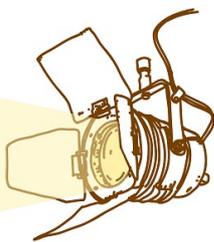


# Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa  
Narrativas e Visualidades

Volume 3, número 2, 2019



*Danaïdes matando seus maridos (Danaïdes tuant leurs maris)*  
Robinet Testard (pintor francês, 1470-1531)



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades

# Dramaturgia em foco



Volume 3, número 2, 2019



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*

**Editor Adjunto**

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli  
*Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões / Faculdade Anglicana de Erechim*

**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 (2019)**

Profa. Dra. Cassiana Lima Cardoso (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)  
Profa. Dra. Clarice da Silva Costa (Universidade Federal de Goiás)  
Profa. Dra. Deisi Zanatta (Centro Universitário – Católica de Santa Catarina)  
Profa. Dra. Divanize Carbonieri (Universidade Federal do Mato Grosso)  
Profa. Dra. Erica Aparecida Salatini (Universidade Federal da Bahia)  
Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona (Universidade Federal do Rio de Janeiro)  
Profa. Dra. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos (Universidade Federal de Santa Maria)  
Prof. Me. Francisco Alves Gomes (Universidade Federal de Roraima)  
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (Universidade de São Paulo\*)  
Profa. Dra. Janaina de Jesus Santos (Universidade do Estado da Bahia)  
Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves (Universidade Federal do Paraná)  
Prof. Dr. João Dantas Filho (Universidade Regional do Cariri)  
Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (Universidade Federal do Maranhão)  
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)  
Profa. Dra. Laura Castro de Araújo (Universidade Federal do Sul da Bahia)  
Prof. Dr. Leonardo Gomes Esteves (Universidade Federal de Mato Grosso)  
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (USP – Universidade de São Paulo\*)  
Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Universidade Federal do Ceará)  
Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho (Universidade Anhembi Morumbi)  
Profa. Dra. Marília Fatima Oliveira (Universidade Federal do Tocantins)  
Profa. Dra. Marina de Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)  
Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro (Universidade Federal Fluminense)  
Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (Universidade Federal de Alagoas)  
Profa. Dra. Paula Alice Baptista Borges (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)  
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (Universidade Federal do Espírito Santo)  
Prof. Dr. Pedro Murad (Faculdades Integradas Hélio Alonso-RJ)  
Prof. Dr. Peterson Martins Alves Araújo (Universidade de Pernambuco)  
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul)  
Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva (Universidade do Estado da Bahia)  
Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima (Ricardo Dalai) (Universidade Estadual de Londrina)  
Prof. Dr. Roberto Rillo Bísvaro (Instituto Federal de São Paulo)  
Profa. Dra. Sonia Pascolati (Universidade Estadual de Londrina)  
Profa. Dra. Taís Ferreira (Universidade Federal de Pelotas)  
Profa. Dra. Valéria Cristina Bezerra (Universidade Federal de Goiás)  
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Faculdade Araguaia)  
Profa. Dra. Vivianny Bessão de Assis (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)  
Profa. Dra. Winnie Wouters Fernandes Monteiro (União Científica da Educação de São Paulo)

\* Instituição de doutoramento ou de estágio pós-doutoral. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

### **Imagem da Capa**

*Danaïdes tuant leurs maris (Danaïdes matando seus maridos)*

### **Autor da imagem**

Robinet Testard

### **Autorização de uso**

Creative Commons

[[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dana%C3%AFdes\\_tuant\\_leurs\\_maris\\_BnF\\_France%3%A7ais\\_874\\_fol.\\_170v.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dana%C3%AFdes_tuant_leurs_maris_BnF_France%3%A7ais_874_fol._170v.jpg)]

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 3, número 2, 2019

213 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 2019-2020.

Gabinete da Pró-Reitoria de Extensão:  
(87) 2101-6768

### **Sites da revista**

#### **Site antigo - apenas volumes 1 e 2**

<http://periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

#### **Site atual - todos os volumes**

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

### **E-mail**

[revistadramaturgiaemfoco@gmail.com](mailto:revistadramaturgiaemfoco@gmail.com)

# Sumário

<b>Editorial</b>	<b>vi</b>
------------------	-----------

## **Seção Artigos**

<b><i>As suplicantes, de Ésquilo: as ambivalências do Mito</i></b>	<b>1</b>
Marcus Mota	
<b><i>A angústia da espera: um diálogo comparativo entre <i>Esperando Godot</i>, de Samuel Beckett, e <i>As cadeiras</i>, de Eugène Ionesco</i></b>	<b>28</b>
Josenildo Ferreira Teófilo da Silva, Edinaura Linhares Ferreira Lima, Karine Costa Miranda	
<b><i>Na defesa e na promoção da escrita dramática brasileira: o SBEDR</i></b>	<b>43</b>
Paulo Ricardo Berton, Aline Pereira	
<b><i>No papel e no palco: efeitos expressivos do uso dos pronomes pessoais e de tratamento em francês e português em <i>Huis Clos (Entre quatro paredes)</i>, de Jean-Paul Sartre</i></b>	<b>56</b>
Ana Cláudia Romano Ribeiro, Deise Abreu Pacheco, Mariana Aparecida da Silva	
<b><i>Construção-ruína na modernidade brasileira em <i>O rei da vela</i> e em <i>Boca de Ouro</i></i></b>	<b>91</b>
Marcelo Manhães de Oliveira, Alexandre Faria	
<b><i>Narcisos de tinta ou a atualização do mito na dramaturgia contemporânea</i></b>	<b>108</b>
Ricardo Dalai	
<b><i>Teatro brasileiro com sangue americano: reflexões sobre Arthur Miller e seu impacto na dramaturgia brasileira</i></b>	<b>129</b>
Thiago Pereira Russo	

<b>A tradução de <i>Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...</i>, de Tennessee Williams, pelo Grupo Tapa e seus contextos existencialistas e sociológicos</b>	<b>140</b>
Giselle Alves Freire, Luis Marcio Arnaut de Toledo	

### **Seção Traduções**

<b><i>Quando se é alguém: Tradução do drama em três atos</i></b>	<b>156</b>
<b><i>Quando si è qualcuno</i>, de Luigi Pirandello</b>	
Martha de Mello Ribeiro	

### **Seção Peças curtas**

<b><i>Quem mente?</i></b>	<b>207</b>
Roberta Machado Silva	

<b>Dados técnicos</b>	<b>213</b>
-----------------------	------------

A revista **Dramaturgia em foco**, no seu volume 3, número 2, apresenta a seu público leitor oito artigos, uma tradução e uma peça curta. Abrindo a seção **Artigos** com “*As suplicantes*, de Ésquilo: as ambivalências do mito”, Marcus Mota apresenta uma introdução às relações entre dramaturgia e mito, tomando como base uma das mais conhecidas tragédias gregas e sua relação com temas como cidade, gênero e violência.

“A angústia da espera: um diálogo comparativo entre *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e *As cadeiras*, de Eugène Ionesco”, de Josenildo Ferreira Teófilo da Silva, Karine Costa Miranda e Edinaura Linhares Ferreira Lima, discute a ideia de que a espera pela figura do mensageiro em cada peça é a responsável pelo sentimento de angústia diante da existência.

Paulo Ricardo Berton e Aline Pereira, no artigo “Na defesa e na promoção da escrita dramática brasileira: o SBEDR”, discutem a importância do gênero literário dramático no Brasil e analisam brevemente a produção de três novos autores dramáticos brasileiros.

Na sequência, Ana Cláudia Romano Ribeiro, Deise Abreu Pacheco e Mariana Aparecida da Silva em “No papel e no palco: efeitos expressivos do uso dos pronomes pessoais e de tratamento em francês e português em *Huis Clos (Entre quatro paredes)*, de Jean-Paul Sartre” discutem, com viés teórico e prático (por meio de jogos teatrais), os efeitos dramáticos dos pronomes pessoais a partir da peça original em francês e de sua tradução no Brasil por Guilherme de Almeida.

Marcelo Manhães de Oliveira e Alexandre Faria demonstram, em “Construção-ruína na modernidade brasileira em *O rei da vela* e em *Boca de Ouro*”, como os personagens principais dessas obras são próximos e podem ser entendidos como alegorias do capitalismo moderno. O artigo também procura mostrar, por meio da análise do filme *A corporação*, como o capitalismo apresenta características de distúrbio sociopático.

“Narcisos de tinta ou a atualização do mito na dramaturgia contemporânea”, de Ricardo Dalai, debruça-se sobre a dramaturgia de Sergio Blanco, para apresentar a renovação do mito por meio da autoficção.

Thiago Pereira Russo, em seu “Teatro brasileiro com sangue americano: reflexões sobre Arthur Miller e seu impacto na dramaturgia brasileira”, busca um olhar na historiografia do teatro estadunidense e sua relação com o teatro brasileiro, relacionando Arthur Miller como inspirador de autores como Jorge Andrade e Dias Gomes.

No fechamento do conjunto de artigos do número, “A tradução de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, de Tennessee Williams, pelo Grupo Tapa e seus contextos existencialistas e sociológicos”, de Giselle Alves Freire e Luis Marcio Arnaut de Toledo, tem-se uma análise de uma das mais conhecidas peças curtas de Williams identificando seu existencialismo metafísico, além da descrição do seu processo tradutório.

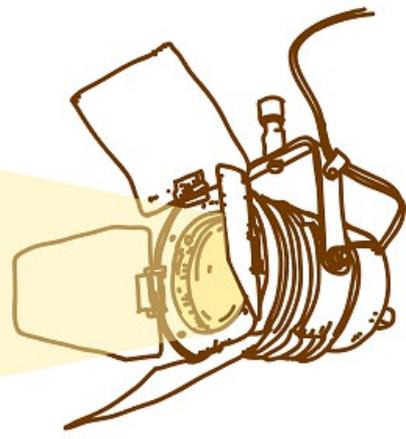
Na seção **Traduções**, Martha de Mello Ribeiro brinda o leitor com *Quando se é alguém*, tradução inédita da peça *Quando si è qualcuno*, de Luigi Pirandello. A peça foi traduzida e encenada em 2009 no Rio de Janeiro. O texto conta também com uma apresentação sobre a vida e a obra de Pirandello.

Fechando a edição, na seção **Peças Curtas**, Roberta Machado Silva apresenta *Quem mente?*, na qual há o entrelace do discurso de um presidente coagido pela mídia devido à corrupção, personagens míticas como Jocasta e Antígona, e uma reflexão sobre poder, violência, preconceito e abandono.

Agradecemos às autoras e aos autores dos artigos, da tradução e da peça curta pela escolha deste periódico para publicar sua produção acadêmica e dramática, e desejamos uma agradável leitura.

Fabiano Tadeu Grazioli  
Fulvio Torres Flores  
*Editores*

# Dramaturgia em foco



Artigos



## *As suplicantes, de Ésquilo:* as ambivalências do mito

## *The suppliants, by Aeschylus:* the ambivalences of the myth

Marcus Mota<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo, apresentamos uma introdução às complexas relações entre dramaturgia e mito a partir da obra *As suplicantes*, de Ésquilo. As diversas implicações do mito das Danaides são utilizadas para uma encenação que explora as relações entre cidade, gênero e violência.

**Palavras-chave:** Ésquilo. *As Suplicantes*. Dramaturgia. Mito. Violência.

### Abstract

In this paper, we present an introduction to the complex relationships between dramaturgy and myth in Aeschylus's *The suppliants*. The diverse implications of the Danaides myth are used for a scenario that explores the relationships between city, gender, and violence.

**Keywords:** Aeschylus. The Suppliants. Dramaturgy. Myth. Violence.

---

<sup>1</sup> Doutor, Professor de Teoria e História do Teatro na UNB - Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

## Dados iniciais<sup>2</sup>

Em 1952 foi publicada a edição de um pedaço de papiro encontrado em um depósito de lixo em Oxirrinco, no Egito<sup>3</sup>. Nesse pedaço, temos informações sobre os concorrentes em uma das Grandes Dionísias. O texto que chegou até nós é cheio de lacunas. No que é possível ler e emendar, temos um texto de oito linhas, cujas quatro primeiras nos interessam:

- [1] Durante o arcontado de/ Arqu...
- [2] Ésquilo venceu....
- [3] *Danaides*, *Amímones*...
- [4] Sófocles em segundo...

Quais as implicações dessas linhas? Vamos comparar este fragmento com outro documento que também nos informa sobre os concorrentes em outra Grande Dionísia.

A tetralogia que inclui *Os persas* é assim apresentada: “Durante o arcontado de Menon (473-472) Ésquilo vence com as tragédias *Fineu*, *Os persas*, *Glauco Marinho* e *Prometeu*”<sup>4</sup>.

Temos aqui mais dados que o argumento da tetralogia em volta das Danaides: podemos ler o nome do cidadão ateniense responsável por, entre outras coisas, organizar os festivais dramáticos, e a data de tempo de prestação de serviço público. Além disso temos todos os títulos completos das peças em sua ordem de apresentação.

Comparando com o material de *As suplicantes*, vemos que o nome do arconte está incompleto e sem datas, e os títulos da tetralogia vencedora não estão todos presentes. Mas há uma informação determinante: o nome do segundo lugar, Sófocles. Como se sabe, Sófocles começou a competir em 468 a.C. – estreando com vitória justamente sobre Ésquilo –, então a data de *As suplicantes* precisa estar entre este ponto – 468 a.C. – e a própria morte de Ésquilo em 456 a.C.

Sobre estes anos, temos as seguintes informações:

---

<sup>2</sup> O material aqui disponibilizado integra pesquisa que atualiza investigações de minha tese de doutorado (MOTA, 2008). Todas as traduções são de minha autoria.

<sup>3</sup> Publicado por Lobel como P.Oxy. XX 2256, fr. 3. Material disponível no site: <[http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/papyri/the\\_papyri.html](http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/papyri/the_papyri.html)>. Sobre as implicações do papiro, v. Garvie (1969, p. 1-28) e Garvie (2013).

<sup>4</sup> Texto a partir da edição de Ésquilo por M. L. West (WEST, 1990).

468 – Estreia vitoriosa de Sófocles.

467 – Ésquilo devolve a derrota, vencendo com a tetralogia da qual *Sete contra Tebas* faz parte.

458 – Ésquilo vence com a *Oresteia*.

Estas datas reduzem nossas opções a 11 possibilidades, todas elas na parte final da carreira de Ésquilo. Mas uma data parece significativa: entre 464 e 463 a. C Arquedemides foi o arconte epônimo – autoridade máxima civil por um ano –, o que completaria a lacuna no documento<sup>5</sup>.

De qualquer forma, o que é relevante nisso é mostrar que *As suplicantes* integra tetralogia que se situa em uma etapa mais avançada na carreira de Ésquilo. Até o pedaço de papiro publicado em 1952, havia quase que um consenso em classificar *As suplicantes* como a peça mais antiga do repertório do teatro helênico antigo. A datação remota da peça era estratégica para justificar uma construção intelectual que propunha o que pode ser denominado “linha de desenvolvimento da dramaturgia ateniense”. Essa construção propõe que a dramaturgia ateniense foi se tornando mais sofisticada e complexa a partir do momento em que ficou para trás seu passado primitivo, baseado em cantos e danças, e, disto, foi adquirindo maturidade com a hegemonia da fala, da contracenação entre agentes não corais<sup>6</sup>.

Assim, quanto mais antiga a peça, mais musical e mais primitiva. *As suplicantes* parecia preencher o papel de “elo perdido”: há uma grande quantidade de seções corais, há pouco diálogo direto entre os dois agentes não corais (Dânao e Pelasgo) e não há um prólogo falado.

Se *As suplicantes* fosse a peça mais antiga das restantes que chegaram até nós, Ésquilo seria o dramaturgo mais relacionado com uma dramaturgia limitada tanto temporalmente quanto esteticamente em relação aos seus companheiros. Seria preciso ultrapassar Ésquilo para atingir uma posição mais avançada nessa pressuposta linha de desenvolvimento da dramaturgia.

Com a datação tardia de *As suplicantes*, a obra se aproxima mais da *Oresteia*, mais do fim da carreira de Ésquilo que de seu início, projetando a seguinte e inegável conclusão: *a presença de atividade coral intensa não é índice de antiguidade ou limitação tecno-expressiva*. Disso, temos que, no lugar de uma linha única de desenvolvimento que parte no mais

---

<sup>5</sup> Develin (2003).

<sup>6</sup> Garvie (1969, p. 29-140); Mota (2008, p. 237-241). Sobre aspectos gerais da peça, v. Papadopoulou (2011).

cantado para mais falado, devemos ter em mente as diversas formas de se integrar performances corais e não corais dentro do espetáculo dramático antigo. *As suplicantes* é uma aula, um outro experimento dessa dramaturgia musical.

## As partes do drama

*As suplicantes* se organiza do seguinte modo<sup>7</sup>:

**Quadro 1** - Distribuição das partes de *As suplicantes*.

SEÇÕES	VERSOS	PORCENTAGEM	AÇÕES
1 - Párodo	1-175	16% (16.309)	Coro das suplicantes entra em marcha (1-39), seguidas por seu pai Dânao. Depois as mulheres começam uma performance organizada, clamando proteção aos deuses no altar (39-175).
2 - Episódio I	176-523 (348)	32% (32.432)	Debate entre Corifeu e Pelasgo, líder de Argos, em torno do recebimento delas como exiladas. Dânao vai com Pelasgo tentar convencer os Argivos em Assembleia.
3 - Estásimo I	524-599 (76)	7% (7.082)	Atividade coral que suplica que os deuses ouçam a causa das mulheres.
4 - Episódio II	600-624 (25)	2% (2.329)	Dânao retorna e relata que a assembleia votou favoravelmente às suplicantes.
5 - Estásimo II	625-709 (85)	8% (7.921)	Coro exultante canta e dança auspícios favoráveis aos argivos.
6 - Episódio III	710-775 (66)	6% (6.150)	Hesitação de Dânao, que avista um barco egípcio e vai em busca de ajuda dos argivos.
7 - Estásimo III	776-824 (49)	4% (4.566)	Terror toma conta do coro.
8 - Episódio IV	825-1017 (193)	18% (17.986)	1. Egípcios entram em cena e ameaçam as Danaides. 2. Segue-se áspero diálogo entre os homens que chegam com Pelasgo e os Egípcios. 3. Dânao, com uma escolta, solicita que as Danaides iniciem rituais de agradecimentos aos argivos e aos deuses.
9 - Êxodo	1018-1073 (56)	5% (5.219)	A peça finaliza com falas e performances corais que celebram a solução do conflito.

Fonte: produção do próprio autor.

<sup>7</sup> V. Mota (2008, p. 241-295) e Munoz (2010). Sobre a nomenclatura quanto às partes do espetáculo trágico, v. Mota (2017; 2019).

A partir dessa distribuição de cenas, podemos perceber que as duas seções de abertura (Párodo e Estásimo I) ocupam quase metade da peça (48%), formando um antirritmo em relação à sucessão de cenas de pequena duração que vêm logo depois. Dessa maneira, a peça irrompe no cansaço da fuga das mulheres que se alongam em seu canto complexo e heterométrico<sup>8</sup>. Tal performance inicial se justapõe a uma extensa sequência de estabilização na qual a identidade das suplicantes é debatida e posta à prova como forma de subsidiar as ações do soberano de Argos.

Aceito o asilo, o ritmo da peça muda drasticamente: há a tensão entre a resolução da questão do asilo e a iminente chegada de outro partido envolvido na disputa: os noivos egípcios. A aceleração das cenas diminui as distâncias entre as noivas e seus noivos, até que temos o compósito Episódio IV, que em suas três cenas marca o ápice do conflito e ao mesmo tempo sua solução temporária, pois nas demais peças da trilogia as situações não resolvidas em *As suplicantes* encontrarão o seu acabamento.

Mas se olharmos bem, o Episódio IV, mesmo marcando uma temporalidade maior que as curtas cenas anteriores, ele mesmo é um aglomerado de pequenos momentos em sucessão. Se as breves seções após a abertura camuflam sua urgência ao trabalharem com a tensão entre o que acontece em cena e o que acontece fora do espaço visível da audiência, aqui mesmo o Episódio IV tendo uma maior duração, é divisível em ações no mesmo lugar e tempo, o que lhe dá um aspecto de urgência também. De fato, é possível separar o Episódio IV nas seguintes ações:

**Quadro 2 - Distribuição das partes do Episódio IV de *As suplicantes*.**

<b>Ações</b>	<b>Versos</b>	<b>Porcentagem I (quanto à peça)</b>	<b>Porcentagem II (quanto ao Episódio IV, total de 193 versos )</b>
Egípcios confrontam-se com as Danaides.	825-907 (83)	7% (7.735)	43% (43.005)
Pelasgo e seus Homens se confrontam com os Egípcios, os afastam das Danaides. E depois Pelasgo se despede da Danaides.	908-979 (72)	6% (6.710)	37% (37.305)
Diálogo entre Dânao e Danaides.	980-1017 (38)	3% (3.541)	19% (19.689)

Fonte: produção do próprio autor.

<sup>8</sup> Detalhada análise métrica da peça se encontra em Rash (1977).

Como se pode concluir, a construção paratática, integrativa, acumulativa do Episódio IV explicita como uma lupa o ritmo estrutural de *As suplicantes*, ao fazer convergir para um momento três eventos diversos e associados, eventos com proporções temporais bem evidentes: se a longa cena de estabilização se constitui no referente de maior duração temporal do espetáculo, as outras cenas se fazem tomando-a por medida. O párodo é a metade do Episódio I. As demais cenas são elaboradas como múltiplos aproximados que dividem o Episódio I. As partes mesmas do Episódio IV são do tamanho das outras cenas que se tomam o Episódio I como seu valor antagônico. Sempre lembrar que tais dimensões temporais se materializam na performance: durar mais é ocupar mais espaço, é ser mais observado.

