for an extended music video.”

transformou em uma grande piada [...], mas pelo visto a pseudo-cultura dos jovens de hoje não teria digerido a peça sem que ela estivesse maquiada desse jeito, com toda essa distração⁷” (apud RYAN, 2014, tradução minha).

Apesar de toda esta resistência, no entanto, uma das razões de Shakespeare continuar relevante é que ao lermos suas obras conseguimos, ainda, aplicá-las às nossas questões internas e aos problemas de nossa sociedade. Assim acontece com *Romeu e Julieta*. Uma produção cinematográfica datada, entretanto, que insiste em manter a história na época em que foi escrita, pode fazer o oposto, afastando o público e impedindo-o de enxergar o caráter revelador da obra.

Levando isso em conta, o presente artigo pretende demonstrar que ao transportar *Romeu e Julieta* para a contemporaneidade, Baz Luhrmann renova as sutilezas e inúmeras nuances já presentes no texto de partido, trabalhando seus temas e conflitos tanto no enredo quanto na estrutura formal de sua produção e fazendo com que o público enxergue na obra a própria contemporaneidade.

O passado e o presente: um constante diálogo

Baz Luhrmann (apud RYAN, 2014) define suas produções cinematográficas como um cinema teatralizado e em *William Shakespeare's Romeo + Juliet* também se utiliza dessa estética para retratar uma sociedade na qual os temas e conflitos do texto de partida possam continuar fazendo sentido. Segundo ele, é possível que se consiga transmutar todos os elementos de uma história para outros mundos, que não o específico em que ela existe inicialmente, até se achar um mundo em que esses elementos estejam completamente expostos e desmistificados para o público.

A escolha para sua adaptação de *Romeu e Julieta* foi Verona Beach, uma cidade fictícia que Toby Malone (2012) define como um “mundo possível”; um mundo que traz elementos familiares ao lado de outros elementos desconhecidos, o que possibilitou a criação de um “mundo paralelo aos (apesar de significativamente diferente dos) Estados Unidos do final dos anos 1990⁸” (MALONE, 2012, p. 411, tradução minha). A familiaridade

7 “Film didn’t update the play, it just made a big joke out of it [...], but apparently the pseudo-culture of young people today wouldn’t have digested the play unless you dressed it up that way, with all those fun and games.”

8 “A place parallel to (yet significantly different from) late-nineties America.”

faz com que o público se reconheça dentro do que está vendo, ao mesmo tempo em que o distanciamento criado por um local fictício faz com que os elementos novos sejam facilmente aceitos.

É neste ponto em que muitas críticas desmerecem a adaptação de Luhmann, uma vez que, segundo Diniz (1999), qualquer obra de Shakespeare possui uma certa autoridade intrínseca, que “restringe a ação interpretativa de qualquer um que queira del[a]s se aproximar” (DINIZ, 1999, p. 30). Entretanto, Diniz (1999) salienta que as obras de Shakespeare possuem um potencial muito grande, que não pode ser deixado de lado, valorizando sempre o “individual (identidade num mundo em mudança) como parte de um sistema não orientado para a comunidade, com ênfase na auto-confiança e na ação pessoal” (DINIZ, 1999, p. 100); o que Patricia Tatspaugh (2007) diz estar especialmente presente na mais popular de suas tragédias de amor.

Esse potencial presente nas obras de Shakespeare, que de alguma forma foi se restringindo com os anos, também é destacado por Sússekind quando o autor afirma que as obras de Shakespeare “constituíram o modelo supremo da luta contra os cânones clássicos da dramaturgia” (SÜSSEKIND, 2008) e que, em geral, a grandeza de suas obras está associada justamente “à riqueza do seu pensamento, à amplitude e profundidade de suas reflexões ao abordar diversos temas, seja de natureza política, moral, histórica ou filosófica” (idem).

Para Tatspaugh (2007), *Romeu e Julieta* proporciona uma grande abertura para recriações, já que praticamente convida o adaptador a explorar temas sociais, além de sobreviver bem a transposições de tempo e espaço e de acomodar sem problemas um *casting* multicultural. Luhmann reforça essa ideia com sua adaptação, uma vez que o elenco multicultural e a transposição da história para os anos 1990, explorando a sociedade da época, fizeram com que a obra de partida mantivesse sua força e relevância, ao mesmo tempo em que atualizaram os temas e conflitos presentes nela para a contemporaneidade do público.

A década de 1990, por ser a última década do século e do milênio, pode ser considerada uma das décadas mais icônicas do século XX, especialmente quando falamos dos jovens. Foi uma década em que a diversidade ganhou espaço, com subculturas alternativas e a juventude cada vez mais em exposição. Segundo Marc Oxoby (2003), nos

anos de 1990 houve um grande esforço, não para entendê-los, mas para deixar os jovens se expressarem, principalmente porque o abismo que separava a geração adulta dos jovens parecia cada vez mais expressivo. Ao mesmo tempo, a juventude dos anos 1990 era retratada pela mídia como desmotivada e apática, sendo consideravelmente menos engajada do que as gerações anteriores. Oxoby (2003) sugere que o nome dado a esta geração, geração Y⁹, reflete exatamente essa falta de preocupações niilista, em uma época em que a depressão, o número de suicídios e o uso de drogas ilícitas cresceram consideravelmente.

Esta juventude está retratada no filme de Baz Luhrmann, e, apesar da distância de quatro séculos, dialoga diretamente com a juventude e com os temas presentes no texto de Shakespeare. Para Raymond Williams (2002), “o cenário histórico mais usual da criação de tragédias importantes parece ser o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura”. Isso acontece, segundo ele, porque a experiência trágica comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e na tragédia renascentista é possível perceber claramente a tensão entre o velho e o novo, entre as contradições herdadas e as possibilidades do desconhecido.

Segundo Diniz, a visão de mundo do final do século XX carrega uma grande semelhança com as questões que permeavam a Renascença, como “o sentimento de desespero e futilidade, de descrença e ceticismo frente às leis temporais e espirituais” (DINIZ, 1999, p. 112), além da visão negativa de mundo defendida pelo humanismo, que colocava o destino do homem em suas próprias mãos, deixando de lado o poder sobrenatural divino que, de certa forma, guiara as escolhas humanas até então. A era elisabetana é um período de transição, instável entre o feudalismo em declínio e o capitalismo crescente. Assim, também, se encontra a década de 1990, às margens do novo milênio, presa entre valores desacreditados e instituições culturais ultrapassadas e as ansiedades advindas do novo desconhecido.

Maureen Callahan diz que na década final do século XX havia uma “fome de mudança borbulhando [...], os anos 1990 seriam uma ruptura com tudo que tinha vindo antes” (CALLAHAN, 2015, p. 19-20). Entretanto, apesar de a cultura alternativa estar ganhando cada vez mais espaço e expressividade, existia uma mentalidade antiga que

9 Aqui o autor se refere ao termo em inglês, lido da mesma forma que o pronome interrogativo “why” (por que).

predominava, forçando a sociedade a se manter presa na década anterior. Essa dicotomia pode ser vista claramente na adaptação de Luhrmann, com os excessos da década de 1980 estampados nos pais, em contraste à cultura marginalizada de seus filhos, que, segundo Callahan (2015), é *cool* apesar de si mesma e rejeita todo esse excesso quase moralmente; o que concorda com a afirmação de Raymond Williams (2002) de que só existe tragédia “quando os dois lados pensam necessário agir e recusam-se a ceder”.

Dessa forma, a adaptação de Luhrmann trabalha a relação dualística entre o indivíduo e a sociedade, trazendo à tona várias questões relevantes para a contemporaneidade de seu público, como o hibridismo cultural, a desigualdade de classes, o abismo entre pais e filhos, e o isolamento social, dentre vários outros flagelos urbanos, tragédias do cotidiano, que dizem respeito exatamente à interdependência que existe entre o indivíduo e a sociedade e que, para Burnett (2000), ao invés de levarem a um esvaziamento da obra de Shakespeare, fazem com que a adaptação crie diálogos com a contemporaneidade, olhando ao mesmo tempo para o passado e para o futuro.

Para Raymond Williams, fica claro que a tradição mais comum em torno da tragédia é uma ideologia na qual o que está em jogo não é apenas um processo que vincula um evento a um sentido geral, mas principalmente as características intrínsecas desse sentido. “Ou temos a generalização do desígnio cego [...] ou temos o recuo do sofrimento significativo e, por conseguinte, da tragédia” (WILLIAMS, 2002). Sendo assim, a tragédia contemporânea é vista como inviável exatamente porque tais sentidos não mais existem no presente.

Segundo o autor, “encontrar significação é ser capaz de tragédia” (WILLIAMS, 2002), mas, tanto na teoria quanto na crítica, sempre foi mais fácil encontrar uma ausência de significação, devido à sistematização de valorizar o passado em detrimento ao presente e de separar a teoria crítica da prática criativa. Dessa forma, o que Williams chama de as tragédias vivas do nosso próprio mundo acabam por não serem assimiladas enquanto tragédias, exatamente por não poderem ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; “elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais” (WILLIAMS, 2002). No entanto, Williams afirma que se rejeitarmos essa premissa o problema se transforma, e

tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana

permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação (WILLIAMS, 2002).

Dessa forma, para que seja possível a tragédia contemporânea, são necessários, então, segundo Williams (2002), novos tipos de relações e novos tipos de leis, capazes de estabelecer vínculos com o nosso sofrimento presente e de interpretá-lo. Faz-se necessário não apenas entender e descrever a teoria trágica, mas também a experiência trágica de nossa própria época.

Transitoriedade: a década de 1990 e a experiência trágica

Para atingir esse efeito, Luhrmann cria um *link* direto entre a cultura midiática que crescia incontrolavelmente no final do século XX e um dos temas mais importantes de *Romeu e Julieta*, que, ao ser transportado para a contemporaneidade do público, reflete a experiência trágica da época: a transitoriedade.

No texto de partida, esse tema é importante por se fazer presente tanto no enredo quanto em seus aspectos formais. O texto reflete formalmente a urgência dos jovens em viver seu amor, ao mesmo tempo em que realça a efemeridade no desenrolar dos acontecimentos, e a adaptação de Luhrmann usa intensamente essa transitoriedade para conectar ainda mais a contemporaneidade do público ao texto de partida, evidenciando a rapidez com que tudo acontece.

Segundo Russell Jackson (2007), a manipulação da sensação do público de tempo e espaço e, mais ainda, da percepção da ação dentro desse tempo e desse espaço, é um elemento fundamental para a narrativa cinematográfica. É essa manipulação que vai definir o ritmo da narração, uma vez que, segundo Robert Stam (2006), o público é envolvido simultaneamente pelo tempo de duração do filme e pelo tempo em que decorre o evento ficcional, ou tempo diegético.

Romeu e Julieta se passa diegeticamente no curso de quatro dias, um período curto para a quantidade de acontecimentos e reviravoltas que enredam a história. Em sua adaptação, Luhrmann conecta diretamente a rapidez já presente no texto de partida à presença da mídia na contemporaneidade e, mais ainda, à efemeridade que as relações humanas assumem a partir dela. Já no início, temos a televisão como dispositivo de

enquadramento da história, enquanto uma âncora de jornal recita o prólogo, “transformando a narrativa em uma série de reportagens de primeira capa e itens em notícias televisivas¹⁰” (TATSPAUGH, 2007, p. 149, tradução minha).

A partir disso, o enredo se desenvolve retrospectivamente, como se o público estivesse acompanhando o mais recente caso nesse “mundo fragmentado de notável riqueza, consumismo exagerado, abandono urbano, constante violência e nostalgia¹¹” (RUTTER, 2007, p. 262, tradução minha). Luhrmann se utilizou dessa comoção midiática para inserir o texto de partida diretamente no contexto contemporâneo, destacando como acontecimentos que teriam tudo para serem vistos como trágicos e comoventes passavam a ser vistos como formas de entretenimento e distração.

Essa conexão com a cultura midiática está diretamente relacionada à contemporaneidade do público, uma vez que, segundo Marc Oxoby (2003), os anos 1990 foram a era do evento midiático. Para ele, os vários casos que chamaram a atenção da população e acabaram por se transformar em grandes eventos (como o julgamento de O. J. Simpson, a overdose de River Phoenix e o suicídio de Kurt Cobain) o faziam, não apenas por sua relevância social, mas também por sua relevância como narrativas. As notícias passaram a ser mais interessantes que qualquer programa televisivo intencionalmente produzido, e Oxoby (2003) destaca a forma com que a mídia tratava e transmitia essas histórias, para que fossem cada vez mais vistas como entretenimento e não simplesmente reportagens.

Além disso, Luhrmann enfatiza em sua adaptação o fato de que as duas famílias fazem parte da classe alta social e economicamente, o que justifica a atenção dada ao caso na mídia e o fato de os jovens “andarem pela cidade sem obrigação alguma¹²” (WAY, 2007, p. 17, tradução minha), fazendo o que bem entendem e desrespeitando as leis. A desigualdade social está fortemente marcada na adaptação, na qual se vê uma riqueza absurda ao lado de muita pobreza, destacando, mais uma vez, a escolha dos jovens de viverem à margem e de rejeitarem as escolhas de seus pais.

Maureen Callahan (2015, p. 20) chama os anos 1990 de “tempo fugaz”, uma década ao mesmo tempo fortemente influenciadora e efêmera em que os jovens buscavam ao

10 “Which transforms the narrative into a series of front page stories and television news items.”

11 “A fragmenting world of conspicuous wealth, kitsch consumption, urban dereliction, ubiquitous violence and nostalgia.”

12 “Run around the city with no real obligations.”

mesmo tempo inclusão e autenticidade; uma década de contradições que reflete exatamente a era do consumismo, com sua ilusão de individualidade, mas repleta de escolhas pré-determinadas; sua busca constante por felicidade, que ironicamente aumenta cada vez mais os problemas psicológicos e o isolamento social. A adaptação de Luhrmann mostra essas contradições, além de tematicamente, também visualmente no conjunto formado pela *mise-en-scène*, pela trilha sonora e pela caracterização dos personagens, arrematado pela edição e pela montagem do filme.

Assim como Shakespeare, Luhrmann também insere a transitoriedade e a efemeridade formalmente em sua adaptação, por meio de suas escolhas estéticas. O uso de montagens e sequências de planos alternados que, segundo Diniz (1999), dinamizam o tempo na imaginação do espectador, além do ritmo frenético criado por meio da edição das tomadas e da escolha dos ângulos da câmera, criam em torno de Romeu e Julieta uma efemeridade imagética, dialogando diretamente com a contemporaneidade do público, em que objetos, informações e relações são consumidas e descartadas cada vez mais rapidamente, e reforçando a urgência presente no texto de partida; trabalhando, assim, a modernidade já presente nele e transpondo suas técnicas formais para a contemporaneidade.

Dessa forma, a Verona Beach de Luhrmann é, segundo Malone (2012), um mundo construído exatamente de dentro do texto que o diretor é criticado por descaracterizar, e, ao mesmo tempo, traz todos os elementos presentes na sociedade do fim dos anos 1990: uma mídia que assola os sentidos com informações constantes e desenfreadas; um consumismo opressor, que prega o individualismo e resulta, ironicamente, em cada vez menos individualidade; além da violência urbana e do conflito de gerações. Para Carol Chillington Rutter (2007), na Verona Beach de Luhrmann, a cultura midiática é o retrato da cultura como um todo, na qual as imagens, freneticamente manipuladas, criam uma realidade pastiche que parece apenas reproduzir a vida como um evento televisivo.

Melissa Croteau (2009) destaca o fato de muitas das produções fílmicas contemporâneas das obras de Shakespeare investirem em visões apocalípticas e pós-apocalípticas de mundo, registrando culturalmente preocupações com a alienação tecnológica, com a destruição espiritual, com os efeitos da globalização, e com o caminho da sociedade a uma inevitável *wasteland* global em que nada realmente importa. Para a

autora, nosso mundo se encontra enredado nessa evolução desgovernada e desorientada, e narrativas apocalípticas, de certa forma, servem para que consigamos entender essa imagem de caos. A transposição de Luhrmann para o cinema também explora esse aspecto cultural, no enredo e principalmente na escolha imagética da *mise-en-scène*, com o objetivo de questionar, e não amenizar, esses flagelos urbanos e contemporâneos.

Luhrmann se aproveita da relação dualística que o amor e o ódio mantêm com a morte no texto de partida para intensificar ainda mais esse sentimento de desorientação e desordem em sua transposição. Fazendo uso de descrições presentes no texto de partida, o diretor demonstra o ódio e a violência por meio da caracterização dos personagens, além de também inserir esse conflito visualmente em sua *mise-en-scène* na cena clímax do texto de partida, quando Teobaldo mata Mercúcio (3º ato, cena 1) e o clima da história fica mais sombrio. No longa, a cena é filmada em meio a um furacão, que escurece os céus e traz uma grande tempestade, dialogando com a mudança de estado de espírito dos personagens e prevendo os acontecimentos que se seguirão no enredo.

Além disso, Pauline Adamek (apud RYAN, 2014) afirma que Luhrmann deixa ainda mais claro em sua adaptação a intenção de mostrar como a propagação de ódio e rancor pode levar a consequências trágicas, uma vez que seu filme é o mais violento dentre as adaptações de *Romeu e Julieta* e apaga, segundo Crystal Downing (2000), qualquer traço de reconciliação, encerrando o filme com um clima de resignação e remorso. Para Harold Bloom (1998), no entanto, esse seria o *pathos* adequado, destacando as ironias do texto de partida, e não as abrandando com uma simples reconciliação.

O diretor também se aproveita do fato da relação entre amor e morte também se encontrar intrínseca no final do século XX, tempo em que, segundo Maureen Callahan (2015), a imperfeição se tornou, não apenas aceitável, mas a nova norma, *glamourizando* aspectos da sociedade antes ignorados, como a morte, a violência e as drogas. Luhrmann (apud RYAN, 2014) afirma que sua intenção era passar a ideia de amor como uma droga, algo fora de controle, o que conversa diretamente com seu público-alvo, transpondo a subcultura que Callahan (2015) diz estar tão intrínseca no final do século XX para dentro do texto de partida.

Patricia Tatspaugh (2007), entretanto, critica que a adaptação de Luhrmann reduz o casal de jovens amantes a símbolos vazios, transformando-os em jovens suicidas que

conseguiram “seus quinze minutos de fama¹³” (TATSPAUGH, 2007, p. 149, tradução minha) em uma reportagem sensacionalista, o que seria reforçado pelo final seco e sem emoção de corpos ensacados sendo levados em meio à transmissão midiática. Ideia esta também defendida por Richard Vela (2009), que afirma que a versão de Luhrmann força o público a encarar a realidade crua da morte dos jovens de uma forma vazia, sacrificando o final de Shakespeare, que delicadamente balanceia a tragédia pessoal dos jovens amantes e as implicações sociais mais amplas, com a reconciliação dos pais.

No entanto, Jackson (2007) destaca a importância de Luhrmann encerrar sua adaptação com a absorção da história pela mídia, mostrando ao público que apenas o fato de que “de tudo isso há muito o que falar” (5º ato, cena 3) não é suficiente. Para Grigori Kozintsev (apud DINIZ, 1999, p. 41),

precisamos ver, em Shakespeare, não as lutas irrelevantes de um passado, mas as realidades vividas do presente [...], que as gerações que admiram a arte clássica encontram no bardo, não o fóssil de um ideal, mas os interesses e sentimentos de seu próprio tempo [...] [e que] cada diretor precisa encontrar em Shakespeare o que é relevante para si próprio, [pois] só aí a variedade e as dimensões múltiplas da obra do dramaturgo alcançam significado.

Dessa forma, o suicídio de Romeu e Julieta, na adaptação de Baz Luhrmann, captura o desespero autodestrutivo de uma juventude desiludida com o mundo a sua volta, ao invés de glorificá-los e idealizá-los em sua morte como acontece nas outras adaptações.

Romeu e Julieta se tornam, para Rutter (2007), um centro de sanidade dentro dessa realidade manipulada; um claro contraste que torna a adaptação ainda mais expressiva. Romeu e Julieta não estão caracterizados como “meros espetáculos, a uma certa distância visual, como [...] os outros [personagens] [...] Nós contemplamos Romeu e Julieta como corpos naturais e inocentes¹⁴” (PALMER, 1997, tradução minha), destacando-os do resto tanto visualmente, como significativamente. As cenas que envolvem o casal são consideravelmente diferentes do resto do filme, lentas e com poucas cores, em contraste às cenas excessivamente coloridas e barulhentas que envolvem os outros personagens. Essa

13 “Fifteen minutes of fame.”

14 “Solely as spectacles, at a certain visual distance, as we do the others (...). We contemplate Romeo and Juliet as natural, innocent bodies.”

diferenciação faz com que o público se identifique com os personagens, tornando-os mais do que apenas objetos para um consumo imediato e descartável.

Conclusão

Para Burnett (2000), a adaptação de Luhrmann é um espetáculo próprio do fim do século, no qual a estética pós-moderna e os elementos contemporâneos conversam com uma nostalgia romântica criada pelo casulo que envolve o par de jovens amantes. Luhrmann evidencia ao mesmo tempo o excesso frenético da cultura midiática do final do século XX e o isolamento em que a juventude se encontrava, separando os jovens Romeu e Julieta do resto do filme tanto estética quanto tematicamente.

Sendo assim, Downing (2000) afirma que a transposição pós-moderna de Luhrmann, com sua estética *kitsch* e linguagem gráfica e sensitiva, foi capaz de capturar as sutilezas do texto de Shakespeare de forma mais eficaz do que outras adaptações menos inventivas. O termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) não seria, portanto, uma definição ruim, nem pejorativa, uma vez que se encaixa na estética proposta pelo diretor e devolve ao texto dramático de Shakespeare sua liberdade inovadora.

Dessa forma, a transposição de Baz Luhrmann seria, não uma caricatura grotesca, mas uma renovação dos temas presentes no texto de partida. Capturando as sutilezas do texto de Shakespeare e, ao mesmo tempo, evidenciando todos os elementos marcantes da sociedade do fim dos anos 1990, o longa-metragem encontra em *Romeu e Julieta* o que é relevante para sua contemporaneidade e devolve ao texto dramático de Shakespeare seu caráter inovador, reforçando suas inúmeras facetas e renovando seus significados trágicos para o público contemporâneo.

Referências

BLOOM, Harold. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.

BURNETT, Mark Thornton et al. **Shakespeare, film, fin de siècle**. Great Britain: Macmillan Press Ltd, 2000.

CALLAHAN, Maureen. **Champagne supernovas**: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda. Tradução de Maryanne Linz. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2015.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, v. 14., n. 1, p. 11-41., jul.-dez. 2006.

CROTEAU, Melissa, et al. **Apocalyptic Shakespeare**: essays on visions of chaos and revelation in recent film adaptations. North Carolina, USA: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DOWNING, Crystal. Misshapen chaos of well-seeming form: Baz Luhrmann's Romeo + Juliet. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 28, n. 2, p. 125-132, 2000.

HAMILTON, Lucy. Baz vs. the bardolaters, or Why William Shakespeare's Romeo + Juliet deserves another look. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 28, n. 2, p. 118-125, 2000.

JACKSON, Russell. **The Cambridge companion to Shakespeare on film**. 2 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

LEHMANN, Courtney. Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet. **Shakespeare Quarterly**, v. 52, n. 2, p. 189-221, 2001.

MALONE, Toby. Behind the Red Curtain of Verona Beach: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet. In: HOLLAND, Peter (Ed.). **Shakespeare Survey Volume 65: A midsummer night's dream**. Cambridge University Press, 2012. p. 398-412.

OXOBY, Marc. **American popular culture through history** - The 1990s. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2003.

PALMER, Chris. **Baz Luhrmann's Romeo and Juliet**: kitsch and tears. Nov. 1997. Disponível em: <<http://australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-1997/palmer.html>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

REBELLO, Lucia Sá. Literatura comparada, tradução e cinema. **Organon (UFRGS)**, v. 27, n. 52, 2012.

RUTTER, Carol Chillington. Looking at Shakespeare's women on film. In: JACKSON, Russell. **The Cambridge companion to Shakespeare on film**. 2 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007. p. 254-266.

RYAN, Tom. **Baz Luhrmann interviews**. University Press of Mississippi, 2014.
SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliodora. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Marcel Vieira Barreto et al. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. **Crítica Cultural**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/107>. Acesso em: 13 fev. 2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, abr. 2006.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

TATSPAUGH, Patricia. **The tragedies of love on film**. In: JACKSON, Russell. **The Cambridge companion to Shakespeare on film**. 2 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007. p. 141-164.

VELA, Richard. Post-apocalyptic Spaces in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet. In: CROTEAU, Melissa et al. **Apocalyptic Shakespeare**: essays on visions of chaos and revelation in recent film adaptations. North Carolina, USA: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009. p. 90-109.

WAY, Geoffrey. **Wherefore art thou Romeo?** A study of three late twentieth-century film adaptations and appropriations of Romeo and Juliet. All Theses, paper 116. Tiger Prints, Clemson University, 2007. Disponível em: <http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all_theses>. Acesso em: 12 mar. 2016.

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET. Direção: Baz Luhrmann. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Baz Luhrmann e Craig Pearce. Distribuição: 20th Century Fox, 1996. Cor, 120 min.

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

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 25 out. 2017



Literatura e dramaturgia - diferentes suportes, particulares abordagens em “Branca de Neve”¹

Literature and dramaturgy - different bases and peculiar approaches in “Snow White”

Guilherme Weber Gomes de Almeida²

Fernanda L. De Oliveira Santos³

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o modo como o conto dos irmãos Grimm, “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”) passa pelo processo de adaptação e representação nos palcos da Broadway em 1912, na peça *Snow White and The Seven Dwarfs*, produzida pelo dramaturgo Winthrop Ames, cujo pseudônimo é Jessie Braham White. Neste percurso, intentamos observar questões expressivas ocasionadas pela mudança de suporte do referido texto que ultrapassa os limites institucionais dos livros e alcança projeções teatrais e cinematográficas.

Palavras-chave: Irmãos Grimm. “Branca de Neve”. Literatura. Dramaturgia.

Abstract

This article focuses in analyzing the way that the Brothers’ Grimm tale “Snow White” (“*Schneewittchen*”) went through the adaptation and representation process on the Broadway stages in 1912, in the play *Snow White and The Seven Dwarfs*, produced by Winthrop Ames, by the pseudonym Jessie Braham White. This way, it is possible to study some expressive questions about the resources changing that goes from the books to the stages and the movie screens.

Keywords: Brothers Grimm. “Snow White”. Literature. Dramaturgy.

¹ Este trabalho está vinculado aos resultados da pesquisa de mestrado desenvolvida no PMEL – Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem – UFG – RC, cuja dissertação intitula-se “Do papel à tela, três histórias de princesas: Reconfigurações do feminino entre literatura e cinema”. Da mesma maneira, esse trabalho também é um desdobramento da dissertação “Paganismo Cristão: o processo de construção da moralidade dos contos dos irmãos Grimm”.

² Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. gweber.gw@gmail.com.

³ Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. fernandalos@gmail.com.

Introdução

Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm realizaram um profundo mapeamento da cultura alemã em meados do século XIX. As narrativas populares orais eram o foco desse trabalho em razão de serem consideradas pelos pesquisadores como um importante elemento dos fluxos culturais e folclóricos, integrantes da identidade cultural alemã que necessitava ser preservada. Como resultado desse trabalho, os irmãos Grimm publicaram uma série de artigos, coletâneas, dicionários, enciclopédias e em especial, sua obra mais famosa dividida em dois volumes, *Kinder- und Hausmärchen*, de 1812 e 1815.

A publicação de *Kinder- und Hausmärchen* é considerada como um marco literário, em virtude de se tratar de uma coletânea de contos maravilhosos oriundos da tradição cultural oral alemã que ajudou a construir a definição clássica dos chamados contos de fadas. Segundo o pesquisador André Jolles (1976, p. 181), os contos de Grimm serviram para legitimar o estilo literário inerente às narrativas orais populares, tendo em vista que as mesmas permaneceram por um longo período limitadas a uma pequena classificação simplificada, que não levava em consideração seu amplo campo literário capaz de oferecer diversas subdivisões, tais como contos de fadas, contos de magia, fantasmagoria, narrativas para crianças e adultos, anedotas e estórias.

A despeito da presença dessas outras fontes, o legado dos Irmãos Grimm ocupa um lugar de proeminência única. Para além da enorme popularidade de sua antologia de contos, os Irmãos merecem especial destaque por terem fincado as raízes de um novo campo de pesquisa. Sua valorização da cultura popular e seu empenho em prol da coleta de material folclórico significou um estímulo decisivo para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc. de todas as partes do mundo. Também aqui no Brasil o impulso advindo dos Grimm trouxe uma nova postura diante do legado cultural do povo [...] (VOLOBUEF, 2011, p. 48)

Destarte, é conveniente destacar que apesar da popularidade *Kinder- und Hausmärchen*, os trabalhos de outros autores (antecessores, sucessores e até mesmo alguns contemporâneos aos irmãos Grimm) também são considerados como importantes referências da literatura infantil e juvenil, no que diz respeito aos contos de fadas. Do idioma italiano provém duas importantes fontes para os contos de fadas, *Le piacevoli notti*, de Giamfrancesco Strapola da Caravaggio (publicado em dois volumes de 1550 e 1554), e a

coletânea de Giambattista Basile, *Pentamerone, lo cunto de li cunti*⁴, publicada em 1634 na cidade de Nápoles.

Na França, em 1697, Charles Perrault publicou *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités (Contes de ma mère l'Oye)*, considerado como o primeiro registro escrito de narrativas provenientes da tradição oral popular. As histórias de Perrault foram cuidadosamente lapidadas para atender a luxuosa corte do Rei Luís XIV. “Perrault, ao fazer alguns retoques nos contos originais, suprimiu questões referentes à violência e sexualidade, fazendo com que as histórias sejam aceitas diante da população erudita” (FALCONI; FARAGO, 2015, p. 90).