## A peça

O que mais torna peculiar a peça é a presença de um coro-protagonista composto por mulheres estrangeiras que vêm até Argos solicitar asilo<sup>9</sup>. Nesse sentido, retomam-se alguns elementos de obras anteriores: essas mulheres são estrangeiras, vindas do além-mar, como os invasores persas. E o agrupamento feminino é explicitamente marcado por extremos emocionais, como o coro de mulheres em *Sete contra Tebas*.

A viagem da foz do Egito para as margens de Argos, atravessando o Mediterrâneo, não é um passeio: atravessar o mar e seus perigos irrompe como uma aventura, um perigoso e mortal desafio. Mas isso não foi o pior: escapar e quase morrer nas águas não se compara a partilhar do leito com seus primos. Tanto que as Danaides projetam para seus perseguidores aquilo que elas enfrentaram:

[30] Mas, antes que o devasso enxame de homens nascidos do Egito  
os pés nesta terra pantanosa  
cravem, eles e o barco deles enviem para o alto mar.  
E ali, em meio a tempestades de golpes terríveis,  
relâmpagos, trovões e ventos carregados de chuva,  
[35] tendo se defrontado com a crueldade do mar, que morram,  
antes que então subam aos leitos  
que a deusa do Direito repele,  
apropriando-se de nós suas primas paternas contra nossa vontade.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Sobre o tema tão atual, v. Bakewell (2013) e Thomas (1998). A respeito do mito e sua tradição, v. Burian (1971) e Berioto (2012). Sobre o contexto de encenação, v. Poochigian (2006).

<sup>10</sup> Trechos da peça são citados seguindo a numeração em versos da edição de West (1990).

Esse doloroso desespero que repercute nos cantos junto ao altar próximo à costa marinha é introduzido na entrada anapéstica e no subsequente clamoroso lamento que é realizado para as estátuas ali na orquestra. As Danaides cantam e dançam suas angústias, acompanhadas de suas servas<sup>11</sup>.

Para o público que as vê e ouve, temos na parte subsequente uma caracterização tardia dessas mulheres, uma rubrica interna, enunciada por Pelasgo, que vem com seus soldados enfrentar possíveis invasores<sup>12</sup>:

PELASGO

De onde vem essa tropa não helena e para quem  
[235] nos dirigimos trajada de vestidos bárbaros  
extravagantes e bandanas? Pois isso não é roupa  
da Argólida, nem das mulheres de lugar algum da Hélade!  
Como, para esta terra, sem arautos adiante,  
sem protetores locais e guias vocês se atreveram  
[240] a vir sem medo – isso é uma coisa surpreendente!  
Ainda mais: uns ramos, conforme os costumes dos suplicantes,  
estão deixados da parte de vocês diante dos deuses aqui reunidos.  
É somente isso que parece estar em consonância com a terra da Hélade<sup>13</sup>.

Esse é o primeiro contato entre os de Argos e o grupo de estrangeiras. Pelasgo marca as mulheres a partir do entrelaço entre dados culturais visíveis<sup>14</sup>. Nesse escaneamento inicial um primeiro estranhamento é perceptível: as Danaides se vestem como bárbaras, como as de outro lugar, mas realizam ritos conhecidos. Elas partilham de uma dupla lógica: oposição e identidade.

Outro traço que amplia a confusão de percepção é que, além da riqueza e luxúria das vestes e de seus ornamentos, as Danaides são afrodescendentes.

PELASGO

[277] Coisas inacreditáveis de ouvir vocês, estrangeiras, estão contando!  
Como isso de a raça de vocês ser argiva!  
Pois muito mais se parecem com as mulheres  
da Líbia e de modo algum com as desta terra.  
O Nilo deve ter alimentado tais criaturas  
iguais a uma figura de Cípris modelada em formas

<sup>11</sup> V. Businarolo (2006) e Lomiento (2008).

<sup>12</sup> Murnaghan (2006).

<sup>13</sup> Estes objetos cênicos, longos ramos de oliveira rodeados por lã branca, nas mãos de doze coreutas, ampliam magnitude do coro e projetam sua ambivalência: elas portam tais objetos como armas e como sinais de suplicância. V. Noel (2011).

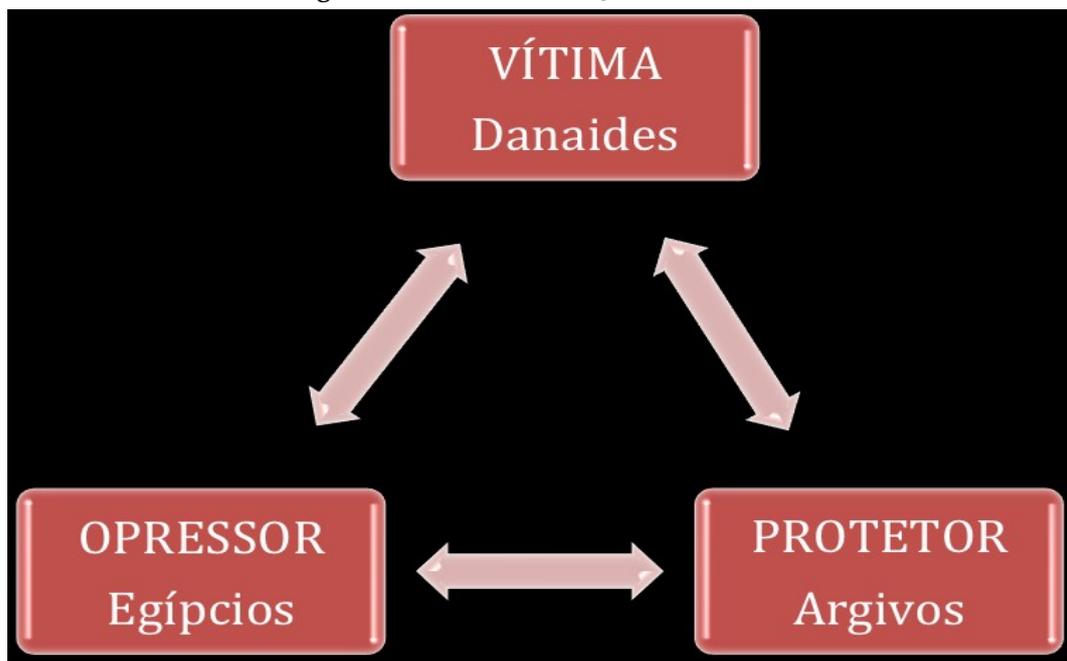
<sup>14</sup> Mitchell (2006) e Karantza (2010).

femininas por homens artesãos.  
Ouvi dizer que as nômades do Indo  
montam nas costas de camelos que se movem como cavalos,  
vivendo elas na terra próxima aos etíopes.  
Vocês seriam como as virgens amazonas devoradoras de carne  
que vivem sem marido se portassem arco.  
Se me explicar, poderei entender melhor isso:  
[290] como tua descendência e linhagem são argivas?

Esta perplexidade e estranhamento iniciais de Pelasgo vão se desdobrar em algo bem pior: após as Danaides comprovarem que os laços que possuem com os locais vão além do fenótipo, das imediatas e observáveis informações e de fato são laços de parentesco, a proposição de um asilo torna-se um problema político: os noivos egípcios vão chegar para tomar posse de suas mulheres fugitivas. Se Pelasgo e a cidade concederem o asilo, a proteção, haverá guerra. E uma guerra causada por mulheres estrangeiras. Pelasgo vai para a cidade tentar convencer seus cidadãos sobre a legitimidade da causa das Danaides<sup>15</sup>.

A partir daí há uma ampliação do drama das suplicantes. Em um primeiro momento as funções dramáticas do caso parecem estar preenchidas, na seguinte triangulação:

Figura 1 - Gráfico das funções dramáticas.



Fonte: produção do próprio autor.

<sup>15</sup> V. Göode (2000) a respeito do contexto das estratégias argumentativas aqui utilizadas.

Esse esquema começa a ruir ou ser problematizado no curso do espetáculo<sup>16</sup>. De vítimas, as suplicantes se convertem em opressoras, ao imporem aos argivos uma situação que lhes será adversa, tanto na quase obrigação da concessão do refúgio, quanto na guerra que será desenvolvida depois. Em conexão a isso, as outras funções são ocupadas por outros agentes.

Não apenas o esquema em suas funções dramáticas é reelaborado: o próprio ritual de suplicância passa por transformações. Este ritual foi caracterizado na Antiguidade como uma sucessão de 4 atos:

- 1 - o suplicante aproxima-se de um indivíduo ou lugar;
- 2 - o suplicante realiza específicos gestos que marcam a súplica, como ficar de joelhos, abraçar os joelhos do solicitado, entre outros;
- 3 - o suplicante solicita verbalmente o que necessita;
- 4 - o solicitado vai avaliar a súplica e dar sua resposta<sup>17</sup>.

De fato, vemos as estrangeiras se aproximarem do altar e depois do homem poderoso da região. Em sequência, ela portam os ramos de suplicantes, que as identificam dentro do estereótipo previsto. Após, as mulheres entram em um tenso debate com Pelasgo, que vai defender a causa das Danaides na assembleia de Argos.

Embora todas as etapas desse complexo procedimento social sejam contemplados na obra, há interferências, perturbações que mostram como a dramaturgia de Ésquilo não se contenta em apenas apresentar, reproduzir organizações de ações prévias sem modificá-las. Mesmo que esquemas e roteiros da vida social estejam ali presentes no texto e sejam *audiovisualizáveis*, eles passam por operações dramáticas específicas e são resignificadas.

Assim, o procedimento jurídico-social da suplicância, que projeta atos de reciprocidade entre o solicitante e o solicitado, quando é dramatizado passa por um processo de análise. A roteirização das ações e das seções do espetáculo redefine o material da suplicância. No teatro, o ritual está a serviço da dramaturgia. A negociação entre as Danaides e Pelasgo vale-se da conhecida contextura de atos e funções como ponto de partida para outras possibilidades de sua realização. Ou seja, a dramaturgia de Ésquilo reorganiza os dados da dramaturgia social. Mas para quê? Para que trazer em cena uma resignificação do mito das Danaides?

---

<sup>16</sup> Turner (2001).

<sup>17</sup> Naiden (2006).

A peça começa com um bando de mulheres fugindo de um casamento com seus parentes. Elas vão para outro continente, para outro país, como refugiadas. Seu drama se amplia quando encontram um possível auxílio no governante local, Pelasgo. Ele as recebe desconfiado, hesita e cede sob o impulso da consanguinidade e da ameaça delas se enforcarem no altar. Enquanto isso tudo é encenado, os terríveis Egípcios, os noivos estão chegando pelo mesmo mar que trouxe as Danaides.

Sempre lembrar que de fato não há mulheres na peça e que o público presente nas arquibancadas era composto basicamente por homens<sup>18</sup>. Os 12 integrantes do coro com suas 12 servas formam um agrupamento quase militar com suas coreografias, perfazendo, pelo menos, 24 figuras que se opõem a Pelasgo e seus acompanhantes. Após a entrada do coro dos Egípcios, o espaço de atuação se enche de figuras. Toda essa multidão converge para um ponto comum: todos estão ali por que não há casamento, por que mulheres decidiram não se unir aos homens. E esta recusa, que nunca é totalmente explicada no texto, é o que gera a tetralogia. Na peça, tudo parte dessa ruptura com os padrões da vida social: a existência das mulheres está ligada à união com os homens. E essa ruptura acaba por se revelar de modo intenso em seus efeitos: não há casamento, mas guerra e morte.

O público conhece o mito:

A quinta geração depois dele {Épafos}, cinquenta moças,  
de volta para Argos mesmo não querendo vai regressar  
[855] para fugir de casamento com seus primos  
consanguíneos. Eles, mentes tomadas pelo desejo,  
como falcões seguindo próximos das pombas,  
vão chegar para caçar casamento que não devem buscar,  
mas os deuses não vão permitir que se apossessem delas.  
[860] A terra de Pelasgo vai ser encharcada de sangue  
causada por audaciosa violência feminina durante a noite.  
Pois cada esposa vai matar seu marido,  
a espada de dois gumes nas gargantas.<sup>19</sup>

Como vemos, a recusa em não contrair casamento com seus primos chega aos extremos: na noite de núpcias, elas assassinam seus noivos. Se as Danaides chegam como suplicantes no início da peça, todos no teatro sabem que são capazes de agir como guerreiras.

---

<sup>18</sup> Para recente discussão, Roselli (2011). Sobre as figuras femininas em *Ésquilo*, v. Karamitrou (1994) e Amendola (2006).

<sup>19</sup> *Prometeu acorrentado*, versos 853-863.

Este outro lado das Danaides é enfatizado, por exemplo, por um poeta-músico que viveu logo depois da morte de Ésquilo, Melanipedes (475 a.C.-415a.C), que também compôs versos um ditirambo em torno do mito das Danaides, as quais são mostradas mulheres que

[...] nem possuem o temperamento das mulheres.  
Antes se exercitam na condução  
de carros em bosques ensolarados,  
muitas vezes sentindo no coração  
o prazer da caça [...] <sup>20</sup>

Aqui se enfatiza a ambivalência das mulheres guerreiras, que sobrepõe características masculinas e femininas. As Danaides seriam assim mulheres que podem fazer coisas que os homens fazem: a guerra.

Mas na peça a agressividade do gênero feminino, que quebra com a moldura formal das suplicantes, relaciona-se com a atividade verbal inicialmente. Elas ameaçam se enforcar se o pedido de asilo não for aceito<sup>21</sup>. Quando, na cena mais intensa da peça, os egípcios invadem a orquestra e as capturam, elas não reagem, mesmo sendo em número maior. Se não fosse pela intervenção de Pelasgo e seus homens, as mulheres seriam arrastadas pelos cabelos por seus primos para fora de cena e levadas de volta para o Egito.

Durante toda a peça a inimizade das Danaides com seus noivos se manifesta em imagens zooformes, um bestiário trágico. Os primos egípcios são chamados de falcões, lobos, corvos, cães<sup>22</sup>. Na iminência do ataque, o coro afirma que os noivos “Possuem o temperamento de animais lascivos, selvagens: é preciso tomar cuidado para não se apossarem com força de nós (762-763).” Diante disso, elas mesmas resumem sua impotência: “Uma mulher sozinha não é nada: Ares não está nela (747).” Os associados a uma violência animalesca e primitiva são seus consortes. A recusa em casar com eles é a recusa em participar de sua violência.

Então temos uma aparente contradição entre o mito e o drama: a face terrível, viril das Danaides conhecida por todos, e a face feminina, passiva, que parece ser dominante aqui.

---

<sup>20</sup> PMG 757, v. Page (1962).

<sup>21</sup> Sobre o contexto do asilo nesse tempo, v. Grethlein (2003). Sobre o exílio como um padrão dramático, v. Tzanetou (1997).

<sup>22</sup> Versos 224, 351, 751, 758.

Tal aparente contradição se resolve pela dramaturgia. A datação de *As suplicantes* nos coloca diante de um dramaturgo com larga experiência em manejar os recursos teatrais, em um *know-how* das possibilidades do jogo entre aquilo que se mostra e a construção da audiência. Como é bem sabido, *Ésquilo* é cheio de surpresas<sup>23</sup>. As ambiguidades e obscuridades em suas obras não são abstratas: dizem respeito ao modo como são manipuladas as referências para o público. Para entender *Ésquilo* é preciso ter em mente a alta taxa de teatralidade do espetáculo: aquilo que é apresentado para a audiência está saturado de uma longa experiência e tradição em procedimentos cênicos. O que se exhibe em cena não é o mito em si, mas o teatro mostrando-se a si mesmo, em seus meios de jogar com as expectativas da audiência.

A partir disso, homens mascarados fazendo papel de mulheres frágeis que não são tão frágeis assim começa então a fazer sentido. Cena-chave para isso é, após a entrada coral, o diálogo entre pai e filhas, o pai como um diretor de cena, orientando a atuação das filhas.

#### DÂNAO

Filhas, é preciso mostrar bom senso. Até aqui chegaram com este velho confiável pai prudente capitão.

E agora, precavendo-se contra as coisas desta terra, aconselho que guardem bem minhas palavras na memória.

[180] Vejo o pó, mensagem sem voz de uma armada.

Os eixos das rodas não se calam em seu movimento; uma multidão portando escudos e brandindo lanças eu avisto e com seus cavalos e carros curvados.

Talvez sejam os principais desta terra vindo até nós como observadores, informados que foram por mensageiros.

Mas enviados seja em missão de paz, seja tomados por ódio cruel a lançar-se sobre este nosso grupo

o melhor é, de qualquer forma, meninas,

se assentar próximo deste monte onde os deuses se reúnem.

[190] Pois mais forte que os muros da cidade é um altar, impenetrável escudo.

Então andem rápido, e seus ramos brancos

de suplicantes, ornamentos do Zeus venerável

tragam com reverência, na mão esquerda,

e com palavras compassivas, lamentosas, precavidas

respondam aos estrangeiros, como convém aos recém-chegados de fora.

falando com clareza dessa fuga realizada sem derramamento de sangue.

Acima de tudo, que aquilo que é arrogante não

comande a tua voz, e aquilo que é impetuoso

não surja em teu rosto prudente, a partir de olhos serenos.

[200] Não seja precipitada ou lenta ao falar. O povo daqui se aborrece logo.

---

<sup>23</sup> Mota (2018; 2018a).

E não esqueça de ser submissa: necessitada, estrangeira e fugitiva é o  
[que te define.  
Falar com arrogância não convém aos mais fracos.

Dânao claramente é posicionado como tendo uma ascendência sobre o coro, como o seu corifeu. Inicialmente, como se começasse o estudo de um texto teatral, ele contextualiza da cena de encontro com os principais da região, analisando as circunstâncias dadas, para subsidiar a construção da figura que o coro vai performar diante tanto do público, quanto daqueles com quem vai diretamente contracenar. Conhecidas as circunstâncias dadas, Dânao explicita verbalmente rubricas de atuação, evidenciando como o coro deve usar sua voz, seus movimentos, uso de objeto de cena, e o conteúdo de suas palavras. Dânao, diretor e dramaturgo, indica quais os recursos e os efeitos da cena, para que as Danaides, ao atuarem no papel de suplicantes, sejam persuasivas<sup>24</sup>.

Na fala de Dânao, a correlação entre atuação e recursos pressupõe um treinamento prévio: o que agora se explicita é uma caracterização em função da cena. Elas vão se transformar em suplicantes, vão falar e agir como mulheres nessa situação. Elas precisam parecer despotenciadas, mais fracas. Se elas precisam parecer alguma coisa, vão mostrar esse empenho, essa orientação interpretativa. E vão mostrar isso tanto para os principais da terra, quanto para a audiência.

Este momento metateatral preparatório dá lugar à própria performance das Danaides como suplicantes, quando da chegada de Pelasgo com seus homens. Mas durante o áspero diálogo com Pelasgo, a atuação do coro não segue completamente as indicações do diretor Dânao. Como uma plateia, Pelasgo e seu grupo não aderem completamente à causa das mulheres. Há duas plateias aqui: a dos homens de Argos em Cena e a do teatro. Ésquilo habilmente posta uma plateia em cena para provocar as tensões com a plateia assentada nas fileiras da audiência. Embora sejam duas plateias diversas, o entrelaço entre suas expectativas é produtivo: Pelasgo e seus homens estão no tempo do mito, conhecem apenas aquilo que se lhes apresenta a cada momento. Essa limitação cognitiva é inversamente oposta ao que a audiência no teatro sabe. Mesmo assim, elas estão copresentes, e partilham de graus diversos de reação à identidade das

---

<sup>24</sup> Karas (2017) argumenta como Ésquilo vale-se da prática da persuasão não apenas como recurso retórico, explorando suas amplas possibilidades estratégicas, especialmente na *Oresteia*, como se pode observar na figura de Atena.

suplicantes. Ainda que Pelasgo e seus homens tenham decidido ajudar na causa das Danaides, fica patente não para eles, mas para o público, que reagiram não somente baseados no fato de as mulheres se apresentarem como suplicantes, e sim pela força da ameaça<sup>25</sup>.

Dessa maneira, mostra-se em suspenso a necessidade de uma definição exclusiva da identidade das Danaides. A transformação delas em suplicantes, a sua sobreatuação é o que é efetivado em *As suplicantes*. Agora, este processo começa quando, ou quando se encerra? Elas já entram em cena como as Danaides ou como as suplicantes? Quando estão sós diante do público, quem elas são?

A vantagem de se trabalhar com um material de prévio conhecimento por parte da plateia possibilita tal heterogeneidade de perspectivas, ou de não resolver a questão da identidade de uma figura<sup>26</sup>. Ainda mais um coro.

A questão imediatamente se compreende por uma dramaturgia que se define em negociação com outras obras performativas. Além de Hesíodo (séc. VIII) e de um ciclo de poemas em volta das Danaides, temos o fato que o nosso conhecido Frínico compôs as tragédias *Danaides* e *Os egípcios*<sup>27</sup>. Assim, a primeira fonte da heterogeneidade de perspectiva consiste na forma como a própria tradição teatral é constituída por meio de intertextualidades e reelaboração de obras entre os dramaturgos. Eu pertenço a uma dramaturgia ateniense a partir do momento em que retrabalho seu repertório. Ao estabelecer uma relação ativa com o repertório, eu produzo minhas obras, eu me insiro na tradição dramaturgical. Assim, temos um diálogo com obras da tradição performativa em geral, como os poemas homéricos, a poesia lírica, a lírica coral, entre outras fontes, e também um diálogo com o repertório de obras apresentadas nas Grandes Dionísias.

A segunda fonte de ambivalência está no modo como os procedimentos dramaturgical são utilizados em cada obra, produzindo a singularidade de cada realização. Entre tantos recursos, *As suplicantes* apresentam dois fundamentais: o contraponto mítico e a dramaturgia musical.

---

<sup>25</sup> Bednarowski (2010) e Passariello (2011). V. ainda Jouanna (2002). Lembrar que essa ambivalência do feminino é uma estratégia recorrente em *Ésquilo*. Se Xerxes é negativamente associado ao gênero feminino para representar um homem fraco, Clitemnestra é vista como uma mulher com vontade viril, para acentuar sua capacidade de ação. V. Zeitlin (1988; 1990), textos depois integrados em Zeitlin (1996), e Monahan (1987). V. ainda Brill (2009).

<sup>26</sup> Sobre o material mítico como orientação da audiência, v. Hodgkinson (1991).

<sup>27</sup> Sobre Hesíodo, v. a obra fragmentária *Catálogo de mulheres* (CASSANMAGNAGO, 2009). Sobre a recepção do mito, v. Beriotta (2011/2012).

A entrada do coro dispõe estes procedimentos, associado-os. Muito do restante da peça é uma ampliação dos materiais aqui inicialmente performados. Para uma melhor e análise, eis o párodo em sua inteireza<sup>28</sup>. Inicialmente, a marcha anapéstica (1-40):

[1] Que **Zeus protetor** das suplicantes olhe com benevolência para nosso grupo que desembarcou vindo da foz de fina areia do Nilo. Deixando a terra de **Zeus**, que faz fronteira com a Síria fugimos pra aqui não por causa de decretos da cidade deliberados contra atos sanguinários a nós aplicáveis, mas sim por nossa própria decisão de fugir de homem, rechaçando casamento com os filhos de Egito [10] e suas impuras intenções. Dânao nosso pai, conselheiro e líder, após considerar as melhores opções do jogo, decidiu pela mais honrosa e infeliz: fugir livremente sobre as ondas do mar, aportar na terra de Argos, de onde nossa raça se originou, a qual se orgulha vir **do toque e do sopro de Zeus fustigando a novilha selvagem.** Para qual terra mais favorável [20] que esta poderíamos ter chegado empunhando estes ramos de suplicantes todo-volteados de lâ? Mas, oh divindades pátrias de Argos, a quem a cidade, o solo e a límpida água pertencem, Deuses das alturas e deuses dos pesados castigos, subterrâneos, que se ocupam das tumbas e, em terceiro lugar, Zeus salvador, guardião da casa dos homens devotos, acolham como suplicantes este agrupamento feminino com o respeitoso espírito da terra. [30] Mas, antes que o devasso enxame de homens nascidos do Egito os pés nesta terra pantanosa cravem, eles e o barco deles enviem para o alto-mar E ali, em meio a tempestades de golpes terríveis, relâmpagos, trovões e ventos carregados de chuva, tendo se defrontado com a crueldade do mar, que morram, antes que então subam aos leitos que a deusa do Direito repele, apropriando-se de nós suas primas paternas contra nossa vontade.

Nessa abertura, as suplicantes adentram o teatro para depois, quando acabar sua marcha anapéstica, posicionarem-se junto ao altar e suas estátuas. Em negrito, estão

---

<sup>28</sup> Kavoulaki (2011).

marcadas as referências a outro acontecimento dentro do acontecimento, outra história dentro da história, justapondo o tempo do aqui-agora ao tempo do mito.

A partir da organização coral subsequente, o coro junto às estátuas dos deuses vai explicitar melhor o mito sobre como as mulheres constroem sua própria identidade:

**Est. 1**

[40] E agora invoco  
o bezerro de Zeus nosso  
defensor de além-mar, filho  
da vaca que pasta flores, nosso ancestral, nascido do sopro  
de Zeus, seu toque - ao tempo destinado cumpriu-se o que o nome  
de fato aponta: o toque, Épafos, a quem ela deu a luz.

**Ant. 1**

Para ele eu clamo  
[50] aqui nos lugares  
pasto-verdejantes de sua antiga mãe  
relembrando seus sofrimentos de antes, os quais vou apresentar agora  
com evidências confiáveis, que, embora aos moradores desta terra  
possam parecer inesperados,  
mas ao longo de meu relato qualquer um deles vai entender.

**Est. 2**

Se algum nativo aqui perto for conhecedor do som dos pássaros  
escutar estas minhas queixosas lamentações  
[60] vai pensar que ouve a voz  
da ardilosa esposa de Tereu,  
rouxinol caçado pelo falcão,

**Ant.2**

ela, que apartada de seu lugar, junto às verdes margens,  
chora novo lamento sobre antigas sombras  
e compõe o destino fatal do filho, como ele foi morto  
pelas próprias mãos dela,  
vitimado pelo ódio de uma mãe desnaturada.

**Est. 3**

Assim também eu, amante do pranto ao modo dos Jônios,  
[70] dilacero a tenra face queimada pelo sol  
e o coração inexperiente em lágrimas. Eu colho somente pesares,  
na ânsia de saber se desse desterro hostil, das névoas do Egito,  
vai alguém aqui nos proteger.

**Ant. 3**

Deuses de nossos pais, ouçam bem atentando ao que é justo:  
[80] para que nossa juventude não encontre fim fora daquilo que é devido,  
e para que mostrar que vocês odeiam realmente toda violência destemperada,  
é preciso agir corretamente com os casamentos.  
Pois há, mesmo para os oprimidos fugitivos de guerra,

um altar, proteção contra  
a ruína, lugar de culto das divindades.

**Est. 4**

Que se cumpra, se verdadeiramente for de Zeus,  
o desejo de Zeus. Não é fácil de ser atingido,  
pois densos e escuros  
os caminhos de seu coração  
se avolumam, difíceis de ser ver.

**Ant. 4**

Atinge sem hesitar e não  
pelas costas, quando quer realizar o que planeja.  
Resplandece qualquer lugar  
até mesmo nas negras trevas  
repletas com as sortes das multidões dos mortais.

**Est. 5**

Ele derruba de suas altivas esperanças os mortais para completa ruína  
sem de forma alguma usar de violência.  
Na ausência completa de pesares vivem as divindades.  
Assentado, o pensamento  
dali mesmo executa em todo caso  
a partir das moradas sagrados.

**Ant. 5**

Que Zeus olhe para o ultraje mortal, que se revigora  
brotando em mentes de obstinados propósitos  
querendo casamento conosco;  
intenções frenéticas  
como agulhões sem escape  
de mentes iludidas por ruinosos enganos.

**Est. 6**

São essas as aflitivas tristezas que eu choro,  
agudas, carregadas, que trazem lágrimas,  
Iê, Iê, gritos tristes que convém a estes lamentos.  
Enquanto ainda viver me honro com os gemidos.

**Refrão 1**

*Que a montanhosa Apia seja por mim,  
terra que bem conhece minha bárbara linguagem.  
Muitas vezes eu me lanço sobre meus véus sidônios  
e desfaço o linho em trapos.*

**Ant. 6**

Ritos sagrados, mesmo seguindo seu curso normal, podem  
ser sujeitos a divina intervenção, se a morte se ausenta  
Iô, Iô, Iô, pesares difíceis de entender.  
Para onde essa onda de males vai levar?

### **Refrão 1**

*Que a montanhosa Apia seja por mim,  
terra que bem conhece minha bárbara linguagem.  
Muitas vezes eu me lanço sobre meus véus sidônios  
e desfaço o linho em trapos.*

### **Est. 7**

Os remos e a cabine do barco feita de amarraduras  
de linho que me protegem do mar  
me despacharam pra aqui com ventos sem tempestades,  
não tenho do que me queixar.  
Que uma saída em tempo hábil o pai que tudo vê  
possa criar em nosso favor.

### **Refrão 2**

*Que a grandiosa descendência de nossa honrada mãe escape  
da cama dos homens, ah, ah,  
sem marido e sem submissão.*

### **Ant. 7**

Que vindo de encontro ao meu querer a pura  
filha de Zeus olhe em minha direção,  
ela que habita atrás de honrados,  
protegidos muros de um templo:  
afrentada por essas perseguições venha com todo seu poder,  
virgem que ajuda a virgem,  
[150] e seja nossa libertação.

### **Refrão 2**

*Que a grandiosa descendência de nossa honrada mãe escape  
da cama dos homens, ah, ah,  
sem marido e sem submissão.*

### **Est. 8**

Se ela não vier, nós, uma negra  
raça queimada pelo sol,  
a Zeus debaixo da terra, que bem recebe os mortos,  
vamos suplicar com nossos ramos,  
enforcadas nas árvores  
se acaso os deuses do Olimpo não nos ajudarem.

### **Refrão 3**

**Ah Zeus! É a insistente ira, desgraça,  
dos deuses contra Ió. Eu conheço a malícia  
da esposa de Zeus que se espalha pelo céu:  
de ventos que atormentam se origina  
uma tempestade.**

**Ant. 8**

**E então não será Zeus passível de correta censura,  
por haver desonrado o filho da novilha, criança que ele mesmo gerou tempos  
[atrás, por agora desviar o olhar  
de nossas súplicas?  
Possa ele das alturas ouvir nosso clamor.**

**{Refrão 3**

**Ah Zeus! É a insistente ira, desgraça,  
dos deuses contra Ió. Eu conheço a malícia  
da esposa de Zeus que se espalha pelo céu:  
de ventos que atormentam se origina  
uma tempestade.}**

A longa performance possui como marcos iniciais e finais referências ao contraponto mítico que as Danaides fazem de sua trajetória com a de Ió<sup>29</sup>. A intensificação das referências se faz também na ampliação da teatralidade da cena: dos versos entoados enquanto andam acompanhados pelo som de um instrumento de sopro nos anapestos vamos para uma completa exploração de recursos vocais e corporais nos cantos, danças e música da cena. A correlação entre o mundo mítico e a amplitude performativa aproxima o coro das imagens que canta e dança. Elas não mostram o mito: elas são o que dançam e cantam.

A flexibilidade de ações possíveis na performance organizada do coro efetiva essa fusão de agentes e identidades. Nas cenas em que o coro está só, que é o centro das atenções, ocupa o lugar focal da orquestra, tal flexibilidade é efetivada, pois não há contracenação com agentes não corais. O dramaturgo ateniense tem ao seu dispor um espaço-tempo para demonstração de suas habilidades como coreógrafo e dramaturgo musical.

E como canta e dança este coro aqui? Temos uma longa performance coral distribuída em um conjunto de 8 agrupamentos de pares estróficos. Novamente retomando a imagem do carnaval, é como se tivéssemos uma sucessão de blocos com conteúdo e material rítmico-melódico diversos a cada ala<sup>30</sup>:

---

<sup>29</sup> Sobre as referências etnográficas/geográficas da peça, seus catálogos de lugares e povos, especialmente nas viagens de Ió, v. Bianchetti (2009).

<sup>30</sup> Sigo distribuição dos versos da edição West (1990). Outras possibilidades, especialmente no final da seção coral, v. Lomiento (2008), Fleming (2007), Businarolo (2006), Munoz (2010). Para um comentário mais detido desta seção, v. Mota (2008, p. 247-256).

**Quadro 3 - Distribuição métrica da seção lírica dos párodos.**

<b>PARES ESTRÓFICOS</b>	<b>FOCO</b>	<b>MÚSICA e FUNÇÃO</b>
1	Mito	iambo-dátilos. Dançar, celebrar o passado heróico.
2	Atualidade/ Mito	coriambos e dátilos. Insere outro paralelo mítico.
3	Atualidade/ mito	iambo-dátilos. Lamento.
<b>4</b>	<b>Mito/teologia</b>	<b>iambos/dátilos. Zeus.</b>
<b>5</b>	<b>Teologia</b>	<b>iambos/coriambos. Zeus.</b>
6	Atualidade/ Mito	iambos, lamento. Refrão 1 no mito.
7	Atualidade	Iambos/ dócmios. Súplica. Refrão 2 no mito
8	Atualidade	Iambos/dátilos. Celebra a memória mítica. Refrão 3 no mito.

Fonte: produção do próprio autor.

Como se pode verificar, há quanto ao foco uma alternância e muitas vezes uma complementariedade entre o tempo atual, o sofrimento que as mulheres procuram exibir em razão de sua experiência de refugiadas, e o tempo do mito, no qual as mulheres buscam uma imagem que as defina. Em sucessão, os blocos ou alas vão se encaminhando para um foco maior nas próprias Danaides.

Este heterogêneo e desdobrado foco é duplicado na música. Temos sempre uma composição de ritmos sob uma base iâmbica, metro padrão para cenas de lamento<sup>31</sup>. Então se lamenta de diversas maneiras, ora enfatizando as dores pessoais, ora realçando alguma ação desesperada. Os refrões procuram marcar apartes, que se sobrepõem e ampliam alguns temas encenados.

Os oito blocos possuem margens iniciais e finais em espelhamento temático e musical: o coro celebra uma memória que correlaciona as Danaides com Ió e suas desventuras, trazendo a público mais referências que as apresentadas no párodo. Marcha anapéstica e canção coral estão vinculadas. Aquilo que fora aludido, agora é expandido. O momento performativo de agora é trazer para o primeiro plano a associação entre a narrativa de Ió e a das Danaides.

Mas se início e fim se completam, as seções 4 e 5, o núcleo da performance coral, também se vinculam. E ali temos um foco em outro tempo-espço que Ió e as Danaides. Nesse momento, há um canto sobre um terceiro, um outro: Zeus.

<sup>31</sup> Sobre as questões métricas, v. Mota (2019).

Das pontas para o centro: a solução para o drama das Danaides estaria em Zeus. Contudo, ironicamente, no mito de Ió é o envolvimento de Zeus que traz os problemas. Elas invocam ajuda de Zeus, elas fundem sua história com a história de Ió, mas desconhecem ou não levam em conta o outro aspecto do Zeus salvador – o de predador sexual. Ió sofre muito, pois se envolveu com Zeus. As Danaides sofrem demais, pois não querem se envolver com seus noivos.

Dessa maneira, a correlação parental é mais que uma causalidade genealógica<sup>32</sup>. Ter Ió como paradigma é algo extremamente revelador para a audiência. A organização desta performance coral mostra isso bem, pois a música cantada e dançada apresenta uma dimensão que não é compreendida pelas Danaides<sup>33</sup>.

Ésquilo apresenta em cena um grupo de mulheres que, por meio de laços familiares, busca refúgio em terra estrangeira. Elas não aplicam a si a totalidade das implicações desses laços familiares, especialmente na negação quanto ao sexo com os noivos. Ió foi amante de Zeus, teve um filho com ele, Épafos, cujo nome marca justamente o toque do deus, a intimidade sexual. Por que ter como modelo aquilo que se nega?

Se, de um lado, o povo de Argos ignora a violência potencial das Danaides, de outro as Danaides não abarcam a completude do drama de Ió e, disto, de seu próprio drama.

*Não saber* se avizinha de *parecer*. Os agentes corais e não corais em Ésquilo não seguem protocolos de ação que reproduzem todos os elementos de uma esperada realização de suas finalidades. Mais que “personagens”, os agentes mascarados em cena exibem diversos registros e níveis de referência. Logo, muitas vezes a melhor pergunta não é o que eles não sabem e sim aquilo que eles demandam da audiência. Este *não saber* dos agentes não é uma privação de sentidos. Após anos de uma carreira teatral, Ésquilo compreende muito bem o jogo entre a incompletude do espetáculo e seu acabamento por parte do público. Se as Danaides não desenvolvem aquilo que elas mesmas exibem como seu, é por que o espetáculo mesmo não é sobre as Danaides e sua total revelação.

Nesse sentido, a narrativa de Ió é um contraponto mítico à identidade das Danaides que, ao enfatizar a limitada compreensão do coro protagonista, leva-nos a descentrar a atenção do coro para o espetáculo. Ora, se o coro não sabe, não pode saber, ignora, desconhece aquilo mesmo que afirma como a explicação de si mesmo, isso ratifica o fato

---

<sup>32</sup> Föllinger (2003).

<sup>33</sup> Murray (1958).

que devemos buscar além do coro protagonista a experiência de fruição do espetáculo.

**E este foi um dos grandes experimentos da carreira de Ésquilo: colocar diante da plateia uma obra em que predomina um agente coral que exerce uma atração por seu excesso e restrição.**

A dramaturgia musical materializa os efeitos do contraponto mítico. Como vimos na atividade do coro logo após sua entrada em cena, os movimentos e sons serpenteiam a partir de uma base que varia em suas modulações, escapando, acumulando idas e vindas, um percurso do mesmo ao outro.

E o que escapa às Danaides e é colocado no mito, na música e no espetáculo das suplicantes? Como só temos uma das peças da tetralogia, sabemos que a partir de outras fontes que “a história das Danaides conta uma guerra de sangue que cresceu em uma sociedade de sangue, entre consaguíneos de sexo oposto.”<sup>34</sup> A parte final da peça nos coloca diante dessas tensões entre o mito e a cena.

## **Terror e suspensões**

Em vários momentos as Danaides se encontram sós, desprotegidas em cena: seus protetores precisam sair do campo de sua visão para discutir questões na assembleia de Argos<sup>35</sup>. Até que os odiados primos adentram em cena aos gritos (v. 825). Infelizmente, no momento mais intenso da peça, o texto que chegou até nós está corrupto. Resenhando a monumental edição de *As suplicantes* realizada por H. Friis Johansen e E. Whittle, Griffith começa com essa constatação “Nenhuma obra da Literatura Grega é mais intimidante para um editor ou comentarista que *As Suplicantes* de Ésquilo, um drama rico e fascinante, porém tão pobremente preservado que texto e interpretação (isso sem falar do resto da trilogia) estão distantes da possibilidade de sua recuperação.”<sup>36</sup>

As partes corais foram as mais atingidas, especialmente a entrada do coro de Egípcios para se apoderar das Danaides. Seja qual for a configuração da cena, a violência entre os dois coros entra para a antologia de momentos aterradores pelos quais a dramaturgia de Ésquilo ficou conhecida, se seguirmos as palavras de Aristófanes: o tragediógrafo enganava seus espectadores com diversos recursos, entre eles a surpresa e o

---

<sup>34</sup> Detienne (1991, p. 33).

<sup>35</sup> V. Deagustini (2015; 2016) como tentativas de interpretar os movimentos em cena.

<sup>36</sup> Griffith (1986, p. 323).

medo<sup>37</sup>.

Essa violência extrema no entrechoque entre a resistência do coro de mulheres e o esforço do coro de egípcios em arrastar as Danaides para fora de cena é interrompido pela entrada de outro grupo: Pelasgo acompanhado de homens armados (v. 911). Vemos em cena pelo menos três coletivos: dois que expressam mais movimento e canto (Danaides e Os Egípcios) e um limitado às falas e ordens de Pelasgo. A invasão dos primos é contida em um ríspido diálogo. A peça se encerra com dois coros celebrando a vitória das mulheres e a conciliação pelo casamento<sup>38</sup>.

Mas a acelerada sucessão de eventos a partir da segunda metade do espetáculo projeta para o público determinadas referências que, na intensidade de sua apresentação em cena, claramente não se resolvem com as ações performadas<sup>39</sup>. Dentro do escopo trológico, aquilo se mostra em cena não se circunscreve à peça individual. O público, ao final do dia da maratona teatral, vai reprocessar os nexos entre os espetáculos. Assim, a dramaturgia de peças encadeadas aponta para a dramaturgia do espectador. Nesse sentido, outros parâmetros vão ser mais eficazes para compreender tal dramaturgia recepcional que a narrativa: sendo uma dramaturgia musical, o espaço-tempo conferido a um evento é extremamente relevante para a memória construtiva das obras encenadas. O rápido e isolado canto das mulheres em diálogo festivo aponta não para a eliminação dos conflitos: antes enfatiza uma vitória sobre os homens, uma vitória que se vincula à violência potencial, a que elas não sofreram, a que elas são capazes de impetrar. Celebração, casamento e violência – eis o que será tematizado mais à frente.

---

<sup>37</sup> *As Rãs*, versos 910, 925.

<sup>38</sup> Eterna discussão sobre a identidade dos coros na conclusão do espetáculo. V. Lionetti (2016).

<sup>39</sup> Bednarowski (2011).

## Referências<sup>40</sup>

- AMENDOLA, S. **Donne e preghiera: le preghiere dei personaggi femminili delle tragedie superstiti di Eschilo**. Amsterdã: Hakkert, 2006.
- BAKEWELL, G. **Aeschylus's suppliant woman**. The tragedy of immigration. The University of Wisconsin Press, 2013.
- BEDNAROWSKI, R. P. Obscurity, suspense and the shedding of tradition in Aeschylus' *Suppliants*. **Classical Journal**, v. 105, n. 3, p. 193-212, 2010.
- BEDNAROWSKI, R. P. When the *Exodos* is not the End: the closing song of Aeschylus' *Suppliants*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 51, p. 552-578, 2011.
- BERIOTTO, M.P. **Il mito delle Danaidi, dall'età classica alla paremiografia**. Tese de doutorado, Università degli Studi di Trento/Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2011/2012.
- BIANCHETTI, S. La geografia delle *Supplici* di Eschilo come immagine dei valori della *polis* ateniese. **Sileno**, v. 35, p. 117-128, 2009.
- BRILL, S. Violence and Vulnerability in Aeschylus' *Suppliants*. In: WIANS, W. (Org.). **Logos and Muthos**. Philosophical essays in Greek literature. Albany, NY: State University of New York Press, 2009. p. 161-180.
- BURIAN, P. **Suppliant drama: studies in the form and interpretation of five Greek tragedies**. Tese, Princeton University Press, 1971.
- BUSINAROLO, L. **La parodo delle Suppliche di Eschilo**. Tese, Università di Padova, 2006.
- CASSANMAGNAGO, C. (Ed.) **Esiodo**. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolli. Milano: Bompiani, 2009.
- DEAGUSTINI, M. P. **Suplicantes de Ésquilo**. Una interpretación. Tese, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- DEAGUSTINI, M. P. Una aproximación a la sintaxis espacial de Suplicantes de Esquilo. **Synthesis**, v. 23, 2016.
- DETIENNE, M. Entre Danaïdes: Uma violência fundadora do casamento. In: DETIENNE, M. **A escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 32-46.