As histórias do dinamarquês Hans Christian Andersen ajudaram a solidificar a definição de contos de fadas que vinha sendo construída a partir do contexto social e cultural europeu com a publicação de mais de duzentas peças em *Eventyr*, de 1835 a 1872. É interessante notar que, ao contrário de seus antecessores que buscavam, em um primeiro momento, registrar narrativas orais que estavam dispersas no meio popular, Andersen assinou a autoria original de diversas peças. Outros escritores também ofereceram importantes contribuições para o universo dos contos de fadas, tais como o inglês Lewis Carroll (*Alice's adventures in Wonderland*, de 1865) e o italiano Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattin*, de 1883).

Diante desse vasto contexto literário, em 1910, Antii Aarne desenvolveu um sistema de classificação de contos de fadas – cada história seria considerada individualmente a partir de sua unidade temática. Em um primeiro momento, o estudo utilizou apenas narrativas populares de origem finlandesa, dinamarquesa e alemã (*Kinder- und Hausmärchen*, dos irmãos Grimm). Algum tempo depois, o pesquisador inglês Stith Thompson revisou o trabalho de Aarne e assumiu a coautoria do sistema de classificação literário com a publicação da obra *Types of the folktales*, de 1928. Somente em 1961 Thompson reapresentou o chamado Sistema Classificatório Literário Aarne-Thompson que utilizou uma quantidade maior de contos.

A versão dos irmãos Grimm do conto “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”) é considerada por diversos pesquisadores como a peça mais conhecida de *Kinder- und Hausmärchen*, sendo que a narrativa está classificada na coletânea sob o número 33.

⁴ *Il Pentamora, Lo cunto de le cunti* foi publicado postumamente pela irmã de Giambattista Basile, Adriana Basile, sob o pseudônimo de Gian Alesio Abbatutis. A obra foi publicada em dois volumes, respectivamente em 1634 e 1636.

Segundo Bruno Bettelheim (1991, p. 253), “Branca de Neve é dos mais conhecidos contos de fadas. Tem sido narrado sob várias formas em todos os países e línguas europeias; daqui se disseminou para outros continentes [...]”.

Diversos pesquisadores da literatura infantil consideram que “Branca de Neve” dos irmãos Grimm seja um dos mais famosos dos contos de fada, juntamente com a versão de Charles Perrault, “Le Petit Chaperon Rouge”⁵, publicada em 1697. A maioria dos contos populares de tradição oral possui uma origem incerta, apesar dos pesquisadores conseguirem identificar histórias semelhantes em diferentes localidades e em épocas distintas. O pesquisador Adelino Brandão (1995, p. 107) afirma categoricamente que o conto é uma das narrativas mais antigas e que sua possível origem remonta a épocas anteriores ao nascimento de Cristo. O conto “Branca de Neve” “[...] remonta a vários séculos antes de Cristo, sob várias formas, em diversos países. Mas foi da Europa medieval que o conto se disseminou para o Ocidente e Oriente, levado pelos colonizadores de língua europeia” (BRANDÃO, 1995, p. 107-108), sendo que a primeira tradução completa do texto dos Grimm foi feita a partir do alemão para o inglês por Margaret Hunt, em 1884⁶.

Os estudos de Ronald G. Murphy (2002) que foram embasados nas notas elaboradas pelos irmãos Grimm em uma edição especial de *Kinder- und Hausmärchen*⁷ voltada especialmente para estudos acadêmicos, destacam a existência de uma narrativa oral tradicional e muito conhecida entre os povos germânicos acerca de uma menina de linhagem nobre e pele branca como a neve e com certas peculiaridades que ofereciam diferentes nuances sobre uma mesma história. Apesar das diversas versões, os irmãos Grimm conseguiram identificar alguns elementos em comum, como citações constantes referentes às cores (branco, vermelho, e preto), relações familiares disfuncionais girando em torno de uma mãe (ou madrasta) com inveja da filha mais jovem e bonita, animais, florestas assustadoras, caçadores, rituais de bruxaria, canibalismo, morte, ressurreição, entre outros.

⁵ O trabalho de Perrault é o primeiro registro escrito conhecido da narrativa oral de origem popular francesa, conforme explicam Iona Opie e Peter Opie (1980, p. 93).

⁶ Margareth Hunt traduziu 200 contos e 10 lendas para o inglês: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Household tales by the Brothers Grimm*. English translation by Margaret Hunt. London: George Bells and Sons, 1884.

⁷ GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Berlin: Reimer, Bd. 1 & 2, 1819; Bd. 3, 1822.

Nas notas da edição comentada de *Kinder- und Hausmärchen*, os irmãos Grimm explicam a maneira como construíram sua versão a partir das histórias que coletaram. Nesse contexto, é interessante mencionar que o Espelho Mágico foi uma inovação dos Grimm e desde a publicação da coletânea de contos em 1812 foi definitivamente incorporado à narrativa, sendo difícil identificar alguma versão posterior de “Branca de Neve” que não faça algum tipo de referência ao artefato mágico. Segundo os irmãos Grimm, eles tiveram acesso a uma versão de “Branca de Neve” na qual a Rainha tinha um cachorro falante chamado *Spiegel* (que significa *espelho*), que contou sobre a tentativa malsucedida de matar a princesa.

De acordo com o sistema de classificação literário Aarne-Thompson, “Branca de Neve” está inserido no grande grupo dos “Contos de Magia”, sob o número 709, na categoria dos chamados “Outros Contos Sobrenaturais”, que diz respeito às narrativas com a presença de madrastas más desejosas de matar sua jovem e bela enteada. Há outros elementos característicos desse tipo de conto de fadas tais como o príncipe encantado, anões e florestas assustadoras.

Para o pesquisador D. L. Ashliman (2013), há diversas narrativas (a maioria de origem europeia) que podem ser consideradas como versões do conto “Branca de Neve”. É importante destacar que o conto em questão não deve ser confundido com outra peça de *Kinder- und Hausmärchen*, “Branca de Neve e Rosa Vermelha” (“Schneeweißchen und Rosenrot”) classificada pelos irmãos Grimm sob o número 161, e pelo Sistema Aarne-Thompson sob o número 426 (que se refere aos contos de magia (sobrenatural) cujo protagonista é um personagem masculino, geralmente, um marido virtuoso e encantado).

A coletânea de contos dos irmãos Grimm foi um sucesso de público e crítica desde o lançamento de seu primeiro volume, em 1812. Segundo D. L. Alishman, a primeira tradução para a língua inglesa do conto “Branca de Neve” foi feita por Edgar Taylor em 1923⁸. Na tradução de Taylor a princesa Branca de Neve é chamada de *Snowdrop*. As demais traduções, versões e adaptações para a língua inglesa se utilizam do nome *Snow White* (ou mesmo *Snowwhite*, conforme está grafado na versão de Joseph Jacobs⁹), de acordo com a tradução literal da língua alemã. É conveniente mencionar que até os dias atuais, diversos pesquisadores de todo o mundo recorrem às traduções para a língua

⁸ GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. German Popular Stories. English translation by Edgar Taylor. Illustrations by George Cruikshank. London: C. Baldwin, 1823.

⁹ JACOBS, Joseph. *Europa's Fairy Book*. New York: The Knickerbocker Press, 1916.

inglesa devido a sua maior popularidade e acessibilidade. Além do texto de Hunt, existem também traduções realizadas por Jack Zipes, D. L. Alishman, Maria Tatar entre outros. No Brasil, a obra traduzida diretamente do alemão mais completa até a data de elaboração desse trabalho é *Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815*, traduzido por Christine Röhrig, publicado pela editora Cosac Naif, em 2012.

Uma nota sobre o nome 'Sneewittchen' dos irmãos Grimm: os dois elementos desta palavra composta estão em Baixo Alemão, apesar do conto em si estar registrado em Alto Alemão. A forma em Alto Alemão do nome da heroína seria *Schneeweißchen*. Os Grimm usaram as duas formas em sua primeira edição, intitulando a história de 'Sneewittchen' ('Schneeweißchen'). (ALISHMAN, 2013, tradução nossa)¹⁰

O sistema de classificação literário Aarne-Thompson lista diversas narrativas que estão agrupados junto a "Branca de Neve" sob o número 709. A pesquisadora Heidi Anne Heiner (2010) apresenta um rol com 52 contos que possuem um enredo semelhante à versão dos irmãos Grimm de "Branca de Neve". A página acadêmica de D. L. Ashliman¹¹ apresenta seis versões que o pesquisador considera como as principais e que ajudam a entender a maneira como a história foi construída ao longo do tempo.

A versão dos irmãos Grimm de "Branca de Neve" foi elaborada com muito cuidado a partir de algumas histórias ouvidas pelos irmãos principalmente de camponeses alemães. Segundo pesquisador D. L. Ashliman (2013) as versões de "Branca de Neve" foram obtidas de Marie Hassenpflug (1788-1856). Hassenpflug possuía um certo grau de instrução e era de origem huguenote francesa, logo era bem provável que ela conhecesse o trabalho de Charles Perrault.

Segundo D. L. Alishman (2013), a versão de 1812 de "Branca de Neve" é a mais próxima às fontes orais dos irmãos Grimm. As narrativas populares tradicionais do folclore alemão são famosas pela violência exacerbada e enredos polêmicos. No caso de "Branca de Neve", a espinha dorsal da história é justamente um conflito entre duas mulheres de gerações diferentes, mas de uma mesma família. É possível observarmos, não apenas neste conto mas em outros deste gênero, a recorrência da temática que exemplifica

¹⁰ "A note about the Grimms' name 'Sneewittchen': Both elements of this compound word are in Low German, although the tale itself was recorded in High German. The High German form of the heroine's name would be *Schneeweißchen*. The Grimms used both forms in their first edition, titling the story 'Sneewittchen' ('Schneeweißchen')." (ALISHMAN, 2013).

¹¹ ASHLIMAN, D. L. Snow-White and other tales of Aarne-Thompson-Uther type 709. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/type0709.html>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

as dificuldades e contradições nas relações entre mulheres. A malignidade feminina é emblematicamente representada em clássicos como “Branca de neve”, cujas representações foram transpostas, também para o cinema, pelos estúdios Disney em 1937, de modo que as características maléficas da madrasta foram reforçadas e contribuíram para a formação do conceito negativo atribuído à figura dessas personagens no imaginário coletivo.

A existência das madrastas suscita o curioso fato de que, em muitas narrativas, a figura da mãe das heroínas inexistente ou não desempenha papel significativo. Em alguns contos, a ausência da mãe é declarada já no início da narrativa, porém sem explicações, como se tal figura não fosse necessária. Marina Warner (1999) salienta que a ausência das mães nos contos pode agregar boas intenções. Para ela, no processo de compilação das histórias, as versões predecessoras foram alteradas de modo a poupar a figura da mãe de maus atributos, tal como ocorre, segundo Warner, em “Branca de neve”, cuja versão recolhida pelos Grimm relatava uma mãe ciumenta ao ponto de perseguir e assassinar a própria filha. Ao ser publicada, em 1819, introduz-se a figura da madrasta no lugar da mãe, alterando o pivô do violento enredo. Warner pondera ainda que tais mudanças foram realizadas principalmente para adequar as histórias às bases dos princípios cristãos e sociais dominantes, distanciando da figura materna características de maldade.

Ainda conforme nos aponta Marina Warner em seus estudos sobre os contos de fadas, historicamente, a ausência da mãe pode ser pensada como um traço característico do período que antecede a nossa era moderna. A falta de acesso a tratamentos médicos e os poucos recursos que havia fizeram da morte no parto a causa mais comum de mortalidade feminina. Embora, curiosamente “a mãe ausente pode não ter morrido de fato, embora seja o caso de muitas; pode ter morrido simbolicamente, segundo as leis do matrimônio, que substituem a mãe biológica na vida de uma jovem por outra” (WARNER, 1999, p. 252). Como as famílias acabavam sendo reconstituídas, as crianças órfãs sobreviventes eram criadas pela sucessora da mãe. Mais uma vez, temos o indicativo de que os contos de fadas, por mais fantasiosos que sejam, absorvem os elementos predominantes na cultura e sociedade em que são criados. Nesse sentido, Warner elucida que “enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma” (WARNER, 1999, p. 245). Este antagonismo das madrastas permeia

inúmeros contos e até hoje suscita a criação de novas tramas que exploram essa temática. Ao dedicar-se a esse assunto, Warner conclui que

a hostilidade de madrastas para com filhos de uniões anteriores está presente em crônicas e histórias de todas as partes do mundo, desde a antiguidade até o presente; elas exibem as diferentes tensões e dificuldades em diferentes tipos de sistema de parentesco e de ambiente familiar, resultantes da patrilinearidade, das obrigações dotais, da exogamia feminina, da poligamia. (WARNER, 1999, p. 246)

Bruno Bettelheim, ao contemplar a temática da figura da madrasta em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas* (1992), considera que a personificação do mal por uma entidade feminina que substitui a mãe estaria ligada à fantasia da criança em não reconhecer, na figura materna autêntica, traços de maldade. Em devaneios, os pais tomariam variadas formas, entre elas, a de um pai/mãe falso, um contraparente adotivo. Ao criar esses devaneios, segundo Bettelheim, “a expectativa esperançosa da criança é de que um dia, por acaso ou por desígnio, o parente verdadeiro aparecerá e ela será elevada, por direito, a sua condição sublime, e viverá feliz para sempre” (BETTELHEIM, 1992, p. 85). O autor considera ainda que a fantasia da madrasta malvada auxilia na preservação da imagem da mãe boa e ajuda a criança a não ser assolada pela vivência de uma mãe malvada. Assim,

A divisão típica do conto de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite à criança ter raiva da ‘madrasta’ malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente. (BETTELHEIM, 1992, 86)

Nesta perspectiva, os contos de fadas estariam sugerindo a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios, que lhe seriam dolorosos e difíceis de enfrentar, no estágio em que a habilidade de integrar emoções contraditórias ainda não está consolidada. Reforçando-se assim, a dimensão pedagógica da literatura infantil.

A exemplo disso, citemos o fato de que, na edição de *Kinder- und Hausmärchen* de 1812, a Rainha decide matar a própria filha por inveja de sua beleza e juventude. O texto de 1819 revela algumas alterações, sendo que a mais notável se refere à morte da mãe biológica da princesa Branca de Neve logo após seu nascimento, e o Rei se casa novamente, pouco tempo depois. Outro ponto diferencial que merece destaque é em

relação à forma com que Branca de Neve volta à vida, já que na primeira versão, de 1812, o pedaço de maçã envenenado na garganta da princesa foi deslocado quando um dos criados do príncipe acidentalmente tropeça enquanto carrega o caixão de vidro. Na versão de 1819, um dos criados do príncipe, cansado de carregar o caixão de vidro para todos os lados, tem um ataque de fúria e sacode o corpo de Branca de Neve, fato que faz com que Branca de Neve expelisse o pedaço de maçã envenenado.

Segundo D. L. Alishman (2013), o conto “La schiavottella”, foi publicado originalmente no dialeto napolitano por Giambattista Basile, em 1634, em sua obra *Il Pentamerone, lo cunto de li cunti*. O escritor Richard Burton traduziu o texto para o inglês em 1893, (com o título de “The young slave”) no volume I da obra *The tale of tales*. Alishman (2013) destaca a classificação de Aarne-Thompson que afirma que “La schiavottella” combina elementos de “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida” - “Sole, Luna, e Talia” (pertencente ao grupo literário do tipo 410). As histórias escritas por Giambattista Basile também são narrativas da tradição oral popular e representam uma importante fonte da cultura e do folclore italiano. Apesar da grande popularidade da tradução para o inglês de Burton, é conveniente mencionar que o primeiro registro de uma tradução da obra *Il Pentamerone*¹² de Basile, foi publicada em 1846 pelo escritor Felix Liebrecht para o idioma alemão e ainda contou com o prefácio escrito por Jakob Grimm.

Em 1833, o escritor russo Aleksandr Pushkin publicou um poema inspirado em uma narrativa tradicional oral popular do folclore russo chamado “Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях”, que em uma tradução livre a partir do russo significa “O conto da Czarina morta e dos sete Bogatyrs”. A história do poema é popularmente conhecida em vários países simplesmente como “A princesa morta e os sete cavaleiros” e não é necessariamente narrada na forma de poema, mas apesar da origem russa dessa versão original, a tradução para o inglês de Peter Tempest, especialista em contos populares russos, publicada em 1933, é bastante conhecida e utilizada para estudos literários e para tradução para outros idiomas.

Em relação à cultura artística russa, Vladimir Propp (2012, p. 47) explica que Aleksandr Pushkin realizou um trabalho pioneiro ao coletar e registrar contos folclóricos da tradição oral popular diretamente de trabalhadores camponeses com a finalidade de

¹² *Il Pentamora*, conta com outra tradução para o inglês, assinada por John Edward Taylor, *The Pentamora, The Tale of Tales, fun for the little ones*, de 1848. Há também uma adaptação para o idioma italiano assinada por Benedetto Croce publicada em 1925, *Pentamora*.

captar a beleza literária da cultura popular. Nesse sentido, Propp (2012, p. 48) alerta para a existência de fragmentos de um registro sobre o conto folclórico “Branca de Neve”, já que é muito provável que sua fonte direta das histórias seria sua babá, Arina Rodionovna. A versão final poética publicada por Pushkin resulta em um material mais estruturado e dotado de um refinamento que difere de suas anotações originais.

Os estudos da pesquisadora russa Vera Zubareva (2014) listam uma série de contos populares de tradição oral no idioma russo que são muito semelhantes ao poema de Aleksandr Pushkin sobre a Czarina morta. A pesquisadora ainda chama a atenção para o diálogo entre a simbologia cristã e a mitologia eslava que se faz presente nos textos literários de Pushkin. É interessante notar que a versão dos irmãos Grimm de “Branca de Neve”, bem como as demais peças de *Kinder- und Hausmärchen*, está fortemente permeada por elementos cristãos e pagãos provenientes da mitologia teutônica.

Nesse contexto, o pesquisador Jack Zipes (1999, p. 78-79) explica importantes estudos acadêmicos elaborados por renomados estudiosos da literatura, como por exemplo Ludwig Denecke e Hainz Rölleke, que classificam o trabalho dos Grimm como um elemento fundamental para o desenvolvimento de um gênero misto conhecido por *Buchmärchen* (contos de livro), mesclando elementos literários e de tradição oral. Zipes (1999, p. 79) afirma que os contos dos irmãos Grimm estão fortemente impregnados por um simbolismo cristão protestante.

Segundo Jack Zipes (2006, p. 255), a versão de Disney do conto “Branca de Neve” dos irmãos Grimm pode ser considerada como uma adaptação da peça infantil encenada em 1912. A mesma peça teatral serviu como hipotexto¹³ para um filme mudo que foi assistido por Walt Disney quando o cineasta ainda estava na adolescência. De acordo com o banco de dados da The Broadway League, a peça teatral *Snow White and the seven dwarfs: a fairy tale play based on the story of the brothers Grimm*, estreou no dia 07 de novembro 2012 nos palcos do Little Theatre, e também foi encenada no Maxine Elliott’s Theatre no ano seguinte, totalizando 72 apresentações. A peça foi escrita e produzida por Winthrop Ames sob o pseudônimo feminino Jessie Braham White.

¹³ Gérard Genette define o conceito de hipotextualidade no âmbito das relações transtextuais desenvolvidas em *Palimpsestes* (1982). Neste estudo, o autor francês discute fatores que envolvem a transcendência textual, grosso modo, como “tudo que coloca o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENNET, 1982, p. 7).

De acordo com sua *playbill* oficial¹⁴, a peça é um musical infantil baseado no conto dos irmãos Grimm, com música de Emand Rickett e ainda ilustrações de Charles B. Falls. Basicamente, possui sete atos que sintetizam bem a ideia dos Grimm, apesar de algumas peculiaridades apresentadas que foram utilizadas para melhor transposição do texto literário para os palcos.

O primeiro ato se passa na sala do trono da Rainha, que recebeu o nome nessa adaptação de Brangomar. A narrativa dos irmãos Grimm identifica a antagonista da história simplesmente como *A Rainha* (seja como mãe na versão de 1812 ou como madrasta na versão de 1819). As características que a revestem como a vilã da história são decorrentes de seus atos e sentimentos maléficos, já que em nenhum momento da história os Grimm a chamam de *Rainha Má*, *Rainha Bruxa*, ou *Bruxa Má*, como a mesma costuma ser referenciada na cultura popular em geral ou em outras adaptações de “Branca de Neve”. Em 2012, os estúdios americanos da Universal Pictures lançaram o filme *Branca de Neve e o Caçador* (*Snow White and the Huntsman*), dirigido por Rupert Sanders, que trouxe a atriz ganhadora do Oscar Charlize Theron interpretando a Rainha e que recebeu o nome de Ravenna.

O segundo ato se passa na floresta onde Branca de Neve é abandonada pelo Caçador; o terceiro e o quinto ato se passam na casa dos sete anões; o quarto ato é descrito como “onde a bruxa vive”. O sexto ato se passa em uma clareira nas profundezas da floresta Negra e o sétimo e último ato se passa na sala do trono.

Sem dúvida alguma, outra grande inovação que a peça teatral apresentou foi dar nomes aos sete anões, Blick, Flick, Glick, Snick, Plick, Whick e Quee. As adaptações subsequentes também deram nomes aos anões, apesar da famosa versão de Walt Disney em 1937, ter dado nomes diferentes atribuídos de acordo com a personalidade de cada anão Doc, Grumpy, Happy, Sleepy, Bashful, Sneezy, e Dopey. Na versão dublada do filme no Brasil, os sete anões receberam os seguintes nomes em português: Mestre, Zangado, Feliz, Soneca, Dengoso, Atchin e Dunga. “O desenho animado de longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*, de Walt Disney (1937), ofuscou de tal modo outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em diversas culturas” (TATAR, 2004, p. 84).

¹⁴ WHITE, Jessie Braham. *Snow White and the seven dwarfs: a fairy tale play based on the story of the brothers Grimm*. New York Public Library. New York: Dodd, Mead & Company. 1913. Disponível em: <<https://archive.org/details/snowwhitesevendw00whit>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

A música é outro elemento importante na adaptação teatral de “Branca de Neve”. A peça conta com dez canções originais, que conforme foi supramencionado foram compostas por Emand Rickett. É interessante observar a inclusão de músicas em uma adaptação de algum texto dos irmãos Grimm, tendo em vista que *Kinder- und Hausmärchen*, apesar de ser extremamente popular entre o público infantil, conta com histórias sombrias e incrivelmente violentas (como é de costume com as narrativas populares orais do folclore alemão). A inovação musical apresentada por Winthrop Ames também foi revisitada por outras obras subsequentes que adaptaram contos de fadas de uma maneira geral.

As produções teatrais e cinematográficas americanas têm o costume de incorporar música em seus roteiros. Entretanto, pela perspectiva literária, é conveniente mencionar aqui o conto russo do Aleksandr Pushkin, narrado na forma de um belo poema. De todas as versões literárias mais conhecidas de “Branca de Neve”, esta seria a musical e possui fortes pontos em comum com a adaptação teatral de 1912. Além da música, o texto de Pushkin dá um destaque especial aos sete anões (na história apresentados como cavaleiros).

A peça teatral de 1912 tem uma relevância especial dentro do legado de “Branca de Neve”, em virtude de ter sido adaptada para os cinemas em 1816. O filme mudo e sem cores foi dirigido por J. Searle Dawley e seu roteiro foi assinado por Winthrop Ames, que desta vez escolheu não fazer uso de nenhum pseudônimo, em razão do sucesso obtido nos palcos da Broadway. Convém destacar que o roteirista se utilizou mais do material da peça teatral do que texto literário propriamente dito, fato esse que iniciou na cultura pop ocidental o chamado processo de americanização dos contos irmãos Grimm, que é constantemente estudado por pesquisadores como Maria Tatar (2004), Jack Zipes (2014) entre outros. A película *Branca de Neve (Snow White)* contou com os mesmos atores da peça teatral que reprisaram seus respectivos papéis.

Segundo Jack Zipes (2006, p. 225), a abordagem de Disney é frequentemente analisada por estudos acadêmicos das mais diversas perspectivas de estudo, considerando que cinema e literatura são artes distintas apesar de sua estreita relação. A esse respeito, cabe salientarmos, nos limites deste texto, que ambas as artes não se colocam em condição de hierarquização. Contrário a isso, as artes literária e cinematográfica se complementam e

se fundem ao cumprirem ambas o papel de contadoras de histórias. Seja no cinema ou nos palcos, é possível observarmos as obras literárias passando por processos de recriação e revisitação, resultando em adaptações materializadas em diferentes suportes, como dos livros para os filmes e/ou peças de teatro.

Ao dedicar-se aos estudos referentes às adaptações, Randal Johnson as reconhece como sendo um processo de recriação. Para o autor, o problema da adaptação fílmica de obras literárias tem gerado constantes discussões, pois, “a adaptação implica o princípio absurdo de que valores significativos existem independentemente do significante expressivo que lhes dá vida. Quando se vai de um sistema ao outro, há uma mudança necessária de valores significativos correspondentes à mudança de significantes” (JOHNSON, 1982, p. 7).

Nesta mesma vertente, o posicionamento da teórica canadense Linda Hutcheon, ao tratar da teoria da adaptação também conflui com o teórico supramencionado:

A adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Assim, a adaptação não deve ter compromisso com fidelidade nem tampouco aludir-se claramente ao original. A obra adaptada seria, portanto, uma versão recriada, inspirada no original que oferece a possibilidade do aproveitamento. Para Hutcheon (2013, p. 229), adaptar seria “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade”. Conforme pontuamos anteriormente, os contos de fadas são um exímio exemplo de gênero que se adapta para sobreviver, justificado, talvez, pelo fato de transcender no tempo e adaptar-se em forma e conteúdo, ainda que preservando sua essência, mesmo que sendo escritos e lidos de outras maneiras e em outro contexto. Para Hutcheon (2013), é bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história considerando seu processo de mutação ou adequação a um dado meio cultural. A autora é categórica ao afirmar que as histórias não são imutáveis, mas ao contrário, também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos, o que nos leva a concluir que as revisões, tais como as

adaptações de contos de fadas tradicionais pra o cinema, podem contribuir para o processo de sobrevivência das clássicas histórias infantis.

Hutcheon enfatiza ainda que “as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas adaptam-se aos novos meios em virtude da mutação” (2013, p. 59). Nesse sentido, a autora sintetiza o resultado do processo de adaptações, em um tom muito mais poético que teórico, ao afirmar que é por meio das crias ou adaptações que as mais aptas versões fazem mais do que sobreviver, elas florescem.

A diferença existente nas linguagens verbal, de imagens ou ação revela que livro e filme são suportes que, ao serem deslocados, inevitavelmente passam por um processo mutatório que comporta alterações de sentido. Aos cineastas e autores que recriam histórias da narrativa tradicional, por exemplo, cabe o direito à interpretação livre do texto adaptado sendo admissível que invertam determinados efeitos, proponham outras formas de se perceber determinadas passagens do texto, redefinindo, assim, o seu sentido. A esse respeito, Ismail Xavier (2003), salienta que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas como o seu próprio contexto [...] (XAVIER, 2003, p. 61-62)

Sendo assim, parece-nos claro que falar de adaptação implica considerar as especificidades de cada suporte e desconsiderar qualquer tipo de hierarquização entre eles. Ao que tange especificamente às adaptações da narrativa literária para a fílmica, lembremo-nos de que a fidelidade não é o critério que devemos empregar para atribuir julgamentos a uma obra. Conforme bem observa Ismail Xavier (2003), devemos atribuir ao cineasta o que é do cineasta e ao autor o que é do autor. Cada um trabalhará com seu estilo, com sua linguagem, com seu modo de fazer as coisas próprias à representação ou ao fazer literário.

Referências

- ASHLIMAN, D. L. **Snow-White and other tales of Aarne-Thompson-Uther type 709**. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/type0709.html>>. Acesso em: 02 fev. 2017.
- BASILE, Giambattista. **Der Pentamerone, oder, das Märchen aller Märchen**. German translation by Felix Liebrecht. German: Published by J. Max, 1846.
- BASILE, Giambattista. **Il Pentamerone, Lo cunto de li cunti**. Naples, Italy: Published posthumously by Adriana Basile, 1634.
- BASILE, Giambattista. **Pentamore**. Italian version by Benedetto Croce. Italy: Published by Bari, G. Laterza & figli, 1925.
- BASILE, Giambattista. **The Tale of Tales**. English translation by Richard Burton. 1st. edition in two volumes. London: Henry and Co. 1893.
- BASILE, Giambattista. **The pentamerone, or, The story of stories, fun for the little ones**. English translation by John Edward Taylor. London: Published by David Bogue and J. Cundall. 1848.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Arlene Caetano. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FALCONI, Isabela Mendes; FARAGO, Alessandra Corrêa. Contos de Fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança. **Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade**, Bebedouro-SP, 2 (1), p. 85-111, 2015. Disponível em: <<http://unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/cadernodeeducacao/sumario/35/06042015200330.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2015.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos - a literatura de segunda mão**. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte Faculdade de Letras, 2006.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Grimm's fairy tales**. English translation by Edgard Taylor and Marian Edwardes. London: R. Meek & Co., 1876.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Household tales by the Brothers Grimm**. English translation by Margaret Hunt. London: Published by George Bell and Sons. 1884.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Kinder- und Hausmärchen**. Berlin: Reimer, Bd. 1 & 2, 1819; Bd. 3, 1822.
- HEINER, Heidi Anne. **Sleeping Beauties: Sleeping Beauty and Snow White tales from around the world**. SurLaLune Fairy Tales Series. USA: CreateSpace Independent Publishing Platform. 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

OPIE, Iona; OPIE, Peter. **The classic fairy tales**. 1st. Edition. London: Oxford University Press; p. 93. 1980.