---

<sup>40</sup> Para o texto de Ésquilo, vali-me das edições de M. L. West (Teubner, 1998) e a edição em três volumes realizada por A. Sommerstein para a Loeb Classical Library (Harvard, 2008). Indico ainda as seguintes edições comentadas: *As suplicantes*, H. F. Johansen e E. W. Whittle (Dinamarca: Gykdendalske Boghandel-Nordisk Forlag, 1980, 3 volumes); Pär Sandin (Lund, 2005), A. J. Bowen (Liverpool University Press, 2013). Quanto a traduções para o português, indico: 1. Jaa Torrano (Illuminuras, 2002); 2. A. P. Sottomayor (Instituto de Estudos Clássicos/Universidade de Coimbra, 1968); 3. Carlos A. Martins de Jesus (FESTEA, Universidade de Coimbra, 2012).

DEVELIN, R. **Athenian Officials 684-321 B.C.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

FLEMING, T. **The colometry of Aeschylus.** Amsterdã: Hakkert, 2007.

FÖLLINGER, S. **Genosdependenzen:** Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

GARVIE, A. F. P. **Aeschylus's Supplices play and trilogy.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1969. (Há uma edição atualizada da obra, publicada Bristol Phoenix Press em 2006).

GARVIE, A. F. P. P.Oxy. XX 2256, fr. 3: a shocking papyrus. In: BATIANINI, G.; CASANOVA, A. (Org.) **I papiri di Eschilo e di Sofocle.** Arri del convegno internazionale di studi. Firenze: Firenze University Press, 2013. p. 159-171.

GÖDDE, S. **Das Drama der Hikesie.** Ritual und Rhetorik in Aischylo's Hiketide. Munster: Aschendorff, 2000.

GRETHLEIN, J. **Asyl and Athen.** Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003.

GRIFFITH, M. A new edition of Aeschylus' *Suppliants*. **Phoenix**, n. 40, p. 323-240, 1986.

HODGKISON, S. **The influence of myth on the Fifth-Century audience's understanding and appreciation of the tragedies of Aeschylus.** Tese, Durham University, 1991.

JOUANNA, J. Le chant mâle des vierges: Eschyle, Suppliantes, v. 418-437. **Revue des études grecques**, v. 115, p. 418-437, 2002.

KARAMITROU, E. **The representation of female characters in The Extant Plays and Fragments of Aeschylus.** Tese, University of Southampton, 1994.

KARANTZA, E. Dark skin and dark deeds. Danaids and Aigyptioi in a culture of light. In: M. CHRISTOPOULOS, M.; KARANTZA, E.; LEVANIIOUK, O. **Light and darkness in Ancient Greek myth and religion.** Lanham, MD: Lexington Books, 2010. p. 14-29.

KARAS, A. **Aeschylean drama and the history of rhetoric.** Tese, City University of New York, 2017.

KAVOULAKI, A. Choral self-awareness: on the introductory anapests of Aeschylus' Supplices. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (Org.) **Archaic and Classical Choral Song.** Berlin: De Gruyter, 2011. p. 365-390.

LIONETTI, R. Testo e scena in Eschilo, 'Supplici' 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori? **Lexis**, v. 34, p. 59-97, 2016.

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 01-27, 2019.**

- LOMIENTO, L. Il canto di ingresso del coro nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 40-175). *Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*. *Lexis*, v. 26, p. 47-77, 2008.
- MITCHELL, L. Greek, Barbarians and Aeschylus Suppliant's. *Greece&Rome*, v. 53, n. 2, p. 205-223, 2006.
- MONAHAN, M. **Women and justice in Aeschylus' Oresteia**. Tese, Northwestern University, 1987.
- MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre a composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, M. Introdução à dramaturgia ateniense: espaço, som e organização textual. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 78-95, 2017.
- MOTA, M. Ésquilo: dramaturgia e repertório – uma discussão preliminar. **Revista Clássica**, v. 31, n. 2, p. 75-88, 2018.
- MOTA, M. Vida de Ésquilo. **Rónai, Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 6, n. 2, p. 52-62, 2018a.
- MOTA, M. Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia grega antiga a partir de exemplos em Ésquilo. **Revista VIS**, v. 18, n. 1, p. 21-49, 2019.
- MUNOZ, A. I. **Rhythmes et dramaturgie du chœur dans les Suppliants d'Eschyle**. Tese de doutorado, Eriac/Université de Roue-Normandie, 2010.
- MURNAGHAN, S. Women in groups: Aeschylus's *Suppliants* and the female choruses of Greek tragedy. In: PEDRICK, V.; OBERHELMAN, S. M. (Ed.). **The soul of tragedy – Essays on Athenian drama**. Chicago: The Chicago University Press, 2006. p. 183-198.
- MURRAY, R. **The motif of Io in Aeschylus' Suppliants**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958.
- NAIDEN, F. S. **Ancient Supplication**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006.
- NOEL, A. S. L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. **Agôn**, v. 4, 2011. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>>.
- PAGE, D. L. (Ed.). **Poetae Melici Graeci (PMG)**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1962.
- PAPADOPOULOU, T. **Aeschylus: Suppliants**. London: Bristol Classical Press, 2011.

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 01-27, 2019.

- PASSARIELLO, C. La suplica paradossale delle Danaidi in Esquilo. **ὄριος: Recherche di Storia Antica**, v. 3, p. 305-317, 2011.
- POOCHIGIAN, A. The staging of Aeschylus's Persians, Seven against Thebes, and Suppliants. Tese, University of Minnesota, 2006.
- RASH, J. Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus. New York: Arno Press, 1977.
- ROSELLI, D. W. **Theater of the people: Spectators and society in Ancient Athens**. Austin, TX: University of Texas Press, 2011.
- THOMAS, B. **Negotiable identities: the interpretation of color, gender, and ethnicity in Aeschylus' Suppliants**. Tese. Ohio State University, 1998.
- TURNER, C. Perverted supplication and other inversions in Aeschylus' Danaid Trilogy. **Classical Journal**, v. 97, n. 1, p. 27-50, 2001.
- TZANETOU, A. **Patterns of exile in Greek tragedy**. Tese, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997.
- WEST, M. L.(Ed.) **Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus**. Stuttgart: Teubner, 1990.
- ZEITLIN, F. La politique d'Éros. Féminin et masculin dans le Suppliantes d'Eschyle. **Mètis**, v. 3, n. 1, p. 231-259, 1988.
- ZEITLIN, F. Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven Against Thebes* and the Danaid Trilogy, In: GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. J. (Org.). **Cabinet of the muses: Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer**. Berkley: University of California Press, 1990. p. 103-115.
- ZEITLIN, F. **Playing the other**. Gender and society in classical Greek literature. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Submetido em: 12 maio 2019

Aprovado em: 30 jun. 2019



**A angústia da espera:  
um diálogo comparativo entre  
*Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e  
*As cadeiras*, de Eugène Ionesco**

**The anguish of waiting:  
a comparative dialogue between  
*Waiting for Godot* by Samuel Beckett  
and *The chairs* by Eugène Ionesco**

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva<sup>1</sup>  
Karine Costa Miranda<sup>2</sup>  
Edinaura Linhares Ferreira Lima<sup>3</sup>

### **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo discutir de que forma a questão da espera se desenvolve dentro das peças *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, e *As cadeiras* (1952), de Eugène Ionesco. Acreditamos que essa espera por um mensageiro, representado por meio das figuras de Godot e do Orador, é a responsável pelo sentimento de angústia diante da existência que vai sendo expresso pelas personagens ao longo das duas peças. A crença em uma mensagem que será, no final, revelada e que traz uma espécie de resposta para a dor e desespero em que estes indivíduos estão mergulhados é justamente o elemento gerador do absurdo em que somos assolados no decorrer da leitura dos dois textos.

**Palavras-chave:** Espera. Angústia existencial. Vazio.

### **Abstract**

This work aims at discussing how the question of waiting is developed within the plays *Waiting for Godot* (1952) by Samuel Beckett and *The chairs* (1952) by Eugène Ionesco. We believe that the waiting issue for a messenger represented through the characters of Godot and the Orator is responsible for a feeling of anguish in relation to existence which is expressed by both characters in the two plays. The belief in a message that will be, at the end, revealed and that brings a kind of answer to the pain and despair these individuals are immersed in is exactly the causing element of the absurd in which we are taken throughout the reading of both texts.

**Keywords:** Waiting. Existential anguish. Emptiness.

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: josenildo1905@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutoranda em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: profakarine.ead@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestranda em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará. E-mail: edinaura01@gmail.com.

## Introdução

Ao se debruçar sobre a obra de Samuel Beckett (1906-1989) e Eugène Ionesco (1909-1994), o crítico Martin Esslin caracteriza o projeto teatral desenvolvido por estes autores, assim como de outros que terão suas obras inseridas dentro do que ele chamou de Teatro do Absurdo, como representativo de uma tendência antiteatral. Essa antiteatralidade consistiria em uma espécie de recusa e oposição crítica aos velhos modelos que vinham direcionando o modo de se fazer e de se pensar teatro desde as últimas décadas do século XIX e ao longo de toda a primeira metade do século XX (ESSLIN, 2018, p. 22).

Surgido em um contexto pós-Segunda Guerra Mundial, o Teatro do Absurdo não se configurou como um movimento artístico homogêneo e organizado, sendo apenas uma designação usada para classificar uma variedade de produções teatrais que começaram a emergir a partir da década de 1950, principalmente em solo francês (ESSLIN, 2018, p. 18). Apesar dessa variedade, essas obras tinham em comum a necessidade de discutir acerca da ineficácia da linguagem como um meio de apreensão do real, tornando, assim, evidente a dificuldade de comunicação entre os homens e a falta de um sentido lógico e claro em nossa existência.

Segundo Esslin, será justamente essa precariedade da linguagem, juntamente com um sentimento de descrença em relação ao progresso científico e tecnológico que vinha se evidenciando desde o período da guerra, que servirá de base para a construção de uma atitude antiteatral e antirrealista que esses dramaturgos do Absurdo imprimirão em suas obras:

A principal característica dessa atitude é a da sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi esvaçalhado pela Guerra. (ESSLIN, 2018, p. 19)

Em outras palavras, era preciso construir um novo tipo de teatro que conseguisse expressar esse sentimento de fracasso e desolação gerados por uma sucessão de conflitos bélicos que não cessaram mesmo depois da Segunda Guerra. Os grandes pilares, em que

antes o homem moderno buscava se apoiar, agora não passam de destroços espalhados por todo lado. O mundo estava em crise, o sujeito via-se solitário e sem direção diante dessa realidade triste e dolorosa. O que parece restar é justamente o nada, o absurdo da nossa existência, o vazio na espera de uma resposta para essa dor que assola nosso peito. O Teatro do Absurdo, portanto, colocará em cena essas angústias, essa ilusão de uma realidade que possa ser explicada por meio do discurso lógico e racional.

É em oposição a um teatro de costumes influenciado, por exemplo, pelas comédias de Georges Feydeau (1862-1921), e a um teatro partidário de um realismo social que vinha se desenvolvendo na Europa desde a primeira metade do século XX, que o Teatro do Absurdo se afirma enquanto um teatro de resistência, ou seja, um antiteatro que via nas histórias que eram representadas anteriormente uma forte incompatibilidade com as necessidades do momento presente. Com a aparição de peças como *Esperando Godot* (1952) e *Fim de partida* (1957), de Samuel Beckett, *A cantora careca* (1950) e *As cadeiras* (1952), de Eugène Ionesco, tanto a crítica quanto o público viram-se diante de uma nova forma de representação da realidade totalmente diferente da que estavam habituados e que colocava em questionamento elementos fundamentais da linguagem teatral:

Despite the interest in seeing a whole new and different type of theatre that was emerging in Western Europe (and the United States soon after), for the most part, audiences and critics alike just simply did not understand the plays: *What was going on? Who are these characters? How can the play end there? What type of dialogue is this? Can you even call this dialogue?* Many critics and viewers even thought that these plays were just displays of intellectual snobbery. (BENNETT, 2015, p. 4)<sup>4</sup>

Acostumados a uma forma teatral que colocava em cena uma narrativa com começo, meio e fim, e cuja relação entre os personagens poderia ser, na maioria das vezes, facilmente apreendida por meio dos diálogos e do encadeamento lógico dos acontecimentos na ação, os espectadores desse novo teatro entravam em estado de choque e de fúria diante desse conjunto de encenações aparentemente sem propósito e ilógicas.

---

<sup>4</sup> “Apesar do interesse em ver todo um novo e diferente tipo de teatro que estava emergindo na Europa ocidental (e mais tarde nos Estados Unidos), para a maior parte, tanto público quanto crítica simplesmente não compreendiam as peças: *O que está acontecendo? Quem são esses personagens? Como pode a peça terminar aí? Que tipo de diálogo é este? Pode-se chamar isso de diálogo?* Muitos críticos e espectadores achavam que estas peças eram apenas manifestações de um esnobismo intelectual.” (Tradução nossa).

Certa obscuridade provocada pela incompreensão daquelas histórias absurdas causou, em um primeiro momento, um fracasso de público e o esvaziamento de várias salas de teatro.

Um exemplo disso pode ser observado em relação à estreia da primeira peça de Eugène Ionesco, *A cantora careca*, no Théâtre des Noctambules em 11 de maio de 1950. Intitulada pelo próprio autor como uma “antipeça” trágica, tendo em vista que o seu objetivo era mostrar quão trágica era a “vida humana reduzida a um automatismo sem paixão por intermédio das convenções burguesas e da fossilização da linguagem” (ESSLIN, 2018, p. 124), a reação do público foi de frieza e de ridicularização. As salas se esvaziavam. Muitas vezes chegavam a ter menos de três espectadores. O fracasso foi tão grande que, depois de seis semanas de tentativa, a peça foi cancelada. Para Esslin, o problema desse fracasso e do forte estranhamento em relação à leitura e à encenação das obras do Teatro do Absurdo reside na nossa falha em tentar compreendê-las e analisá-las através dos parâmetros do teatro tradicional:

Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção, quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas como impertinências ou imposturas ofensivas. Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 2018, p. 18)

Em outras palavras, é preciso compreender o Teatro do Absurdo a partir de sua proposta enquanto expressão de um antiteatro. Seu objetivo, portanto, não consiste em nos contar uma história, sequer busca representar os eventos da realidade tal como os vemos. De acordo com o crítico Raymond Williams, em seu livro *Modern tragedy* (2006), esse novo tipo de teatro quer representar a tragicidade de nossa existência por meio de seu absurdo, mostrando narrativas em que o homem vê-se sozinho e perdido em um mundo caótico e sem sentido. Um mundo em que ideias, antes tomadas como certas e verdadeiras, agora

são postas em dúvida por uma espécie de paroxismo, em que até mesmo os limites entre o que é real e irreal já não são mais tão simples de serem definidos (WILLIAMS, 2006, p. 185).

Para Williams, as obras de autores como Ionesco e Beckett tornam-se importantes justamente por terem criado um novo caminho para o teatro no início da segunda metade do século XX. Suas peças enfatizam a dificuldade do homem em penetrar no âmago de nossa realidade empírica a fim de apreendê-la, na precariedade de um conhecimento científico e intelectualizado que não consegue explicar o mundo e, conseqüentemente, dar-lhe algum significado satisfatório. Suas obras vão além de uma mera convenção teatral (WILLIAMS, 2016, p. 186). Elas transformam em matéria de representação o próprio absurdo, não para colocá-lo como elemento de discussão e reflexão filosófica como faz o Teatro Existencialista, mas para mostrar através do jogo cênico entre sujeitos e objetos o irreal dentro do real, o absurdo de nossa própria condição humana. A esse respeito, Esslin afirma que:

Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet [...]. Mas não é somente o assunto que define o que é aqui chamado de Teatro do Absurdo. Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos, é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre e o próprio Camus. No entanto, esses autores diferem dos do Absurdo num aspecto importantíssimo: apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. (ESSLIN, 2018, p. 20)

É com isso em mente que este trabalho tem como objetivo discutir de que forma esse absurdo da vida humana vai se construindo dentro de duas peças, a saber, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e *As cadeiras*, de Eugène Ionesco, ambas publicadas em 1952. Acreditamos que esse absurdo se configura a partir de uma angústia gerada por uma espera, ao mesmo tempo de um indivíduo, que transita entre a realidade e a irrealidade, representado pelas figuras de Godot, na peça de Beckett, e do Orador, na de Ionesco, bem como da mensagem que cada um deles traz consigo, ou que esperamos que eles tragam, e que, ao final, compartilhem com todos nós. No entanto, a revelação desta mensagem

parece ser sempre adiada e, quando temos a sensação que ela finalmente será traduzida em palavras, somos levados a um estado de frustração por nossa incapacidade de compreendê-la e decifrá-la.

### **À espera de uma resposta**

Logo no início da leitura de *Esperando Godot*, nos deparamos com uma indicação cênica feita por Beckett que serve para nos situar tanto temporalmente quanto espacialmente em relação à cena que irá se apresentar logo a seguir. Nesta indicação, o autor situa os acontecimentos em uma espécie de entre-lugares, já que nos colocamos diante de uma estrada que não sabemos onde se localiza e nem mesmo para que caminho aponta. As únicas caracterizações desse espaço se fazem por meio de uma pequena árvore sem folhas e por algumas pedras que estão espalhadas pelo chão.

Essa estrada que se situa em algum lugar e, ao mesmo tempo, representa lugar nenhum, serve como ponto de encontro das personagens Vladimir e Estragon que esperam a chegada do enigmático Godot. Entretanto, a imprecisão do espaço traz consigo a incerteza se aquele é verdadeiramente ou não o local combinado para o encontro com Godot, pois a única referência que se tem do lugar correto é a árvore, que não sabemos se é aquela que os dois observam ou trata-se de outra árvore:

VLADIMIR: Estamos esperando Godot.  
ESTRAGON: É mesmo. (*Pausa*) Tem certeza de que era aqui?  
VLADIMIR: O quê?  
ESTRAGON: Que era para esperar.  
VLADIMIR: Ele disse: perto da árvore. (*Olham para a árvore*) Está vendo mais alguma?  
ESTRAGON: É o quê?  
VLADIMIR: Um chorão, eu acho.  
[...]  
ESTRAGON: Para mim, parece mais um arbusto.  
VLADIMIR: Um arbúsculo.  
ESTRAGON: Um arbusto.  
VLADIMIR: Um... (*Recobra-se*) O que você está querendo dizer? Que erramos de lugar?  
(BECKETT, 2017, p. 21)

Eugène Ionesco, por sua vez, faz a marcação espacial de sua peça, *As cadeiras*, em uma seção à parte intitulada “Cenário”. Nela, o autor nos apresenta uma série de

elementos que irão compor o espaço da ação representado por uma sala repleta de paredes laterais e com duas janelas dispostas em lados opostos. A princípio, temos a impressão de que Ionesco nos situa dentro de um espaço bem definido, já que a forma com que nos apresenta os objetos deste cenário são bem mais detalhadas do que as que Beckett nos oferece. Entretanto, logo no início do diálogo que será travado entre o casal de velhos, nos é revelado que a casa em que estão encontra-se em uma ilha que não sabemos ao certo onde está localizada.

A única coisa que sabemos é que a casa está cercada de água por todos os lados, o que fará com que este espaço assuma dentro da peça um aspecto simbólico ao passo que irá expressar um sentimento de sufocamento vivenciado por esses indivíduos que não têm para onde escapar: “O VELHO - Eu queria ver, gosto tanto de ver a água. / A VELHA - Como consegues, meu bem?... Isso me dá vertigem. Ah! esta casa, esta ilha, não consigo me habituar; tudo cercado de água... água sob as janelas, até o horizonte...” (IONESCO, 2004, p. 94). Desta forma, o espaço de movimentação desses indivíduos torna-se restrito, limitado à circularidade de uma sala cheia de entradas e saídas que não levam a lugar nenhum.

O que lhe resta, da mesma forma como o farão Vladimir e Estragon, é simplesmente esperar, esperar que o momento certo chegue e que aqueles com quem tanto desejam encontrar-se, sejam eles Godot ou o Orador, apareçam e lhes tragam a mínima sensação de liberdade:

VLADIMIR - Então, o que fazemos?  
ESTRAGON - Nada. É o mais prudente.  
VLADIMIR - Esperar para ver o que ele nos diz.  
ESTRAGON - Quem?  
VLADIMIR - Godot.  
ESTRAGON - Isso!  
VLADIMIR - Vamos esperar até estarmos completamente seguros.  
(BECKETT, 2017, p. 26)

Além disso, as marcas de temporalidade exploradas por ambas as peças são muito significativas para a constituição desta espera. Tanto a peça de Beckett quanto a de Ionesco iniciam-se no momento do entardecer, quando luz e sombra se encontram, isto é, quando não está mais nem tão claro quanto o dia, nem ainda tão escuro quanto a noite. As esperas por Godot e pelo Orador irão ocorrer justamente entre esses instantes de claridade e

escuridão. Elas encontram-se, assim como seus espaços, em uma espécie de entre-tempos, de transitoriedade entre um presente e um porvir.

Na peça de Beckett, por exemplo, espera-se por uma noite que demora a chegar, uma espera quase interminável que vai sendo adiada tanto no primeiro ato quanto no segundo e que só se interrompe com a chegada de um menino que traz consigo a mensagem de que Godot não virá: “MENINO – (*de um jato*) O Senhor Godot mandou dizer que não virá hoje [...]” (BECKETT, 2017, p. 67). Deste modo, a noite representa o fim da espera, a interrupção temporária do sentimento de angústia gerado pela esperança do aparecimento de Godot, que nunca se realiza. O menino afirma que amanhã seu senhor aparecerá com toda a certeza. A ânsia do encontro renova-se e, espera-se mais uma vez, pelo cair da tarde, quando em um ciclo repetitivo em que a mensagem é novamente anunciada, tornando, assim, a iminência de sua chegada em uma interminável expectativa:

VLADIMIR – Temos que voltar amanhã.  
ESTRAGON – Para quê?  
VLADIMIR – Para esperar Godot.  
ESTRAGON – É mesmo. (*Pausa*) Ele não veio?  
VLADIMIR – Não.  
(BECKETT, 2017, p. 118)

Já em *As cadeiras*, observamos essa mesma espera pela noite, quando os inumeráveis convidados invisíveis estarão sentados em suas cadeiras no anseio de que o Orador se apresente e revele a sua mensagem. Esses convidados, juntamente com suas cadeiras, irão ocupar quase toda a sala com um montante de vazios que vão restringindo cada vez mais aquele espaço claustrofóbico em que vive o casal de velhos. Na medida em que os convidados vão chegando, o Velho e a Velha revezam-se correndo entre uma porta e outra na intenção de pegar mais e mais cadeiras:

O VELHO – Mais gente! Cadeiras! Mais gente! Cadeiras! Entrem, entrem senhores, senhoras... Semíramis, mais depressa... As pessoas te darão uma ajuda...  
A VELHA – Perdão... perdão... Bom dia, senhora... Senhora... Senhor... Senhor... Sim, sim, as cadeiras.  
[...]  
O VELHO – Por aqui, senhores, senhoras, eu lhes peço... eu lhes... perdão... peço... entrem, entrem... vou conduzi-los... ali, os lugares... minha cara amiga... por aí não... cuidado... você aqui, minha amiga?...  
(IONESCO, 2004, p. 139-40)

Essas ausências presentes vão preenchendo e sufocando todo o espaço até o ponto em que o Velho e a Velha veem-se quase que imobilizados e perdidos um do outro no meio daquela multidão de vazios. São tantas vozes que não ouvimos, tantos corpos que não vemos, que até nós leitores/espectadores somos esmagados por essa grande massa de inexistências. Quanto mais cadeiras, quanto mais o casal de velhos corre, quanto mais nos perdemos por entre os diálogos entrecortados e confusos que os dois vão estabelecendo com seus convidados, mais nos sentimos sufocados pela força que este vazio exerce sobre nós:

*(Eles finalmente chegam a seus lugares definitivos. Cada um perto de sua janela. O Velho, à esquerda, junto à janela ao lado do estrado. A Velha à direita. Eles não mais se moverão até o final).*

A VELHA - *(Ela chama seu velho)* Meu bem... não estou te vendo mais... onde estás? Quem são essas pessoas? O que elas querem? Quem é aquele lá?

O VELHO - Onde estás? Onde estás, Semíramis?

A VELHA - Meu bem, onde estás?

O VELHO - Aqui, junto à janela... estás me ouvindo?...

A VELHA - Sim, ouço tua voz!... Há muitas vozes... mas consigo distinguir a tua.

O VELHO - E tu, onde estás?

A VELHA - Junto à janela, eu também!... Meu querido, estou com medo, há gente demais... estamos muito longe um do outro... Em nossa idade, devemos ter cuidado... poderíamos nos perder... A gente deve ficar muito perto, nunca se sabe, meu bem, meu benzinho...

O VELHO - Ah!... Acabo de te avistar... Oh!... A gente voltará a se ver, não te preocupes... Estou com amigos.

*(IONESCO, 2004, p. 144-5).*

Entretanto, quando lemos as indicações cênicas dadas por Ionesco a respeito da caracterização desses personagens inexistentes, percebemos uma tentativa de representá-los por meio do jogo discursivo que irá se estabelecer entre eles e o casal de velhos, de tal modo que eles pareçam reais, ou seja, como se estivessem realmente ali em cena e ocupando todas aquelas cadeiras à espera da chegada do Orador. Este, por sua vez, consiste em um personagem presente, que aparece ao final da peça, mas com uma caracterização que nos causa certo estranhamento devido às suas roupas à moda do século XIX e ao seu porte, sempre caminhando suavemente com o olhar fixo para frente. Sua real corporeidade se torna tão duvidosa, que é preciso que a própria Velha segure-lhe o braço e constate que ele efetivamente existe:

A VELHA – Aí está ele!...

*(Silêncio; interrupção de todo movimento. Petrificados, os dois velhos fixam o olhar na porta nº 5; a cena imóvel dura bastante tempo, cerca de meio minuto; muito lentamente, a porta se abre completamente; silenciosamente; então aparece O Orador; é um personagem real. É o tipo do pintor ou do poeta do século XIX: chapéu escuro de abas largas, gravata à Lavallière, capote, bigode e barbicha, um ar bastante cabotino, presumido; se os personagens invisíveis devem ter o máximo de realidade possível, O Orador, ao contrário, deverá parecer irreal; andando rente à parede da direita, ele irá, como que deslizando, suavemente, até o fundo, diante da grande porta, sem virar a cabeça à direita ou à esquerda; passará perto da Velha sem parecer notá-la, mesmo quando esta tocar seu braço para assegurar-se de que ele existe; nesse momento, A Velha dirá) Aí está ele!*

(IONESCO, 2004, p. 161-2)

Em meio a este jogo criado entre personagens presentes e ausentes dentro da peça, Ionesco nos coloca diante de um embate entre o que é real e o que é irreal, entre aquilo que os nossos sentidos são capazes de perceber e que, por meio de um processo de racionalização da realidade, tentamos distinguir como existente ou inexistente. Assim conclui a Velha ao agarrar o braço do Orador e, assim, constatar a materialidade de seu corpo: “É ele mesmo, ele existe. Em carne e osso” (IONESCO, 2004, p. 162), isto é, não é uma ilusão ocasionada pela angústia de uma espera que se demorou não só no tempo da ação, mas que teve seu início em um passado que parece perdido nas memórias desse casal de velhos. Um passado longínquo e quase que imaginário, irreal, fruto de uma vida que não se sabe ao certo se foi realmente vivida ou se não passou de um mero sonho: “Ele existe. É ele mesmo. Não é um sonho!” (IONESCO, 2004, p. 162).

Esse passado, presente tanto em *As cadeiras* como em *Esperando Godot*, é marcado por uma repetição dos acontecimentos, das histórias que são sempre contadas e depois esquecidas para serem contadas novamente. Mergulhamos em uma espécie de monotonia criada pela angústia de uma espera que parece não ter fim. Os anos se passam, os meses, as semanas, os dias, as horas, e quanto mais se espera, mais somos arrastados pelo absurdo de uma existência sem sentido, sufocante, dolorosa e insuportável:

A VELHA – Conta-me a história, tu sabes, a história: Então a gente riu...

O VELHO – Outra vez?... Estou farto dela... ‘Então a gente riu?’ Mais uma vez... me pedes sempre a mesma coisa!... ‘Então a gente riu...’ Mas é monótona... Há setenta e cinco anos estamos casados, e toda noite, absolutamente toda noite, queres que eu conte a mesma história, me fazes imitar as mesmas pessoas, os mesmos meses... sempre igual... falemos de outra coisa...

A VELHA - Meu bem, eu não me canso disso... É a tua vida, ela me apaixonou.  
O VELHO - Tu a conheces de cor.  
A VELHA - É como se eu esquecesse tudo, logo em seguida... Tenho o espírito novo a cada noite... Sim, meu bem, é de propósito, faço uma limpeza... volto a ficar nova para ti a cada noite, meu bem... Vamos, começa, por favor... (IONESCO, 2004, p. 97)

Como uma Sherazade, que toda noite vai tecendo um encadeamento de histórias que parecem não ter fim, na tentativa de conseguir escapar da morte, os personagens de Beckett e Ionesco contam e recontam as mesmas histórias repetidas vezes com o objetivo de não sucumbirem ao desespero de uma existência monótona. Daí, por exemplo, a circularidade escolhida por Ionesco para caracterizar a sala em que o Orador revelará sua grande e importante mensagem. Uma circularidade que sempre parte de um ponto para retornar, ao final, ao mesmo ponto de partida. Assim, nos indaga Estragon: “(com fraqueza) Não estamos amarrados? (Pausa) Estamos?” (BECKETT, 2017, p. 28), isto é, não estaríamos enclausurados em uma existência condenada à repetição, sem uma porta de saída? Condenados apenas a esperar que um dia Godot apareça ou que o Orador nos diga o que devemos fazer?

Contudo, pouco a pouco, na medida em que avançamos na leitura das duas peças, percebemos que dentro desse ciclo de repetições, há também a sensação de um estranhamento, de algo que se apresenta diferente dentro dessas similaridades. Em *Esperando Godot*, vemos o desenrolar de uma espera que se repete no transcorrer dos dias, possivelmente na mesma estrada que não leva a lugar nenhum, possivelmente com a mesma árvore ao fundo, mas que trazem consigo o estranhamento de uma mudança, de um tempo que parece o mesmo, mas que de certo modo mudou:

*Silêncio.*

VLADIMIR - As coisas mudaram por aqui, de ontem para hoje.  
ESTRAGON - E se ele não vier?  
VLADIMIR - (depois de um momento de espanto) Aí a gente decide. (Pausa)  
Estava dizendo que as coisas mudaram por aqui, de ontem para hoje.  
ESTRAGON - Tudo escoou.  
VLADIMIR - Repare bem na árvore.  
ESTRAGON - Nunca se desce duas vezes pelo mesmo pus.  
VLADIMIR - A árvore, preste atenção na árvore.  
(BECKETT, 2017, p. 77-8)

A árvore, antes apresentada sem folhas, agora começa a dar sinais de alguma folhagem. Mais um dia de espera por Godot se repete, mas há algo diferente. Não se trata mais do mesmo dia. O tempo passou, mas com ele veio também a incerteza se aquilo que foi vivido ontem era ou não um sonho, se foi ou não real. A estranheza mistura-se, então, à familiaridade da experiência, experiência esta que recai sobre esses indivíduos com violência, lembrando-lhes de sua condição miserável, presos em uma existência circular que não oferece oportunidade de escapatória, a não ser a de se reconhecer como parte da imundície que compõe a realidade circundante:

*Estragon olha para a árvore.*

ESTRAGON – Não estava aí ontem?

VLADIMIR – Claro que estava. Esqueceu? Estivemos a ponto de nos enforcarmos nela. (*Pensa*) É, é assim mesmo. (*Separando as sílabas*) En – for – car – mos – ne – la. Mas você não quis. Não está lembrado?

ESTRAGON – Você sonhou.

VLADIMIR – Será possível que já tenha esquecido?

ESTRAGON – Comigo é assim mesmo. Ou esqueço na hora ou nunca mais.

[...]

ESTRAGON – E você disse que foi ontem, a coisa toda?

VLADIMIR – Sem dúvida.

ESTRAGON – Aqui mesmo?

VLADIMIR – Mas é claro, que ideia! Não está reconhecendo?

ESTRAGON – (*repentinamente furioso*) Reconhecendo! Reconhecendo o quê? Passei minha vida de merda rastejando nesta lama e você vem me falar de nuances! (*Olha ao redor*) Repare bem nesta imundície! Nunca pus os pés fora daqui!

(BECKETT, 2017, p. 78-9)

Com isso, percebemos que este passado, no qual temos a sensação de estar perdido em um tempo quase imemorial, distante, como se fosse um sonho do qual tentamos nos lembrar com dificuldade de seus detalhes, ainda assim se faz sentir no tempo presente. Ele é distante, mas sua força esmagadora e cruel se presentifica por meio da consciência e do reconhecimento de nossa frágil condição enquanto seres humanos. E esse reconhecimento se concretiza justamente quando nos damos conta da podridão em que estamos atolados e de quão absurdo é a esperança de uma mudança dessa condição. “Nada a fazer”, nos repete algumas vezes Estragon ao longo da peça. A dor dessa existência pulsa dentro desses corpos que, mesmo estando ali diante de nós, trazem consigo um aspecto de

irrealidade, de homens e mulheres mergulhados não em um sonho, mas em um pesadelo construído por suas próprias histórias.

Esperar, portanto, apresenta um caráter ambíguo. É absurdo, inútil, mas também se configura como o elemento em que se apoiam para não caírem no total desespero. O esperar torna-se uma espécie de terceira perna, ao mesmo tempo dolorosa e necessária. Tanto no texto de Beckett quanto no de Ionesco, nos colocamos diante de indivíduos solitários, seus diálogos se entrecruzam de tal forma que temos a impressão de serem verdadeiros monólogos que estes homens travam com o vazio que os circundam: “Eu não sou eu mesmo. Sou um outro. Sou um dentro do outro” (IONESCO, 2004, p. 146).

Quando a noite cai, surge o pequeno mensageiro anunciando que Godot não virá. Esse homem, essa presença que Vladimir e Estragon esperam e que nunca chega. Nem mesmo sabem como é o seu rosto. É uma força desconhecida, quase irreal, capaz de salvar esses pobres suplicantes que se põem todos os dias próximo àquela árvore no meio da estrada na espera de uma resposta que possa, se não cessar, pelo menos apaziguar essa dor que assola seus espíritos: “VLADIMIR – Dói? / ESTRAGON – Dói! Ele quer saber se dói!” (BECKETT, 2017, p. 17). Rir já não podem mais, nem sequer têm o direito de morrer. O Salvador, esse Godot que traz no próprio nome a marca divina, nunca chega e, conseqüentemente, a dor nunca cessa.

O Orador, esse Godot ionescuiano, ao contrário, aparece com o cair da noite. Surge caminhando com seu aspecto fantasmagórico por entre as cadeiras repletas de vazios. No entanto, sua missão não consiste em nos revelar uma ordem ou desejo oriundo de um plano superior, divino. Sua mensagem é humana, é a voz do Velho que se faz transmitida por outro, por esse homem misterioso que possui o dom da linguagem:

O VELHO - [...] Farei conhecer em breve o que penso a respeito... Não direi nada por enquanto! É O Orador, aquele que esperamos, ele é que responderá por mim, que lhes dirá tudo o que nos interessa... Ele lhes explicará tudo... quando?... Quando chegar o momento... o momento virá em breve...  
(IONESCO, 2004, p. 147).

O Orador, portanto, é apenas um intérprete, aquele escolhido para nos trazer a resposta que tanto esperamos ouvir: “O VELHO – Ele é que vai falar em meu nome... Eu não posso... não tenho talento...” (IONESCO, 2004, p. 159). Com a certeza no peito de que

sua mensagem será finalmente revelada, o Velho decide, então juntamente com sua esposa, jogar-se naquela imensidão de água que os rodeavam por todos os lados. Morrem tranquilos acreditando que tudo irá se resolver e que a angústia terá depois de um longo tempo de espera um fim. No entanto, quando chega o momento aguardado, somos surpreendidos pelo fato de o Orador ser surdo e mudo. O que nos lança são apenas gemidos e sons desconexos. Mesmo quando resolve escrever no quadro-negro, observamos apenas letras dispostas em uma ordem sem sentido. A única palavra que conseguimos distinguir é um “ADEUS”, escrito em letras maiúsculas antes de se virar para deixar o palco:

#### O ORADOR

*(Que permanecerá imóvel, impassível durante a cena do duplo suicídio, decide falar depois de vários instantes; diante das fileiras de cadeiras vazias, ele dá a entender à multidão invisível que é surdo e mudo; faz sinais de surdo-mudo; esforços desesperados para fazer-se compreender; depois, faz ouvir arquejos, gemidos, sons guturais de mudo).*

Hé, mme, mm, mm.

Ju, gu, hu, hu.

He, he, gu, gui, gue.

*(Impotente, deixa cair os braços ao longo do corpo; súbito, seu rosto se ilumina, ele tem uma ideia, vira-se para o quadro-negro, tira um giz do bolso e escreve em grandes letras maiúsculas).*

#### ANGEPAN

*(Depois).*

NNAA MMM NWNWNWV

*(Ele se vira novamente para o público invisível, o público do palco, mostra com o dedo o que traçou no quadro-negro).*

Mmm, Mmm, gue, gu, gui, Mmm, Mmm, Mmm, Mmm.

*(Depois, descontente, ele apaga, com gestos bruscos, os sinais a giz, os substitui por outros, entre os quais se distingue, sempre em maiúsculas)*

AADEUS ADEUS APA

*(IONESCO, 2004, p. 170).*

### Considerações finais

Nossa esperança de uma resposta torna-se uma tentativa frustrada. A linguagem não consegue comunicar aquilo que pretendia transmitir. É falha, incompleta, insuficiente. A espera precisa ser novamente resgatada. O que nos resta são as vozes daqueles vazios que ocupam as cadeiras da sala, emitindo suas gargalhadas diabólicas. Ionesco nos mostra, então, quão ridícula e patética é a tragédia de nossa existência. O desespero ainda

persiste e, provavelmente, continuará até o momento em que restará somente o silêncio sobre o palco. Um silêncio esmagador. Os anos, meses, dias e horas ainda continuarão a fluir, e tanto nós quanto Vladimir e Estragon continuarão em sua incessante espera por algum Godot que se lembre de nós e que venha nos salvar.

## Referências

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENNETT, Michael Y. **The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

IONESCO, Eugène. **A lição e As cadeiras**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Modern tragedy**. Ontario: Broadview Encore Editons, 2006.

Submetido em: 30 jul. 2019

Aprovado em: 15 nov. 2019



## Na defesa e na promoção da escrita dramática brasileira: o SBEDR

### In defense and promotion of Brazilian dramatic writing: the SBEDR

Paulo Ricardo Berton<sup>1</sup>  
Aline de Fátima Pereira<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo visa discutir a importância do gênero literário dramático no Brasil, partindo do desenvolvimento histórico do texto dramático até chegar no surgimento de novos textos e espaços de discussão e disseminação de conhecimento acerca dessa arte como o SBEDR (Seminário Brasileiro de Escrita Dramática). Além disso, analisa algumas peças escritas recentemente por novos autores dramáticos e por alunos do curso de Artes Cênicas ligados ao seu eixo de Escrita Dramática que juntos contribuem para a manutenção da relevância desta arte.

**Palavras-chave:** Drama. Escrita dramática. Conflito.

#### Abstract

This article aims to discuss the importance of the dramatic literary genre in Brazil, starting from the historical development of a play until arriving at the emergence of new texts and spaces for discussion and dissemination of knowledge about this art such as the SBEDR (Brazilian Seminar of Dramatic Writing). In addition, it analyzes some plays recently written by new dramatic authors and students of the Performing Arts course linked to its axis of Dramatic Writing that together contribute to maintaining the relevance of this art.

**Keywords:** Drama. Dramatic writing. Conflict.

---

<sup>1</sup> Ph.D., Professor Associado I de Escrita Dramática, Encenação Teatral e Teoria das Artes Cênicas no ART e no PPGLit, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: pauloricardoberton@gmail.com.

<sup>2</sup> Bel. Aline de Fátima Pereira, Graduanda do Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: alineft.pe@gmail.com.

## O texto dramático

A classificação das obras literárias a partir de gêneros, segundo Anatol Rosenfeld (1912 - 1973) tem sua raiz na obra *República* de Platão. No terceiro livro, Sócrates, através de um relato dialogado, ressalta três tipos de obras poéticas - o primeiro é meramente imitação - “o poeta desaparece, deixando falar, em vez dele, personagens, e isso ocorre na tragédia e na comédia” (PLATÃO, 2001, p. 118 apud ROSENFELD, 1985, p. 15). O segundo tipo “[...] é um simples relato do poeta; o encontramos principalmente nos ditirambos” (PLATÃO, 2001, p. 118 apud ROSENFELD, 1985, p. 15). Acredita-se que Platão refere-se, neste trecho, ao equivalente hoje ao gênero lírico, embora a coincidência não seja exata. “O terceiro tipo, enfim, une ambas as coisas; tu o encontras nas epopeias [...]” (PLATÃO, 2001, p. 118<sup>3</sup> apud ROSENFELD, 1985, p. 15).

No presente artigo focaremos no primeiro tipo, o qual se refere ao gênero dramático. De acordo com Rosenfeld (1985, p. 17), sob o ponto de vista substantivo, o drama “é toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador”. Já sob o ponto de vista adjetivo, um texto terá características dramáticas sempre que se fundamentar no espírito da tensão, ou seja, na concentração de um conflito, que se aprofunde e intensifique sempre na expectativa de um desenlace (STAIGER, 1975, p. 129-139). O conflito foi mencionado pela primeira vez na história da teoria do drama por Hegel (1974). Na concepção hegeliana de drama é necessário que haja um objetivo a ser cumprido, fruto da vontade de um personagem que sabe o que quer e faz algo por isso, e ainda deve haver obstáculos para a realização desse objetivo (PALLOTINI, 1988).