PERRAULT, Charles. **Histoires et contes du temps passé, avec des moralités** (Contes de ma mère l'Oye). 1697. Disponível em: <<http://bencrowder.net/pdf/MotherGoose1697.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

PROPP, Vladimir Yakovlevich. **The Russian folktale** (Series in fairy-tale studies). English Translation by Sibelan Forrester. Detroit, Michigan, USA: Wayne State University Press, 2012.

PUSHKIN, Aleksandr Sergeyevich. **Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях**. Kindle Edition. Russian Federation: Public Domain, 1833.

PUSHKIN, Aleksandr Sergeyevich. **The tale of the dead princess and the seven knights**. English translation by Peter Tempest. Illustrations by Vladimir Konashevich. Russian Federation: Progress Publishers. 1933.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

The Broadway League. IBDB - Internet Broadway Database. **Snow White and the seven dwarfs**. 2017. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/snow-white-and-the-seven-dwarfs-7510>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

WARNER, Marina. **Da fera à loira: Sobre conto de fadas e seus narradores**. Tradução Thelma Medici Nobrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WHITE, Jessie Braham. **Snow White and the seven dwarfs: a fairy tale play based on the story of the brothers Grimm**. New York Public Library. New York: Dodd, Mead & Company. 1913. Disponível em: <<https://archive.org/details/snowwhitesevendw00whit>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-88.

ZIPES, Jack David. **Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization**. 2 ed. Great Britain: Routledge, 2006.

ZIPES, Jack David. **Grimm legacies: The magic spell of the Grimms' folk and fairy tales**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.

ZUBAREVA, Vera. The tale of the dead princess...: Evolution of Pushkin as a prophet. **Question of Literature** (Russian Studies in literature), Moscou (Rússia), n. 4, 2014. ISSN printed version 0042-8795. Published by The Voprosy literatury, 2014. Disponível em: <<http://magazines.russ.ru/voplit/2014/4/15z.html>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

Submetido em: 23 jul. 2017

Aprovado em: 06 nov. 2017



Um Camus e Dois Arrabais: notas para um espetáculo do Absurdo

One Camus and Two Arrabals: notes for a spectacle of the Absurd

Felipe Vieira Valentim¹

Resumo

Este artigo almeja rascunhar um diálogo entre as duas dimensões apresentadas pelo absurdo nas leituras camusianas: a sensível e a racional. Tomamos como ponto de partida a obra *O estrangeiro* (1942), por considerá-la um caminho de relato da vivência frente à tensão e aos limites impostos pelo absurdo. Em seguida, colocamos em análise duas dramaturgias de Fernando Arrabal, *Fando et Lis* (1955) e *La bicicleta del condenado* (1959), destacando os pontos de contato entre autor e obra para, em seguida, revelar a captura da sensibilidade absurda pelas quebras lógicas que se colocam entre a arte e a experiência do artista. Nossas considerações finais rompem com a estrutura do artigo acadêmico, de modo a explicitar continuidades entre os fios que tecem o texto, trazendo a circularidade também como uma possibilidade do diálogo aqui estabelecido.

Palavras-chave: Absurdo. Albert Camus. Fernando Arrabal. Sentimento absurdo.

Abstract

This paper aims to draft a dialogue between the two dimensions presented by the absurd in the Camusian readings: the sensible and the rational. We take as a starting point the work *The stranger* (1942), considering it a way of reporting the experience in the face of tension and the limits imposed by the feeling of absurdity. Then, we analyze two dramaturgies of Fernando Arrabal, *Fando et Lis* (1955) and *La bicicleta del condenado* (1959), highlighting the points of contact between author and work, and then reveal the capture of absurd sensibility by the logical breaks that stand between art and the artist's experience. Our final considerations break with the structure of the academic article, in order to explain continuities between the threads that weave the text, bringing the circularity as a possibility of the dialogue presented here.

Keywords: Absurdity. Albert Camus. Fernando Arrabal. Feeling absurd.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde concluiu mestrado na mesma área. E-mail: valentim.fe@gmail.com.

Rascunhando caminhos e interseções

O potencial autodestrutivo ensaiado pela humanidade atingiu a máxima intensidade durante as primeiras décadas do século XX. As crises da crescente ordem econômica, o desenvolvimento acelerado da tecnologia militar, as guerras civis e os dois grandes espetáculos bélicos mundiais alteraram consideravelmente a produção e os “modos de ser” de toda uma geração.

A partir dessa conjuntura, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2014) nos indaga: que legado o ano de 1945 nos deixou? Suas investigações sobre a latência como origem do presente nos apontam que “alguma coisa desse passado e de como se tornou parte do nosso presente nunca terá sossego” (GUMBRECHT, 2014, p. 50), uma vez que, “no que diz respeito à dimensão da destruição e do alcance que atingiu, a Segunda Guerra Mundial ultrapassou a Primeira. Apesar disso, é surpreendente [...] que a Segunda quase não tenha desencadeado nenhum esforço de repensar a existência humana” (idem, p. 35).

A segunda metade do século XX nos apresenta um teatro e uma dramaturgia fortemente embebidos por soluções imaginárias que oscilam do pessimismo beckettiano a paródias das teorias estéticas. Texto e encenação carregam em seu bojo a fragmentação do corpo cênico para estetizar o acaso, o jogo, a euforia e a própria existência.

O sentimento do absurdo inspira o desenvolvimento de uma dramaturgia condizente com o mundo: inexplicável em sua forma, uma terra estranha, porosa, de tempo incerto e fragmentado, um mundo onde a comunicação se dá por diálogos entrecortados. “O mundo está povoado de irracionais, que a razão não compreende: o que não compreendo é sem razão, o mesmo será dizer que o absurdo é a razão lúcida que verifica seus limites” (RUIVO, 1985, p. 258).

Em seu artigo sobre o dramaturgo, romancista e ensaísta Albert Camus, Raquel Ruivo (1985) analisa o absurdo camusiano perpassando duas dimensões: a sensível, o sentimento absurdo do ser humano, e a racional, o plano da inteligência. E, por um caminho semelhante, Patrícia Machado (2010, p. 32) nos destaca que a racionalidade para Camus é limitada:

Quando o homem procura esclarecer certas coisas e não consegue, encontra o caos, onde as categorias racionais não mais operam. Não sendo a razão capaz de tudo explicar, o homem sente que algo não está bem, sente um desconforto frente ao mundo agora inumano.

As estudiosas supracitadas nos apresentam importantes provocações sobre a relação de Camus com a “estética do absurdo”, ressaltando que ela será marcada por desacordos, tensões e o movimento de separação homem/mundo como marcas provocadoras para se pensar a ação frente à existência. É possível acrescentar às leituras aqui referidas que o tom camusiano conferido à estética do absurdo se dá pelo detalhamento exacerbado do ordinário que cerca a cotidianidade. Essa premissa pode ser desdobrada a partir da narrativa de Camus e, também, de Arrabal.

A racionalidade do camusiano Meursault, em *O estrangeiro*, não só o torna apático às circunstâncias que marcam sua trajetória, como também desperta a revolta frente ao caos travestido de ordem que cerca toda a existência humana. Desta forma, Ruivo (1985, p. 259) avalia que:

Rejeitando o suicídio e o salto para um mundo de formas racionais, Camus afirma assim a presença indubitável do absurdo no mundo, repudiando qualquer atitude de que não seja a de manter-se firme na terra dos homens. Não desiste de apostar no absurdo, pois está convicto de que neste mundo insensato, o corpo, a ternura, a criação, a nobreza humana retomarão os seus lugares e o homem encontrará com que alimentar a sua grandeza: o vinho do absurdo e o pão da indiferença.

O estrangeiro foi publicado alguns meses antes, na década de 1942, de Camus apresentar o termo “absurdo” na publicação do ensaio *O mito de Sísifo*. O romance e o ensaio juntamente com a obra teatral *Calígula* compõem uma trilogia em que Camus desenvolve a temática desencadeada como efeito de um período marcado pelos extremos. A estética é apontada pelo crítico inglês Martin Esslin (1982, p. 399, minha tradução²) como uma das expressões da busca de um caminho “[...] no qual eles podem, com dignidade, confrontar um universo privado do que antes era seu centro e seu propósito vivo, um mundo privado de um princípio de integração geralmente aceito, que se tornou disjunto, sem propósito - absurdo”; um mundo como aquele expressado na mensagem do nietzschiano Zarathustra, também referido pelo crítico inglês.

Outro nome que também nos surge dentro do contexto do teatro do absurdo é Fernando Arrabal. O dramaturgo espanhol investe em estratégias na dramaturgia para desorientar seu público durante a execução de sua obra. Arrabal consegue estabelecer

2 “[...] in which they can, with dignity, confront a universe deprived of what was once its centre and its living purpose, a world deprived of a generally accepted integrating principle, which has become disjointed, purposeless-absurd”.

diálogos entre o cômico e o trágico; a comicidade é posta em vizinhança aos temas violentos e sombrios.

O teatro do absurdo nasce das incoerências humanas; ele beira à irreabilidade, ao grotesco e à própria angústia que cerca a existência. Khaled Mohammad Abbas (2013, p. 55, tradução minha³) nos afirma que Arrabal

[...] é um ser humano dominado pelos acontecimentos de seu tempo, e assim marcado pelo medo da morte e pelo aparente absurdo da existência. Marca-lhe a incoerência de todo sistema político, em particular a intransigência do franquismo, e como protesto se alinha com o setor derrotado na guerra, negando toda possibilidade de entendimento entre as partes.

Arrabal segue um caminho diferente daquele proposto por Camus na abordagem do absurdo como um sentimento ou como um “modo de ser”. O absurdo camusiano não aposta no ilogismo, mas no tensionamento dos limites: “O homem absurdo tem que vivenciar a tensão e os limites impostos pelo absurdo e, ao mesmo tempo, não tentar suprimi-los” (MACHADO, 2010, p. 48). Arrabal, por sua vez, “expressa sua crítica sobre a sociedade em desintegração, transmitindo ao público de forma abrupta uma imagem distorcida e grotesca de um mundo enlouquecido” (ABBAS, 2013, p. 57, minha tradução⁴). Acrescenta-se, também, às leituras aqui apresentadas, que o jogo imagético operado na dramaturgia arrabalina justapõe fragmentos e imagens, beirando ao ilógico, ao estranho.

E assim estabelecemos a interface deste trabalho: elegemos o romance *O estrangeiro*, de Camus, por considerarmos uma obra em que o absurdo camusiano é ensaiado antes de ser desenvolvido em *O mito de Sísifo*. Partir das “não evidentes” descobertas absurdas que marcam o personagem Meursault nos leva a imaginar as possibilidades que o absurdo nos abre. Em Arrabal, elegemos as peças *Fando et Lis* (*Fando e Lis*), de 1955, e *La bicicleta del condenado* (*A bicicleta do condenado*), de 1959, destacando as incoerências e as crises, também presentes em Camus, mas pintadas dramaturgicamente de outra forma.

Apresentaremos, abaixo, dois casos que se colocam como provocações e possibilidades de cruzamento. No primeiro, os aspectos camusianos, abordados na

3 “[...] es un ser humano agobiado por los sucesos de su época, y tan marcado por el temor a la muerte como por el aparente absurdo de la existencia. Le duele la incoherencia de todo sistema político, y en particular la intransigencia del franquismo, y a modo de protesta se alinea con el sector vencido en la guerra, negando toda posibilidad de entendimiento entre las partes”.

4 “[...] expresa su crítica sobre la sociedad en desintegración se transmite bruscamente al público mediante un cuadro distorsionado y grotesco de un mundo enloquecido”.

narrativa *O estrangeiro*, ganham o espaço no intuito de despertar a sensibilidade do absurdo para a poética arrabalina que se apresenta no segundo caso. O caráter descritivo por vezes ganhará maior contorno nos relatos, de modo a destacar excessos e sensações presentes nas obras que compõem nosso *corpus*. As considerações finais deste trabalho estão diluídas nos dois casos apresentados. A estrutura do artigo acadêmico é transgredida na tentativa de expor a continuidade entre os fios deste tecido, destacando as doses de circularidades inerentes às possibilidades de diálogos aqui apresentadas.

1º Caso: Aquele sobre um argelino que matou um árabe na praia por causa do sol

“Tanto faz” é a resposta usada como reação a algumas circunstâncias presentes no trajeto de Meursault. Fortemente costurado ao presente, o herói do romance de Camus se entrega ao instante, mesmo insignificante, em sua plenitude: uma narrativa de deslocamentos em que o fluxo cotidiano e amorfo da realidade vivida compõe as linhas deste breve e denso tecido. *O estrangeiro* se debruça sobre o homem e sua absurdidade existencial. A estranha lucidez de Meursault o conduz pela vida como se ele fosse um estrangeiro frente a determinadas relações sociais, situando-o no limiar das contestáveis fronteiras da realidade.

A morte da mãe, que estava em um asilo localizado em Marengo, é o ponto de partida da narrativa. Meursault reage lúcida e, até, friamente ao fato; reação que vai endossar uma revolta conjunta contra o herói na segunda parte da narrativa. Um dia após o enterro da mãe, ele reencontra Marie. Os dois tomam banho de mar e assistem a um filme cômico no cinema. Ações aparentemente corriqueiras e banais, mas que também vão compor os argumentos da acusação contra Meursault no tribunal. Pode-se afirmar que ele é julgado pelo enterro da mãe e não pelo assassinato do árabe na praia.

O cotidiano de Meursault vai se desdobrando em sucessivas ações corriqueiras até chegar ao clímax: o assassinato. Dono de uma vida pacata e com poucas relações, o herói relata seu convívio com mais outros três personagens, além de Marie, na narrativa: Salamano, Raymond e Céleste.

O tempo narrado está conjugado no pretérito imperfeito, até mesmo por conta de sua íntima e obscena relação com o presente. É no presente que se debruça o tom confessional, Meursault narra todas as situações que o envolvem: as idas ao restaurante de

Céleste, o estranho relacionamento do rabugento Salamano com o seu cão e a amizade construída ao acaso com Raymond. Este último o levará a desencadear a fatalidade que se abate sobre sua vida.

A cotidianidade narrada no romance de Camus nos denota as sensações de um tempo “que se arrasta”, envolvendo os personagens em uma atmosfera completamente densa. A construção narrativa nos apresenta existências costuradas por dias de ações repetidas, cujo detalhamento remonta o tom caótico das atividades que não parecem ter fim. Qualquer quebra ou qualquer surpresa, neste contexto, poderá desencadear alguma desgraça.

Os personagens do romance estão inclinados a transmitir tais sensações, como Raymond e Salamano, vizinhos de Meursault, por exemplo. Homem de comportamento meio agressivo, Raymond proporcionava instantes agradáveis a Meursault. Os relatos elaborados no romance fazem menção ao envolvimento de Raymond com a irmã de um árabe, com quem o próprio Raymond já brigara na rua.

A partir da breve descrição apresentada, é possível destacar os pontos sequenciais que transformam o ordinário cotidiano de Meursault em um espetáculo absurdo:

1. Com ajuda de Meursault, Raymond consegue atrair a mulher, com quem se desentendera, para casa dele no intuito de castigá-la. “Escrevi a carta. Redigia um pouco sem pensar, mas esforcei-me o mais possível para contentar Raymond, pois não tinha razão nenhuma para não contentá-lo. Depois li a carta em voz alta” (CAMUS, 2015, p. 36).

A mulher, ao ceder ao pedido da carta, é agredida. Meursault se coloca como testemunha a favor de Raymond. O nível de cumplicidade entre os dois aumenta, apesar da própria ideia de “amizade” se configurar como algo indiferente para Meursault, um “tanto faz” como um modo de viver e passar o tempo.

2. Raymond convida Meursault e Marie para um fim de semana na casa de praia de um amigo, Masson. É neste momento da narrativa que o ponto de clímax começa a ser esboçado: a caminho da casa de praia, localizada próximo a Argel, os viajantes percebem que estão sendo seguidos pelos árabes, dentre eles o “ex-cunhado” de Raymond.

O herói camusiano desfruta de uma manhã agradável na praia em companhia de Marie; note-se que é a mesma praia que serve de palco para um conflito que se desenrola em três momentos. Primeiro: uma agressão provocada no encontro com dois árabes, envolvendo Raymond e Masson. Meursault assiste a tudo. Após Raymond ser ferido por

uma faca, todos retornam. Segundo: Raymond, com o braço enfaixado, sai à procura do árabe na praia. Meursault o segue. Armado, Raymond encara o homem que o feriu. Por intermédio do protagonista camusiano, Raymond entrega a arma: “quando Raymond me deu o revólver, o sol refletiu nele. No entanto, ficamos imóveis, como se tudo se houvesse fechado à nossa volta” (idem, p. 58).

3. Em posse da arma, o herói chega a cogitar atirar, mas, devido ao recuo dos árabes, ele e Raymond retornaram à casa de praia. O amigo entra, mas Meursault prefere continuar caminhando pelas areias, o que ocasiona o terceiro momento do conflito: ele reencontra, por acaso, o árabe que ferira Raymond. “Fiquei um pouco surpreso. Para mim, era um caso encerrado, e viera para cá sem pensar nisso” (idem, p.59). Camus destaca o “acaso” como elemento desencadeador do desconcerto da existência; é o que foge ao racional.

O árabe o encara com a mão no bolso, ameaçando tirar algo, Meursault, naturalmente, exhibe o revólver. A narrativa nos descreve os incômodos provocados pelo calor na praia, naquele momento; o quão o queimar do sol ganhava as faces do herói e a sensação das gotas de suor acumuladas nas sobrancelhas. O árabe exibira a faca ao sol e o brilho no aço atingia Meursault como uma longa lâmina fulgurante na testa. “No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrima e sal” (idem, p.60).

Até que chega o momento em que tudo vacila: “[...] crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecido, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol” (idem, *ibidem*). Quatro tiros disparados em um “[...] corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. Era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça” (idem, *ibidem*).

A segunda parte da narrativa apresenta a espetacularização do absurdo na narrativa de Camus, compreendendo o confronto de Meursault com as convenções sociais. Os pormenores de sua vida ganham dimensão: a reação no enterro da mãe, o fato de não professar nenhuma crença, a lucidez e o distanciamento ao narrar as circunstâncias que desencadearam o crime. O crime em si não é julgado, julga-se a figura humana que foi incapaz de se desesperar no enterro da mãe.

Nesta segunda parte, há dois momentos interessantes de confronto com os cristãos: o primeiro se desenvolve com o juiz de instrução, que se irrita ao ser contrariado pela postura sóbria de Meursault e por perceber que ele não acredita em Deus. Diante de tudo, o herói alega estar mais aborrecido do que arrependido com aquela situação. Outro momento se dá, no último capítulo, com a visita do capelão que, sem sucesso, tenta fazê-lo crer na salvação, mas Meursault mostrava-se irreduzível, com plena certeza da vida que levava e da morte que o aguardava. Nada mais lhe importava: ele era um ser para a morte. Condenado em um processo, cuja imagem designa um tudo ser verdade e nada ser verdade (idem, p.86).

Uma vida absurda, cuja cólera, do último suspiro, purifica do mal e da esvaziada esperança: “[...] eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era” (idem, p. 110). Assim, era tal mundo: uma mistura de humanismo e existencialismo, um mundo possível de ser explicado pela lógica que, por mais que houvesse falhas, levava a um mundo familiar.

A sensação de estranheza do homem face a um mundo privado de ilusões e de luz é analisada por Camus em sua releitura de um mito grego: Sísifo é condenado a empurrar uma pedra até o topo da montanha pelos deuses. Ele tem sobre os seus ombros a responsabilidade pela pedra, a qual jamais poderá ficar estática, nem no topo e nem no sopé da montanha. Uma atividade ininterrupta, circular, como o tempo compreendido no absurdo. A única esperança para Sísifo é a de um novo recomeço.

É possível perceber o “circular” avaliado por Camus em *O mito de Sísifo* já esboçado na trajetória de Meursault, pois o espetáculo absurdo descrito na segunda parte do romance se faz por retomadas de circunstâncias não relacionadas ao crime cometido, mas aos aspectos ligados à emoção e aos afetos do protagonista de *O estrangeiro*. Aqui, destacamos três pontos que marcam as argumentações que acusam o herói camusiano: a capacidade de amar, a estranha lucidez e o subentendido fato de ser ele mesmo o próprio estrangeiro naquela existência absurda.

Jean-Paul Sartre (2005), no ensaio “Explicação de *O Estrangeiro*”, capítulo do livro *Situações I – críticas literárias*, aponta uma série de passagens do romance que ilustra algumas colocações no ensaio *O mito de Sísifo*. Dentre tais passagens, a abordagem do amor nos é pertinente para este trabalho. No ensaio de Camus, o amor é o elemento de ligação

entre certos seres por referência a uma maneira de perceber coletiva, cuja responsabilidade recai sobre os livros e lendas; no romance, Camus nos coloca diante da indiferença de Meursault que, ao ser indagado por Marie se ele a amava, responde que isso nada significa, mas que certamente não a amava.

Sartre (2005) analisa os pontos de diálogo das obras supracitadas, indicando ser *O mito de Sísifo* uma argumentação sobre o absurdo, enquanto *O estrangeiro* é o relato de uma vida absurda, que busca inspirar no leitor o sentimento do absurdo. O filósofo nota que a esperança defendida por Camus, no ensaio, não toca o personagem central do romance: “[...] Meursault, o herói de *O estrangeiro*, permanece ambíguo mesmo para o leitor familiarizado com as teorias do absurdo. [...] ele é absurdo e a lucidez impiedosa é o seu principal caráter” (SARTRE, 2005, p. 122). Ou seja, se o amor não pode ser apreendido pela razão, ele nada significa. Na trajetória do herói, a lucidez é o elemento marcante; o ponto central daquela vida desconexa ao caos harmonizado da existência.

O estrangeiro tem fundamental importância aqui, pois exhibe doses de uma vertente niilista, que permeia o absurdo também enquanto uma estética teatral em formação. Percebe-se uma inquietante recusa das convenções sociais, da sociedade, da religião, a negação de uma política com seus princípios moralizantes e unificadores. O herói criado por Camus caminha como um estrangeiro por um imenso labirinto existencial.

Sobre o título da obra, Sartre (2005) analisa que o estrangeiro descrito por Camus é similar a um dos “terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo. Vive entre estrangeiros, mas também é um estrangeiro para eles” (p. 120). O filósofo afirma ser esta a razão pela qual alguns podem amar ou odiar tal personagem. Aquele que não tem familiaridade com o sentimento do absurdo também se inclinará a lê-lo como um estrangeiro a si.

A absurdidade do personagem é dada e não conquistada, avalia Sartre (2005). A construção narrativa do romance apresenta uma sucessão de perspectivas bem definidas. Sartre, em sua análise, também aponta para a multiplicidade de instantes que compõe a vida do ser: “é a pluralidade dos instantes incomunicáveis que finalmente dará conta da pluralidade dos seres” (2005, p. 129).

Portanto, coloca-se, também, o estrangeiro, em questão, reiterando que se trata de um homem lançado no caos de uma sociedade aparentemente organizada e estruturada, cujas bases estão a ponto de ruir. É possível ampliar nossa leitura para o fato de o absurdo

denotar a fragilidade do ser diante do medo e da guerra; o ser que é tomado pela instabilidade que se aloja na existência: o momento anterior à morte precisa liberar a vida para que ela possa ser revivida. Apenas o recomeço do mesmo círculo e mais nada.

2º Caso: Aquele de dois Arrabais em situação absurdo-subjetiva

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz
uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós.
(Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*)

As publicações de *O estrangeiro* e de *O mito de Sísifo*, de Camus, em 1942, promovem uma aproximação entre a filosofia existencialista e a filosofia do absurdo. Em *O mito de Sísifo*, evidencia-se o absurdo como o resultado do confronto com o silêncio e com a irracionalidade do mundo. Em meio aos contextos de horror, medo, instabilidade e falta de sentido da humanidade, todos desencadeados pela guerra, o teatro veicula uma estética que comporta toda a absurdidade que invade o ser humano: a linguagem se mostrará precária em relação ao mistério da vida; discursos vazios denotam incertezas, loucuras, medos; a ausência de um espaço denota o caos na vida do homem; o tempo cíclico corresponde ao automatismo cotidiano, o desdobramento de presentes que nunca levam ao futuro esperado.

A releitura do tempo se apresenta como um ponto importante: o presente se amplia, afastando toda e qualquer possibilidade de superação. Gumbrecht (2014, p. 62) nos exemplifica outros fatos que marcaram as décadas finais do século XX e início do século XXI, como as revoltas de 1968, a implosão do socialismo de Estado em 1989 e o 11 de Setembro de 2001, indicando a emergência de um novo “presente”, um tempo filho e herdeiro das rupturas e conflitos que marcaram o início do século XX. “O tempo – hoje e para nós – parece revelar uma nova estrutura e se desdobrar num ritmo que é diferente do tempo ‘histórico’ que governou o século XIX e o começo do século XX” (GUMBRECHT, 2014, p. 62).

Nosso recorte agora toma como centro duas produções da década de 1950, que nos permitem ler a dramaturgia e o palco como espaços em que a condição existencial é posta em xeque. O dramaturgo, poeta, escritor e cineasta espanhol Fernando Arrabal cresceu no contexto da Guerra Civil Espanhola; suas criações presentificam os pensamentos

disruptos, entrecortados: o artista nos apresenta colagens da bondade e da maldade, da inocência e da impureza, da covardia e da violência que atravessam um mesmo homem.

A sensação do presente, aqui entendida, é feita por “colagens” na obra do artista: uma continuidade que desafia a lógica do sentido e caracteriza a leitura do próprio tempo e, também, do mundo. Arrabal “[...] ecoa a presença do dadaísmo e do surrealismo na atitude de produzir paródias tanto do discurso científico quanto das teorias da estética” (GADELHA, 2013, p. 274). Ou seja, o mosaico arrabalino se compõe por perspectivas críticas marcadas pela jocosidade.

Um dos estudiosos da obra arrabalina no Brasil, o especialista em teatro Wilson Coêlho (2010), nos possibilita, no trabalho “Fernando Arrabal: dos entornos às circunstâncias”, um caminho para compreender o percurso de subjetividade na produção artística do autor, apontando para a indefinição de fronteiras que separam o homem da obra. O pesquisador recorre às colocações de Martin Heidegger, em *L'origine d'oeuvre d'art*, para afirmar a impossibilidade de existir uma obra sem um artista, de modo que o inverso também é verdadeiro: é impossível alguém ser considerado um artista sem ter uma obra.

Ainda pautado em reflexões heideggerianas, Coêlho (2010) aponta que tanto a obra quanto o artista dependem do fenômeno “arte” para coexistirem. Esse seria o ponto capaz de discernir autor e obra, consolidando a relação mútua de que o autor faz a obra e a obra faz o autor. Porém, se não houver arte, o artista e a obra de arte não sobrevivem.

Aproveitar-se de tal questão levantada no trabalho de Coêlho (2010) é fundamental, tendo em vista que a produção de Arrabal carrega traços autobiográficos, que expressam o absurdo do homem perante a existência. Toda a obra do autor é contaminada pelas questões sociológicas de seu entorno e pelo sistema totalitário do governo Franco, entre outras circunstâncias como o inexplicável desaparecimento do pai e as inconstâncias das relações familiares, para falar como Coêlho (2010).

O pesquisador supracitado nos traz, em seu trabalho, uma colocação do próprio dramaturgo de só saber falar de si mesmo sempre que escreve. Arrabal nasceu em agosto de 1932, em Mellila, no continente africano (Mellila é uma parte do Marrocos, colônia da Espanha). Até o início da adolescência, ele é descrito como uma criança comum a qualquer outra da idade e fortemente apegada à mãe. O pai é preso e condenado à morte, em 1936, por se negar a participar do golpe militar no país. Coêlho (2010) nos fala também que a pena de morte do pai é substituída por trinta anos de prisão, gerando uma transferência

para Rodrigo, cidade próxima à fronteira portuguesa e depois para Burgos. O desaparecimento acontece, em 1942, após ser instalado em um hospital psiquiátrico da mesma cidade. O pai simplesmente desaparece, sem deixar rastros. A instalação da família na Espanha ocorre na década de 1940, na cidade de Madri.

Ainda tendo como fonte a pesquisa de Coêlho (2010, p. 4), a adolescência é apontada como a fase problemática, iniciando-se um período de “revolta total contra sua mãe, contra o mundo, contra a sociedade, contra sua própria disformidade, sua pequena estatura e, enfim, contra o sentimento da falta”.

O estudioso afirma que a obra de Fernando Arrabal é permeada por sonho e inocência: um mundo puro e ao mesmo tempo cruel da infância, mesclando e confundindo as noções de bem e mal. O teatro arrabalino é marcado pelo poder subversivo, pelo delírio poético e por doses de erotismo. Coêlho (2010) observa que, na criação arrabalina, o homem é ao mesmo tempo criança e sádico, assim como a mulher também é infantilizada e lasciva, ambos se situam entre o deslumbramento e o temor, à margem da moral, não sendo, portanto imorais, mas amorais. “É como se estes estivessem fora de seus próprios sentimentos e que tudo o que vivem – mesmo no que diz respeito ao amor ou à morte – não passasse apenas de um mero laboratório ou jogos de teatro” (COÊLHO, 2010, p. 5-6). Com base em tais características, tomam-se para análise duas peças do dramaturgo: *Fando et Lis* (1955) e *La bicicleta del condenado* (1959)⁵.