Outros autores, como Ferdinand Brunetière (1849-1906) e John Howard Lawson (1849-1977), enfatizam, na esteira de Hegel, a importância do conflito na estrutura dramática. Brunetière (1978) ressalta que o que caracteriza o drama é o exercício de uma vontade. São as vontades das personagens que, conscientes dos meios que empregam para atingirem seus fins, se deparam com os obstáculos que promovem o andamento da ação, logo, o drama está estruturado a partir de um conflito de vontades. Já Lawson (1949) afirma que o conflito que move a ação dramática deve ser um conflito social. Para estes

---

<sup>3</sup> PLATÃO. Terceiro Livro. In: \_\_\_\_\_. **A República de Platão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 118.

autores, o elemento propulsor da estrutura dramática é, então, o conflito. É importante ressaltar, como visto em Hegel, que a ideia do conflito no drama está vinculada à intencionalidade. Dessa forma, o conflito é de vontades que podem partir tanto de contradições internas do protagonista (conflitos internos), como da oposição de outra personagem ou de um grupo (conflitos externos).

A palavra drama deriva do grego e significa ação (PAVIS, 2007, p. 109), uma ação criada para ser representada no teatro, do grego *theatron*, lugar de onde se vê. Como afirma Calzavara (2009, p. 150):

O texto dramático é escrito para ser representado no palco; caso contrário, ele exercerá somente sua função literária. O texto, a parte literária do drama, é fixo, porém cada encenação pode trazer algo diferente porque será representado por atores diferentes, com uma direção diferente e para um público diferente. Daí seu caráter permanente, atual e vivo.

O texto dramático já nasce contendo certos elementos estruturais e estéticos, definidos por teóricos do drama, que possibilitam a encenação; e ainda que traga elementos literários que se aproximam dos outros dois gêneros – lírico e épico –, possui identidade própria. A relação do gênero dramático com o público não se dá por meio do simples ato de ler e ouvir, e sim através da representação por atores que dialogam e agem. Os elementos característicos do drama cumprirão a função de manter a atenção do espectador teatral e garantir a fruição estética como um pré-requisito para qualquer que seja a intenção do autor do texto dramático e da sua posterior encenação. Como ressalta Gonzaga (2004), uma peça teatral só adquire vida e revela sua verdadeira natureza quando se materializa em uma encenação ou representação. Embora, sabemos que atualmente o teatro pós-moderno não se utilize de um texto dramático para a criação de um espetáculo, muitas são as companhias cujas montagens ainda giram em torno do texto dramático, tendo ele função de matriz geradora de todo o trabalho. Ao citar Baty, Magaldi destaca o texto dramático como o progenitor dos demais elementos cênicos: “o texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se todos os outros elementos” (BATY, 1949, p. 218<sup>4</sup> apud MAGALDI, 1965, p. 11).

---

<sup>4</sup> BATY, Gaston. Le metteur em scène. In: \_\_\_\_\_. **Rideau baissé**. Paris: Bordas, 1949. p. 218.

O drama é uma arte social. Desde a Antiguidade clássica permeia a vida social e comunitária do ser humano, sendo utilizado para discutir, entre outros assuntos, a política da polis grega (BERTHOLD, 2006). Ainda hoje, sua finalidade, a representação, propicia um estudo dinâmico, questionador e motivador do contexto social em que os cidadãos estão inseridos. Leva o homem a conhecer a si mesmo, o mundo, a reconhecer sua relação com os outros e com o meio. Segundo Brecht (1978, p. 185<sup>5</sup> apud CEBULSKI, 2007) o jogo teatral propicia a elaboração de experiências e acontecimentos sociais, sendo que as concepções sobre o mundo e a sociedade podem ser aprofundadas a partir destes exercícios. De acordo com Cebulski (2007, p. 59) em consonância com a teoria dramatúrgica de Brecht:

[...] pode-se afirmar que o teatro é também expressão criadora que interfere na realidade transfigurando o visível, o sonoro, o movimento, a linguagem, os gestos, ao mesmo tempo que revela o real, desmascara-o, questiona-o e propõe mudanças na realidade social-econômica-político-cultural em que se funda.

O SBEDR é organizado pelo Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (NEEDRAM) da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), coordenado pelo professor PhD Paulo Ricardo Berton. O evento chegou a sua IV edição e todos os anos traz uma programação variada que contempla diferentes públicos, promovendo e valorizando a arte e a teoria da Escrita Dramática. O SBEDR possibilita-nos conhecer por meio de um panorama geral os rumos da Escrita Dramática na academia, nos processos teatrais e na cena, e obras de relevantes autores dramáticos. Além disso, há no evento o concurso de Escrita Dramática, intitulado Mercado de Peças, no qual há a seleção de um texto teatral de um autor brasileiro contemporâneo, e a obra vencedora é apresentada a todos os participantes sob a forma de leitura dramática durante o evento, permitindo-nos conhecer novas vozes no cenário da escrita dramática brasileira.

Diante do exposto, este estudo visa ressaltar a importância do texto dramático e sua permanência sob a égide da pós-modernidade, além de divulgar novas vozes da escrita dramática atual através da análise da peça vencedora do Mercado de Peças do IV SBEDR – Seminário Brasileiro de Escrita Dramática: Reflexão e Prática – *Paisagens insolúveis*, de Thiago Dominoni, e peças curtas produzidas por acadêmicos do curso de Artes Cênicas da

---

<sup>5</sup> BRECHT, B. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 185.

UFSC que se iniciam na arte da construção de textos dramáticos – *Sal*, de Paulo R. Tomazoni, *A luz no fim da carta*, de Kauana Machado e *A velha feia*, de Paula S. Manoel, todas apresentadas no evento através de leituras dramáticas.

### **Análise dos textos teatrais**

Na análise das peças será feita a identificação do conflito, elemento estruturante do drama, baseada na ideia estabelecida por Hegel, já descrita neste artigo, e no modelo actancial criado por Algirdas-Julius Greimas (1917-1992) e retomado por Anne Ubersfeld (1918-2010). O modelo actancial é um modelo esquemático de compreensão da narrativa (o qual se adapta às peças de teatro), cuja premissa principal é de que a narrativa é um fluxo impulsionado por um actante que opera movido por um desejo intenso (uma busca obstinada, uma necessidade) (GREIMAS, 1973; UBERSFELD, 2005). No diagrama do modelo actancial de Greimas, há um sujeito *S*, motivado por um destinador *D1* e visando o favorecimento de um destinatário *D2*, que busca um objeto *O*, contando com o auxílio de um adjuvante *Ad* e a obstaculização de um oponente *Op* (GREIMAS, 1973; UBERSFELD, 2005). Este modelo privilegia a compreensão da personagem dramática que atua ativamente na concretização de uma tarefa motivada por um desejo que se depara com um obstáculo. Cada personagem de uma narrativa, peça teatral, a cada instante em que se faz presente na cena, deve ser compreendida como um actante-sujeito (*S*) impulsionado por um desejo que o impele a um objeto (*O*). Portanto não existe personagem dramático que não manifeste um desejo ou que não opere a busca desse desejo em forma de ação.

### ***Paisagens Insolúveis*, de Thiago Dominoni**

As peças, por serem construções históricas, são passíveis de mudanças na estrutura e no conteúdo ao longo dos anos, se adaptando às necessidades de expressão de autores de diferentes gerações. Porém, mantêm as características e estilos próprios do gênero dramático, mesmo em casos de produções híbridas (que reúnem qualidades de mais de um gênero), como no drama aberto de Thiago Dominoni. Assim, o diálogo e o conflito, elementos estruturantes do drama permanecem identificáveis. Embora as experiências, as

mentalidades e as visões de mundo estejam em constante transformação, o texto dramático, salvo adaptações, não muda em sua essência (MAGALDI, 1989).

A peça *Paisagens insolúveis*, de Thiago Dominoni, foi desenvolvida pelo autor no núcleo de dramaturgia do Sesi-PR com orientação de Ligia Souza de Oliveira, e é um texto inédito apresentado pela primeira vez no IV SBEDR, como a peça vencedora do concurso Mercado de Peças, promovido pelo evento. O texto relata a história da protagonista, denominada pelo autor de “Aquela”, que trancada em seu apartamento conta o que enxerga através das janelas de seu prédio por meio de personagens criados por ela - Jorge e Joana.

Na trama, mundo real e imaginário da protagonista se misturam. “Aquela” cria uma história com os personagens Jorge e Joana para relatar seu ponto de vista sobre a guerra e as paisagens oriundas do lado de fora e criar coragem de expor o que gostaria de fazer diante da situação instaurada. Jorge é um rebelde que quer se livrar do soldado que habita em sua cabeça e Joana é uma amante da liberdade. Através do discurso fica claro o objetivo da personagem, ela quer se libertar. Almeja se rebelar, ir às ruas, ficar nua, mas há algo que a impede - a moral, as referências católicas que lhe foram ensinadas ao longo da vida, e são como uma herança entranhada nela. Assim, “Aquela” tem dificuldade de colocar o que acredita ser imoralidade nas ações das personagens. Aqui fica claro o conflito interno da protagonista, que é sua própria opositora. “Aquela” deseja libertar-se, ser rebelde e imoral, mas é freada pela crença divina e os princípios que lhe foram ensinados. Em diversos momentos da peça “Aquela” reclama de Deus, e afirma que quando o coloca pra fora ela se liberta e faz isso através dos seus personagens - Jorge e Joana. Embora muitas vezes não saiba o que fazer com eles, deixando-os parados por dias.

“Aquela” se sente confusa diversas vezes, temendo algo estar errado com a cabeça dela. Como projeta nas suas personagens o que ela gostaria de ser e fazer, as sente muito próximas e reais. No entanto, as personagens a libertam, permitindo a protagonista se expressar, dando coragem para ela fazer e ser o que quer, tornando-a personagem de sua própria ficção.

Ao longo da história percebemos a libertação de “Aquela”, ela coloca as personagens na rua. Joana nua e liberta, Jorge com a cabeça raspada e rebelde querendo enfrentar os policiais e fazer barulho na denúncia de um crime. O barulho que há dentro

dela sai, não pela voz da personagem que se cala, mas através dos personagens que ela cria. Eles a salvam de enlouquecer diante do vazio, libertando-a.

O final aberto deixa dúvida se a protagonista atinge realmente ou não seu objetivo se beneficiando das ações projetadas nas personagens por ela criadas. No entanto, a forma como age a configura como uma personagem dramática em concordância com a ideia hegeliana, para quem o personagem para ser dramático necessita possuir uma vontade consciente muito forte e estar ciente da consequência de seus atos (PALLOTINI, 1988).

De acordo com o texto, um possível modelo actancial para a protagonista, a partir dos estudos de Greimas e Ubersfeld, seria:

*D1* = Imoralidade

*D2* = Aquela

*S* = Aquela

*O* = deseja ser livre

*Ad* = As criações -

*Op* = Aquela

Jorge e Joana

*Sal*, de Paulo Tomazoni, *A luz no fim da carta*, de Kauana Machado e *A velha feia*, de Paula S. Manoel, são peças curtas produzidas pelos alunos do eixo de Escrita Dramática II, do curso de Artes Cênicas da UFSC, cuja ênfase é para a escritura de dramas fechados.

### ***Sal*, de Paulo R. Tomazoni**

A peça relata um almoço simples de uma família do interior do Paraná, Silmara (mãe), Kleber (filho) e Ester (esposa de Kleber), em um dia cujo filho que mora em outra cidade, Curitiba, vai visitar os pais. Durante o almoço, enquanto a protagonista, Silmara, observa o filho e nora comerem, a ação se desenvolve. Silmara é uma senhora de 56 anos com linguajar e costumes típicos de habitantes de cidades pequenas interioranas. O objetivo da personagem é que os visitantes (Kleber e Ester) coloquem sal na comida e comam mais, mas tanto Kleber quanto Ester se negam, pois estão controlando a alimentação. Seguindo a ideia hegeliana do conflito como um embate entre duas vontades, ou conforme Pallotini, “da colisão entre os objetivos dos personagens”, a recusa dos dois

faz com que se instaure o conflito externo e os configura como opositores de Silmara. No entanto, como uma boa personagem dramática, que possui uma vontade muito forte e vai em busca de sua realização, a protagonista insiste para que os dois comam, argumentando que se deve comer bem para ter energia, no entanto, sem sucesso, começa a reclamar das insatisfações com o filho e o marido. Durante o almoço, Silmara reclama da ausência de Kleber, da teimosia e das atitudes do marido que não a escuta. Isso faz com que Kleber, cujo objetivo é agradar aos pais e proporcionar maior conforto a eles, embora a mãe se recuse a aceitar dinheiro do filho, dizendo que as aposentadorias dela e do marido são suficientes para pagar as contas, se sensibilize e acabe cedendo ao pedido da mãe comendo e colocando sal na comida. A protagonista Silmara atinge seu objetivo, Kleber come e ainda pede sal à mãe. Kleber também consegue agradar a mãe, atingindo seu objetivo. Apenas Ester não consegue o que quer, que o marido controle a alimentação e use pouco sal na comida devido ao fato de ser hipertenso.

Os possíveis modelos actanciais dos personagens seriam:

*D1* = poder

*D2* = Silmara

*S* = Silmara

*O* = quer que os visitantes coloquem sal na comida e comam mais

*Ad* = -

*Op* = Kleber, Ester

*D1* = culpa

*D2* = Kleber

*S* = Kleber

*O* = agradar e proporcionar maior conforto aos pais

*Ad* = -

*Op* = Ester, Silmara

*D1* = preocupação pelo marido

*D2* = Ester, Kleber

*S* = Ester

*O* = controlar a alimentação de Kleber

*Ad* = -

*Op* = Silmara, Kleber

### ***A luz no fim da carta, de Kauana Machado***

O texto conta a história de dois personagens, 1 e 2. Enquanto 1 está tentando escrever uma carta para o seu eu do futuro, o outro, o 2, está preocupado com os afazeres domésticos. Ambos estão sentados à mesa e conversam. 1 pede ajuda com o conteúdo da carta, pois está preocupado em parecer maduro quando ler sua carta futuramente, enquanto 2 reclama que 1 deveria ajudar com as tarefas domésticas, uma vez que ambos são responsáveis pela casa. Os dois personagens protagonizam a história e argumentam até o fim para alcançarem seus objetivos; se enquadrando na definição de personagem dramática proposta por Hegel, onde a personagem para ser dramática deve possuir três características: ter uma consciência, ter uma vontade muito forte e estar ciente das consequências dos seus atos (PALLOTINI, 1988). A determinação dos objetivos dos personagens é clara desde o início: 1 deseja escrever uma carta para o seu eu do futuro enquanto 2 quer que 1 troque a lâmpada queimada e para isso precisa parar de escrever a carta. Há aqui a instauração do conflito externo, oriundo de vontades opostas entre os dois personagens, onde um é opositor do outro. Ao que parece 1 consegue atingir seu objetivo de escrever a carta. No entanto, 2 não consegue fazer com que 1 troque a lâmpada, sendo ele mesmo responsável por tal atividade. Assim ambos são beneficiados por si próprios.

Os possíveis modelos actanciais dos personagens, baseados nos estudos propostos por Greimas e Ubersfeld, podem ser os seguintes:

*D1* = ?

*D2* = 1

*S* = 1

*O* = escrever uma carta para o seu eu do futuro

*Ad* = -

*Op* = 2

$D1$  = divisão de tarefas; bem-estar de todos

$D2$  = 2,1

$S$  = 2

$O$  = que o personagem 1 troque a lâmpada queimada

$Ad$  = -

$Op$  = 1

### ***A velha feia*, de Paula S. Manoel**

O texto relata o cotidiano de um bairro periférico e o abuso de bandidos com os pequenos comerciantes, onde estes cobram taxas para manter a "segurança do local". Na peça há quatro personagens - Seu Sova, dono do mercadinho, Pedrão e Vivácio, os bandidos, e Tarta, funcionário de Seu Sova. Seu Sova é definido nesta análise como o protagonista. A escolha do protagonista é sempre uma decisão difícil na maioria das peças, uma vez que, envolve inúmeras variáveis - quantitativas como o número de cenas que aparece, o número de falas, o quanto as outras personagens falam dela, entre outras, e qualitativas, que se refere ao quanto a personagem contribui para a evolução da ação dramática. Aqui a posição é ocupada por Seu Sova pois é através das escolhas dele e interações com outras personagens que a evolução da ação dramática é possível.

Pedrão, bandido, devido ao aumento da criminalidade muda a taxa, que passa a ser cobrada semanalmente e o dono do mercadinho se recusa a pagar, estabelecendo-se o conflito. Para fugir da taxa, o comerciante arma um plano com seu funcionário Tarta, no entanto, é surpreendido por outro bandido, Vivácio, que leva todo o dinheiro que Seu Sova tem guardado em um cofre na parede, escondido atrás de um quadro de uma velha feia. O conflito externo aqui estabelecido é, então, entre Seu Sova e os bandidos Pedrão e Vivácio; configurando-os como opositores do comerciante. Pedrão quer cobrar de Seu Sova a taxa de segurança semanal; o velho acha absurdo e para não pagar a taxa além de mentir dizendo que as vendas estão ruins, manda seu funcionário pregar uma peça no bandido e assustá-lo, no entanto, o comerciante é surpreendido por outro bandido, Vivácio, que com uma arma obriga Seu Sova a dar todo o seu dinheiro que guarda no cofre, atrás de um quadro de uma velha feia. Seu Sova assusta Pedrão, mas mesmo assim perde seu dinheiro. O protagonista não atinge seu objetivo, pois perde todo o dinheiro que queria manter para si. Pedrão sai sem receber sua taxa. O único que consegue o que quer e

é beneficiado é Vivácio que leva todo o dinheiro do comerciante.

Os possíveis modelos actanciais dos personagens da peça, segundo os estudos de Greimas, seriam:

*D1* = avareza

*D2* = Seu Sova

*S* = Seu Sova

*O* = manter o dinheiro para si

*Ad* = Tarta

*Op* = Pedrão,  
Vivácio

*D1* = poder

*D2* = Pedrão

*S* = Pedrão

*O* = receber a taxa de segurança semanalmente

*Ad* = -

*Op* = Seu Sova

*D1* = ganância

*D2* = Vivácio

*S* = Vivácio

*O* = pegar a grana de Seu sova

*Ad* = Tarta

*Op* = Seu Sova

*D1* = interesse

*D2* = Tarta

*S* = Tarta

*O* = receber em troca da peça pregada em Pedrão

*Ad* = Vivácio

*Op* = Seu Sova

## Conclusão

A partir da discussão sobre o lugar do drama de teor crítico na atualidade e a análise das peças produzidas por novos autores podemos perceber que apesar da ameaça à sua relevância pelo teatro comercial e pelo pós-dramático, o drama ainda persiste. Embora não encontre muito espaço na sociedade, seja pouco divulgado e valorizado nas escolas brasileiras e mesmo nos cursos de Letras e Artes Cênicas; a maioria das companhias teatrais atuantes ainda utiliza o texto dramático como matriz geradora da construção de seus espetáculos. Além disso, percebe-se que há, mesmo que em pequeno número, iniciativas isoladas que passam a oferecer o estudo da escrita dramática e novos autores pelo desenvolvimento desta profissão, que atuam buscando espaços de divulgação da sua arte. Provando a resistência da arte dramática em meio às adversidades e que o drama continua sendo usado como gênero de engajamento crítico e político na atualidade.

## Referências

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. The Law of Drama. In: CLARK, Barrett (Org.). **European theories of the drama**. New York: Crown Publishers, 1978. p. 380-386.

CALZAVARA, Rosemari B. Encenar e ensinar – o texto dramático na escola. **Revista Científica FAP**, v. 4, n. 2, p. 149-154, jul./dez. 2009.

CEBULSKI, Márcia Cristina. **O teatro como arte na escola: possibilidades educativas da tragédia grega Antígone**. 2007. 203f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR.

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 43-55, 2019.

- GONZAGA, Sergius. **Curso de literatura brasileira**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- GREIMAS, Algirdas J. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HEGEL, Georg. W. F. Dramatic Poetry. In: DUKORE, Bernard (Org.). **Dramatic theory and criticism**. Boston: Heinle, 1974. p. 532-545.
- LAWSON, John H. **Theory and technique of playwriting and screenwriting**. New York: Putnam's Sons, 1949.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1965.
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lúcia et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SBEDR - Seminário brasileiro de Escrita Dramática**. [2015?]. Disponível em: < <http://1sbedr.wixsite.com/1sbedr>>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Submetido em: 07 out. 2019

Aprovado em: 04 nov. 2019



## No papel e no palco: efeitos expressivos do uso dos pronomes pessoais e de tratamento em francês e português em *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), de Jean-Paul Sartre

## Sur le papier et sur la scène: effets expressifs de l'usage des pronoms personnels et de traitement en français et en portugais dans *Huis clos* (*Entre quatre paredes*), de Jean-Paul Sartre

Mariana Aparecida da Silva<sup>1</sup>  
Ana Cláudia Romano Ribeiro<sup>2</sup>  
Deise Abreu Pacheco<sup>3</sup>

### Resumo

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida na Universidade Federal de São Paulo. Trabalhou-se com a peça *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre em um duplo viés, teórico e prático. Na primeira parte, foram analisados os efeitos dramáticos dos pronomes pessoais e de tratamento em francês e em português a partir de trechos da peça de Sartre em língua original e na tradução de Guilherme de Almeida (*Entre quatro paredes*, 1949), com o suporte dos trabalhos de Fregonezi (1993), Maingueneau (1996), Lopes e Duarte (2003) e Faraco (2007). A parte prática fundamentou-se em jogos e práticas teatrais realizados em uma pesquisa de campo feita ao longo da *Oficina Cena Bilingue. Leituras na prática: Sartre em foco*, desenvolvida pela pesquisadora doutora em Pedagogia do Teatro Deise Abreu Pacheco especialmente para a nossa pesquisa, a partir do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin (2010).

**Palavras-chave:** *Huis clos. Entre quatro paredes.* Jean-Paul Sartre. Pronomes pessoais. Jogos teatrais.

### Résumé

Cet article présente les résultats d'une recherche d'Initiation Scientifique développée dans l'Université Fédérale de São Paulo. La pièce *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre a été analysée à partir d'une double perspective, théorique et pratique. D'abord, on a observé les effets dramatiques de l'usage des pronoms personnels et des pronoms de traitement en français et en portugais dans des morceaux choisis de la pièce en langue originelle et dans la traduction de Guilherme de Almeida (*Entre quatre paredes*, 1950), avec le support des travaux de Fregonezi (1993), Maingueneau (1996), Lopes et Duarte (2003) et Faraco (2007). La partie pratique s'est basée sur des jeux théâtraux mis en place dans l'*Atelier Scène Bilingue. Lectures dans la pratique: Sartre dans la cible*, créé spécifiquement pour cette recherche par la chercheuse et docteure en Pédagogie du Théâtre Deise Abreu Pacheco selon la notion de jeu théâtral de Viola Spolin (2010).

**Mots-clés:** *Huis clos. Entre quatre paredes.* Jean-Paul Sartre. Pronoms personnels. Jeux théâtraux.

<sup>1</sup> Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Letras – Português/Francês pela Universidade Federal de São Paulo e formada no Curso Técnico de Arte Dramática pelo Senac. Email: mariana.constantinni@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Letras e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: acrribeiro@unifesp.br.

<sup>3</sup> Doutora em Pedagogia do Teatro pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes/ECA da Universidade de São Paulo/USP, com estágio internacional de pesquisa na Universidade de Copenhague (Financiamento FAPESP/CAPES n. 2014/04101-9; 2015/00330-6). E-mail: dedeista@gmail.com.

## Introdução

Este artigo resume a pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida na Universidade Federal de São Paulo sob a orientação da professora doutora Ana Cláudia Romano Ribeiro e concluída em finais de 2018.<sup>4</sup> Nesta pesquisa trabalhamos com a peça *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, publicada em Paris em 1944, e com a tradução de Guilherme de Almeida, *Entre quatro paredes*, publicada em São Paulo em 1950.<sup>5</sup> Nossa pesquisa teve dois momentos. Primeiramente, “no papel”, uma análise dos pronomes pessoais e de tratamento na versão da peça em francês e na tradução, em trechos selecionados, observando-se como eles colaboram para a construção das personagens e das tensões dramáticas; em um segundo momento, “no palco”, observações sobre a *Oficina Cena Bilíngue. Leituras na prática: Sartre em foco*, desenvolvida pela diretora teatral e pesquisadora Deise Abreu Pacheco especialmente para a nossa pesquisa a partir dos mesmos trechos selecionados e com foco nas mesmas questões.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Agradecemos às professoras da área de francês da Universidade Federal de São Paulo pelo apoio à nossa pesquisa: a Márcia Valéria Martinez de Aguiar pelas indicações bibliográficas dos trabalhos de Maingueneau (1996), Faraco (2017) e Lopes e Duarte (2003); a Denise Radanovic Vieira pela indicação do trabalho de Paulo Massaro; a Lígia Fonseca Ferreira pelo debate da comunicação em que apresentamos o estágio inicial desta pesquisa, na 2ª Semana de Pesquisa Discente Letras UNIFESP (2ª Semana de Estudos Franceses), ocorrida no dia 10 de maio de 2018; a Rita Jover-Faleiros por colaborar de certa forma com o nascimento do tema desta Iniciação Científica quando propôs um trabalho final - da disciplina de Língua Francesa V - que consistiria em um vídeo cujo tema era livre, porém dentro do âmbito Língua/Cultura, para o qual escolhemos trabalhar com *Huis clos*, observando a diferença no contexto de fala em que os pronomes pessoais são usados na peça original de Sartre e na tradução *Entre quatro paredes* de Guilherme de Almeida. Agradecemos também a Deise Abreu Pacheco, doutora em Pedagogia do Teatro pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes/ECA da Universidade de São Paulo/USP, pela sugestão da peça de Sartre, pela leitura do projeto e pela colaboração na parte prática desta pesquisa - jogos teatrais - por meio do desenvolvimento e orientação da *Oficina Cena Bilíngue: Leituras na Prática. Sartre em Foco*, oferecida no Teatro Adamastor - Campus Guarulhos da UNIFESP e aberta ao público interessado. Somos igualmente gratas a Suelen Santana Silva pela monitoria generosa e atenta da oficina, bem como às pessoas que dela participaram: Abigail Pereira Fabiano, Ariana Santos de Oliveira Watanabe, Caroline de Souza Seeman Flutuoso, Giulia Rampazo, Luísa Bér gami Fernandes, Márcia Aguiar, Pedro F. Rossetto, Renata Cazarini e Stephanie Baltazar. Os registros fotográficos e fílmicos foram feitos por Ariana Santos de Oliveira, Ana Cláudia Romano Ribeiro, Luciano Nóbrega de Melo, Mariana Aparecida da Silva e Suelen Santana Silva. Por fim, nossa gratidão a Renata Cazarini de Freitas, professora da Universidade Federal Fluminense pela fala no último dia da *Oficina Cena bilíngue: leituras na prática. Sartre em foco* e pelo compartilhamento dos materiais bibliográficos acerca da tradução e da montagem de *Entre quatro paredes* no Brasil.

<sup>5</sup> Cabe assinalar que não analisamos aqui a tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak, que mantém o título dado pelo tradutor campineiro (Civilização Brasileira, 2005), mas que a ela certamente dedicaremos atenção em futuros desenvolvimentos deste trabalho. Sobre a relação de Guilherme de Almeida com o teatro, ver Freitas (2016).

<sup>6</sup> Até o presente momento não encontramos pesquisas semelhantes à nossa, ou seja, que unam o estudo de um tópico gramatical de língua francesa em uma obra dramaturgical a jogos teatrais. O que encontramos

Vale notar que esta pesquisa de Iniciação Científica teve um caráter experimental e procurou estabelecer pontes entre duas áreas que trazem suas especificidades e fundamentos teóricos próprios, a saber, as áreas de língua e literatura francesa (parte 1) e teatro e educação (parte 2). Portanto, a relação entre as duas partes, ainda que baseadas nos mesmos trechos da peça de Sartre, não tem a expectativa de construir uma unidade teórico-prática, mas, ao contrário, aproximar perspectivas diversas com interesse de construir relações interdisciplinares entre os campos das Letras e do Teatro.

Observamos como os pronomes de tratamento “*tu*” e “*vous*” criam tensões dramáticas de acordo com as situações em que são empregadas na peça *Huis clos*, de Jean Paul-Sartre, e comparamos o original francês com a tradução de Guilherme de Almeida, que os traduz, em geral, por “*ocê*”<sup>7</sup> e “*senhor/a*”. A distinção entre os pronomes “*tu*” e

---

de mais próximo à nossa abordagem foi a tese de doutorado de Maria da Glória Magalhães dos Reis (2008) e a dissertação e a tese de Paulo Roberto Massaro (2008 e 2007).

<sup>7</sup> Em sua análise crítica *Entre quatro paredes (e O pedido de casamento)*, Prado fala sobre a tradução do tratamento pessoal “*tu*” e a resolução de Guilherme de Almeida ao empregar “*ocê*”: “[...] Alguns autores teatrais, e a maioria dos tradutores, resolvem a questão recorrendo inteiramente ao ‘*tu*’ solução a menos admissível em face dos nossos hábitos atuais, obrigando os atores a uma constante falta de naturalidade, análoga ao sotaque levemente aportuguesado dos nossos intérpretes de outrora, quando o teatro português ainda influenciava fortemente o nosso. O ‘*tu*’, hoje em dia, segundo nos parece, deve ficar confinado a peças cujo enredo se passa em regiões do Brasil onde esse tratamento é comum, ou então, a peças de cunho poético, em que seja empregado para obter-se um efeito artístico especial, como já é o caso do ‘*vós*’. A tradução de *Huis clos* vem confirmar, com autoridade de Guilherme de Almeida, esses pontos de vista: sem empregar o ‘*tu*’, resolve tão bem a questão do tratamento com o ‘*ocê*’, que o público nem chega a perceber que tenha havido qualquer espécie de problema a resolver” (PRADO, 1947, p. 249). No artigo “De Vossa Mercê a você: análise da pronominalização de nominais em peças brasileiras e portuguesas setecentistas e oitocentistas”, de Lopes e Duarte (2003, p. 1-3), elas fazem uma análise comparando a variedade da língua portuguesa com relação ao pronome de tratamento “*Vossa Mercê*” que passa por uma transição se transformando em “*vosmecê*”, até chegar em “*ocê*” e “*cê*”. Assim, Lopes e Duarte dizem: “Em relação à forma *você*, originada do pronome de tratamento *Vossa Mercê*, o que se ressalta atualmente como diferença relevante é o seu emprego na interlocução. Em português europeu *você* está em distribuição com *o(a) senhor(a)* e *tu*, segundo o grau de intimidade estabelecido entre os interlocutores, o que revela que *você* ainda guarda traços de forma de tratamento. No português do Brasil, ao contrário, *você* já está perfeitamente integrado ao sistema de pronomes pessoais, substituindo *tu* em grande parte do território nacional ou convivendo com *tu* sem que o verbo traga a marca distintiva da chamada ‘segunda pessoa direta’” (LOPES; DUARTE, 2003, p. 1). As autoras ainda falam sobre a variação do “*tu*” “*ocê*” no Brasil e fazem uma análise a partir de peças de teatro cariocas escritas nos séculos XIX e XX. Elas percebem que no século XX o uso do *você* se sobressai consideravelmente, porém, ainda no século XX nota-se o retorno do uso do pronome “*tu*”: “Na verdade, a variação *tu / você* no Brasil não é uma questão simples. Peças de teatro escritas no Rio de Janeiro, ao longo dos séculos XIX e XX, revelam que, por volta dos anos 20 – 30 do século XX, a coexistência das duas formas desaparece, sendo quase exclusivo o uso de *você* (DUARTE, 1993). No entanto, no último quartel desse mesmo século, nota-se no mesmo tipo de texto um retorno do pronome “*tu*”, desta vez sem a forma verbal com a flexão de segunda pessoa (Paredes Silva 2000). Com base numa amostra controlada de língua oral, Paredes Silva (2003) confirma esse retorno de “*tu*” à fala carioca, com a forma verbal não marcada. Segundo Menon (1997) e Menon e Loregian-Penkall (2002), pesquisas de campo realizadas nas três capitais do sul indicam a ausência de “*tu*” em Curitiba, sua concorrência com “*ocê*” em Florianópolis e Porto Alegre, com uma interessante particularidade: em Florianópolis, “*tu*” é menos frequente que “*ocê*”, mas tende a aparecer

“vous” na língua francesa é bem marcada e varia de acordo com o contexto e com a(s) pessoa(s) com quem se fala.

Tratar por “tu” é algo que se designa pelo substantivo “tutoiement” e pelo verbo “tutoyer”, que podem indicar o uso da segunda pessoa do singular em situações mais informais como entre familiares, amigos, filhos, pessoas da mesma idade, indicando proximidade, intimidade. Em alguns casos, pode ter sentido depreciativo ou ainda outras nuances, segundo o contexto. O substantivo que significa “tratar por vous” é “vouvoiement” e a forma verbal, “vouvoyer”. A segunda pessoa do plural é comumente usada em situações mais formais como no tratamento de pessoas desconhecidas, com quem se têm pouca intimidade, com as pessoas mais velhas mesmo sendo conhecidas, no ambiente de trabalho e com pessoas superiores hierarquicamente. Indica respeito, educação, hierarquia social, mas também pode sugerir distância, desprezo e, como o pronome “tu”, pode ter outras nuances (cf. MAINGUENEAU, 1996, p. 19-23).<sup>8</sup>

---

mais com a flexão verbal marcada, enquanto em Porto Alegre, “tu” é mais frequente, mas a flexão verbal é mais rara. Falta-nos uma descrição mais detalhada dessa variação nas regiões norte e nordeste” (LOPES; DUARTE, 2003, p. 1-2). Ainda neste artigo, no tópico “As diferentes estratégias em função das relações interpessoais estabelecidas”, Lopes e Duarte falam de dois parâmetros: o do poder e o da Solidariedade proposta inicialmente por Brown e Gilman (1960). Estes parâmetros falam sobre as relações sociais entre os personagens nas peças, ou seja, aspecto não-linguístico: “[...] o parâmetro do *poder* refere-se ao controle que umas pessoas exercem sobre outras em uma determinada situação interativa. Esse controle do comportamento de um sobre o outro desemboca numa assimetria no tratamento. A relação de poder entre duas pessoas não é recíproca, pois ambos não têm poder na mesma área de comportamento e a consequência disso é a eleição de certas formas de tratamento diferentes em função da hierarquia que se estabelece entre os interlocutores. O segundo parâmetro, o da *Solidariedade*, estabelece forças iguais, o mesmo nível na hierarquia social: a igualdade entre as pessoas. Nesse tipo de relação, em geral, se outorga o uso mútuo do *TU* (recíproco ou igualitário), logo o uso simétrico de *TU* configuraria intimidade (sentimento de solidariedade entre os participantes da situação comunicativa). Estabeleceram-se, então, alguns tipos de relação: a) De superior para inferior (patrão-empregado, pai-filho, etc.); b) De inferior para superior (criada-patroa, filho-pai, etc.); c) Membros de um mesmo grupo social (classes populares); d) Membros de um mesmo grupo social (classes não-populares)” (LOPES; DUARTE, 2003, p. 8-9).

<sup>8</sup> Durvali Fregonezi, em “Língua Portuguesa/Língua Francesa em Contraste - A expressão de Tratamento Tu/Você”, explica as formas de tratamento: “[...] encontramos sempre uma relação entre dois interlocutores. Dependendo do grau de relacionamento dos interlocutores, a forma de tratamento pode variar: tratamento íntimo, tratamento não íntimo, interlocutor-homem, interlocutor-mulher, superior, igual, inferior, cortesia... A estruturação da sociedade que coloca cada interlocutor, em seu lugar, na escala social, é a principal responsável pela existência de uma hierarquização de tratamento.” (FREGONEZI, 2018, p. 4). Fregonezi diz ainda: “Se as formas de tratamento estão relacionadas com a organização social de cada povo, não há motivo para a estranheza.” Assim, ele explica as formas de tratamento do português do Brasil: “[...] temos que distinguir: a) formas próprias de intimidade; b) formas usadas no tratamento de igual para igual (ou de superior para inferior) ou que não implicam intimidade; c) formas chamadas de ‘reverência’ – de ‘cortesia’ – por sua vez repartidas por uma série muito variada de níveis, correspondentes a distâncias diversas entre os interlocutores. Como exemplo temos: a- tu; b- você; c- V. Exa., o senhor, o senhor Dr., o Antônio, a Maria, o Sr. Antônio, a Sra. Maria, a D. Maria etc. Temos ainda que distinguir as formas de tratamento: i- tratamento pronominal – do tipo de tu, você, V. Exa... ii- tratamento nominais do tipo de: o senhor, a senhora, o senhor Dr., o patrão... iii-

## 1 No papel

Nesta primeira parte, apresentaremos a peça *Huis clos* em seu contexto histórico e, em seguida, analisaremos cenas selecionadas nas quais os pronomes pessoais e de tratamento constroem relações e tensões entre os personagens.

### 1.1 Apresentação da peça *Huis clos*

A peça *Huis clos* de Jean-Paul Sartre foi produzida e encenada pela primeira vez em maio de 1944, no fim da Segunda Guerra Mundial, no Théâtre du Vieux Colombier, em Paris, a pedido do editor Marc Barbézat. A peça foi dirigida por Raymond Rouleau, tendo por elenco Gaby Sylvia (Estelle), Tania Balachova (Inès), Michel Vitold (Garcin) e René-Jacques Chauffard (*le garçon d'étage*/"mordomo"). A dramaturgia da peça estrutura-se em um ato e solicita a participação de apenas três atores e um único cenário, possivelmente devido às dificuldades do período (o contexto da Segunda Guerra Mundial).

Esta obra dramaturgica mostra algumas preocupações de Sartre por volta do ano de 1944, colocadas em uma peça que parecia estar "fora do tempo e do espaço" e que trabalha ficcionalmente com as próprias obsessões do autor, movidas por sua vida sentimental e pelas circunstâncias políticas, como diz Bernard Lecherbonnier (1972, p. 11) em *Huis clos, Sartre, Analyse critique*.

Na análise de Lecherbonnier, a morte e a solidão aparecem como duas grandes obsessões, reavivadas pela experiência da guerra. Para Lecherbonnier (1972, p. 12), "[...] a guerra aproxima da morte e coloca, assim, concretamente, o problema do destino, aproxima dos outros e coloca este [problema], o da nossa responsabilidade".<sup>9</sup> Desperta-se assim, em um momento tão agudo, uma consciência de si, do próprio agir no mundo, do problema da liberdade.

No inferno de *Huis clos* e da guerra, analisa Lecherbonnier, tem-se a ilusão de assumir uma liberdade, mas na realidade, toda decisão, toda escolha é abalada, pois tanto a guerra como o inferno de *Huis clos* nos colocam "[...] frente à nossa situação de homem, à

---

tratamentos verbais, ou seja, a simples utilização da desinência do verbo como referência ao interlocutor: Queres, Querem..." (FREGONEZI, 2018, p. 4-5).

<sup>9</sup> "La guerre rapproche de la mort et pose ainsi concrètement le problème du destin, rapproche des autres et pose celui de la responsabilité." Todas as traduções, salvo quando indicado outros tradutores, são nossas.

nossa liberdade de assumir [escolhas] dentro dos enclausuramentos do absurdo”<sup>10</sup> (LECHERBONNIER, 1972, p. 12-13).

O estudioso de Sartre elabora ainda duas questões muito importantes que vão além das obsessões relacionadas ao conteúdo da obra de *Huis clos*. Elas dizem respeito à linguagem literária que preocupa Sartre nesta época. Primeiramente, Lecherbonnier pergunta: “Que relação uma obra de arte estabelece com as ideias subjacentes a ela?”<sup>11</sup> (1972, p. 13). De acordo com o crítico, para Sartre, o artista persiste quando o filósofo renuncia; a obra de arte não se reduz à ideia porque ela é produção ou reprodução de um ser. Dessa forma, *Huis clos*:

[..] não é somente uma brilhante demonstração filosófica, mas também o que em Sartre escapa ao próprio Sartre, a densidade de seu ser. O estudo de sua gênese permite ver o quanto, com efeito, em sua “abstração” esta peça reflete ainda os problemas mais íntimos da criança e do homem.<sup>12</sup> (LECHERBONNIER, 1972, p. 13)

Lecherbonnier traçará, em sua análise, as questões com as quais Sartre se confrontou ao longo de sua vida, tais como sua visão muito particular da morte e o tema da solidão.

O estudioso de Sartre introduz um tema muito relevante e de fundamental importância para nossa pesquisa: “Como definir com exatidão o papel da linguagem na comunicação com o outro?”<sup>13</sup> (LECHERBONNIER, 1972, p. 13). Para ele,

Os três prisioneiros em *Huis Clos* não podem parar de falar, não podem se calar porque sua copresença os força a existir não somente para eles mesmos, mas também para os outros. A linguagem é, portanto, o vínculo que concretiza esta obrigação de existir para os outros, esta impossibilidade de se isolar no silêncio da indiferença. Neste sentido, *Huis Clos* é também uma peça sobre a linguagem.<sup>14</sup> (LECHERBONNIER, 1972, p. 13-14)

---

<sup>10</sup> “[...] face à notre situation d’homme, à notre liberté à assumer dans les clôtures de l’absurde.”

<sup>11</sup> “Quel rapport entretient une oeuvre d’art avec les idées qui la sous-tendent?”

<sup>12</sup> “[...] n’est pas seulement une brillante démonstration philosophique, mais aussi ce qui dans Sartre échappe à Sartre lui-même, la densité de son être. L’étude de la genèse permet de voir combien en effet dans son “abstraction” cette pièce reflète encore les problèmes les plus intimes de l’enfant et de l’homme.”

<sup>13</sup> “Comment définir avec exactitude le rôle du langage dans la communication avec autrui?”

<sup>14</sup> “Les trois prisonniers à huis clos ne peuvent s’empêcher de parler, ne peuvent se taire... Pourquoi? Parce que leur co-présence les force à exister non seulement pour eux-mêmes mais aussi pour les autres. Or le langage est ce lien qui concrétise cette obligation d’exister pour autrui, cette impossibilité de s’isoler dans le silence de l’indifférence. En ce sens *Huis clos* est aussi une pièce sur le langage.”

Abordaremos aspectos da linguagem sartriana no tópico “Análise de cenas selecionadas”, com foco no emprego de “tu” e “vous” / “você” e “senhor(a)”. Vamos nos deter na linguagem das personagens em cenas selecionadas e observaremos como o uso destes pronomes contribuem para criar a tensão dramática da peça, pois eles colaboram para a construção das personagens e das relações de aproximação e distanciamento entre elas. É, portanto, através da linguagem que as personagens existem umas para as outras, se confrontam e se torturam. A linguagem torna-se crucial para a “existência”<sup>15</sup> destes três personagens, mesmo após a morte. É pela linguagem que o cenário do inferno pouco a pouco se constrói.