Fando e Lis (1955) é o retrato do caos da existência humana. A dramaturgia é pautada em incertezas, instabilidades, racionalidades. A esperança de chegar a Tar é a ponta do triângulo absurdo para o qual os personagens se inclinam. Fando é o tipo de personagem homem-criança de Arrabal, o tipo que chora diante da incerteza e que não encontra os limites das próprias atitudes. Ele transita da bondade à crueldade em questão de segundos. Lis é tudo o que ele tem. Ela foge do perfil mulher-criança e lasciva de Arrabal, aproximando-se mais de uma companheira compreensiva, por carinho e por dependência. Por ser paraplégica, ela necessita que Fando a banhe e que a carregue para Tar.

5 Para a realização deste trabalho, foram utilizadas as traduções realizadas por Wilson Coêlho, estudioso da obra de Arrabal, disponibilizadas no site: www.desvendandoteatro.com. Os documentos não têm data, por isso referencio-os com 2017 (*A bicicleta do condenado*) e 2017b (*Fando e Lis*).

Por medo de perdê-la, Fando a aprisiona, a prende com correntes ao carrinho. A relação dos dois é marcada pelo afeto, pela esperança e pela violência. Fando tem o hábito de agredir Lis, até que os açoites se extrapolam e provocam sua morte.

O “tanto faz” camusiano é reverberado no discurso de Lis, logo no início da dramaturgia (ARRABAL, 2017b, p. 4). O automatismo, o vazio, a vida numa busca infrutífera, todas características presentes e gritantes na condição existencial dos personagens. Coêlho (2010, p. 9-10) faz uma importante observação sobre a Lis de Arrabal:

Mas quem é Lis? Na vida, Lis é a forma como se pronuncia em Frances o nome de sua mulher (Luce) e, na sua obra, ela aparece também com várias outras denominações, ou seja, personagens femininos com o nome de Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe. Lis é uma mulher diferente e talvez a única que compreende o seu Eu, que o quer do jeito que ele é, sem fazer como sua mãe que a todo tempo queria atraí-lo ao seu mundo. Lis é a mulher que é capaz de sofrer em sua própria carne tudo o que lhe impõe o personagem arrabalino. No fundo, Lis significa, para Arrabal mesmo, não só o amor ou a bondade, mas também a sua libertação.

Outros três personagens integram a dramaturgia: Mitaro, Namur e Toso. Eles materializam o vazio da existência e da linguagem. Mitaro e Namur são precavidos, querem estudar suas posições no “lugar nenhum” em que se encontram. Eles buscam a razão no discurso, nas incertezas do tempo e do próprio espaço. Assim, a estratégia apresentada por Fando para identificar a razão desperta o fascínio de Mitaro. Já Namur é mais sóbrio, desconfiado e sempre apela para a relatividade das coisas: “que dura pouco tempo? Depende da maneira como você o observar” (ARRABAL, 2017b, p. 10).

Os diálogos entrecortados geram a comunicação da não comunicação. A busca constante é por Tar e, portanto, sobrepõem-se discursos, falas vazias, razões absurdas e dissolúveis. Toso é o contraponto dos companheiros: através de falas firmes e sólidas impõe a praticidade, mas não é bem acolhido nas colocações.

Recorrendo-se ao ensaio de Camus (2014), encontramos a esperança como uma das pontas que compõe o triângulo do absurdo (suicídio, revolta, esperança). Nas palavras do ensaísta, a esperança designa uma vida pela qual se luta: uma esquivada mortal. “Esperança de uma outra vida que é preciso ‘merecer’, ou truque daqueles que vivem não pela vida em si, mas por alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai” (CAMUS, 2014, p. 23).

Tar é essa ideia. O local que sempre os motiva a andar e voltar ao mesmo lugar. Simboliza a esperança da felicidade; a felicidade de ter o tudo no nada. Os obstáculos que se interpõem aos personagens são: o tempo cíclico e eles mesmos. Logo, conclui-se que Tar é um *Godot* que nunca irá chegar.

Coelho (2010) nos diz que um dos fatores que contribuíram com a formação de “estilo” e estímulo criativo de Arrabal foi o seu exílio. O fato pode ser analisado sob dois aspectos: 1. Sua história na Espanha ser um elemento orgânico em sua vida e sua criação; 2. A própria condição de exilado lhe impor um distanciamento de tal realidade. O distanciamento definitivo, no ano de 1955, em Paris, desperta no autor uma consciência da fraude outrora vivida. Para o dramaturgo, a memória consiste na tradição sem traição: “[...] uma memória como a possibilidade da representação da tradição ‘sem traição’ traz consigo todas as contradições [...] com [...] a história oficial [...] contada pelos vencedores” (COELHO, 2010, p. 8). Nesse ponto, o pesquisador assinala que as recordações são capazes de confrontar o que separa a realidade do sonho, colocando-se o risco delas se transformarem, mesmo que temporalmente, em horríveis pesadelos.

É possível agregar às leituras do estudioso o fato de a memória, por si só, também denotar um constante movimento capaz de compor um emaranhado complexo. Talvez, seja neste ponto – arrisca-se tal afirmação aqui – que as imagens evocadas pela estrutura arrabalina formem uma sucessão de colagens que desafiem toda a lógica e atribuições de sentido. Arrabal pode convocar para a cena não só lembranças e memórias, mas também o ato de sonhar ou de se perder no próprio pesadelo.

Em *A bicicleta do condenado* (1959), Arrabal apresenta uma narrativa imagética entrelaçada ao tom político. Os personagens da trama alternam posições de poder e a violência se configura como efeito das práticas de controle, exercidas pelos personagens da peça. Apresentada em um único ato, a rubrica que introduz a peça indica a posição dos personagens, como se, desde o início, eles estivessem prontos para um julgamento:

Tasla ao centro do palco imita a estátua da justiça, sem a venda nos olhos; à direita, por trás do muro, dois homens com características de policiais, e à esquerda, sentado no banco do piano, Virolo encara a plateia. Depois de algum tempo, vê-se surgir das costas de Virolo, como se fosse parte dele, Paso que ostenta uma coroa na cabeça. Blackout. (ARRABAL, 2017, p. 1)

A repetição é uma das fortes marcas desta dramaturgia. Virolo ensaia a sequência no piano e a repete até conseguir alguma “perfeição”. Ele é interrompido pelos risos dos dois homens que se assemelham aos policiais e pelo estridente riso de Paso que, em momentos, constitui o seu duplo na narrativa. Tasla atravessa a cena de bicicleta, transportando os condenados interrogados numa gaiola.

Apaixonada por Virolo, Tasla não só o incentiva, como também se mantém firme na promessa de ser feliz com ele. No diálogo entre Virolo e Tasla, há sempre menção a um “eles” materializado pela indicação do muro. O “eles” é uma figura que os inibe, os controla e os pune. Virolo reage à proibição de tocar imposta. Curioso é o fato de Paso ser quem impõe a proibição, mesmo aparecendo como prisioneiro em alguns momentos: a posição social dos personagens não é definida; durante a leitura, tem-se a constante sensação de que são múltiplos de si e, mesmo assim, operam cada um como uma marionete vazia do destino. Virolo, no entanto, é o único que permanece na função de músico aprendiz. Acorrentam-lhe a perna na primeira advertência, algemam-lhe as mãos na segunda, tiram-lhe a vida na terceira.

A disposição dos personagens e o arranjo cênico descrito na dramaturgia são organizações marcadas por repetições. Fato é que o jogo proposto pela composição dramática segue por vezes o tom inexplicável também presente no ato de sonhar: posições, ações e quadros se revertem em quebras ilógicas. Arrabal dispõe todas as peças deste jogo e provoca desconforto por mostrar que elas não são tão confiáveis como podem aparecer.

É comum na narrativa o tom infantilizado dos personagens: eles brincam de bola, riem num deboche arquetípico e juvenil, manifestam-se com caretas em algumas situações. Ao mesmo tempo, Tasla se revela uma personagem bastante curiosa, pois, quando está em diálogo com Virolo, é apresentada em um tom; porém, quando desdobra em outro papel, mostra-se lasciva, provocante. Há um constante intercâmbio entre infância, poder e sexo.

O tempo, na dramaturgia, é cíclico, mas os personagens não fazem menção à prática de tarefas repetitivas, apenas executam. Eles não reclamam de não seguirem para lugar nenhum. Aqui, o homem se torna um estranho de si. Um ser refém do próprio medo. A liberdade é a máscara para a esperança desejada. Liberdade também aparece representada pelo balão azul que ora serve de presente para Tasla, ora para Virolo. Em todo caso, há

momentos em que tal símbolo passa pela mão de todos, pois em brincadeiras realizadas durante o ato, disputa-se a posse do balão, enquanto Virolo sempre permanece ao piano. Talvez, para ele, seja a música o meio de libertar-se da vida vazia, da existência absurda... Caminhos de leitura.

Para ler Arrabal, é preciso ter, antes de tudo, uma sensibilidade absurda e determinadas doses de loucura. Para encenar a dramaturgia de Arrabal, é preciso se embebedar das sensações que perpassam o homem absurdo, já descritas por Camus e postas em recortes na produção dramaturgical do próprio Arrabal. É um jogo que abre possibilidades de diálogo entre o sentido e o não sentido. Os caminhos textuais oferecidos por Arrabal geram muitos descaminhos para a experiência do leitor. Perder-se é necessário. *A bicicleta do condenado* (1959) nos deixa a interrogação: quem é condenado? Virolo? Tasla? Todos? Ou o leitor/espectador que é lançado num labirinto existencial, onde as relações de poder se mostram tão sutis e tão sem sentido? Assim como *Fando e Lis* (1955) nos confronta com o anseio de uma esperança em eterna procura. O espetáculo ocorre nos inconscientes: caminhos que levam a Tar, modos de acertar as notas da canção, reconhecer as manifestações da absurdidade da existência. E nada mais.

Referências

ABBAS, Khaled Mohammad. Análisis de Fando y Lis, una obra del teatro del absurdo de Fernando Arrabal". **Journal of King Saud University**, Riade (Arábia Saudita), n. 25, p. 53-63, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2210831913000027>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

ARRABAL, Fernando. **A bicicleta do condenado**. Tradução de Wilson Coêlho. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm#541234871>>. Acesso em: 02 maio 2017.

ARRABAL, Fernando. **Fando e Lis**. Tradução de Wilson Coêlho. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm#541234871>>. Acesso em: 02 maio 2017b.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2015.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

COÊLHO, Wilson. Fernando Arrabal: dos entornos às circunstâncias. In: **Anais do Encult**, Salvador, 6 ed., 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24608.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

ESSLIN, Martin. **The theatre of the Absurd**. Great Britain: Pelican Books, 1982.

GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MACHADO, Patrícia de Oliveira. **Absurdo, revolta, ação**: Albert Camus. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I** – críticas literárias. São Paulo: CosacNaify, 2005.

RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. **Rua - L**, Revista da Universidade de Aveiro, Aveiro (Portugal), Letras, I Série, n. 2, p. 219-240, 1985. Disponível em <<http://revistas.ua.pt/index.php/rual/issue/view/178>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

Submetido em: 02 ago. 2017

Aprovado em: 07 nov. 2017



Teoria e escrita teatral na contemporaneidade

Théorie et écrite théâtrale dans la contemporanéité

Lígia Souza de Oliveira¹

Resumo

As produções teatrais vêm se mostrando cada vez mais plurais e diversas. Da mesma forma, os textos teatrais também propõem um afastamento de formatos já reconhecidos do drama burguês, do drama épico e também do teatro de pós-guerra. Nesse sentido a teoria teatral na atualidade também acompanha e reflete essas produções teatrais e textuais. Este artigo faz parte da dissertação de mestrado *Personne: alguém ou ninguém? a condição da personagem na obra Vocês que habitam o tempo*, de Valère Novarina, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e orientado pelo professor Walter Lima Torres Neto, no qual apresentamos quatro teorias que pensam o teatro e a dramaturgia na contemporaneidade, indicando suas confluências e contradições. Além disso apresentaremos, a partir das noções de dramaturgia, seus olhares sobre a questão do personagem, que consideramos um dos elementos mais importantes para se perceber a ruptura com questões da representação e figuração. As teorias elencadas são: o texto pós-dramático, o texto performativo, o drama rapsodo e o texto como máquina preguiçosa.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea. Texto pós-dramático. Texto performativo. Drama rapsodo. Texto como máquina preguiçosa.

Résumé

Les productions théâtrales sont de plus en plus plurielles et diverses. De même, les textes théâtraux proposent également un éloignement des formes déjà reconnues du drame bourgeois, du drame épique et du théâtre d'après-guerre. En ce sens, la théorie théâtrale d'aujourd'hui également accompagne et reflète ces productions théâtrales et textuelles. Cet article fait partie de la thèse de maîtrise *Personne: quelqu'un ou personne? La condition du personnage dans l'œuvre Vous qui habitez le temps*, de Valère Novarina, développé dans le Programme de Études Supérieures en Lettres de l'Université Fédérale du Paraná sur direction de Walter Lima Torres Neto. Dans cet article nous présentons quatre théories qui pensent le théâtre et la dramaturgie dans la contemporanéité, en indiquant leurs confluences et contradictions. En outre, nous présenterons, à partir des notions de dramaturgie, les regards sur la question du personnage, que nous considérons comme l'un des éléments les plus importants pour percevoir la rupture avec des questions de représentation et de figuration. Les théories énumérées sont : le texte post-dramatique, le texte performatif, le drame rhapsode et le texte comme une machine paresseuse.

Mots-clés: La dramaturgie contemporaine. Le texte post-dramatique. Le texte performatif. Le drame rhapsode. Le texte comme machine paresseuse.

¹ Pesquisadora, dramaturga e professora. É estudante de doutorado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo e Apoio à Pesquisa de São Paulo. E-mail: oli.ligia@gmail.com

Introdução

Os preceitos do drama burguês até hoje são encontrados na nossa cultura e prática teatral, principalmente no campo do entretenimento de massa. E é também por isso que ainda encontramos na dramaturgia contemporânea alguns elementos que respondem a esse domínio da forma dramática. Porém, às problemáticas instauradas pela soberania do drama burguês se somaram outras, talvez mais importantes e mais pulsantes na nossa atualidade.

Os preceitos burgueses - o diálogo intersubjetivo, o personagem psicologizado, as relações particulares, a estrutura enrijecida da fábula, com seu percurso de acontecimentos extremamente codificado, e outros (DIDEROT, 2005) também foram amplamente discutidos por Peter Szondi em seu *Teoria do drama burguês* (2004), no qual ele apresenta vários outros parâmetros que intentam apresentar este período tão conhecido pelos textos teóricos de Diderot, como por exemplo a construção de uma obra atemporal, com inadequação de forma e conteúdo, a supervalorização da unidade de tempo e a dependência do fato na construção ficcional. Porém, de certa maneira estes parâmetros foram reelaborados, se não completamente, pelo menos em grande escala, pelas inovações do drama épico e do teatro do pós-guerra, por exemplo. Szondi também escreve sobre essa transição em seu livro *Teoria do drama moderno* (2003), em que nos fala sobre a crise que se instaura nessa estrutura burguesa, e sobre o que ele chama de epicização do drama, que nada mais é do que o afrouxamento desses preceitos enrijecidos.

Porém, apesar deste desenvolvimento produzido principalmente pelo épico e pelo teatro de pós-guerra, enfatizamos fortemente a visão do teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que afirma a impossibilidade de continuidade de uma reflexão, na contemporaneidade, a partir destes dois gêneros, pois eles têm o texto como base para a construção do teatro e a apresentação de um mundo ficcional baseado na representação, mesmo que distorcida:

O teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p. 88)

O que gostaríamos de ressaltar é justamente essa constatação de que, apesar das grandes problematizações, os exemplos do teatro épico e do pós-guerra ainda atuam no campo do ficcional, da representação e do textocentrismo de maneira geral. Portanto, apesar da distância temporal, o teatro contemporâneo ainda está nesta luta contra os principais parâmetros do teatro dramático, consolidado pelo drama burguês e que se estende até o pós-guerra mesmo que de maneira enfraquecida.

Neste trecho, Lehmann faz referência ao teatro pós-dramático como a resposta possível para a problemática que está posta desde o Drama Burguês, mas podemos tranquilamente colocar esta situação de simbiose e troca entre o texto e as questões da cena de maneira mais abrangente, abarcando outras teorias da contemporaneidade.

Outro fato importante e que também influencia a configuração da escrita contemporânea é o surgimento do cinema. Podemos fazer um paralelo com o advento da fotografia que impulsionou uma reformulação das questões da pintura e a libertou para caminhos fora da figuração. Já que a fotografia cumpria o papel de fidelidade ao real de maneira mais eficaz, a pintura se mostrou livre para percorrer caminhos da abstração e outras experiências vanguardistas. O surgimento do cinema fez o teatro repensar seu papel de “representação animada de pessoas em ação” (LEHMANN, 2007, p. 82) que se tornara muito melhor executada pelo audiovisual. Ressaltou-se então, o fator do processo vivo no teatro, e com esse movimento reflexivo alargaram-se as possibilidades de experimentação na cena.

Portanto, como é de se esperar, a crise do drama e a invenção do cinema proporcionaram uma crise na própria linguagem teatral. Esse período de crise é de difícil delimitação devido à sua proximidade e recorrência na contemporaneidade, estando ele ainda latente e em desenvolvimento nas obras atuais. Mas o que se pode perceber é que, dada a supervalorização de seu processo vivo, os agentes da cena começaram por estimular as produções que se focavam nessa condição, ressaltando o cenocentrismo como foco da produção teatral de uma certa faixa de artistas.

Mas os dramaturgos não pararam de produzir e de dialogar com essas novas questões que, pondo em cheque essa concepção fabular ainda existente nas vanguardas, os instigaram a produzir a partir de uma visão distinta da relação entre literatura e teatro. Longe de ser um movimento reacionário, as produções textuais encontraram no seu cerne

uma maneira diferente de serem encenadas e de, antes de tudo, tornarem-se provocadoras/questionadoras dos parâmetros formais e ideológicos da arte na contemporaneidade.

Portanto, há que se ressaltar que as questões da dramaturgia contemporânea não são mais somente a recusa e o combate dos preceitos do drama burguês. A literatura dramática está se debruçando sobre a possibilidade e as maneiras de relacionamento entre a palavra e a cena, num questionamento permanente sobre como o status da palavra pode ser impulso e ao mesmo tempo impulsionado pelas criações teatrais.

Algumas teorias vêm tateando o que pretende essa nova escrita teatral. Todas essas tentativas estão vinculadas com as questões que se relacionam com o universo multidisciplinar do teatro contemporâneo. Neste artigo apresentaremos: o texto pós-dramático, o texto performativo, o drama rapsodo e o texto como máquina preguiçosa.

O texto pós-dramático

Para introduzir algumas questões acerca do texto pós-dramático, desenvolvido principalmente por Hans-Thies Lehmann, serão utilizados seus artigos “Do logos à paisagem: texto na dramaturgia contemporânea” (LEHMANN, 1997) e “Just a word on a page and there is drama - Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático” (LEHMANN, 2009), e o capítulo 5 do livro *Teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007) intitulado “Texto”. A partir daí iremos apontar algumas questões importantes para o entendimento do texto teatral na contemporaneidade.

O teórico, nos três escritos, enfatiza a relação entre o texto e a cena que, desde o início do século XX, vêm se modificando de maneira instigante. Ele defende a ideia de texto da encenação, de *performance text*, de experiências de escrita e leitura como uma ação performativa e outras condições que neste estudo serão tangenciais. Portanto, nos ateremos às questões compartilhadas sobre a escritura pós-dramática num sentido mais restrito.

No início do artigo “Do logos à paisagem: texto na dramaturgia contemporânea”, o teórico alemão indica que a produção atual de alguma maneira rompe com a visão logocêntrica que era fortemente defendida desde a antiguidade até o século XIX. Ainda frisa que o logocentrismo não está embasado no uso da palavra e sim numa visão

estrutural, ordinária e racional. O que se tenta repudiar neste teatro atual, segundo Lehmann, é a ordem, a causalidade, a hierarquia, o telos e a arquitetura.

Neste estudo Lehmann nos sinaliza um terreno instável pelo qual a escrita teatral vem caminhando ao afirmar que “o teatro está e estava procurando discursos liberados tanto quanto possível das restrições de objetivo (telos), hierarquia e lógica causal”² (LEHMANN, 1997, p. 56, tradução nossa) e opera na dramaturgia um espaço fora do racional, o *chora*³. Sua definição se dá na constituição de um “espaço que deveria tornar possível pensar intuitivamente um paradoxo insolúvel do ponto de vista lógico” (LEHMANN, 2007, p. 246). Para Lehmann, o *chora* incorporado ao teatro referencia um espaço que “implica um status de linguagem definido por uma multiplicidade de vozes, ‘um polílogo’, uma desconstrução do sentido fixo, uma desobediência às leis da unidade e do sentido centrado” (LEHMANN, 1997, p. 57) que se torna inapreensível do ponto de vista lógico. Esse *chora*, não concebível materialmente, evoca na dramaturgia conceitos como “a dimensão do som não manipulado, o silêncio, o acaso” (LEHMANN, 1997, p. 57), o que se contrapõe diretamente às questões do drama burguês.

O pesquisador alemão exalta ainda, agora em seu livro *Teatro pós-dramático*, a utilização da palavra como fala, som, amplitude e volume, desconsiderando totalmente sua grafia e construções da ordem da escrita. Ele referencia o valor do texto na contemporaneidade apenas através da fragmentação, da sua utilização como som e por fim de sua função de interrupção ou perturbação de “imagens-cênicas auto-suficientes” (LEHMANN, 2007, p. 248), supervalorizando cada vez mais a cena em detrimento do texto.

O teórico ressalta, ainda, o conceito de paisagem textual, fazendo referência direta à dramaturga Gertrude Stein e sua *Peça paisagem*. Lehmann utiliza-se desta noção para ressaltar a necessidade de a escrita considerar o forte apelo da dimensão visual nas produções teatrais, explicado pela sua aproximação com as artes visuais e com a performance.

Lehmann se detém à ideia de dramaturgia visual para compor o todo do espetáculo junto aos seus elementos, inclusive o texto. Ele afirma:

2 Tradução nossa do original em inglês.

3 *Chora* é um termo criado por Julia Kristeva, fazendo referência a Platão em seu diálogo “Timeu”.

A dramaturgia visual não deve ser entendida como uma prática livre do texto e apenas visualmente dominada, mas significa uma *opsis*, que é independente de hierarquias, conectado ao texto como sendo ele mesmo uma qualidade espacial e arquitetônica, que prefiro em outros contextos qualificar como pós-dramático. (LEHMANN, 1997, p. 59)

Portanto, Lehmann se apoia na necessidade de se considerar o texto dentro da concepção da cena. Ele sustenta a ideia de que o texto teatral é um elemento da encenação. Todas as suas concepções sobre a dramaturgia revelam essa visão de permanente relação com a cena, dada a sua crença no cenocentrismo.

Logo, o teatro pós-dramático como “uma tentativa de conceituar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007, p. 223) não cabe a utilização do léxico personagem. Para ele se trata da construção de um “corpo falante” (LEHMANN, 2007, p. 258) numa concepção que aborda a constituição de uma presença cênica, longe das arquiteturas psicológicas dos personagens dramáticos.

A construção desse ser cênico passa pela desumanização do corpo e da voz do ator, numa tentativa conceitual de morte do corpo cotidiano: “O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos” (LEHMANN, 2007, p. 331). Com isso, o teatro pós-dramático trata de evidenciar a construção do corpo falante fora da concepção dramática. Ele agora é concebido mais como som e imagens corpóreas num jogo cênico no qual os outros elementos não se colocam como subordinados a este novo ser. Numa referência direta à Artaud, ele define:

Mediante a distorção com timbres e frequências mais altos, depois novamente em alturas ‘humanas’, mediante a diversificação das vozes corporais individuais e sua combinação com ruídos e outras vozes, alcançar uma pluralidade sem um centro fixável, um destronamento do eu – sujeito objeto, como vítima sacrificial do impulso que o atravessa, não em sua identidade mais pessoal. (LEHMANN, 2007, p. 258-259)

Para concluir uma reflexão acerca das proposições de Lehmann, se faz necessário levantar uma considerável ocorrência. No capítulo 5 do livro *Teatro pós-dramático*, intitulado “Texto”, o autor se preocupa em discutir a utilização do texto dramático pela cena, citando encenadores e montagens que trabalham com o texto, porém dando ênfase à

cena construída a partir dele e não ao que a dramaturgia propôs para a cena. Palavras como fala, sonoridade, ressonâncias, música, voz e semiótica auditiva são constantemente encontradas no seu estudo, e proposições da palavra escrita, das ferramentas literárias, mesmo concordando que estas não podem se desligar de noções do teatro contemporâneo, não são consideradas.

Ainda no seu livro *Teatro pós-dramático* Lehmann cita Bernard Dort, concordando que “a união de texto e cena nunca se realiza plenamente, havendo sempre uma relação de subordinação e de compromisso” (DORT, 1998, p. 173⁴ apud LEHMANN, 2007, p. 245). A mesma questão é reforçada por ele no artigo: “E podemos também lembrar o grande crítico francês Bernard Dort, que insistia que a santa união do texto e do palco nunca acontece realmente, e que uma certa relação de supressão e meio-termo prova-se inevitável” (LEHMANN, 1997, p. 59). As duas citações revelam o olhar tendencioso do crítico, ao dar a entender que uma visão mais apurada acerca do texto teatral como palavra escrita, separada de sua encenação, de uma cena que a complete, se refere a uma posição mais convencional e textocêntrica acerca da escrita teatral. Além disso, a discussão sobre qual linguagem se sobrepõe à outra, como um cálculo de forças, parece um tanto ultrapassada se considerarmos que a escrita contemporânea se apresenta menos impositiva e mais propositiva.

No artigo “O pós-dramático na dramaturgia” a pesquisadora brasileira Rosângela Patriota corrobora esta visão:

Quando se fala de teatro contemporâneo ou pós-dramático considera-se somente a discussão sobre os elementos mais cênicos e, num movimento de revolta e afirmação, deixa-se de lado a discussão sobre o texto que é criado a partir dessas outras e atuais consciências da linguagem teatral. (PATRIOTA, 2008, p. 44-45).

Portanto, podemos perceber que a conceituação apresentada por Hans-Thies Lehmann muito revela sobre a prática teatral contemporânea que se propõe a trabalhar com um texto teatral e pouco nos fala sobre o texto teatral em si, como um material passível de análises e considerações que reflete e questiona a produção teatral contemporânea, através da materialidade de sua linguagem, a palavra escrita.

4 DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles, 1988.

A dramaturgia performativa

Assim como o conceito de teatro pós-dramático, o termo dramaturgia performativa⁵ parece explorar uma recusa radical em relação à herança do drama burguês. Além disso, o termo teatro performativo sugere a substituição do termo pós-dramático para designar algumas das produções atuais mais arrojadas. A crítica teatral e os estudos recentes alegam que nas experiências teatrais contemporâneas podemos perceber uma maior apropriação de elementos da arte da performance do que de outras linguagens. Mais que isso, Josette Feral, pesquisadora canadense, considera que o cerne da produção teatral contemporânea está fundamentado em questões próprias da performance. Essas características Féral aponta logo de início em seu estudo “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, elencando as principais confluências. São elas:

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia e etc. (FERAL, 2008, p. 198)

Esses pontos apresentados por Féral delineiam uma visão estruturante do teatro contemporâneo. O conceito de dramaturgia performativa opera, segundo ela, a partir desses parâmetros, e constrói um pensamento bem particular sobre o entendimento de texto teatral na contemporaneidade.

A primeira característica que devemos perceber como fundante de um pensamento performático na dramaturgia contemporânea é a retirada do referente externo e da racionalidade como a vivenciamos no nosso dia-a-dia. Na composição da obra trabalha-se no terreno das dúvidas e das incertezas na qual o espectador constrói sua própria experiência desligada de uma noção realista do mundo.

No artigo “O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea”, o pesquisador Stephan Baumgartel inicia sua reflexão diferenciando o uso do signo e do significado na dramaturgia performativa. Para ele, o performativo é o movimento de materializar o signo, afastando-o do seu significado cotidiano. Neste sentido, o autor afirma que “os signos se apresentam, se instalam na cena,

⁵ A dramaturgia performativa foi discutida no Brasil principalmente pelo teórico Stephan Baumgartel, a partir dos estudos de Josette Féral e Richard Schechner sobre o teatro performativo e a performance.

principalmente como realidade sensorial” (BAUMGARTEL, 2010, p. 111) distanciando-se da sua dimensão referencial, e tornando nebulosa a sua função mimética. Essa modificação no uso dos signos retira o espectador da sua zona de conforto e reivindica: “Lide comigo!” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112). A remoção do significado desbanca a narrativa fabular e propõe um olhar sobre a estrutura cênica que se constrói, o que além de dar uma abertura maior às leituras da obra também faz florescer uma posição crítica do espectador, não só racionalmente, mas principalmente intuitiva e subjetivamente.

O fato de o teatro contemporâneo estar focado mais na “construção de arranjos cênicos em vez de narrativas” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112) corrobora para que a escrita teatral também vá pelo mesmo sentido. O lugar fabular da escrita é substituído por um engenho linguístico, pelo uso diferenciado da língua, criando um outro universo a partir das palavras, substituindo o entendimento racional por outras formas de percepção:

Nesta escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. Esta linguagem textual não descreve mais predominantemente personagens, mas o funcionamento produtivo da língua, ou seja, a relação dinâmica entre língua e consciência humana, entre discurso e percepção. (BAUMGARTEL, 2010, p. 114)

O que Baumgartel explicita é que através do arranjo cênico se constrói uma maneira distinta de relacionamento entre texto e público, em detrimento da soberania da fábula. Para ele, assim como o arranjo cênico, a língua também tem a mesma capacidade de subtrair a prioridade do enredo no teatro. Esse procedimento re-significa o termo dramaturgia, a noção de acontecimento no teatro, o que se chama de performativo.

Essa característica da dramaturgia performativa de se relacionar com a língua independente de um mote realista, criando através dela outras maneiras de ocupar o espaço e o tempo, acessando outros modos de percepção e de vivência dos acontecimentos, está relacionada a como encaramos e entendemos o falar no teatro. Tradicionalmente, na concepção dramática, falar é agir, no sentido de que esta fala produz uma ação que faz a narrativa caminhar e o diálogo se efetiva como utilizamos cotidianamente – acessa-se uma fala pragmática. Já no sentido performático, conforme Baumgartel, “um agir que é falar implica fazer através dos meios linguísticos com que a língua se revele nas suas dimensões criativas e interpelantes sobre seus usuários”

(BAUMGARTEL, 2010, p. 124). Portanto, falar é agir no sentido de que esta fala produz uma língua dinâmica, que nos desloca do universo conhecido e cotidiano da realidade.

E seguindo esta lógica propomos um olhar específico sobre o sujeito ficcional para o teatro performativo. Josette Féral ressalta a posição de performer destes corpos em cena:

Vale ainda dizer que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o teatro performativo toca na subjetividade do performer. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação. (FERAL, 2008, p. 208)

Já Baumgartel descreve o personagem do texto performativo relacionando-o com a concepção de que falar é agir, na qual a própria palavra age e toma o lugar desse ser atuante, o personagem ou o performer:

O texto performativo, portanto, instala um campo de forças conflitivas. Este campo é construído não entre personagens através de uma narrativa agonal e dialogada, mas no interior da língua a através da dominância de qualidades materiais e sensoriais do significante sobre o significado. (BAUMGARTEL, 2010, p. 125)

Porém, quando recorremos à noção de performatividade como atinente às produções atuais que se desligam da questão textocêntrica clássica, de certa maneira nos opomos à existência anterior da performatividade na língua. Entretanto, por hipótese, se desconsiderarmos o teor fabular das peças de Eurípides, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, entre outros, com certeza iríamos encontrar uma língua residual. Portanto, pode-se compreender que a língua possui um caráter performativo essencial a ela própria. Podemos encontrar alguns exemplos em certos dramaturgos do teatro do pós-guerra que já exploraram a língua, pondo-a em tensão em relação ao seu uso cotidiano. A performatividade neste sentido aponta para um objetivo essencial do escritor, que é construir uma linguagem única e necessária para aquele universo ficcional também único, fora ou dentro da fábula.

Comprendemos que estas questões ainda são exploradas na escrita contemporânea e que os autores atuais produzem em suas obras experiências singulares no campo da exploração da língua. Porém as experimentações encontradas nas obras textuais da

atualidade não se limitam a esse tensionamento da língua. Outras propriedades inovadoras são encontradas na dramaturgia contemporânea.

O drama rapsodo

Já as obras teóricas do francês Jean Pierre Sarrazac vão de encontro às questões acerca do texto no teatro contemporâneo. Para introduzir suas análises nos detivemos aos livros *O futuro do drama* (2002), sua tese de doutoramento escrita em 1980, e o *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), organizado pelo professor a partir do Grupo de Pesquisa sobre o Drama que coordena na Universidade de Paris III.

Ao contrário das teorias mais vigentes no estudo do teatro contemporâneo - o teatro pós-dramático na Europa e o teatro performativo na América do Norte - o estudo de Sarrazac propõe a continuidade do uso do termo drama para designar as produções dramáticas da atualidade. Ele acredita que o movimento é de transformação e nunca de superação. A sua concepção sobre a escrita na atualidade passa pela oposição à dialética, considerando mais frutífero e estimulante uma ideia de mudança, pois “se o drama pode hoje parecer ultrapassado, é enquanto forma dura, forma primária, não admitindo a intrusão de motivos épicos ou líricos que lhe retirariam, precisamente, o caráter primário” (SARRAZAC, 2002, p. 231).

A partir disso é importante elucidar o caminho que ele traça para construir a sua teoria. Na apresentação do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* ele elabora seu pensamento a partir de um entendimento do transbordamento dos gêneros e não simplesmente de uma epicização do drama, como propõe Peter Szondi.

As questões de Sarrazac passam pela concepção de autor rapsodo, que apesar de nascer de preceitos épicos, nele não encaixa perfeitamente, e, portanto, se opõe parcialmente a ele. A epicização do drama abriu caminho para uma mudança radical nos elementos-chave do drama absoluto. Com isso, a epicização acabou por instalar uma forma quase tão rígida quanto à do drama burguês, numa trajetória dialética de contraposições de forças, beirando ao que Sarrazac chama de “Dialética Apologética do Novo” (SARRAZAC, 2002, p. 224).

Portanto, a questão central a ser combatida por Sarrazac não é o estado de crise e colapso que se instaurou desde o final do século XIX, desestabilizando a soberania do

drama e colocando em dúvida as questões que regem o próprio teatro. A questão central a que se opõe o teórico francês é justamente a substituição de uma teoria dominante por outra de igual força, mas de procedimentos completamente opostos. Sarrazac enfatiza o momento produtivo, no sentido de proporcionar a reflexão e a mobilização para a transformação. Refutando a instauração de escolas hegemônicas e opostas no decurso da história, o teórico propõe a substituição da

Ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, 'fim', pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga. (SARRAZAC, 2012, p. 32)

Para o teórico francês, não se trata de uma oposição ferrenha às questões soberanas do drama, e sim, uma "(re) abordagem" (SARRAZAC, 2002, p. 229) a partir da explosão dos gêneros. Este movimento ele chama de "transbordamentos incessantes" (SARRAZAC, 2002, p. 231) das características congeladas do épico e do lírico, recondicionando o status de dramático e conseqüentemente dos outros gêneros. Essa transformação que ocorre na estrutura das peças da atualidade revela as diversas possibilidades de apreensão do mundo, que, conforme Sarrazac:

Abre caminho para todas as peças que serão, ao mesmo tempo, um jogo - épico - sobre os homens, um jogo - dramático - dos homens entre si e um jogo - lírico - em que cada homem, cada sujeito exala sua própria subjetividade. (SARRAZAC, 2012, p. 28)

A ideia de um drama rapsodo vem da origem do termo em grego, remetendo ao poeta itinerante. Rapsodo significa algo que é formado de retalhos, fragmentos. O seu sentido etimológico literal deriva do termo costurar (SARRAZAC, 2012, p. 152). Somando à ideia de comunhão dos três gêneros o estudo de Sarrazac propõe uma teoria aberta em si própria, com conceitos que tentam dar conta de uma infinidade de combinações dramáticas, que refletem a multiplicidade e diversidade de estéticas na atualidade.

O teórico elenca as principais características do drama rapsodo no posfácio de seu livro *O futuro do drama*, no qual ele desenvolve de maneira mais ampla pontos norteadores do autor rapsodo:

Recusa do 'belo animal' aristotélico e escolha da irregularidade, caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção das formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao 'sujeito épico' szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). (SARRAZAC, 2002, p. 229)

Ou seja, a multiplicidade que decorre das produções da atualidade propõe, segundo Sarrazac, revelar a tentativa de fugir à ordenação e à união dos elementos do drama. Esse fator culmina numa dramaturgia de fragmentos, que se estrutura na própria impossibilidade de organicidade e na sua condição própria de multi, de afirmação e oposição em si própria, confirmando que "a escrita rapsódica não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas" (SARRAZAC, 2012, p. 154).

No livro *O futuro do drama* Sarrazac elenca três possibilidades de desdobramento do personagem. Apesar da sua referência às obras anteriores à década de 1980, época da escritura do livro, podemos refletir e observar ainda o mesmo desdobramento em obras da contemporaneidade. Neste livro ele aponta as possibilidades do personagem criatura, da figura, da função coral nos personagens e por fim no entendimento de personagem zé ninguém. Apresentaremos rapidamente a definição de cada uma dessas designações.

O personagem criatura se dá numa relação direta com a anatomia e também universo existencial na junção do ser humano com outros seres. Numa definição antropomorfológica, o personagem criatura se dá:

[Quando] um corpo é exibido, e uma linguagem é convocada. Corpo e linguagem que não estão em sintonia, que se separam e que provocam, através de uma estranheza mútua, a mais aguda das interrogações sobre a presença do homem no seio do universo socializado. (SARRAZAC, 2002, p. 103)

Já a ideia de figura se dá na impossibilidade de delineação do perfil do personagem, não somente da ordem de sua psicologia histórica e social, mas também na nebulosidade, na construção de um sujeito:

A figura previne desde o início este reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade. O autor rapsodo recusa a coalescência da personagem de teatro e da pessoa humana. Ele pensa, assim, evitar qualquer confusão

entre a arte e a realidade. Mas a elevação simbólica da personagem caminha ao lado de uma majoração e de uma acentuação do seu corpo. E esta presença teimosa do corpo proíbe qualquer fuga para a abstração ou para o céu das alegorias. A figura não representa, portanto, nem a hipótese nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma. Personagem a construir. (SARRAZAC, 2002, p. 107-108)

A concepção de personagem coral se dá na inserção de uma consciência e reflexão sobre a sua própria condição, numa apropriação direta da função do coro no teatro grego ou ainda na reflexividade do teatro épico de Brecht. Porém essa reflexão se dá num contexto ideológico, passivo, em contradição com o personagem dramático que tem por essência a ação. O discurso desse ser individualizado reflete a condição e a voz de uma coletividade estagnada:

Essas personagens desempenham, imperturbavelmente, o papel da sua camada social e realizam, até o esgotamento dos seus recursos vegetativos, o destino monótono do Outro em si próprios [...]. Em breve, não serão mais do que vozes sem timbre, existências hipotéticas e indistintas, partículas de um magma, eco múltiplo de uma única voz matriarcal, totalizante e totalitária. (SARRAZAC, 2002, p. 114)

Por fim, o entendimento de um personagem zé ninguém passa pelo desconhecimento de sua própria condição:

O indivíduo, ao viver uma situação econômica e existencial que o faz descer à categoria do sub-humano, a um estatuto de dependência total, nem por isso encontra incentivo para uma revolta: anestesiado ou vítima de convulsões, contribui para a sua própria destruição. (SARRAZAC, 2002, p. 121)

Para sintetizar essas possibilidades numa visão que concentre um entendimento do personagem contemporâneo através das pesquisas e teorias de Sarrazac e seu drama rapsodo, a descrição do personagem em seu léxico nos leva a perceber uma desconexão em si mesmo, numa percepção do trânsito de discursos e certezas repentinas. Isso seria um reflexo da movimentação entre os gêneros épico, lírico e dramático na qual o:

‘Quem fala aqui?’ é a pergunta que subsiste, desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que, não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador - o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado -, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em pontilhados nossas

identidades vacilantes e nosso engajamento, eles não desaparecem do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças às reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá. (SARRAZAC, 2012, p. 139-140)

Ao resumir o pensamento de Sarrazac observa-se uma problemática no cerne de sua teoria. Pelo fato de seu pensamento sobre dramaturgia apresentar uma transformação permanente de seus preceitos, dada a sua constituição de costura, fragmentação e deslocamentos, não poderia ser esta própria concepção uma ordenação, um congelamento de suas proposições? Essa recusa à consolidação de um pensamento uno não é em si mesma um paradoxo? A recusa à dialética, no cerne do drama rapsodo, propõe um composto de movimentos e desterritorialização em um mesmo ponto, um mesmo nicho, o que pode resultar num olhar isolado de si próprio.

A máquina duplamente preguiçosa

Outro olhar sobre a dramaturgia contemporânea é a colocação de Ryngaert no livro *Ler o teatro contemporâneo* (1998). O autor propunha uma analogia aos conceitos que Umberto Eco defende no livro *Lector in fabula* (1986) quando o teórico italiano propõe que “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo” (ECO, 1986, p. 11). Ryngaert adiciona: “O nosso corpus [dramaturgia contemporânea] reúne os mais preguiçosos de todos” (RYNGAERT, 1998, p. 03). Essa ideia de que a dramaturgia contemporânea é o texto mais preguiçoso de todos não se fundamenta somente no fato de os textos teatrais serem, conforme Ryngaert, “abstratos e enigmáticos” (RYNGAERT, 1998, p. 03), mas também na necessidade deste texto ser concretizado na cena, o que pressupõe um ator que realize seu porquê de existir.

Aproximando-nos então de uma proposição do que seria um personagem teatral contemporâneo a partir dessa constituição de dramaturgia como máquina duplamente preguiçosa, recorreremos ao livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (RYNGAERT; SERMON, 2006) para apresentar algumas ideias do que ele considera ser a “figura”.

Iniciamos a discussão citando o pronunciamento do dramaturgo francês Bruno Tackels sobre a sua própria obra:

Eu prefiro, de minha parte, tentar criar dramaturgias fora da representação – fora da fábula, dos personagens, dos diálogos. Manter esta fronteira estreita onde o que se representa se anula em sua própria representação, por exagero de estilo, um deslocamento, uma indeterminação de signos [...] Minha ideia seria mais que, antes de tudo a renúncia à permanência de um nome, de uma identidade social, sexual, subjetiva, identificável, acentuando o jogo que o discurso propõe a ele mesmo [...] ainda que em indivíduos e seus artifícios psicológicos únicos.⁶(TACKELS apud RYNGAERT, 2006, p. 8, tradução nossa)

A ausência de um nome, identidade social, nos distancia das proposições mais tradicionais de personagem. Constatando, então, o desgaste da palavra personagem, Ryngaert nos propõe o uso do termo ‘figura’ para designar esses seres que povoam o texto teatral contemporâneo.

Ryngaert acredita que o conceito de figura revela uma percepção desligada da unicidade e linearidade do termo personagem. Segundo o pesquisador,

A figura coloca a questão do personagem como forma de aparição antes de considerá-la como uma entidade substancial; faz um jogo de figuração mais que um objeto hermenêutico. A outra parte que é a técnica, no sentido muito geral de convenção ou de código de escritura. (RYNGAERT, 2006, p. 11)

E nessa acepção, o que se destaca é o movimento da figura não mais em direção à fábula, mas sim às palavras que se movimentam na poética do texto, cada vez mais desvinculadas de convencionalismos e regimes teatrais e literários.

Desvendar essa figura que povoa o texto teatral é, em grande parte, movimentar um jogo permanente da linguagem, percebendo nas palavras faltantes e no sentido obscuro, uma maneira diversa de confrontar e descobrir este sujeito ficcional. Nas palavras é que se instaura o jogo da figura, na relação entre elas e o universo do texto.

Após alguns exemplos de texto teatrais que trabalham com essa perspectiva, Ryngaert pontua questões acerca do personagem contemporâneo e suas ambiguidades com a palavra no artigo “Encarnar fantasmas que falam”:

Não somente a palavra não está em harmonia com a situação, como ela não está necessariamente com sua fonte emissora. Distorções são identificáveis. Um texto abundante pode provir de um emissor fantasma ou então, uma figura muito bem desenhada pode não pronunciar nada daquilo que anunciava a silhueta. (RYNGAERT, 2008, p. 117)

6 Tradução nossa do original em francês.

Mas as possibilidades de jogo entre emissor e palavra são infindáveis, e se modificam a cada proposição textual, de acordo com o mergulho do dramaturgo no desconhecido.

A transformação do estatuto do texto teatral e principalmente do personagem teatral pede o movimento de igual força na relação deste com o seu objeto de desejo: o ator. O texto teatral visa à cena, logo, a figura, visa ao ator.

Pensando sobre as modificações na relação entre texto de cena (passando de uma relação mais indicadora para o jogo e a troca entre as linguagens) o ator vê-se confrontado, ou melhor, provocado por esse novo ser que povoa o papel. O texto teatral contemporâneo apresenta um novo tipo de personagem, “uma figura, uma voz, uma sombra apenas dotada de um perfil” (RYNGAERT, 2008, p. 111).

Podemos perceber em várias ocasiões que o primeiro movimento do ator ansioso é a tentativa de preenchimento das lacunas do personagem, de forma a transformá-lo novamente num ser completo, psicologicamente unificado, ainda em busca de um sentido direcionador. É Ryngaert quem confirma: “Em alguns espetáculos, a cena constrói personagens para textos reticentes, em uma ação impositiva que testemunha o quanto a representação não sabe renunciar à presença majestosa dessas figuras” (RYNGAERT, 2008, p. 111). É claro, somente a presença do ator, a representação física, carnal, do sujeito cotidiano já nos remonta à imagem do homem real, como conhecemos.

O que o ator deve produzir, através das proposições ofertadas pela dramaturgia, é um entendimento arriscado da figura contemporânea, através de “efeitos combinados com a palavra, superabundante ou, ao contrário, fortemente lacunar [...] o que modifica seu status cênico convidando-o a reinventar os estilos de representação existentes” (RYNGAERT, 2008, p. 112).

E a partir deste desligamento da necessidade de sentido e de segurança no mergulho teatral é que o ator se entrega ao jogo das palavras e da linguagem ofertada pelo dramaturgo. É dessa maneira que se perceberá a formação de um novo sujeito, de uma nova acepção de identidade – esta, refratária – que convida o espectador a também perceber suas próprias concepções de maneira diferente, arriscando-se também no mergulho no desconhecido.

Conclusão – A contemporaneidade

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar principalmente que neste artigo não tentamos de maneira alguma tentar dar cabo de um tipo de teatro ou totalizar as experiências na contemporaneidade. Qualquer tentativa neste sentido acaba por se mostrar falha e muitas vezes superficial. O que pretendemos é apresentar uma parte das teorias teatrais que tentam discutir o teatro contemporâneo e seus elementos principais, sem com isso ditar quais são os parâmetros e as diretrizes que as produções devem apresentar. O vínculo entre teoria e prática deve sempre ser uma relação de simbiose na qual ambas se retroalimentam e se fundem.

Para falar sobre teatro e dramaturgia contemporânea se faz sempre necessário uma reflexão acerca do contemporâneo. Para tanto, finalizamos este estudo com a apresentação do texto “O que é o contemporâneo?”, do filósofo italiano Giorgio Agamben, publicado em 2009, por compreendermos que a definição dada pelo autor não se dirige especificamente ao nosso tempo presente. Mais que isso, o filósofo Agamben discorre sobre a possibilidade de se pensar um posicionamento contemporâneo que pode ser entendido e indicado em todas as épocas.

Utilizando-se de reflexões de filósofos como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michael Foucault e Walter Benjamin para embasar algumas questões no entendimento do contemporâneo, Agamben inicia com o questionamento: “O que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57). A partir desta primeira pergunta, a sua reflexão se desenvolve como um descolamento de seu próprio tempo, sua própria época, pois compreende que aquele que adere à contemporaneidade de maneira perfeita não a pode perceber, por conta de sua proximidade constante:

É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Propondo esse espaço de flutuação entre os tempos, Agamben nega a nostalgia ou a atemporalidade e nos propõe um olhar específico e singular sobre o nosso próprio tempo. O poeta, num movimento de aproximação e afastamento, povoa o contemporâneo numa

percepção fora da correspondência histórica ou da anacronia, pois ao seu próprio tempo se conecta e se dissocia, vivenciando-o de várias perspectivas, em vários ângulos ou distâncias.

E ainda adiciona: o que se deve ver/vivenciar no contemporâneo é o escuro e não a luz. A partir da teoria das *off-cells* desenvolvido pela neurofisiologia, Agamben cita o trabalho que a retina faz quando vivenciamos a escuridão: “O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Portanto, vivenciar a escuridão da contemporaneidade se faz num trabalho ativo, longe da ideia de passividade e inércia da aceção comum de escuridão como somente a ausência de luz. É esse o trabalho do artista ou poeta contemporâneo, distanciar-se das luzes da nossa época para aprofundar-se na escuridão da contemporaneidade.

Seguindo com esse entendimento, o filósofo discorre sobre o fato de não enxergarmos as luzes de algumas estrelas do universo, dada a sua distância. Ele reflete sobre as luzes que, na escuridão da contemporaneidade, a nós se dirigem, mas que não podemos captar.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo, é antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

Essa luz que busca nos alcançar é justamente a nossa época que, singularmente, tenta se comunicar conosco. Mergulhar nesse escuro e se arriscar em busca da sua luz é o papel do poeta, do artista contemporâneo.

E, finalizando, Agamben complementa com uma informação que dá sustentação às suas considerações. Ele enfatiza a necessidade de compreensão, não só do que é racional, mas também a incorporação da vivência de aceções de outras épocas contemporâneas:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do

seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

E é a partir desta vivência no escuro somado ao desconhecido de outros tempos que emergem as obras artísticas da contemporaneidade. Portanto, reforçamos que mesmo as teorias que hoje tentam discutir e promover a obras teatrais e dramatúrgicas da atualidade, se apresentam enquanto uma tentativa de absorver a luz invisível que as obras teatrais nos proporcionam. Não somente a prática teatral, mas também sua teoria segue por esse caminho nebuloso das ideias contemporâneas, tentando tatear algumas experiências que, por sua proximidade com o atual, só podem ser completamente apreendidas com a experiência do tempo, ficando para nós, agora, somente o exercício dos sentidos e da apreensão das sensações.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos. 2009.

BAUMGARTEL, Stephan. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. **Revista VIS**, Brasília, UNB, v. 9, 2010.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Cosac Naify. São Paulo, 2005.

ECO, Umberto. **Lector in fábula**. São Paulo: Perspectiva. 1986.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 8, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy. **Performance Research**, London (Routledge), v. 2, p. 55-60, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. Just a word on a page and there is drama. In: MOSTAÇO, Edécio et al. (Org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). **O pós-dramático: um conceito operativo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. **Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. **Revista Cena**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 06, p. 111-124, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Campo das Letras. Porto, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Cosac Naify. São Paulo, 2012.

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

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Submetido em: 29 ago. 2017

Aprovado em: 01 dez. 2017



Registros do inominável: representações do trágico na fotografia contemporânea

Records of the unnameable: representations of the tragic in contemporary photography

Thiago Costa¹

Resumo

O artigo busca pensar a condição do trágico, tragicidades e seus correlatos a partir de fotografias de mulheres que perderam seus filhos e o problema de achar uma forma de nomeá-las em alguma linguagem. A matemática, tida como linguagem universal, tem suas estruturas abaladas através dos estudos de Kurt Gödel como o teorema da incompletude, mostrando a impossibilidade de apreensão do todo. A escolha das fotos toma como hipótese que o trágico que ocorre nestes registros é potencializado pela figura do outro, uma multidão que evoca o coro de bacantes. A linguagem humana mostra também sua tragicidade ao evidenciar que os signos não conseguem compreender as relações imediatas com as coisas. O trágico apresenta-se como um *arché* da condição humana, um ciclo vicioso que retorna para uma humanidade que busca compreender a totalidade de seu universo.

Palavras-chave: Fotografia. Tragédia. Trágico. Inominável. Linguagem.

Abstract

The article seeks to reflect upon the tragic condition, tragicities and their correlates from photographs of women who lost their children and the problem of finding a way to name them in some language. Mathematics, taken as a universal language, has its structures shaken through the studies of Kurt Gödel with the incompleteness theorem, showing the impossibility of apprehension of the whole. The choice of photos takes as hypothesis that the tragic occurs in these records is enhanced by the figure of the other, a crowd that evokes the chant of Bacchantes. Human language also shows its tragicity by revealing that signs cannot comprehend immediate relations with things. The tragic presents itself as an *arché* of the human condition, a vicious cycle that returns to a humanity that seeks to comprehend the totality of its universe.

Keywords: Photography. Tragedy. Tragic. Unnameable. Language.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena pela Escola de Comunicação da UFRJ.
Email: thiagolethi@gmail.com.

Introdução

A globalização e a inserção dos meios de comunicação a lugares antes distantes proporcionaram a diversas sociedades o acesso à experiência de assistir um evento trágico. Palavra que, no discurso das pessoas, é uma característica da tragédia, tem um sentido bastante diferente no contemporâneo do que na época da Grécia Antiga. A mídia se valeu do termo para divulgar notícias de catástrofes sociais e naturais, distanciando-se do que era concebido no período helênico. A leitura das fotografias neste artigo tem um viés que se aproxima deste último, pensando-as como tragicidades. Mas por que o trágico agora? É possível ainda? Jean Pierre Vernant em entrevista a Fabienne Darge (2005) responde que sim, uma vez que

A tragédia grega inventa não apenas um espetáculo e um tipo literário mas apresenta um homem trágico: ela inventa o homem angustiado, o homem que questiona seus atos, que compreende mais tarde que fez uma coisa totalmente diferente do que acreditava fazer... É isso que continua a ressoar em nós. [...] Há momentos históricos de otimismo, como no início do século 20, em que o homem não tem necessidade de tragédia. Mas desde então o mundo ocidental se destroçou na guerra de 1914, depois na de 39-45, no nazismo e nos campos de concentração. [...] O surpreendente progresso científico e técnico que nos torna 'senhores e possuidores da natureza', como queria Descartes, nos dá ao mesmo tempo a sensação de que beiramos a catástrofe a todo instante. (DARGE; VERNANT, 2005)

Com o homem sendo “senhor e possuidor da natureza”, diversas práticas são possíveis e inesperadas, como guerras e violências que assolam a sociedade, repetindo-se *ad infinitum*, sem que seus participantes superem seus antecessores. O sofrimento, então, se revela como uma questão que assombra a condição humana desde seus primórdios, sendo algo estudado na Grécia Antiga. Nietzsche confirma esta hipótese ao demonstrar que a tragédia é o

dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o prazer no destruir... (NIETZSCHE, 2006, p. 106)

Entre a potência de vir-a-ser e gozo pela destruição, encontra-se o humano trágico que interpreta erroneamente os sinais que recebe dos deuses através dos oráculos ou profecias, levando-o ao desfecho de seu enredo. Esta condição revela o quão humano nós somos; que mesmo na busca para um desfecho que nos motiva, tropeçamos e provocamos a desordem que atrapalha o meio ao nosso redor.

Guerras e práticas violentas que, *a priori*, têm suas justificativas – como o combate às drogas ou a um governo tirano –, acabam não solucionando o problema que tratavam e causando ações que destroçam famílias ou cidades inteiras. Na fotografia contemporânea, é possível encontrar este trágico que destaco? Dentre o vasto conjunto de registros, destaco as fotografias das mães que se deparam com os corpos de seus filhos mortos. Estas representações possuem elementos trágicos para diversas leituras e uma delas, que tenho como hipótese, é a presença de outros sujeitos na composição do quadro fotográfico. Esta apresentação pode remeter a figura do coro trágico que se apresenta durante o decorrer de uma tragédia grega.

Além disto, as fotografias me provocam uma reflexão que atravessa toda linguagem humana – como chamamos esta mulher que perde seu filho? Para uma situação contrária, tem-se o termo “órfã(o)”, mas em nenhuma língua tem-se o termo que me provoca a reflexão. Tal perturbação encontra amparo na teoria matemática de Kurt Gödel (1965), através de seu teorema da incompletude, no qual anuncia que um sistema formal é incapaz de apresentar a totalidade de problemas que ele próprio pode expressar. Sendo a matemática uma linguagem, isto demonstra que ela, assim como as demais, não compreende as relações imediatas com as coisas que existem ao seu redor. Este inominável, vazio, fenda que fura nossa linguagem tem uma potencialidade trágica que nos assombra, possivelmente, desde nossa cosmogonia, um assombro originário e constitutivo.

A possibilidade de um trágico na fotografia

Desde o surgimento dos jornais e revistas na passagem do século XVIII para o XIX, a prática de associar catástrofes ao trágico pela mídia é pensada enquanto algo referente ao melodrama e, quando muito, ao drama burguês. Os eventos “trágicos” são “extremamente

tristes que envolvem uma perda irreparável de um ser humano e, sobretudo, a morte inesperada, desnecessária e prematura” (MOTTA, 2016, p. 155)².

Todavia, não quero pensar nas fotografias imbricadas a este campo, pois ele remete à fotografia enquanto um “espelho do real”, aprisionando a imagem com seu poder de comoção. Assim, como Teresa Bastos e Leandro Pimentel (2016), penso estes registros perante o campo das artes por acreditar que isto os tornará mais potentes, retirando-os “da condição de representantes da tragédia para a de anunciação da potência do trágico” (BASTOS; PIMENTEL, 2016, p. 216) – este compreendido como uma condição humana, uma categoria metafísica que nos assombra constitutivamente.

As fotografias deste tipo de acontecimento deslocam sua característica como *memento mori*, conferindo-as a capacidade de gerar um duplo que perpassasse a morte do sujeito como aponta Susan Sontag (1981) e se mostram como registro de um trauma, que a morte inesperada é possível. Este trauma coberto de sofrimento e choque, elemento comum a diversas fotografias premiadas em mostras e prêmios se comunica a qualquer um, independente de idioma, pois

a consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído, ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores –, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos. (SONTAG, 2003, p. 24)

Roland Barthes³ (apud BASTOS; PIMENTEL, 2016) já apontava que a legenda como uma mensagem sem código, sendo ela este último que é evocado pela mídia. Às vezes a potência deste sofrimento é tão forte, que as fotografias não necessitam de legenda para compreender o que está ali registrado. Esse sofrimento é o resultado do conflito insolúvel entre o apolíneo e o dionisíaco: o herói trágico apolíneo, aquele com caráter singular que se aventura em perigosas missões, almeja dar um sentido para sua vida e que sofre (tanto fisicamente, quanto psicologicamente), encontra a sua frente um embate contra o inelutável Destino que é Dionísio.

2 Este pensamento tende a banalizar o sofrimento enquanto um trágico. Deste modo é preciso destacar que nem todo sofrimento é do âmbito do trágico.

3 BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

Discutir este embate na Contemporaneidade suscita diversas questões, assim como no período helênico, uma vez que no trágico, “o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido pode nunca ser fixado nem esgotado” (VERNANT, 1977, p. 23).

A prática do livre arbítrio⁴ sobre a resolução destes problemas e da fuga do que está predestinado é algo que dificulta uma visão do trágico dos eventos, pois se relaciona com o (des)entendimento, não sendo algo incumbido integralmente ao humano.

O livre-arbítrio informa onde está o erro [a possibilidade de vigorar entre os cristãos], responsabilizando inteiramente o humano. Isto afasta a tragédia; nela, é precisamente o engano que faz cair em desmedida. Édipo foge às predições e cai nas malhas dos deuses; depois, tendo furado os próprios olhos, não sabe até onde a decisão coube à divindade. (GADELHA, 2011, p. 2)

Este trágico se torna mais presente quando somos tocados por uma influência apolínea que busca sentido em meio ao caos, sendo isto um dos cernes da questão trágica - "a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido" (MOST, 2001, p. 35⁵ apud MOTTA, 2016, p. 158). Além desta busca pelo inacessível, a atuação do coro é fundamental na tragédia, a representação da voz do deus Dionísio para Nietzsche é “associado, por sua vez, à dimensão originária e primordial” (PAULA JÚNIOR, 2006, p. 129).

O coro que trago à fotografia é aquele que acompanha o foco trágico, sendo uma ou mais pessoas. É a voz dionisíaca no meio do caos e também uma representação da multidão que se revela no enquadramento fotográfico e para além dele também, como no registro “Cerimônia fúnebre em Kosovo” do fotógrafo Georges Merillon (IMAGEM 1), no qual uma mãe chora a morte do seu filho em decorrência dos conflitos da região em 1900. Ao seu lado há um grupo de mulheres, um coro trágico representado no registro.

4 Um princípio que surge a partir da cultura hebraico-cristã, sendo desconhecido pelos gregos antigos.

5 MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.). **Filosofia & literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.



Imagem 1. Cerimônia fúnebre em Kosovo, Georges Merillon (1990). Registro vencedor do prêmio World Press Photo em 1991.

A comoção desta mulher transmite um certo tipo de transe, uma descarga dramática, que contagia por toda a multidão inserida no registro. Embora só uma explicita um sofrimento aparente, as demais mulheres se mostram contagiadas através do solidarismo, assemelhando-se ao coro inscrito em um espetáculo de tragédia. Essa descarga advém do coro dionisíaco frente ao mundo imagético apolíneo a todo momento trágico. No palco da tragédia grega é possível apontar uma relação entre a palavra e a música – a primeira dominada pelo protagonista e a segunda, pertencente ao coro, que domina o que resulta das palavras. Esta musicalidade, ruído, efeito sonoro que vem do coro se sobressai sobre qualquer fala ou palavra no que se referir a uma fotografia, por exemplo.

O que pode ser dito que se sobressaia ao lamento das mães que se encontram sob sua nova infortuna condição? O silêncio que abafa as palavras também é possível. A ausência do coro e a estagnação das ações frente ao evento podem intensificá-lo. Mesmo não enquadrado, o coro se manifesta, seja no limiar da cena ou como objeto de busca de uma mãe que perde seu filho. Podemos ver isso no registro que Marcelo Carnaval

(IMAGEM 2) capturou de uma mãe que perdera seu filho na saída do trabalho em uma rua da cidade do Rio de Janeiro. A fotografia mostra que esta perda inesperada é passível de ocorrer em qualquer lugar, não sendo exclusiva de regiões de guerra ou de tensões político-bélicas.



Imagem 2. “A MÃE do engenheiro Leonardo Tramm com o corpo do filho, na Rua Visconde de Inhaúma, onde ocorreu o crime” – Jornal O Globo, Terça-feira, 29 de agosto de 2006 – Capa, Marcelo Carnaval (2006). Registro vencedor do Prêmio Esso e Prêmio Rey de España, respectivamente em 2006 e 2007.

Esta possibilidade de o trágico acontecer em qualquer lugar possibilita que o luto resultante de sua existência seja coletivo, ainda mais quando atrelado a uma imagem. Para haver este trágico inscrito na imagem, ela não deve ser compreendida como “discurso informativo, como puro documento, nem como uma linguagem deslocada da realidade ou como ícone de um acontecimento” (BASTOS; PIMENTEL, 2016, p. 225). A questão se uma fotografia é fidedigna ou não enquanto documento tende a excluir o trágico da mesma. O trágico nos assombra ao nos revelar a pequenice da vida humana em relação a toda possibilidade do cosmos, pois “estaria naquilo que não podemos dar conta, na nossa fragilidade e na nossa impotência perante o acontecimento e própria imagem” (BASTOS; PIMENTEL, 2016, p. 225).

A ausência, possivelmente, é um outro elemento trágico. Esta perda, o vazio, o zero que nos atravessa é uma existência do que “não está lá”, uma característica que perpassa a fotografia e seus gêneros, representar uma ausência, um vestígio da mesma.

Para fazer a imagem da tragédia recuperar o elemento trágico, que admite o vazio da falta e a dor da ausência é preciso admitir que ela é insuficiente, como toda a linguagem, mas é potente de modo singular, ao carregar o traço de uma existência que aparece como ausência. Nesse vazio que se instaura o trágico e se faz possível o luto. (BASTOS; PIMENTEL, 2016, p. 226)

A fotografia de Marco di Lauro (IMAGEM 3) é um exemplo deste registro potente de uma ausência. Além de ser uma imagem chocante pelo seu teor explícito, ela evidencia diversos corpos mortos enquanto uma mulher chora por ele(s). A fotografia pode remeter a um epitáfio, “aqui jaz humanos”, mostrando pessoas sem vida, sendo uma ausência da ausência (de vida), além de uma ausência de sentido para própria guerra e as ameaças que pairam sobre todos nós. É preciso incluir-se na situação para senti-la como trágica.



Imagem 3. Vítimas de ataque suicida em Karbala, Iraque, Marco di Lauro (2004).

A inclusão de pessoas ou multidão no quadro que assistem a essa ausência é o que confere “outras camadas para concebermos o desdobramento do evento para além do microcosmos daqueles que sofreram diretamente seu impacto” (BASTOS; PIMENTEL, 2016, p. 229). A presença deste coro feito da multidão é o que proporciona à fotografia seu caráter épico, rompendo a efemeridade de ser apenas um registro midiático.

O sofrimento no centro do foco

O sofrimento dessas mulheres que são fotografadas quando o trágico toca e desmantela suas vidas só foi possível de ser apreendido enquanto imagem fotográfica graças à portabilidade da câmera fotográfica a todos os lugares possíveis, assim como a globalização que, de certa maneira, acabou diminuindo a distância entre as pessoas. A dor do outro se mostra mais acessível, pois é passível de entrar no espaço público, assim como entrar em um teatro de arena. Estes registros revelam um novo jeito de olhar e experienciar a condição da dor através de um sofrimento que vai além de uma pontuação histórica da dor de alguém.

A experiência fotográfica é algo moderno, mas a

[...] iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como fruto da ira divina ou humana. (O sofrimento decorrente de causas naturais, como enfermidades ou parto, é escassamente representado na história da arte; o sofrimento causado por acidente quase não é representado – como se não existisse sofrimento causado por descuido ou por sorte.) (SONTAG, 2003, p. 37)

Embora Susan Sontag esteja se referindo às pinturas religiosas (católico-cristãs) e mostrando que a representação do sofrimento não é algo recente, podemos pensar algumas questões que tangenciam o trágico: o descuido – que interpreto como “má leitura da profecia”, como a anunciada por um Oráculo – e a predestinação a cometer os mesmos erros como algo da experiência humana. Pensar em uma ira divina, aquela do “Deus criador”, é pensar em um livre arbítrio, do pecar ou não pecar e, neste caso, o sofrimento é compensado com a promessa de um “além da vida” pacífico, afastando-se das questões do trágico.

Em uma imagem, ao evocarmos o sofrimento, imaginamos alguém com o objeto desencadeador e o horror passa pelo mesmo processo. Sua representação se dá pelo choque, pelo *close*, pelo obsceno... Sontag (2003) reflete sobre esta relação ao olhar a fotografia do rosto desfigurado de um veterano da Segunda Guerra Mundial:

[...] o registro de uma câmera, feito bem de perto, o registro da indescritível e horrenda mutilação de um ser humano; isso e mais nada. Um horror inventado pode ser completamente avassalador. [...] Mas, além de choque, sentimos vergonha ao olhar uma foto em close de um horror real. (SONTAG, 2003, p. 38)

Todavia, nem sempre o trágico se apresenta com seu objeto desencadeador. Às vezes é registrada só sua reação, de algo que ficou no passado ou fora de quadro fotográfico. Um exemplo é a fotografia da mãe dos rapazes que foram mortos pela polícia carioca na conhecida “Chacina de Costa Barros” (IMAGEM 4). Ela aparece chorando e segurando uma bandeira do Brasil esburacada, amparada por um grupo de pessoas que entoam alguma coisa, provavelmente um protesto, uma música ou palavras de ordem antes da cerimônia de enterro de seus filhos no cemitério.



Imagem 4. “30 nov. 2015 - Mãe de um dos cinco jovens mortos por PMs no Rio de Janeiro quando saíam para uma comemoração se desespera antes do enterro do filho, no cemitério de Irajá, na zona norte. O veículo onde os rapazes estavam foi atingido por mais de 50 tiros de fuzil”, Júlio César Guimarães/UOL (2015).

A concepção de sofrimento variou durante o percurso histórico como apontam alguns estudos sobre este tema, de acordo com Angie Biondi (2013). Há dois momentos, sendo o primeiro com fundamentos religiosos, principalmente por parte judaico-cristã, e o segundo sendo a ruptura do primeiro. Este momento de ruptura se dá na Modernidade, quando Nietzsche “mata” Deus, criando um homem que é sujeito histórico e atuante no mundo. O primeiro momento, de “designação religiosa”, focado no “Eu”, é marcado por uma existência do homem baseada na angústia⁶. Tal sentimento operava para o equilíbrio entre o corpo e o espírito, sendo o cerne do “existencialismo cristão” (KIERKEGAARD, 2007⁷ apud BIONDI, 2013) e moldando as ações do sujeito para com Deus.

O início desta concepção moderna que exalta o sofrimento como elemento determinante das vidas terrena e divina marca a angústia como aspecto fundamental da relação entre o indivíduo e Deus. É deste modo que a angústia, experimentada como sofrimento de uma relação desequilibrada que se põe entre a responsabilidade do fazer e a liberdade do ser de cada um vai apresentar um caráter mediador entre as designações divinas e o ordenamento político da vida social, que diz das relações com o outro e com a vida comum compartilhada. (BIONDI, 2013, p. 33)

O segundo momento, da “designação histórica”, focado no “Ele”, se distancia dos valores cristãos, atendo-se à realidade terrena operada “pelo querer (“vontade de potência”), portanto, contrário àquele modelo entendido por Kierkegaard (2007) na dinâmica entre submissão e responsabilidade individual” (BIONDI, 2013, p. 35). Com a morte de Deus, o sofrimento é deslocado do mártir cristão para um sujeito que pode ter seu sofrimento visto do âmbito da “denúncia, protesto, conhecimento da realidade, do outro, enfim, de um valor histórico e também político, que passa por outros modos de qualificar o representado como vítima e de aliar, ao sofrimento, outras designações” (BIONDI, 2013, p. 36). O sofrimento começa a ser pensado em uma relação na qual ele está distribuído e segregado, havendo um sofredor e um espectador com atitude compassiva sobre o outro:

É assim que Nietzsche sublinha o aparecimento da figura do sujeito espectador como um sujeito piedoso e compassivo que se justifica não mais através da caridade, porque não é culpa o que ele carrega, mas através da benfeitoria, pois é em nome da máscara desapaixonada do humanismo que

6 “[...] estado do sofrimento humano caracterizado, especificamente, no período moderno. Para o filósofo [Kierkegaard], o indivíduo tinha a responsabilidade na construção do self tomando a designação divina como parâmetro de suas escolhas terrenas” (BIONDI, 2013, p. 33).

7 KIERKEGAARD, Sören. **O conceito de angústia**. São Paulo: Hemus, 2007.

ele faz sua entrada no mundo social e político. Uma 'religião do bem-estar' assola a modernidade em nome de uma moral que se diz justa, quando em nome deste bem-estar social se legalizam, na verdade, os mais diversos mecanismos de coerção que garantem a condição conveniente da submissão e dependência dos sofredores (assim como seus espectadores) como seus agentes morais. (BIONDI, 2013, p. 36)

É possível ainda pensar um terceiro momento, decorrente do que fora apresentado por Nietzsche, o que Biondi chama de "designação política", focado no "Nós". Neste momento, o sofrimento se mostra como um meio político

[...] de revelar e indicar a realidade histórica das situações de dor e do sofrimento dos próprios homens, em suas vidas cotidianas, sob padecimentos diversos, nas infelicidades e mazelas da civilização. Deste modo, o sofrimento passa a ser apresentado como objeto de conhecimento ao olhar público, à distância, visto por aquele que não sofre [...] (BIONDI, 2013, p. 38)

Este sofrimento é o que conhecemos hoje em dia, decorrente da popularização da prática fotográfica no século XX que revela pessoas acometidas por algum mal, enquanto outras se encontram espacialmente distantes. Ele não estaria representado do embate eterno de Bem *versus* Mal, mas de algo que não deve ser praticado como o "Mal radical" que Alain Badiou (1995) apresenta. Aquilo que a "não-repetição serve de *norma* para todo julgamento sobre as situações" (BADIOU, 1995, p. 73). Esta condição é trazida à tona quando algo desmedido ocorre, quando o dionisíaco se revela a todos nós com sua face caótica. Este mal radical, que se apresenta de forma extrema, tem sua potência trágica quando sujeitos o praticam "como se cumprissem um dever" (BADIOU, 1995, p. 76).

O inominável, a matemática e a compreensão do todo

Ao nos voltarmos para as fotografias trágicas, uma questão se destaca – como nomeamos uma mãe que perde seu filho? Esta questão surge quando notamos que nenhum idioma tem um termo para esta existência⁸, uma vez que nomear algo é conferir-lhe uma existência nas relações humanas. Quando um(a) filho(a) perde seu pai ou mãe, é chamado(a) de órfã(o), por exemplo. Desde a época da Grécia Antiga a prática de nomear evocava uma presença e verdade, pois nomear "deuses e homens é torná-los presentes no tempo e no espaço, conferindo-lhes ser e verdade" (GADELHA, 2013, p. 29). Não existem

⁸ O mesmo vale para o pai também.

mulheres que perdem seus filhos? Continuamos a chamá-las de “mãe”? Isto impossibilita o que Badiou (1995) chama de “linguagem da situação” que, para o mesmo, é

[...] sem restrição: todo elemento é suscetível de ser nomeado a partir de um interesse qualquer, e de ser julgado nas comunicações entre animais humanos. Mas como de toda maneira dita linguagem é incoerente e entregue ao intercâmbio pragmático, essa vocação total importa pouco. (BADIOU, 1995, p. 76)

Todavia, a linguagem está em processo de relação do sujeito com a coisa, e esse não é capaz de encontrar com um real que lhe escapa, um elemento inacessível, denominado “inominável”:

O inominável não o é ‘em si’: sendo virtualmente acessível à linguagem da situação, certamente pode-se trocar opiniões a seu respeito. Pois não há nenhum limite para a comunicação. O inominável é inominável para a língua-sujeito. Digamos que esse termo não é suscetível de ser eternizado, ou não é acessível ao Imortal. Ele é, nesse sentido, o símbolo do *puro real* da situação, de sua vida sem verdade. (BADIOU, 1995, p. 94)

Este inominável é o contraditório que surge frente nossas faces e se revela. Nem mesmo a matemática consegue dar conta disto – a língua universal que, *a priori*, compreende tudo como uma verdade e que não aceita o contraditório. Kurt Gödel (1965) apresenta, através de seus estudos, que nem a matemática dá conta de compreender o todo. O matemático comprova isto com seus teoremas ao encontrar paradoxos relacionado com a demonstrabilidade e a verdade. Este último conceito era usado dentro das fórmulas fechadas das teorias numéricas a fim de verificar os axiomas de compreensão para análise. Todavia, ele percebeu que a verdade não poderia ser expressa nesta teoria e sua tentativa de demonstrar uma consistência relativa da análise não funcionara, notando que o *Principia Mathematica*⁹ possuía proposições indecidíveis.

Para analisar seu teorema da incompletude, Gödel se propôs a traduzir os teoremas aritméticos como fórmulas de sistema formal¹⁰. Sua metodologia encontrou elementos semelhantes ao paradoxo de Epimênides ou do Mentiroso, no qual pode-se supor que

[...] em 4 maio de 1934, A faz uma simples afirmação, ‘Toda declaração feita por A em 4 de maio de 1934 é falsa’. Esta afirmação claramente não pode ser verdadeira. Também não pode ser falsa, uma vez que a única maneira

9 Os fundamentos matemáticos.

10 Um sistema lógico de modelo matemático com regras bem definidas.

para que ela seja falsa é que A tenha feito uma declaração verdadeira no tempo especificado e nesse tempo ele fez apenas a simples declaração. (GÖDEL, 1965, p. 63)

Se pensarmos dentro da ótica matemática este paradoxo, podemos ter uma fórmula G que represente a proposição “a fórmula G não é demonstrável”. Em Gödel, tal fórmula se associa a um número h , transformando seu enunciado em “A fórmula com o número associado e não-demonstrável” (NAGEL; NEWMAN, 2003, p. 74). Porém, previamente, ele dissera que G só era demonstrável se, e somente se, sua negação formal ($\sim G$) fosse demonstrável.

Entretanto, se a fórmula e a sua própria negação forem ambas formalmente demonstráveis, o cálculo aritmético não será consistente. Conseqüentemente se o cálculo for consistente, nem G nem $\sim G$ são formalmente deriváveis dos axiomas da aritmética. Portanto, se a aritmética for consistente, G será uma fórmula formalmente indecidível. (NAGEL; NEWMAN, 2003, p. 74)

Assim um enunciado se mostra indecidível, mesmo sendo uma fórmula do sistema formal, uma vez que considera todo $n \in \mathbb{N}$. Isto mostra que a aritmética e a matemática são incompletas, não compreendendo o todo que existe e abalando suas próprias estruturas. Se nos ativermos aos registros fotográficos, o que eles nos mostram? Existe uma maternidade de algo que já não está mais presente? Poderíamos pensar de um modo matemático que expresso como $f(M) = m + f' \mid f' \neq 0$, onde $f(M)$ é mãe ou maternidade, m uma mulher e f' seu filho. Sendo f' igual a zero, esta expressão não ocorreria. Um filho que não chega a nascer faz uma mulher ser mãe? Estas divagações nos fazem pensar se a maternidade é algo determinado por um evento – parir um filho – ou um estado – ser a mãe de um filho vivo. Independentemente do que consideremos, nossa linguagem não consegue nomear esta mulher que perde seu filho.

Alternativas são possíveis, podemos continuar chamando-as de “mãe”, “mãe de um filho que se foi”, entre outras coisas. De qualquer forma, isto são tentativas de preencher um vazio que se apresenta e denuncia um furo na nossa forma de se comunicar. Este furo é um sintoma de como a linguagem não comporta relações imediatas com as coisas, pois a representação repetidamente nos retorna. Para que os signos desta linguagem voltem a sua função de tornar presente uma ausência, eles evocam uma

externalidade, algo que o sistema formal não consegue compreender como evidenciado por Gödel (GADELHA et al., 2015).

Este furo e a incapacidade de a linguagem não conseguir apreender as coisas mostram um fracasso do plano moderno, rígido, cartesiano. Tal condição faz o ser humano se encontrar em um estado de confusão, onde o que era certo, não o é mais; onde algo pode ser e não ser ao mesmo tempo, como a experiência do Gato de Schrödinger¹¹. Esta falha já era observada por Artaud (2001) enquanto ele era tido como louco:

Se a confusão é o signo dos tempos, vejo na base desta confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, ideias e signos que as representam.

Não faltam, certamente, sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa, mas, quando se adverte que a vida, nossa vida, tem sido alguma vez afetada por tais sistemas?

Não vou dizer que os sistemas filosóficos devam ser de aplicação direta e imediata; mas de duas, uma:

Ou esses sistemas estão em nós e nos impregnam de tal modo que vivemos deles [...], ou nos impregnam e então não são capazes de nos fazer viver¹² [...] (ARTAUD, 2001, p. 9)

Esta crise dos signos também mostra uma outra, referente à representação que se dá em nosso corpo, na política, nas artes, ou seja, por onde a linguagem ocorre. Tanto Artaud, quanto Gödel contribuem bastante para a campo da representação; sendo na Arte ou no campo das Ciências exatas, a representação e sua crise nos mostram que não damos conta de compreender tudo e nem a nos fixarmos a apenas uma estrutura, pois somos seres potentes, sempre em processo de *devenir*.

Considerações finais

A tragédia grega é passível de ser localizada no tempo histórico da humanidade, tendo um começo e um fim. Entretanto, ela nos traz algo que pode ser compreendido como próprio da existência do ser humano: o trágico. Mesmo séculos depois, morrendo e ressuscitando através de Apolo e Dionísio, o trágico aparece na condição humana, seu *arché*, como o *ouroboros*, a serpente que eternamente morde sua calda. Mesmo conhecendo

11 Uma experiência mental focada no Princípio da incerteza da mecânica quântica. Erwin Schrödinger colocou um gato dentro de uma caixa com um pouco de veneno sem condições de saber se ele estava vivo ou morto, criando uma condição de vivo-morto.

12 Tradução minha.

as histórias, os mitos, o que é moralmente aceito ou não, o humano continua sob a mesma condição que os seus antecessores. Por mais que tente querer compreender e controlar seu destino, este lhe escapa entre os dedos e retorna ao sujeito de maneira avassaladora, seja através do sofrimento ou do terror. Terror assistido aos olhos da multidão presente ou não – que está fora de enquadramento, da cena, representada pela sua ausência ou centralizada em alguém; Multidão que evoca o coro trágico de bacantes e que divide a cena com um sujeito prensado entre o passado e o presente.

Todavia, não devemos pensar este sofrimento e terror sob a ótica judaico-cristã, pois esta afasta o que há de trágico da vida. Este tipo de processo indica uma recompensa após a tormenta que nos assola. O trágico não garante isso, pois ele só se dá para os que não partiram. Identificamos uma tragicidade quando somos testemunhas dela; quando ruminamos nossos sentimentos e refletimos sobre o que vemos perante nossos olhos. Vemos isto nas fotografias das mulheres que perderam seus filhos¹³, por exemplo. O trágico é para elas, que ficaram, não para seus filhos que jazem em seus braços. Estas mulheres são como o retorno de Hécuba em *As troianas*, tragédia de Eurípedes: a mulher que sobrevive ao trágico, que perde seus filhos e que vê o mundo que tinha como certo ruir perante si. O certo dá espaço para o incerto no trágico e mesmo quando anunciado o *por vir*, tornamo-lo incerto, o interpretamos mal por um ruído na comunicação.

Este incerto acomete também nossa comunicação, pois não conseguimos compreender o todo. O vazio que atravessa os signos que queremos estabelecer com as coisas se mostra. Como apreender o inominável? Como pegar o trágico com as mãos e tê-lo como certo na figura da mulher-que-perde-seu-filho? Estamos fadados a querer estabelecer uma ordem, compreender o mundo ao nosso redor em meio ao caos, o espaço infinito de onde tudo vem, e sempre falhamos. Rodeados pelo caos, procuramos nosso marco zero e o que nosso *dever* nos reserva – um eterno esforço de compreender o todo, o tempo, o espaço, o além – isto não é trágico?

13 A presença da morte não tem um caráternexo-causal obrigatoriamente com o trágico. Entretanto, devido ao objeto de análise estudado, a morte apresenta-se como elemento significativo ao discorrer sobre tragédia e tragicidades.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. Tradução de Enrique Alonso e Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2001.
- BADIOU, Alain. O problema do Mal. In: _____. **Ética**. Um ensaio sobre a consciência do Mal. Tradução de Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. p. 69-98.
- BASTOS, Teresa; PIMENTEL, Leandro. O trágico anunciado e a fotografia como catarse. **Passages de Paris**, Paris, n. 12, p. 214-234, 2016.
- BIONDI, Angie Gomes. **Corpo sofredor**: figuração e experiência no fotojornalismo. 2013. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- DARGE, Fabienne; VERNANT, Jean-Pierre. O herói e o monstro. Tradução de Luiz Roberto M. Gonçalves. **Folha de São Paulo** (online), 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1004200522.htm>>. Acesso em: 25 set. 2016.
- GADELHA, Carmem. A respeito de trágicos e ébrios. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 4, p. 28-38. 2013.
- GADELHA, Carmem. O trágico e o contemporâneo. In: **Reunião científica da ABRACE**, 6, 2011. Porto Alegre, 2011.
- GADELHA, Carmem. CAFEZEIRO, Isabel; CHAITIN, Virgínia. O trágico e a cena contemporânea: por um encontro artístico-matemático **Revista Coletânea** (ISSN 1677-7883), Rio de Janeiro, v. 28, p. 278-294, 2015.
- GÖDEL, Kurt. On formally undecidable propositions of principia mathematica and related systems. In: DAVIS, Martin (Org.). **The undecidable**: basic papers on undecidable propositions, unsolvable problems and computable functions. New York: Dover Publications, 1965. p. 4-38.
- MOTTA, Gilson. Trágico: uma questão? **Passages de Paris**, Paris, n. 12, p. 153-179, 2016.
- NAGEL, Ernest; NEWMAN, James R. **A prova de Gödel**. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAULA JÚNIOR, Haroldo Osmar de. O papel do coro na tragédia grega em Nietzsche. In: **Fórum de Pesquisa Científica em Arte**, 5, 2006, Curitiba. Anais... Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006. p. 129-138.

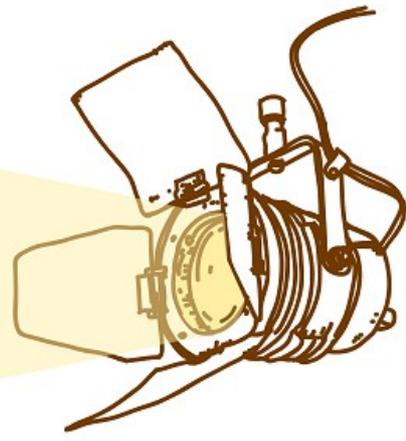
SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

Submetido em: 06 maio 2017

Aprovado em: 28 nov. 2017

Dramaturgia em foco



Relatos



Shakespeare na sala de aula: relato sobre o trabalho vencedor do “Concurso Cultural para Escolas Shakespeare Hoje”

Shakespeare in the classroom: a report about the winner work of the “Cultural Contest for Schools Shakespeare Today”

Vandemberg Simão Saraiva¹

Para meus alunos e alunas
Arisa, Caio, Catarine, Gabriela, Lara, Luísa,
Marcelo, Matheus, Paccioli, Sarah, Vitória e os Gustavos.

Resumo

Para celebrar os 400 anos da morte de William Shakespeare, o British Council promoveu, no Brasil, um concurso para as escolas de educação básica. O objetivo era produzir um filme de quatro minutos para o YouTube respondendo à seguinte questão: Por que Shakespeare é atual? Este texto é o relato sobre nossa participação nesse concurso, no qual obtivemos o primeiro prêmio.

Palavras-chave: Concurso Cultural Shakespeare Hoje. Programa Global “Shakespeare Lives”. Shakespeare.

Abstract

To celebrate the 400th anniversary of William Shakespeare's death, the British Council promoted a contest among primary and secondary schools in Brazil. The goal was to produce a four-minute movie for YouTube by answering the following question: Why is Shakespeare contemporary? This text is a report about our participation in this contest, in which we have earned the first prize.

Keywords: Cultural Contest Shakespeare Today. Global Program “Shakespeare Lives”. Shakespeare.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialista em Estudos Literários e Culturais pela Universidade Federal do Ceará e licenciado em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente é professor de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Militar de Fortaleza. E-mail: vandembergsaraiva@hotmail.com.

Preparando uma celebração

Em homenagem aos 400 anos da morte do escritor inglês William Shakespeare (1564-1616), o British Council – organização internacional do Reino Unido para relações culturais e oportunidades educacionais – promoveu, no Brasil, uma iniciativa a fim de estimular estudantes a conhecerem a obra desse poeta e dramaturgo: o “Concurso Cultural para Escolas Shakespeare Hoje”. Essa instituição convidou colégios de todo o Brasil a celebrar a vida e a obra de quem ela considera o maior dramaturgo inglês de todos os tempos. O objetivo do concurso foi mostrar como o célebre escritor permanece vivo em nosso cotidiano.

Essa iniciativa, direcionada às escolas públicas e privadas brasileiras, fazia parte de um programa global de atividades que celebraram o trabalho do dramaturgo inglês: *Shakespeare Lives*. O programa previa uma série de eventos – como espetáculos de dança e teatro, exibições de filmes, exposições de arte – e a publicação de recursos educacionais para o ensino da língua inglesa. O maior destaque do *Shakespeare Lives* foi o lançamento de uma plataforma *online* de participação em massa, que convidou pessoas do mundo inteiro a reinterpretar, de forma criativa, cenas de peças de Shakespeare, recriando as obras do dramaturgo no meio digital².

Quando soube do concurso, apresentei a ideia em minhas aulas de Literatura nas turmas de 3ª. série do Ensino Médio do Colégio Militar de Fortaleza (CMF), e alguns alunos participaram dos estudos e das discussões. Cada um contribuiu de forma diversa na concretização de filmes, objetos de análise do certame. Este relato intenta expor questões relativas ao concurso e relatar o trabalho feito pelos alunos da instituição supracitada. O empenho resultou na obtenção do primeiro prêmio dessa competição.

Shakespeare Lives

O programa *Shakespeare Lives* promoveu diversos eventos durante todo o ano de 2016, a fim de divulgar o autor inglês como um escritor que fala com todas as pessoas e todas as nações. As atividades foram realizadas em mais de 140 países.

² Outras oportunidades de participação das atividades do programa em diversos países foram divulgadas no site oficial do *Shakespeare Lives*: <<https://www.shakespearelives.org>>. Acesso em: 17 maio 2017.

Em uma delas, o British Council encomendou uma série de curtas-metragens inéditos baseados na obra de William Shakespeare³. Em outra, disponibilizou-se uma plataforma interativa – o *Mix the play* – que permitia ao internauta criar sua própria cena shakesperiana de forma simples e intuitiva. Em colaboração com o diretor Roysten Abel e com a ajuda de profissionais do *Old Vic Theatre*, era possível dirigir a famosa cena do balcão de *Romeu e Julieta*⁴, uma das peças mais conhecidas do dramaturgo inglês, escolhendo o ator e a atriz favoritos, a música e o cenário; ou criar uma cena para a peça *Sonho de uma noite de verão*⁵, empregando amostras de filmes e efeitos especiais e empregando uma série de elementos, como atores, cenário, figurino, estilo de atuação e trilha sonora. Os vídeos foram compartilhados por seus criadores nas redes sociais. Enfim, a programação contou com espetáculos de dança e teatro, exposições de filmes, cursos *online*, torneios teatrais e publicação de conteúdos educacionais para o ensino de língua inglesa, entre outras atividades.

No Brasil, a cidade de Curitiba foi sede do lançamento do programa, que aconteceu em março, paralelamente ao Festival de Teatro de Curitiba, um dos mais longevos do país. Durante a tradicional Festa Literária Internacional de Paraty – FLIP – (de 29 de junho a 3 de julho de 2016), a Capelinha de N. S. das Dores transformou-se no palco de uma programação intensa dedicada ao dramaturgo e seu legado: a *Shakespeare House* (Casa Shakespeare). O templo tornou-se, nas palavras do British Council, um convite à imaginação e ao conhecimento, usando Shakespeare como a argila primordial para novas criações, interpretações e compartilhamentos. A já conhecida Oficina Literária da FLIP, parceira essencial desta iniciativa, foi abrigada e desdobrada na capela e dedicada integralmente à produção teatral do poeta inglês. Artistas locais também encontraram um território livre para suas interpretações mais pessoais de Shakespeare, nas formas mais variadas, do artesanato ao teatro, da instalação à escultura. Três longas-metragens do acervo do British Film Institute (BFI), raramente vistos em tela grande no Brasil, foram

3 Os curtas-metragens estão disponíveis em: <<https://www.britishcouncil.org.br/atividades/shakespeare-lives/colecao-curtas>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

4 A peça relata o amor proibido entre dois jovens na Verona renascentista do século XVI. A bela Capuleto se apaixona por Romeu sem saber que o rapaz é um Montéquio, família rival dos Capuletos. Apesar dos problemas que certamente teriam de enfrentar, os jovens escolhem viver a intensidade do sentimento que nutrem um pelo outro. As disputas entre as suas famílias, contudo, não permitem que esse amor impossível floresça, levando os amantes à morte.

5 Comédia que envolve seres mitológicos gregos, figuras folclóricas inglesas e tipos humanos da Inglaterra elisabetana, misturando três tramas simultâneas que se inter-relacionam, todas de confusões amorosas.

exibidos no columbário da Capelinha. Houve também debates, aulas e saraus abertos ao público, que ilustraram a contemporaneidade permanente de Shakespeare.

Pelo País, aconteceu o ciclo de debates *Shakespeare Lives in Debate: “Todo o Mundo é um Palco”*⁶, uma série de encontros abordando temas contemporâneos e universais que estão presentes na obra de Shakespeare, como amor, justiça, transparência, finanças, igualdade, loucura e gênero, com curadoria do jornalista Nelson de Sá.

Com o título de “Shakespeare Vive nas Ciências”, houve explicações sobre venenos e poções, as armas escolhidas por várias das mais famosas personagens de Shakespeare. Discussões sobre esse tema foram instigadas no Instagram, no Facebook e no Twitter.

Em janeiro de 2016, o *British Film Institute* (BFI) lançou um grande projeto de filmes para homenagear Shakespeare. Esse projeto incluiu filmes produzidos desde 1899 até hoje, todos adaptados e inspirados nas obras do dramaturgo inglês. Os filmes foram exibidos em cinemas do mundo todo e *online*. No Brasil, aconteceram exhibições na Shakespeare House, em Paraty (RJ); Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (SP); no Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro (RJ), e no Instituto Moreira Salles, também no Rio de Janeiro (RJ).

No dia 1º de junho de 2016, dezenas de pessoas foram ao teatro Poeira, no Rio, celebrar os 400 anos do legado de Shakespeare. O evento, que contou com a participação de diversos atores e estudiosos, realizou leituras de trechos de peças e sonetos de William Shakespeare.

Toda essa grande celebração – e as atividades acima apenas exemplificam a multiplicidade de intervenções – buscou, entre outros motivos, perpetuar a canonicidade literária e cultural desse autor, cuja obra transcende ao longo de mais de 400 anos.

Por que Shakespeare?

Com o título de “Celebração da vida e obra de William Shakespeare”⁷, o vídeo institucional do programa *Shakespeare Lives* ressalta a presença desse dramaturgo no mundo. Segundo o vídeo, Shakespeare possui mais de um milhão de alusões

6 Os debates podem ser vistos em: <<https://www.britishcouncil.org.br/atividades/shakespeare-lives/debates>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

7 O vídeo pode ser assistido em: <<https://www.britishcouncil.org.br/atividades/shakespeare-lives/sobre>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

cinematográficas, detendo o máximo número de créditos, desde filmes hollywoodianos a musicais bollywoodianos. Já foi traduzido para mais de uma centena de idiomas⁸ e criou mais de três mil palavras e centenas de expressões. Além disso, o vídeo também afirma que metade das crianças do mundo estuda Shakespeare e que o dramaturgo é o ícone cultural número um do Reino Unido, tendo influenciado, por exemplo, Nelson Mandela e The Beatles. Esse pequeno vídeo mostra como há interesse em perpetuar a influência cultural britânica, quase onipresente no globo. Facilmente se conclui, então, que fatores outros, não necessariamente intrínsecos à literatura, contribuem para a fama global do poeta inglês.

Pelo discurso do vídeo institucional, subentende-se que Shakespeare tornou-se, segundo Richard Proudfoot et al. (2001), um fenômeno cultural mundial, um nome tornado uma logomarca (e sua imagem aparece em camisetas e em cartões de crédito), um mestre mundial do teatro, uma fonte para a realização de filmes, um componente compulsório da educação, um rótulo que vende milhares de livros. Certamente, além disso tudo, um homem que soube compreender a humanidade.

Considerando o pressuposto de que é a história das leituras que faz Shakespeare ser atual, toda a campanha *Shakespeare Lives* busca incentivar a leitura, as possíveis releituras e as reescrituras da obra do poeta inglês, perpetuando assim a sua canonicidade e a cultura do Reino Unido.

Para Dominique Maingueneau (2001), no campo da análise propriamente textual, as formações discursivas surgem a partir do funcionamento dos grupos de produtores e gerentes que as fazem viver e vivem delas. Assim, se nos atentarmos para alguns momentos da história da leitura da obra do Bardo⁹, enfatizando o papel de seus leitores, críticos e outros agentes literários, entenderemos certos aspectos da manipulação literária. Shakespeare nem sempre foi essa quase unanimidade ocidental. O século XVII o produziu; o XVIII o chamou de bárbaro, por ele não se adequar às regras neoclássicas francesas, mas elogiou-lhe a sublimidade; o XIX alçou-o ao nicho da supremacia literária, considerando-o gênio sem par e ícone do Romantismo. O século XX confirmou-lhe a autoridade no cânone, e o XXI – muito provavelmente – o configurará como resposta às questões

8 Shakespeare foi, inclusive, traduzido para o klingon, língua criada pelo linguista estadunidense Marc Okrand para os filmes baseados na série americana de televisão *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*).

9 Antonomásia de William Shakespeare.

contemporâneas, esmiuçando-o no cinema, na TV e na *web*. Essas percepções da obra shakespeariana ocorreram e ocorrem, principalmente, por causa dos processos de leitura e reescritura dos textos do Bardo.

É verdade que a obra artística se atualiza como resultado de leituras. Já que elas diferem no tempo e no espaço, a obra mostra-se variável, contrária a sua fixação em uma única essência alheia a esse mesmo tempo e espaço. Quem atualiza a obra é o leitor, segundo afirma Lev Semenovich Vigotski (1999, p. 21) no prefácio a seu estudo *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*: “Nenhuma obra literária existe sem o leitor: o leitor a reproduz, recria e elucida.”. Vigotski coloca o foco da análise literária no trabalho daquele que lê. Nas palavras de Hans Robert Jauss (1997, p. 25), “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.”. Dessa forma, a leitura apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. A obra precisa, em sua constituição, da participação daquele que lê. A obra de Shakespeare não foi escrita para nós, leitores ocidentais do século XXI, mas para o público elisabetano; no entanto, nossas leituras a tornam uma obra nossa.

Considerando que é necessário incentivar a leitura de uma obra a fim de que ela continue sendo apreciada, surgem os intermediários (pessoas, instituições, governos, etc.), que divulgam a literatura:

Isso é importante porque eles [os intermediários] são, no presente, co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais¹⁰, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada. (LEFEVERE, 2007, p. 13)

Assim, o “Concurso Cultural para Escolas Shakespeare Hoje” buscou, então, manter a canonicidade e a referência cultural da obra shakespeariana, levar os alunos à leitura de Shakespeare e incentivá-los a reescrever o Bardo em linguagem de vídeos para o YouTube, transformando os estudantes em intermediários para a divulgação e a permanência da obra do poeta inglês na cultura brasileira.

¹⁰ Entenda-se por leitores não profissionais os leitores comuns, que não são, por exemplo, críticos literários, editores ou professores.

Como os leitores não anglófonos usam de traduções em vez do texto original, o estudo dos vídeos feitos pelos alunos brasileiros e disponibilizados no YouTube resultariam em interessantes trabalhos de pesquisa sobre tradução e adaptação de obras teatrais. Neste relato, iremos nos deter nas releituras e reescritas feitas para as telas dos computadores e divulgadas via Internet pelos alunos do CMF.

Concurso Cultural para Escolas Shakespeare Hoje

O “Concurso Cultural Shakespeare Hoje” propôs que grupos de até cinco alunos dos ensinos Fundamental II (6º. ao 9º. ano) e Médio (1ª. a 3ª. série) de escolas públicas e particulares brasileiras, coordenados por um professor, abordassem o tema “Por que Shakespeare continua atual?” por meio de um vídeo de, no máximo, quatro minutos. O conteúdo deveria explorar textos e personagens de produções shakespearianas e poderia ainda conter trechos de peças, adaptações dos alunos ou algum material criativo autoral que fosse inspirado pela obra do autor inglês. Os participantes deveriam inserir o vídeo no YouTube com a *hashtag* “#ShakespeareLives” e incluir o *link* no formulário de inscrição disponível no *site* www.shakespearehoje.org.br.¹¹

Para auxiliar professores e alunos a investigar Shakespeare como o escritor que tem muito a revelar a nossa contemporaneidade, o British Council e a Royal Shakespeare Company (RSC) elaboraram o material didático “Shakespeare Vive nas Escolas”. As atividades propostas neste documento estimulam professores e alunos a se envolverem com algumas das questões, temas e ideias das peças de Shakespeare e a descobrir como elas permanecem relevantes e atuais em nossas vidas, onde quer que estejamos no mundo.

Eu e onze alunos da 3ª. série do Ensino Médio gravamos e inscrevemos três vídeos; competimos com 763 outros trabalhos, conforme informação do *Jornal do Comércio do Ceará*¹². A elaboração dos roteiros, as gravações e a editoração, tudo foi feito por nós, professor e alunos do CMF. Tive a alegria de orientar uma equipe de jovens realmente

11 Para mais informações, o regulamento do concurso está disponível em <https://www.britishcouncil.org.br/sites/default/files/concurso_cultural_shakespeare_hoje_-_regulamento.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2017.

12 COLÉGIO Militar de Fortaleza é 1º colocado em Concurso Cultural para escolas Shakespeare Hoje. **Jornal do Comércio do Ceará**, Fortaleza, 3 jan. 2017. Disponível em: <<http://jce.com.br/?p=845>>. Acesso em: 21 mai. 2017.

muito talentosos, e nosso esforço resultou na conquista do primeiro prêmio nessa competição.

Após divulgar em minhas salas o concurso, alguns de meus alunos interessaram-se pelo projeto. Formamos três equipes, que se ajudaram mutuamente na feitura dos vídeos. Combinamos também que, caso uma delas ganhasse o prêmio, ele seria dividido entre todos. O que de fato aconteceu quando do recebimento dos vales-presente.

Iniciamos os encontros para estudo e discussões em junho de 2016. Encontrávamos-nos uma vez por semana, durante uma hora. O tempo de que dispúnhamos era pequeno, já que os estudantes tinham atividades escolares pela manhã e pela tarde. Nas primeiras aulas, apresentei Shakespeare como homem de teatro, cuja obra se relacionava às situações de produção¹³ do teatro elisabetano, o qual compreendia três principais aspectos: as companhias teatrais, os locais de exibição e o público das peças. Por meio dos filmes *Shakespeare apaixonado* (1998), de John Madden, e *Anonymus* (2011), de Roland Emmerich, expus esses aspectos e debatemos sobre como a obra do Bardo está profundamente inserida no teatro elisabetano. O debate foi feito não somente para entendermos alguns temas das peças, mas para compreendermos o texto dramático de Shakespeare, com suas mudanças de espaço e tempo e a falta das indicações cênicas. Por os alunos não terem intimidade com a leitura do texto teatral, esses momentos foram importantes para que o estranhamento fosse diminuído. Comentei alguns aspectos biográficos, destacando aqueles que se ligam à produção teatral shakespeariana, e analisamos o conto “Everything and nothing”, de Jorge Luis Borges, no qual o escritor argentino recria a vida de Shakespeare em um relato ficcional incrível, em que a inquietude existencial do autor resulta em literatura: “A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou suas famosas passagens.” (BORGES, 1999, p. 202)

Para as férias de julho, sugeri a leitura de algumas peças: *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet*, *O mercador de Veneza*, *Otelo* e *Sonho de uma noite de verão*. Indiquei as edições da L&PM pocket, por serem baratas e fáceis de encontrar. Mencionei também as traduções disponíveis no *site* do Domínio Público e do Shakespeare brasileiro. Propus que, caso sentissem dificuldades na leitura dos textos, assistissem a filmes baseados nas peças

13 Segundo o Glossário CEALE, condições de produção são as características básicas do contexto interlocutivo acionadas pelos sujeitos, de forma consciente ou inconsciente, no decorrer do processo de elaboração do texto oral ou escrito.

indicadas para depois retornarem ao texto escrito. Aconselhei *Romeu e Julieta* (1968), de Franco Zeffirelli; *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann; *Macbeth* (1971), de Roman Polanski; *Macbeth* (1948), de Orson Welles; *Hamlet* (1990), de Franco Zeffirelli; *O mercador de Veneza* (2004), de Michael Radford; *Othelo* (1995), de Oliver Parker; e *Sonho de uma noite de verão* (1999), de Michael Hoffman.

Quando do retorno do período de férias, começamos a conversar sobre a atualidade de Shakespeare e os caminhos que poderíamos seguir para atualizar o texto shakespeariano. Diversas ideias surgiram, e algumas se impuseram e se concretizaram em três vídeos, todos inscritos no concurso: *O discurso de Shylock e das minorias*, *Quem serei eu?* e *Em um nome*.

O primeiro vídeo – *O discurso de Shylock e das minorias* – faz uma releitura de um dos discursos do famoso judeu de *O mercador de Veneza* (Ato III, cena I).

[...] Ele me humilhou, impediu-me de ganhar meio milhão, riu de meus prejuízos, zombou de meus lucros, escarneceu de minha nação, atravessou-se-me nos negócios, fez que meus amigos se arrefecessem, encorajou meus inimigos. E tudo, por quê? Por eu ser judeu. Os judeus não têm olhos? Os judeus não têm mãos, órgãos, dimensões, sentidos, inclinações, paixões? Não ingerem os mesmos alimentos, não se ferem com as mesmas armas, não estão sujeitos às mesmas doenças, não se curam com os mesmos remédios, não se aquecem e refrescam com o mesmo verão e o mesmo inverno que aquecem e refrescam os cristãos? Se nos espetardes, não sangramos? Se nos fizerdes cócegas, não rimos? Se nos derdes veneno, não morremos? E se nos ofenderdes, não devemos vingar-nos? Se em tudo o mais somos iguais a vós, teremos de ser iguais também a esse respeito. Se um judeu ofende a um cristão, qual é a humildade deste? Vingança. Se um cristão ofender a um judeu, qual deve ser a paciência deste, de acordo com o exemplo do cristão? [...] (SHAKESPEARE, III, i.)

Em sala, debatemos sobre a atualidade dessa fala de Shylock. Assistimos à cena do filme *Ó pai, ó* (2007), de Monique Gardenberg, baseada nessa passagem da peça de Shakespeare. Percebemos que o antissemitismo denunciado por esse discurso poderia ser adaptado para delatar as injustiças e as agressões sofridas por grupos minoritários brasileiros. A partir desse debate em sala, uma das alunas prontificou-se a reescrever o texto shakespeariano. Sua reescrita seria parte do roteiro, o qual expomos a seguir:

Roteiro

(Palco de um auditório. O vídeo abre com a palavra ALTERIDADE, sobreposta à imagem de um grupo de pessoas. Na cena seguinte, close em um dos atores que representa um grupo minoritário; depois, em outro, sucessivamente. À medida que aparecem, os atores/alunos recitam o texto seguinte, adaptado do discurso de Shylock, presente no ato III, cena I.)

IDOSO: Humilharam meu amigo.

DEFICIENTE FÍSICO: Riram da sua situação.

NEGRO: Abusaram da sua condição.

MORADOR DE RUA: Zombaram da sua individualidade.

MULHER: Afastaram seus amigos e fortaleceram seus inimigos.

LGBT: E tudo por quê? Pelo que somos!

(Novamente há close em cada um dos atores, sucessivamente. Sobre a face deles, surgem as palavras idoso / deficiente / negro / LGBT / mulher / morador de rua. Após isso, cada um dos atores aparece em evidência e declama as falas que lhe cabem.)

IDOSO: Os anos que encurtam a nossa vida, por acaso nos extingue as mãos, as dimensões, os desejos, os sonhos? Não vês que a velhice consome a vitalidade de todos nós lentamente?

DEFICIENTE FÍSICO: A deficiência que limita o corpo nos impede de materializar sentidos, paixões, inclinações? Se a sociedade nos nivela moralmente, deveria ser adepta do igualitarismo ético.

NEGRO: Por acaso não sentem fome, sede, dor? As migalhas sociais irão de fato trazer de volta a sua dignidade? A ignorância é uma forma de opressão que só pode ser combatida pela tolerância.

MORADOR DE RUA: O sol e a chuva não nos aquecem e nos molham? A natureza não atua mutuamente? O rosto expressa os contratempos da vida, mas as grandes dificuldades tornam muitos invisíveis.

MULHER: Não sabe que a violência assassina a inocência e que o constrangimento declara um riso de dor? O veneno da superioridade é destruidor, e o antídoto da desigualdade humana será a empatia.

LGBT: E se agridem nossa essência, não devemos nos defender com as habilidades que a existência nos presenteou? Se em tudo o mais somos iguais, devemos ser iguais em plenitude de vida.

IDOSO: Se um ser humano ofende seu semelhante, qual o desejo daquele que foi ofendido?

DEFICIENTE FÍSICO: Respeito.

NEGRO: E se essa ofensa se estende, qual a conduta dessa geração?

MORADOR DE RUA: Ora, resistência.

MULHER: Seremos fortes diante das adversidades.

LGBT: Sendo de estranhar se não buscarmos a resiliência.

(Imagem ampla do auditório, com suas cadeiras vazias, o que evoca a ideia de indiferença. Sobre a imagem do auditório, surge mesmo a palavra INDIFERENÇA! Depois, os dizeres CONTRA A INDIFERENÇA. Em seguida, aparece a imagem anterior com o vocábulo ALTERIDADE. Os atores/alunos se abraçam.)

O segundo vídeo - *Quem serei eu?* - baseia-se no famoso monólogo do ato III da peça *Hamlet* (*To be or not to be...*), uma das mais celebradas obras de Shakespeare.

Ser ou não ser – eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono - dizem - extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal? Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão, porque o terror de alguma coisa após a morte –
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar males que já temos,
A fugirmos para outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação. (SHAKESPEARE, III, i.)

Os monólogos existenciais do protagonista têm despertado a crítica de diversas gerações. O príncipe filósofo ainda hoje suscita reflexão sobre as mais importantes questões da vida. A complexidade desse texto shakespeariano, no entanto, não impede que jovens leitores sintam-se à vontade para interpretar e oferecer novas significações ao famoso solilóquio a partir das vivências e das interrogações deles, apropriando-se da voz hamletiana.

Assim, o vídeo mostra uma aluna que, enquanto lê Shakespeare, enfrenta dúvidas sobre as escolhas que deve fazer diante de algo importante para ela: o vestibular. Ela

questiona se deve buscar atender ao mercado e alcançar uma condição econômica estável por meio de um curso que lhe dará uma profissão de *status* e fornecerá retorno financeiro, ou seguir seu desejo e vontade cursando algo nem sempre valorizado por sua sociedade, arriscando-se inclusive a uma vida financeira instável.

A partir dessa situação aparentemente banal, pensa-se algo além de uma mera questão da escolha de uma profissão: a realização da jovem como pessoa – como ser – no mundo. A estudante monologa, parafraseando e parodiando o solilóquio hamletiano. Enquanto fala com si própria, imagens de seu cotidiano – pleno da rotina de estudo – são expostas na tela.

O vídeo finaliza com a jovem recitando versos de *A tempestade*, evocando a ideia de que os sonhos nos fazem e de que somos verdadeiramente à medida que os tornamos realidade:

Tal como o grosseiro substrato desta vida, as torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos, as igrejas majestosas, o próprio globo imenso, com tudo o que contém, hão de sumir-se, como se deu com essa visão tênue, sem deixarem vestígio. Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos; nossa vida pequenina é cercada pelo sono. (SHAKESPEARE, IV, i.)

Roteiro

(O vídeo abre com uma jovem estudando. Ela para o que faz e pega um volume das peças de Shakespeare. Abre-o no famoso monólogo do ato III. A jovem, então, recita o texto seguinte. Cenas de sua vida estudantil são mostradas durante o solilóquio.)

“To be or not to be, that is the question”

Ser ou não ser, eis a questão.

Ser médica, advogada, engenheira, psicóloga...

Será mais nobre sofrer na alma, abandonar os desejos

Para cursar uma faculdade que atenda ao mercado,

Traga *status* e estabilidade financeira no futuro,

Ou pegar em armas contra o mar de angústias

E, combatendo essas imposições e o desejo dos pais,

Estudar o que se quer?

Morrer; dormir;

Só isso. E com o sono – dizem – apagar

As dores do coração e as mil mazelas naturais

A que o corpo está sujeito após horas debruçado sobre

Livros e apostilas.

Que coluna aguenta?

Quero morrer, quero dormir...

Dormir! Talvez sonhar.
Aí está o obstáculo!
Os sonhos desfazem aquilo que a família, a escola, a sociedade falaram.
Tudo isso me obriga a hesitar: e é esta a reflexão:
Vale realizar os sonhos alheios,
Aguentar a opressão de um curso que não se ama,
Ser uma profissional sem ímpeto
Ao invés de viver intensamente
Conhecendo o que se admira e
Melhorando a vida de quem nos rodeia
Como pessoa realizada, mas ... pobre?!
Quero dormir...
Dormir! Talvez sonhar.
Sonhar porque o grosseiro substrato desta vida,
Os impérios do mercado, as grandes empresas,
O reconhecimento do mundo, o *status* hão de sumir.
A música, a poesia – estas sim – permanecerão,
Pois elas – e nós – somos da matéria dos sonhos,
E nossa vida pequenina é cercada pelo sono.

(Após monologar, a vestibulanda fecha o seu volume e abraça-o, voltando a estudar logo em seguida.)

Esse vídeo foi o vencedor do concurso¹⁴.

Em um nome é um vídeo resultante de discussões sobre questões de gênero. No teatro elisabetano, as mulheres eram impedidas de atuar. Adolescentes, então, representavam as donzelas. Shakespeare aproveita essa situação, fazendo com que atores que interpretavam mulheres se vestissem de garotos, ou seja, há, em Shakespeare, meninos que se vestem de meninas que se vestem de meninos! Nas peças do Bardo, diversas heroínas enroupam-se como homens para superar obstáculos que lhes são impostos. Pórcia e Rosalina são alguns exemplos. Isso lhes permite agir de forma bem mais livre do que se estivessem com roupas femininas. Pórcia, em *O mercador de Veneza*, resolve uma complexa situação judicial e salva a vida do amigo de seu esposo. Rosalina, de *Como gostais*, é personagem das mais elaboradas no panteão shakespeariano. Travestida de homem, ela coloca nos eixos o destino do reino e a vida dos seus companheiros e dela própria.

14 Ele pode ser visto no site do British Council, disponível em <<https://www.britishcouncil.org.br/atividades/shakespeare-lives/concurso-cultural-para-escolas/ganhador>> ou no YouTube, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Tt4yQAY3WZ0>>.

Em minhas discussões com os alunos, percebemos que essas mulheres chamam a atenção para as funções estabelecidas e impostas aos gêneros sexuais pela cultura. Há hoje uma discussão séria sobre as limitações que os papéis sexuais trazem a todos, ainda que mais incisivo sobre as mulheres. Partindo dessa situação, decidimos fazer um vídeo abordando essas questões. Como nas peças de Shakespeare há muitas canções e visto que alguns estudantes compunham e cantavam, elaboramos um videoclipe. A canção foi elaborada com versos de Shakespeare, resultando em uma miscelânea de citações.

Roteiro

O argumento gira em torno de um casal de jovens cujos desejos se contrapõem ao que se espera deles em relação aos seus comportamentos, pois a menina gosta de futebol, e o rapaz é apaixonado pelo teatro. Enquanto se canta, são mostradas cenas do cotidiano desses jovens. As imagens são, normalmente, divididas em duas, expondo, simultaneamente, o cotidiano dos jovens. À esquerda do vídeo, vê-se a garota; à direita, o garoto. Essa duplicidade da imagem permanece quase durante todo o videoclipe. Os ensaios das peças e os jogos de futebol são constantes. No fim do vídeo, eles se encontram, e fica-se com a dúvida: são amigos? São namorados? O vídeo busca fazer uma leitura atualizada de Shakespeare no que se refere à questão dos comportamentos que envolvem os gêneros sexuais. Questiona-se a validade dessas condutas quando elas acabam por ser formas de limitação de liberdade e felicidade individuais.

Canção

Ser ou não ser, eis a questão; / Ser dama ou cavalheiro / Amar quem amo, sem objeção / É o que quer meu coração. / Deixarei eu as vozes do futuro / Por mim falarem? / Ou as calarei pondo acima / Minha vontade? / Por anos os homens mentem / Para si e sobre si / Ignorando o que sentem / Sim, foi o que vi / Ora desejo muito antes / Aos meus desejos servir / Que ao bando de urubus / Ao meu redor a rugir! / Prefiro lutar contra a má-fé / E a ignorância / Que curvar-me ante ao intolerante / E sua arrogância / Por que meu amor é verdadeiro / E a ele me darei por inteiro.

Considerações finais

Nos 400 anos de sua morte, Shakespeare reviveu no mundo por meio da campanha *Shakespeare Lives*. Tal iniciativa continua uma política do Reino Unido, que, desde o século XIX, fomenta a divulgação global de seu mais conhecido poeta, cuja posição canônica é sustentada – e manipulada – pela política cultural e econômica atuais da Grã-Bretanha.

Ressalte-se que, citando Lefevere (2007), a literatura não é um sistema que destrói a liberdade do leitor, do escritor ou do reescritor. Quando falamos de manipulação da literatura, ainda que o termo pareça pejorativo, estamos nos referindo a um processo comum que constitui o sistema literário.

O *Shakespeare Lives* desempenhou um papel importante na disseminação da obra shakespeariana em grande parte do mundo no ano de 2016. Em âmbito nacional, o “Concurso Cultural Shakespeare Hoje”, por meio das discussões e dos trabalhos de centenas de alunos no Brasil, impulsionou a manutenção da fama literária shakespeariana. Enquanto tentavam responder à questão “Por que Shakespeare continua atual?”, os alunos do CMF que participaram desse certame concluíram que a Literatura, além de ser um grande prazer, não se resume a sua função lúdica. Ela nos faz pensar e refletir sobre nós mesmos e nosso mundo. Se Shakespeare não escreveu para nós, pessoas do início do século XXI, nós podemos ler seus textos tomando nossa realidade e experiência como referência; por isso, vemos a nós e as nossas inquietações nas suas peças.

A partir do entendimento acima, reescrevemos um dos monólogos de *Hamlet*, e nossa compreensão da peça foi reconhecida como resposta adequada ao questionamento sobre a atualidade de Shakespeare, poeta que é poesia e, por isso, como escreveu Machado de Assis (2008, p. 979), “é eternamente respirável”.

Referências

ASSIS, Machado de. A semana. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. v. 4 (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira.)

BORGES, Jorge Luis. Everything and nothing. In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Editora Globo, 1999. v. 2

BUENO, Cris. Shakespeare vive. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 68, n. 2, p. 62-63, abr./jun., 2016. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v68n2/v68n2a19.pdf>>. Acesso em 17 mai. 2017.

COLÉGIO Militar de Fortaleza é 1º colocado em Concurso Cultural para escolas Shakespeare Hoje. **Jornal do Comércio do Ceará**, Fortaleza, 3 jan. 2017. Disponível em: <<http://jcce.com.br/?p=845>>. Acesso em: 21 mai. 2017.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)

MARCUSCHI, Beth. Condições de produção do texto. Glossário CEALE – termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores (ISBN: 978-85-8007-079-8). Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br>>. Acesso em 10 out. 2017.

PROUDFOOT, Richard; THOMPSON, Anne; KASTAN, David Scott. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The Arden Shakespeare Complete Works**. Rev. ed. London: Thomson Learning, 2001.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade e A comédia dos erros**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d. (Coleção Universidade de Bolso)

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996. (Coleção Pocket L&PM)

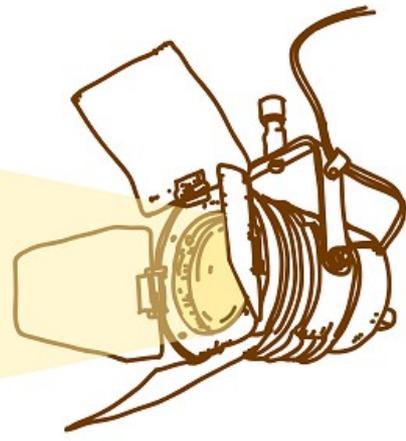
SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão e O mercador de Veneza**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d. (Coleção Universidade de Bolso)

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

Submetido em: 14 jun. 2017

Aprovado em: 25 nov. 2017

Dramaturgia em foco



Traduções



Himenea (Prólogo), de Bartolomé de Torres Naharro

Himenea (Introito), de Bartolomé de Torres Naharro

Ester Abreu Vieira de Oliveira¹

Em 1517, na cidade de Nápoles, Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530?) publicou, sob o título de *Propalladia*, o conjunto de suas obras poéticas e seis peças, das oito que escreveu. O prólogo constitui a primeira reflexão estética teatral espanhola. Voltou à Espanha e escreveu as obras dramáticas *Calamitas* e *Aquilana*.

Nos textos de *Propalladia* há um teor satírico e, por isso, em 1559, a obra ficou entre os livros proibidos. Um dos acertos dessa obra reside no sentido de humor. O prólogo contém considerações teóricas sobre o drama e a classificação de suas “comedias” em dois tipos: “a fantasia” (intriga de ficção) e “a notícia” (de observação da realidade). “Comedia”, palavra compreendida como obra de teatro, na opinião de Torres Naharro é um habilidoso artifício de notáveis e de alegres acontecimentos e pode, portanto, trazer assuntos de caráter histórico em perfeita convivência com os enredos. Com esse proceder, Torres Naharro se diferencia de muitos teóricos do Renascimento que consideravam esta inclusão exclusiva da tragédia.

Para este dramaturgo não devem atuar em uma “comedia” muitos personagens. O ideal seria um número de seis ou doze, mas reconhece que determinado assunto pode obrigar uma introdução de um número maior, pois assim aconteceu em *Tinellaria*, em que colocou vinte. Com esse procedimento mostra que deve predominar o sentido comum e não a rigidez normativa.

No seu conceito de dramaturgia, Torres Naharro mantém os condicionantes da comédia latina, como a divisão em cinco atos, a que ele dá o nome de “jornadas”, e a *captatio benevolentiae* ou atração de interesse do público no começo da representação por meio de um “introito”, cuja função é explicar o argumento da obra, a mudança e a inclusão de uma cena de reconhecimento, acompanhada de peripécia e de modificação de

¹ Professora do Programa de Pós Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado - UFES. E-mail: esteroli@terra.com.br.

incidente feliz. Nesta parte, a apresentação seria feita, no início da obra, por um personagem popular. Os títulos de suas “comedias” recebem o nome de um dos personagens da obra.

A poética de teatro de Torres Naharro recebe a influência da *Poética* de Aristóteles, recentemente traduzida em sua época. Em sua proposta de renovação dramática, ainda que seja rudimentar, avança à sua época, apesar de, em muitos aspectos, estar ainda vinculado ao teatro medieval. Em *Himeneo*, obra que se encontra em *Propalladia* e está inserida, por sua trama, na classificação de "a fantasia", em alguns aspectos, está ligada à tradição do teatro medieval, mas o ambiente cultural, a alusão satírica do tipo clerical e a alegre solução que dá ao conflito são de caráter renascentista. A história de amores entre Himeneo e Febea, dois jovens de uma mesma classe social, vincula a obra à Celestina, mas difere desta por ter um final feliz. Neste sentido de dar à obra uma visão otimista da vida, baseia-se em Horácio. Também diferencia da poética aristotélica por conceber um final feliz não só para os personagens fidalgos (os notáveis), mas também para os amores dos criados e serventes.

Torres Naharro exerceu influência na posterior evolução do teatro espanhol, talvez a extensão de sua autoridade tenha sido maior que foi a de Gil Vicente ou a de Juan del Encina. Com sua perspectiva dramática, deu um passo decisivo para o aperfeiçoamento do teatro clássico na Espanha dos finais do século XVI.

Em *Himeneo*, os conflitos dos galãs, as cenas noturnas com muitos equívocos e os mistérios, com os criados dos galãs amedrontados, atuando como “graciosos”, por exemplo, são motivos que se encontram nas características do teatro do Século de Ouro Espanhol e tornam essa obra como antecedente das comédias de “capa e espada”, apreciadas no barroco. A intriga novelesca de *Himeneo* é simples. Nela há um conflito de honra. Himeneo, um nobre, se enamora de Febea. O irmão de sua amada, o Marquês, sente-se ultrajado em sua honra, pois pensa que Himeneo quer se aproveitar de sua irmã e pensa em matá-lo. Mas no final tudo se soluciona e termina em casamento. Assim, se torna uma farsa o que a princípio parecia uma tragédia de honra.

Quanto aos personagens de *Himeneo* são: os designados pela função de “cantores”, em número de dois, mais sete, com a função de criados e de senhores, nominalmente, designados, Himeneo, Febea, Marquês, Eliso, Boreas, Dorotea e Turpedio. Himeneo, o galã, o mais importante, é um cavalheiro que ama a Febea. Seus criados são Eliso e Boreas.

Eliso, jovem, leal, ainda não imbuído das funções sagazes da criadagem, desconhecia todas as manhas do ofício, e está apaixonado por Doresta, criada de Phebea. Boreas é quem vai introduzir Eliso no ambiente da malandragem e do picaresco da criadagem (nessas características dos serviçais há eco dos criados de Calixto). O Marquês é irmão de Febea, o guardião da honra familiar. Seu pajem é Turpedio que, também, pretende Doresta.

O título da obra *Himenea*, possivelmente, é uma variação do feminino de Himeneo, nome do personagem principal, proveniente de “himenaeus > himeneo” - casamento. Jogo que o autor utiliza com o morfema *a* do feminino espanhol com o objetivo de apresentar uma coisa grandiosa, ou uma situação bizarra, burlesca, ou oferecer um tom humorístico que dará um nome próprio masculino com o morfema *a*, numa ação de falsa desonra com um casamento em segredo. Assim o título, com uma significação metafórica, já leva o receptor a sentir a direção que o autor vai seguir na obra: divertir o público e pôr em prática a sua teoria da divisão da “comedia”, segundo o tema.

Himenea está dividida em duas partes: em um Introito e Argumento e cinco Jornadas. A ação acontece na rua e o texto está organizado em versos assonânticos, de oito sílabas, com alternâncias de alguns versos curtos, de pé quebrado, e com predominância de versos tetrassílabos

O introito e o argumento contêm uma explicação do objetivo e da ação da “comedia”. Os possíveis ouvintes são tratados com muito respeito. Essa parte era recitada por Turpedio. São empregadas formas de tratamento respeitoso da época (vosotros, os, “yo's recalco un Dios mantenga”, v. 2). O recitador se colocava em ridículo, elevando, com esse procedimento os seus ouvintes, permitindo-lhes que não se identificassem com um rufião, mas com os nobres protagonistas e se alegrassem com as bodas.

Essa espécie de prólogo é uma raiz do teatro grego. Alguns dramaturgos da contemporaneidade utilizam esse artifício, principalmente nas obras que têm um caráter folclórico como as obras de marionetes. Federico García Lorca em suas peças de títeres usa esse procedimento. Nessa parte de *Himenea*, o auditório é preparado para a representação e o recitador pede a atenção do público, primeiro com a convencional reverência e a exortação de que todos se distraiam, pois o prazer mais engorda que o comer e é o que terão nesta noite.

Este prólogo faz lembrar as chamadas de atenções dos jograis medievais pelo tom burlesco e os seus “sutis” pedidos de pagamento pelo “serviço” (v. 6 “y la mortal zapateta”).

Depois dos primeiros preâmbulos, o recitador narra a sua conquista amorosa com graça e rudeza. Insinua a traição de sua mulher, Juana, com homem da igreja, de uma forma hipócrita, semelhante às picarescas narrações de Lázarro de Tormes. É uma maneira de provocar o riso. Não só o estilo rude e popular, como também a descrição da mulher e a colocação do personagem em uma desastrosa situação em primeira pessoa são situações que fazem lembrar as aventuras do Arcipreste de Hita (séc. XIV), no *Libro del buen amor*, com as serranas de Guadalajara, quando o Arcipreste descreve, principalmente a aventura com a feia serrana Aldara (v. 950 a 1021). Contudo o personagem Turpedio, fanfarrão, gabola, mostra-se herdeiro de Centurio, o rufião de *La Celestina*, quando se ufana de que sua mulher lhe deu filho com cara de Abad e que agora ele deseja ter um filho Arcipreste (cf. v, 35 “quiero her un acipreste.”). Dessa forma faz uma alusão satírica ao clero e se coloca em uma das características renascentista da picaresca (cf. *Lazarrillo e Guzmán de Alfarache*). Segue, a partir da próxima página, a tradução do Introito.

HIMENEA²

Cenário:

Rua de uma cidade/ **Calle de una ciudad**

PERSONAJES

HIMENEO, *caballero*.
MARQUÉS, *hermano de Febea*.
FEBEA, *doncella noble*.
DORESTA, *criada de Febea*.
BOREAS, *criado de Himeneo*.
ELISO, *criado de Himeneo*.
TURPEDIO, *criado del Marqués Cantores*.

PERSONAGENS

HIMENEO, *cavalheiro*.
MARQUÊS, *irmão de Febea*.
FEBEA, *moça nobre*.
DORESTA, *criada de Febea*.
BOREAS, *criado de Himeneo*.
ELISO, *criado de Himeneo*.
TURPEDIO, *criado do Marquês Cantores*.

Introito y argumento

1. Mía fe, quanto a lo primero,
2. yo's recalco un Dios mantenga
3. más recio que una saeta,
4. y por amor del apero,
5. la revellada muy luenga
6. y la mortal zapateta.
7. ¡Ahuera, ahuera pesares!
8. ¡Sús d'aquí, tirrias amargas!
9. Vengan praceres a cargas
10. y regocijos a pares;
11. qu'el placer
12. más engorda qu'el comer.
13. Y an qu'esta noche garrida,
14. de los hombres y mujeres
15. quien menos huelga, más yerra;
16. sono que, juri a la vida,
17. s'han de buscar los praceres
18. hasta sacallos so tierra.
19. Yo, que más de dos arrobas
20. engordé los otros días,
21. mientras que en alcamonías
22. m'anduve empreñando bobas,
23. más d'un año
24. huý garañón del rebaño

Prólogo e explicação

1. Por minha fé, quanto ao primeiro,
2. eu enfatizo: Deus vos mantenha
3. mais duro que um raio,
4. e por amor ao redil,
5. a velada muito longa
6. e os mortais alegres saltos.
7. Poupa, poupa pesares!
8. Saia daqui, amarguras!
9. Venham prazeres a montão
10. e regozijos a pares;
11. que o prazer
12. mais engorda que o comer.
13. E nesta noite alegre,
14. dos homens e mulheres
15. quem menos folga, mais erra;
16. senão, juro por minha vida,
17. hão de buscar os prazeres
18. até jogá-los sobre a terra.
19. Eu, que mais de duas arrobas
20. engordei nos outros dias,
21. enquanto que como medianeiro
22. andei engravidando bobas,
23. mais de um ano
24. fui garanhão do rebanho.

² Nota preliminar: Edição digital a partir de *Propalladia*, de Bartolomé de Torres Naharro, Nápoles, 1517. Edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936, y cotejada con las ediciones críticas de D. W. McPheeters (Madrid, Castalia, 1973, p. 181-237) e Humberto López Morales (Madrid, Taurus, 1986, p. 145-194). Seguimos preferencialmente os critérios de atualização da primeira das citadas edições.

- | | | | |
|-----|-------------------------------|-----|--------------------------------|
| 25. | Caseme dend'a poquito; | 25. | Casei-me faz um pouquinho; |
| 26. | mi mujer lugo parió | 26. | minha mulher logo pariu |
| 27. | 'n aquella Navidad | 27. | naquele outro Nascimento |
| 28. | un diäbro de hijito | 28. | um diabo de filhinho |
| 29. | que del hora que nació | 29. | que desde a hora em que nasceu |
| 30. | todo semeja al Abad. | 30. | todo se assemelha ao Abade |
| 31. | Harto, soncas, gano en ello; | 31. | Farto, muito, ganho nisso; |
| 32. | que sabrá por maraviella | 32. | que saberá por maravilha |
| 33. | repicar la pistoliella | 33. | repicar o sininho |
| 34. | y antonar el davangelo | 34. | e entoar o evangelho. |
| 35. | Tras d'aquéste | 35. | Depois disso |
| 36. | quiero her un acipreste. | 36. | quero fazê-lo um arcipreste. |
| 37. | ¿No sabés en quién quijera | 37. | Não sabeis em quem quisesse |
| 38. | hacer dos pares de hijos | 38. | fazer dois pares de filhos, |
| 39. | que me lo da el corazón? | 39. | que me enternece o coração? |
| 40. | En Juana la jabonera | 40. | Em Juana a saboneteira |
| 41. | que me haz mil regocijos. | 41. | que me faz mil prazeres. |
| 42. | Cuando le mezo el jabón, | 42. | Quando lhe misturo o sabão, |
| 43. | pellízcame con antojo, | 43. | belisca-me à sua vontade, |
| 44. | húrgame allá no sé dónde, | 44. | me futuca lá não sei onde, |
| 45. | sale después que se asconde | 45. | sai e se esconde depois |
| 46. | y échame agraz en el ojo | 46. | e me afronta na cara. |
| 47. | Ni an le abonda, | 47. | Nada lhe intimida, |
| 48. | son que creo que va cachonda. | 48. | creio que está no cio |
| 49. | Por la fe de Sant'Olalla, | 49. | Juro por Santa Eulália, |
| 50. | que la quiero abarrancar | 50. | que a quero dificultar |
| 51. | si la cojo alguna vez. | 51. | se alguma vez a apanho. |
| 52. | Quizá si el hombre la halla, | 52. | Talvez se o homem a encontre, |
| 53. | podrá sin mucho afanar | 53. | poderá sem muito trabalho |
| 54. | matalle la cachondez. | 54. | matar-lhe a fogosidade. |
| 55. | Es un diäbro bulrrona, | 55. | É um diabo de feia, |
| 56. | peor que gallina crueca: | 56. | pior que galinha choca: |
| 57. | papigorda, rabiseca, | 57. | papuda, desproporcionada, |
| 58. | la carita d'una mona. | 58. | a carinha de uma macaca. |
| 59. | Y en beber | 59. | E em beber |
| 60. | no nació mayor mujer; | 60. | não nasceu ainda uma mulher; |
| 61. | con sus pies llenos de barro | 61. | com seus pés enlameados |
| 62. | nunca para ni sosiega | 62. | nunca para nem sossega |
| 63. | trasegando de contino. | 63. | andando continuamente. |
| 64. | No bendice sono al jarro, | 64. | Não benze o jarro, |
| 65. | ni cree so en la bodega, | 65. | nem crê só na adega, |
| 66. | ni an adora sono al vino. | 66. | só adora o vinho. |
| 67. | Saben ya grandes y chicos | 67. | Sabem já grandes e pequenos |
| 68. | con qué fe se desternilla; | 68. | em verdade se morre de rir; |
| 69. | que a la hostia no se humilla | 69. | que para hóstia não se humilha |
| 70. | y al cáléz da de hocicos. | 70. | e para o cálice dá o focinho. |
| 71. | ¡Gran devota | 71. | Grande devota |
| 72. | de la pasión de una bota! | 72. | de uma bebida! |
| 73. | Comenzó nuestra querência | 73. | Começou nosso carinho |

- | | | | |
|------|-------------------------------|------|---------------------------------|
| 74. | de la mitá del verano, | 74. | na metade do verão, |
| 75. | que guardaba los viñales. | 75. | e os manteve os vinhedos. |
| 76. | Yo la vi, su percuencia, | 76. | Eu a vi, por seu proceder, |
| 77. | con una honda en la mano, | 77. | com um estilingue na mão, |
| 78. | que ojeaba los pardales. | 78. | que espantava os pardais. |
| 79. | A la fe, dola al diablo; | 79. | Por Deus, que dane o diabo. |
| 80. | yo me llego para allá. | 80. | eu vou para ali |
| 81. | ¿Qué diré? Mas, ¿qué dirá? | 81. | Que direi? Mas, que dirá? |
| 82. | ¿Qué diré? Mas, ¿qué dirá? | 82. | Eu me aborreço e vos lhe falo. |
| 83. | Digo: Hermana, | 83. | Digo: irmã, |
| 84. | ¿has venido esta mañana? | 84. | viestes esta manhã? |
| 85. | La boba dizme, en llegando, | 85. | A boba diz-me, aproximando-me, |
| 86. | que dio la vuelta corriendo | 86. | que deu a volta correndo |
| 87. | más redonda que un jostrado. | 87. | mais redonda que uma argola. |
| 88. | ¡Tirte, tirte allá, Herrando, | 88. | Tim, tim lá, Ferrando, |
| 89. | y al diablo t'encomiendo, | 89. | e ao diabo te encomendo, |
| 90. | que toda m'has espantado! | 90. | que toda me espantaste! |
| 91. | Échole mano del brazo, | 91. | Seguro o seu braço, |
| 92. | y ella a mí del cabezón; | 92. | e ela a mim a cabeça; |
| 93. | y en aquesta devisión | 93. | e nesta divisão |
| 94. | estovimos un pedazo | 94. | estivemos um pedaço |
| 95. | sin al ora | 95. | menos agora |
| 96. | que se cayó la traidora; | 96. | que caiu a traidora; |
| 97. | y al dar de la bellacada | 97. | e ao fazer velhacaria |
| 98. | llévame rezio tras sí, | 98. | leva-me firme consigo |
| 99. | que no pude sostenella. | 99. | pois não pude segurá-la |
| 100. | Mía fe, yo no me doy nada, | 100. | Mas juro, que não me doeu nada, |
| 101. | sino que al cuerpo de mí | 101. | só que o meu corpo |
| 102. | déjom'ir encima d'ella | 102. | foi para cima dela, |
| 103. | tomo a la hija del puto | 103. | sinto pela filha da puta |
| 104. | y abajele el ventrijón, | 104. | e lhe abaixei o peito, |
| 105. | que la hice, en concrusión, | 105. | que a fez, por fim |
| 106. | regoldar por el cañuto. | 106. | engolir pelo canudo. |
| 107. | Dio un tronido | 107. | Deu um grito |
| 108. | que atronó todo el ejido. | 108. | que estremeceu todo o terreno. |
| 109. | No penséis'n esta materia | 109. | Não penseis nesta matéria |
| 110. | qu'el hombre no resudaba | 110. | que o homem não suava |
| 111. | la gotaza sin remedio; | 111. | a grande gota sem remédio; |
| 112. | que, para Santa Quiteria, | 112. | que, para Santa Quitéria, |
| 113. | la boca me salluzaba, | 113. | a boca me soluçava, |
| 114. | y el moco de palmo y medio. | 114. | e a meleca de palmo e meio. |
| 115. | No vistas mayor hazaña: | 115. | Não vistas maior façanha: |
| 116. | qu'el mozo perdió la habra, | 116. | que o moço perdeu a fala, |
| 117. | y an la moza, pies de cabra, | 117. | e uma moça com pés de cabra, |
| 118. | que no mecía pestaña. | 118. | não piscava. |
| 119. | Dende acrás | 119. | Depois disso |
| 120. | quijo Dios y no hu más. | 120. | por Deus, ninguém mais eu quis. |
| 121. | No me ve desde allí, | 121. | Não me vê desde ali, |
| 122. | que con pracer anfenito | 122. | que com prazer infinito |

123. no se mea la camisa;
124. yo también, que, juri a mí,
125. como la miro un poquito
126. todo me meo de risa.
127. Perdonay mi proceder,
128. si habro más que conviene;
129. qu'es loco quien seso tiene
130. noche de tanto pracer.
131. ¡Puto sea
132. el más cuerdo del aldea!
133. Y aunque vergüenza traía
134. de meter mis sucios pies
135. en un tan limpio lugar,
136. soprico a la compañía
137. perdone, pues que así es,
138. lo que se puede emendar.
139. Que si cayeron en mengua
140. mis groseros pies villanos,
141. ayudalles han las manos,
142. como a las manos la lengua,
143. por un modo
144. que el ingenio supla todo.
145. Mas porque, según yo veo,
146. querréis saber la verdad
147. de todo mi pensamiento,
148. acá m'arroja el deseo,
149. mándame la voluntad,
150. guíame el conocimiento,
151. tráeme vuestro valer,
152. dame voces vuestra fama.
153. Vuestra grandeza me llama;
154. no puedo menos hacer
155. de venir
156. do debo y quiero servir.
157. Cuando ninguno dijere
158. que me trae acá la sed
159. del gran haber que codicio,
160. pesemos lo que sirviere;
161. que no quiero más merced
162. de cuanto pesa el servicio.
163. Y aun si veo solamente
164. que agradeceréis el cuidado,
165. desde ahora, muy de grado,
166. vos hago d'él un presente;
167. que más es
168. la gloria que el interés.
169. No penséis, aunque esto diga,
170. que el servicio es tan perfecto
171. como todas las bondades;

123. não se mija a camisa;
124. eu também, eu juro,
125. só de ver um pouquinho
126. me mijei todo de tanto rir.
127. Perdoai meu proceder
128. se falo mais do que convém;
129. que é louco quem juízo tem
130. noite de tanto prazer.
131. Puto seja
132. o mais ajuizado da aldeia!
133. E ainda que vergonha trazia
134. de meter meus sujos pés
135. em um tão limpo lugar,
136. suplico à companhia
137. perdoe, pois que assim é,
138. o que se pode emendar.
139. Que se caíram em falta
140. meus grosseiros pés aldeões
141. ajuda-os as mãos,
142. como as mãos a língua,
143. mas em verdade
144. a inteligência suplanta tudo.
145. Mas como, segundo eu vejo,
146. quereis saber a verdade
147. de todo meu pensamento,
148. aqui me lança o desejo,
149. manda-me a vontade,
150. guia-me o conhecimento,
151. traz-me vosso interesse
152. dai-me vozes vossa fama.
153. Vossa grandeza me chama;
154. o menos que posso fazer
155. é vir
156. onde devo e quero servir.
157. Quando ninguém disser
158. que me traz aqui a sede
159. do grande haver que cobiço,
160. pesemos o que for servido;
161. que não quero mais mercê
162. de quanto pesa o serviço.
163. E também se vejo somente
164. que agradeceis o cuidado,
165. de agora em diante, com muito prazer,
166. vos faço dele um presente;
167. que maior é
168. a glória que o interesse.
169. Não penseis, se bem isto diga,
170. que o serviço é tão perfeito
171. como todas as bondades;

- | | | | |
|------|--------------------------------|------|--------------------------------------|
| 172. | que es un poco de fatiga | 172. | que é um pouco de esforço |
| 173. | sacada del intelecto | 173. | tirada do intelecto |
| 174. | y envuelta en mil liviandades. | 174. | e envolvida em mil leviandades. |
| 175. | No es comedia de risadas, | 175. | Não é comédia de risadas |
| 176. | pero la que es, ésa sea. | 176. | mas a que é, essa seja. |
| 177. | Intitúlase Himenea, | 177. | Seu nome é Himenea, |
| 178. | pártese en cinco jornadas. | 178. | dividida em cinco jornadas. |
| 179. | Soy contento | 179. | Estou contente |
| 180. | de os decir el argumento. | 180. | de vos dizer a história. |
| 181. | Notaréis que en sus amores | 181. | Notareis que em seus amores |
| 182. | Himeneo, un caballero, | 182. | Himeneo, um cavalleiro, |
| 183. | gentil hombre natural, | 183. | gentil homem e sincero, |
| 184. | traía dos servidores: | 184. | trazia dois criados: |
| 185. | un Boreas, lisonjero, | 185. | um, Boreas, bajulador, |
| 186. | y un otro, Eliso, leal. | 186. | e um outro, Eliso, leal. |
| 187. | Himeneo noche y dia | 187. | Himeneo noite e dia |
| 188. | penaba por una dama, | 188. | sofria por uma dama |
| 189. | la cual Febea se llama, | 189. | que Febea se chama, |
| 190. | que en llamas de amor ardía. | 190. | e para quem em chamas de amor ardia. |
| 191. | Tiene aquesta | 191. | Tinha aquela |
| 192. | una criada, Doresta. | 192. | uma criada Dorotea. |
| 193. | Febea, aquesta doncella, | 193. | A moça Febea |
| 194. | tiene un hermano, marqués, | 194. | tem um irmão Marquês, |
| 195. | que entendía la conseja, | 195. | que tomava decisões |
| 196. | el cual procura por ella | 196. | assim procura por ela |
| 197. | desque sabe el entremés | 197. | quando tem conhecimento |
| 198. | que Himeneo la festeja. | 198. | que Himeneo a corteja. |
| 199. | Buscando el Marqués remedio | 199. | Procurava o Marquês ocasião |
| 200. | para podellos coger, | 200. | para poder apanhá-los, |
| 201. | suele consigo traer | 201. | levando consigo |
| 202. | un paje suyo, Turpedio. | 202. | um pajem seu, Turpedio. |
| 203. | Y es osado, | 203. | Ele é ousado, |
| 204. | muy discreto y bien criado. | 204. | muito discreto e bem educado. |
| 205. | Perseverando Himeneo | 205. | Continuando Himeneo |
| 206. | con músicas y alboradas | 206. | com músicas e madrugadas |
| 207. | en el amor de Febea | 207. | no amor de Febea, |
| 208. | el Marqués con gran deseo | 208. | o Marque com grande desejo |
| 209. | de acortalle las pisadas | 209. | de acabar com as visitas |
| 210. | como aquel que honor desea, | 210. | como aquele que a sua honra deseja, |
| 211. | y cuando no se cataron, | 211. | e quando ainda não a tiraram, |
| 212. | con el hurto los tomó; | 212. | no esconderijo os surpreendeu; |
| 213. | sino que él se le escapó | 213. | mas ele se escapou |
| 214. | porque los pies le ayudaron. | 214. | porque os pés o ajudaram. |
| 215. | Huye y calla; | 215. | Foge e cala; |
| 216. | torna con gente a salvalla; | 216. | volta com gente para salvá-la; |
| 217. | de manera que tornando, | 217. | de maneira que voltando, |
| 218. | para de hecho salvar | 218. | para o fato de salvar |
| 219. | a su señora y su dama, | 219. | a sua senhora e a sua dama, |
| 220. | hallola a ella llorando, | 220. | encontrou-a chorando, |

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| 221. que él la quería matar | 221. porque ele a queria matar |
| 222. por dalle vida a su fama | 222. por enodoar a sua honra. |
| 223. Súpose tan bien valer, | 223. Soube tão bem valer-se, |
| 224. que de allí parten casados, | 224. que ali mesmo se casam, |
| 225. y entr'ellos y sus criados | 225. e entre eles e seus criados |
| 226. se toma mucho placer; | 226. tudo é alegria; |
| 227. por tal arte, | 227. por tal arte, |
| 228. que alcanzaréis vuestra parte. | 228. encontrareis vossa parte. |

* * * * *

Referências

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. **Ensaio sobre a dramaturgia do clássico ao contemporâneo**. São Paulo: Opção Editora, 2016, 419 p.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. **Teatro clássico espanhol**: Quatro grandes dramaturgos – Torres Naharro, Tirso de Molina, Lope de Rueda e Lope de Vega. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Colección Orellana, n. 25. Disponível em: <<http://www.mecd.gob.es/brasil/dms/consejerias-exteriores/brasil/2016/publicaciones/teatro-classico-pt.pdf>>. Acesso em: 03 maio 2017.

TORRES NAHARRO, Bartolomé. Himenea. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/himenea--0/>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

Submetido em: 17 ago. 2017

Aprovado em: 13 out. 2017

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2017-2018)

Imagem da Capa: Mandragora Tacuinum Sanitatis

Autor da imagem: Desconhecido

Autorização para uso: Wikimedia Commons

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fontes: Book Antiqua

Número de páginas: 165