Décio de Almeida Prado nos mostra que a concepção do inferno de Sartre, apesar de ser bem diferente da concepção tradicional da igreja católica, tem com ela, porém, algo em comum: o inferno é um lugar de infinito sofrimento. Prado escreve, em sua análise de *Entre quatro paredes*, em uma crítica dedicada a esta peça (e a *O pedido de casamento*) publicada em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*:

O inferno concebido por Sartre nada deve à noção comum de inferno, exceto quanto a ser um lugar de infinito sofrimento. Esse sofrimento, porém, não decorre de nenhum dos processos tradicionais de tortura, de nenhum sofrimento físico. Aquelas pessoas não foram encerradas ‘entre quatro paredes’ para passar por experiências que fujam, pelo horror, à nossa condição humana. Ao contrário, o inferno para elas consistirá exatamente em reviverem, pela memória, sua existência normal e cotidiana, repetindo para toda eternidade os gestos e atitudes que as caracterizam no passado. Só há uma grande e essencial diferença: a morte cortou de vez o fluxo abundante e imprevisível da vida, imobilizando-as tais quais foram, indefinidamente. Enquanto vivemos, persiste sempre a possibilidade – a esperança diriam outros – de algum gesto que nos renove a personalidade. Mortos, seremos para sempre apenas a soma total de nossos atos – eis o terrível inferno de um Garcin, de uma Estela, de uma Inês. (PRADO, 1947, p. 245-246)

Prado diz ainda que o inferno de Sartre não existe antes das personagens, pois nada mais é que um salão no estilo Segundo Império francês,<sup>16</sup> ou seja, um estilo que à época da

---

<sup>15</sup> A noção de existência será retomada na segunda parte deste trabalho.

<sup>16</sup> “Segundo Império é um estilo arquitetônico, mais popular na segunda metade do século XIX e início do século XX. Foi assim chamado pelos elementos arquitetônicos em voga durante a era do Segundo Império Francês. Como o estilo do Segundo Império evoluiu de suas fundações renascentistas do século XVII, adquiriu uma mistura de estilos europeus anteriores, mais notavelmente o Barroco, frequentemente combinado com tetos de mansarda e/ou cúpulas baixas e quadradas. [...] Móveis e decorações no Segundo Império eram caracterizados pela extrema opulência. Poltronas eram completamente cobertas com tecido e às vezes tinham coberturas superiores adicionais. O assento tornou-se mais espaçoso e

escrita de *Huis clos* remetia a um ambiente que tinha algo de opulento e, ao mesmo tempo, convencional:

O inferno de Sartre não preexiste às personagens. É um salão segundo-império, comum. Nem algozes comporta, como observa Inês. São as próprias vítimas que vão introduzir, nesse ambiente neutro, a angústia, a dor, os suplícios. É um inferno, portanto, que se constrói aos poucos, precisamente da mesma forma pela qual, segundo o existencialismo, construímos a nossa existência, a partir de um nada inicial, pelo simples fato de existir. (PRADO, 1947, p. 246)

Há que se perguntar se este estilo não indicaria a falsidade das convenções sociais em um ambiente no qual as personagens mascaram seus tormentos, pecados, desesperos, inquietudes e aflições, expressos nos diálogos que revelam progressivamente os pecados mais íntimos de Garcin, Estelle e Inês.

## 1.2 Análise de cenas selecionadas

Nesta subseção, apresentaremos algumas das cenas estudadas e as apresentaremos detalhadamente, já que elas foram objeto dos jogos teatrais propostos na oficina, que será discutida na parte 2.

### 1.2.1 Primeira cena selecionada

O primeiro trecho selecionado está localizado na cena III,<sup>17</sup> no início da peça, no momento em que os personagens entram e se apresentam. Em cena estão Garcin, Inês e o Criado. Joseph Garcin é jornalista e se apresenta para Inês como “publicista e homem de letras”. Inês se apresenta dizendo seu nome e sobrenome: Inês Serrano. O Criado entra em cena para acompanhá-los e logo sai.

Os três personagens estão no salão estilo Segundo Império francês acima mencionado, onde se deparam apenas com um bronze sobre a lareira e três poltronas de cores diferentes, entre quatro paredes. Garcin observa todo o ambiente e percebe que está

---

confortável.” (*Arquitetura do Segundo Império*, texto sem autoria declarada disponível em <<https://hisour.com/pt/second-empire-architecture-29670/>>.)

<sup>17</sup> Ver Sartre (1977, p. 19-22; 2000, p. 22-25).

em um inferno bem diferente daquele imaginado pelos vivos. Não há estacas, grelhas, funis de couro (objetos presentes em tantas representações do inferno); tampouco há espelhos, janelas, camas e escova de dente (objetos do cotidiano de uma pessoa em vida).

O calor é insuportável assim como as horas que transcorrem lá dentro. O local não tem janelas, portanto a noção de dia e noite é inexistente. A luz que ilumina o ambiente é permanente, ninguém consegue apagá-la nem mesmo com o fechar das pálpebras.<sup>18</sup> Garcin pensa em quebrar a lâmpada que ilumina o recinto com a estátua de bronze “de Barbedienne”<sup>19</sup> que decora o ambiente e que também o incomoda. Para Olivo e Grubba (2010, p. 152), o bronze representa a antítese do herói que Garcin, caracterizado pela covardia, nunca conseguiu ser.<sup>20</sup>

Esta cena mostra o primeiro encontro entre Garcin e Inês. Inês pensa que Garcin é o carrasco, pois ele tem uma expressão de medo, mas Garcin logo esclarece que Inês está equivocada e que, na verdade, estão apenas hospedados na mesma casa. Inês diz conhecer a expressão dos carrascos, inclusive por ter se olhado no espelho, afirmação ambígua que tanto pode se referir à culpa que carrega quanto sugere que, presos neste quarto, o único espelho do qual eles dispõem são os olhos um do outro: “Tem cara de quem tem medo. [...] Ora! Sei bem o que estou dizendo. Olhei no espelho.” (SARTRE, 1977, p. 21) / “*Ils ont l’air d’avoir peur. [...] Allez! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace.*” (SARTRE, 2000, p. 24).

Garcin logo percebe a ausência de espelhos. Isso o incomoda, pois precisa se ver refletido para confirmar a imagem que faz de si próprio. Na ausência do espelho, será Inês quem refletirá as atitudes mais desprezíveis e covardes de Garcin (OLIVO; GRUBBA, 2010, p. 152). Ainda que um não simpatize com a presença do outro, pouco a pouco ambos descobrirão que não escaparão de conviverem no mesmo cômodo depois de mortos.

---

<sup>18</sup> Ver Sartre (1977, p. 12; 2000, p. 18).

<sup>19</sup> Ferdinand Barbedienne (1810-1892), industrial francês, criou o que se tornaria a mais conhecida fundição francesa do século XIX. Alguns exemplos podem ser vistos no site do Muséed’Orsay: <[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1)>.

<sup>20</sup> Ver Sartre (1977, p. 10; 2000, p. 16). Em “A conflituosidade das relações intersubjetivas em *Huis Clos*, de Sartre”, Cristiano Garotti da Silva aborda um detalhe importante da peça devido sua recorrência em diversas cenas: a simbologia do bronze de Barbedienne: “Vale destacar aqui a simbologia do bronze de Barbedienne, objeto que aparece ao longo da peça. Esse metal origina-se da união de contrários – estanho e prata -, apontando para a ambivalência e o caráter violentamente conflitivo das duas faces de seu simbolismo – escuridão e claridade. Garcin tenta várias vezes tomar o bronze para quebrar a lâmpada que ilumina todo o ambiente, o tempo todo. Quando Garcin olha nos olhos do Criado, sente-se incomodado e que não poderá esconder sua subjetividade [...]” (SILVA, 2011, p. 147).

Os personagens não se conhecem, portanto conservam uma polidez na forma de tratamento que se manifesta no uso do pronome “senhor/a” / “vous”. Garcin, inclusive, aconselha que conservem uma “extrema polidez”, pois esta será a melhor defesa que terão um diante do outro: “Apenas, se me atrevo a dar um conselho, será bom conservarmos entre nós uma extrema polidez. Será nossa melhor defesa.” (SARTRE, 1977, p. 22) / “*Seulement, si je peux me permettre un conseil, il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense.*” (SARTRE, 2000, p. 25).

Garcin imagina o motivo pelo qual está trancado entre quatro paredes. Ele sabe que está morto e sua consciência grita a todo momento que ele pode ter morrido como um covarde; isso o assombra, se torna uma autotortura. Garcin tem visões do mundo dos vivos. São imagens que aparecem para ele da sala de jornal carioca onde trabalhava, do seu chefe, dos seus colegas falando sobre ele e de sua mulher que não desiste do luto e da busca pelo motivo de sua morte. Garcin quer ficar sozinho para pensar, para ouvir o que os vivos dizem sobre ele e para isso precisa de silêncio.<sup>21</sup>

Inês também sabe que está morta e pensa estar trancada junto a Garcin para ser torturada por ele. Logo que chega, pergunta por Florence, sua amante em vida, e ao ouvir Garcin dizer que não sabe de nada, imagina que a tortura é justamente a ausência de informações e de Florence: “Foi só isso que conseguiu descobrir? A tortura pela ausência? Pois falhou. Florence era uma bobinha e não me faz falta.” (SARTRE, 1977, p. 20) / “*C’est tout ce que vous avez trouvé? La torture par l’absence? Eh bien, c’est manqué. Florence était une petite sottise et je ne la regrette pas.*” (SARTRE, 2000, p. 23).

Neste primeiro e ainda breve encontro, Garcin não quer que Inês saiba que ele morreu como um covarde, então, opta por manter a polidez e, portanto, certa distância para evitar julgamentos. Tratam-se, para este fim, por “vous”, que Guilherme de Almeida traduz por “senhor(a)”.

Diferentemente de Garcin e Estelle, Inês foi a primeira a perceber que o trio não foi colocado junto por acaso. Ela é a única a compreender que tudo foi programado nos mínimos detalhes para que ficassem em um mesmo cômodo e não demora a chegar à conclusão central da trama: cada um deles é o carrasco para os outros dois.

---

<sup>21</sup> Ele dirá, algumas falas depois do trecho em apreço: “[...] se dependesse de mim, preferiria estar só. Tenho que pôr a vida em ordem e preciso de sossego.” (SARTRE, 1977, p. 22) / “[...] *je préférerais rester seul: il faut que je mette ma vie en ordre et j’ai besoin de me recueillir.*” (SARTRE, 2000, p. 25).

Podemos analisar o diálogo entre as personagens Inês e Garcin a partir do que diz Maingueneau em *Elementos de linguística para o texto literário*, no tópico “Pessoas e polidez”, que discute os critérios para a escolha do “tu” e do “vous”. Para Maingueneau, todo falante francês ao dialogar com o outro precisa fazer escolhas pronominais e cada uma dessas escolhas é significativa. Aqui, marca-se no francês, pelo uso da segunda pessoa do plural (cuja terminação é “-ez”) e de seu pronome equivalente, “vous”, o distanciamento. Note-se que em português a forma verbal é a mesma para “o(a) senhor(a)” e para “você”, sendo, portanto, menos marcada do que em francês a distinção entre as esferas de reciprocidade.

Em sua análise crítica *Entre quatro paredes (e O pedido de casamento)*, Prado comenta a não rigidez do uso dos pronomes de tratamento em português:

Uma das dificuldades maiores da prosa teatral brasileira é a do tratamento pessoal. É possível que daqui a muitos anos o “você” – que, incontestavelmente, vem dia a dia ganhando terreno – acabe por prevalecer, adquirindo a universalidade do “you” inglês e do “vous” francês, tratamento que servem indiscriminadamente para qualquer grau de relação social, salvo a extremamente cerimoniosa – no caso do “vous” – ou a de grande intimidade. Mas enquanto isso não acontece, não temos outro jeito senão continuar a usar na conversação essa mistura incongruente de “tu”, “você” e “o senhor”, em proporções que não obedecem a nenhuma regra lógica, dependendo de mil pequenas circunstâncias imprevisíveis, para desespero dos estrangeiros que tentam falar corretamente a nossa língua: há vezes e situações em que nós mesmos permanecemos incertos e hesitantes diante do tratamento a ser empregado. (PRADO, 1947, p. 248-249)

Ainda assim, Prado enfatiza a qualidade da tradução de Guilherme de Almeida:

*Entre Quatro Paredes*, no dia da estreia, não custou muito a demonstrar que tínhamos previsto tudo, exceto a espantosa capacidade de adaptação do tradutor. O que estávamos ouvindo, em português, era ineludivelmente Sartre, Sartre com o seu gosto habitual pelas situações desagradáveis e palavras grosseiras. Cada termo da gíria francesa aparentemente intraduzível, renascia em português num ‘cafajeste’ ou num ‘safardana’, inesperado e exato. A personalidade de Guilherme de Almeida desaparecera por completo – e não sabemos que melhor qualidade possa ter um tradutor. (PRADO, 1947, p. 248)

## 1.2.2 Segunda cena selecionada

Esta segunda análise versa sobre toda a cena IV.<sup>22</sup> Este momento da peça mostra a chegada de Estelle ao local onde já estão Garcin e Inês. Estelle entra no “quarto infernal” acompanhada pelo Criado, certa de que encontrará Roger, seu amante. Ele se suicidou com um tiro na cabeça depois de Estelle ter assassinado a filha que tiveram juntos, fruto de um adultério: “Não! Não, não, não erga a cabeça. Eu sei o que você está escondendo nas mãos, eu sei que você não tem cara.” (SARTRE, 1977, p. 25, grifos nossos) / “*Non! Non, non, ne relève pas la tête. Je sais ce que tu caches avec tes mains, je sais que tu n’as plus de visage.*” (SARTRE, 2000, p. 27).<sup>23</sup>

Ao saber-se grávida, Estelle e Roger planejam um parto às escondidas, na Suíça, onde permanecem por cinco meses, mas depois do nascimento da criança, a infanticida amarra uma pedra à sua filha e a atira de um balcão sobre um lago, sob os olhos de Roger, que lhe suplica em vão que não cometa o ato criminoso. Ela não queria a criança, pois necessitava manter sua reputação de esposa fiel.<sup>24</sup>

Neste momento, Estelle o trata por “*tu*”, traduzido por Guilherme de Almeida por “*você*”, indicativo da relação de intimidade que a unia a Roger. Porém, quando Garcin tira as mãos do rosto, Estelle surpreende-se e diz, corrigindo-se: “Não conheço o senhor” (SARTRE, 1977, p. 25) / “*Je ne vous connais pas*” (SARTRE, 2000, p. 27). A partir daí o tom muda bruscamente da intimidade à formalidade constrangida. Esta passagem tem o mesmo peso dramático tanto em francês quanto em português.

Estelle pergunta ao Criado se está esperando por mais alguém e ele responde que não. Aliviada por saber que ficarão apenas os três juntos, ri. Estelle é uma *socialite* que

<sup>22</sup> Ver Sartre (1977, p. 25-27; 2000, p. 27-29).

<sup>23</sup> Os destaques nos pronomes, tanto no texto em francês quanto em português, são todos grifos nossos.

<sup>24</sup> Na introdução da edição da Abril Cultural de *Entre quatro paredes* com tradução de Guilherme de Almeida, a terceira componente do trio infernal é descrita da seguinte forma: “Estelle despreza Inês não apenas porque a corteja, mas, sobretudo, por sua condição inferior. Estelle é uma burguesa, que ascendeu socialmente através do casamento e, em nome do conforto, da vaidade e de certas convenções de classe, matou uma criança que teve do amante. Sustenta, no entanto, que o infanticídio foi ‘obra do destino’ e foge de suas faltas, refugiando-se no imaginário. É fútil, coquete, deseja ser protegida e amada – porque a paixão entorpece e ela pode escapar à realidade. Naquele inferno, volta-se para o único homem disponível, esperando encontrar mais uma evasão. Mas Garcin recusa-se a amá-la na presença de Inês, e Estelle se desespera. É tomada pelo ódio, que a leva a querer assassinar Inês e depois suicidar-se. Mas os mortos só morrem uma vez. Nem faca, nem venenos acabarão com os três, que estão juntos, definitivamente e irremediavelmente. Sem conseguir expiar suas faltas, eles descobrem o insuportável de sua imagem que os outros lhes devolvem.” (SARTRE, 1977, p. XXII).

passou a pertencer à burguesia depois que se casou com um homem rico e bem mais velho. Ela tem atitudes hiperbólicas que sugerem superficialidade e futilidade, como o espanto ao ver o sofá reservado para ela e a cor que não combina com a sua roupa: “É este o meu? (*Ao Criado*) Nunca que eu seria capaz de sentar-me nele: é uma catástrofe! Estou de azul-claro e ele é verde-espinafre!” (SARTRE, 1977, p. 26) / “*Celui-ci est à moi? (Au garçon:) Mais je ne pourrai jamais m’asseoir dessus, c’est une catastrophe: je suis en bleu clair et il est vert épinard!*” (SARTRE, 2000, p. 28). Mais tarde, ela deixará claro seu desprezo por Inês, que pertence a uma classe social inferior, mas provavelmente a mesma de onde vem Estelle, que renega suas origens assim como renega seu amor por Roger.<sup>25</sup>

### 1.2.3 Terceira cena selecionada

Na cena V,<sup>26</sup> o Criado sai e ficam apenas Garcin, Inês e Estelle, o trio está formado entre quatro paredes. As três personagens estão a sós pela primeira vez. O clima é de formalidade. Inês logo se encanta pela beleza de Estelle e não demora a fazer-lhe um elogio: “A senhora é muito bonita. Eu queria ter flores para lhe desejar as boas-vindas” (SARTRE, 1977, p. 29) / “*Vous êtes très belle. Je voudrais avoir des fleurs pour vous souhaiter la bienvenue*” (SARTRE, 2000, p. 30). Este é o primeiro momento em que Inês corteja Estelle, que prefere contornar a situação, fingir que não entendeu e manter o bom humor: “Flores? É mesmo. Gostava muito de flores. Aqui elas murchariam: faz tanto calor. O principal, não acha? é conservar o bom humor. A senhora está...” (SARTRE, 1977, p. 29) / “*Des fleurs? Oui. J’aimais beaucoup les fleurs. Elles se faneraient ici: il fait trop chaud. Bah! L’essentiel, n’est-ce pas, c’est de conserver la bonne humeur. Vous êtes...*” (SARTRE, 2000, p. 30). Inês sente-se atraída por Estelle desde o momento de sua chegada e desta cena em diante tenta se aproximar e conquistar sua atenção a todo custo. Estelle, por sua vez, voltará seu olhar

<sup>25</sup> Lecherbonnier (1972, p. 42) descreve o comportamento de Estelle que foi mudado a partir do pertencimento a outra classe social: “Adotada pela burguesia (esta mudança de classe social explica em grande parte seu comportamento), dela ela tem os preconceitos (seu desprezo insolente de Inês, funcionária dos correios), as reservas, até o ponto da caricatura: a burguesia, por suas classificações claras, lhe permitiu ascender, ou seja, existir, aniquilando os outros com desprezo. O conforto do conformismo social lhe assegura a certeza das aparências na qual ela se compraz”. No original: “*Adoptée par la bourgeoisie (ce changement de classe sociale explique en grande partie son comportement) elle en a les préjugés (son dédain insolent d’Inès, employée des postes), les préventions, et ceci jusqu’à la caricature: la bourgeoisie, par ses nettes classifications, lui a permis de s’élever, c’est-à-dire d’exister, en anéantissant les autres sous le mépris. Le confort du conformisme social l’assure de la certitude des apparences où elle se complaît.*”

<sup>26</sup> O trecho aqui em apreço localiza-se em Sartre (1977, p. 29-31; 2000, p. 30-32).

para Garcin.

São apresentadas as três mortes. A morte de Estelle foi a mais recente, no dia anterior. Ela vê e descreve aos seus companheiros a cena que acontece no mundo real. Ela assiste, por meio de suas visões, ao seu próprio velório e conta tudo com naturalidade. Ela morreu de pneumonia e diz não ter sofrido, pois estava embrutecida. Ela conta que a cerimônia ainda não acabou e a descreve com naturalidade. Nesta passagem o leitor percebe que as três personagens possuem, em alguns momentos da peça, uma ligação com o mundo real, pois veem e ouvem acontecimentos que lhes interessam e que lhes dizem respeito, ou seja, indicam o desejo de querer saber quem fala deles, o que fala e como se comporta em suas ausências.

Inês pergunta do que Estelle morreu: “Uma pneumonia. (*Mesma atitude.*) Pronto. Acabou-se. Vão-se embora todos. Bom-dia! Bom-dia! Quantos apertos de mão! Meu marido ficou em casa: está doente de pesar. (*A Inês*) E a senhora?” (SARTRE, 1977, p. 30) / “*Une pneumonie. (Même jeu que précédemment.) Eh bien, ça y est, ils s’en vont. Bonjour! Bonjour! Que de poignées de main. Mon mari est malade de chagrin, il est resté à la maison. (A Inês.) Et vous?” (SARTRE, 2000, p. 31). Nesta fala, Estelle revela o motivo de sua morte e descreve com certa frieza o término de seu velório e a falta de seu marido que ficou em casa por estar muito doente.*

Inês morreu por inalação de gás tóxico. No início, Florence e seu primo a hospedavam. Ela não tardou a apaixonar-se por Florence e logo elas foram morar juntas em um quarto no outro lado da cidade. Pouco tempo depois aconteceu uma tragédia com o primo, que foi esmagado por um bonde. Inês se culpou e se achou má, mas, sendo sádica, ela reconhece que precisa do sofrimento dos outros para existir. Uma noite Florence se levantou, abriu a torneira do gás e deitou-se ao lado de Inês. Restou apenas o quarto onde viviam juntas. Às vezes, Inês tem visões do quarto que está vazio, com as janelas fechadas e com uma placa onde está escrito “Aluga-se”.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Na introdução de *Entre quatro paredes*, com tradução de Guilherme de Almeida, já citada, Inês é descrita da seguinte forma: “Ao contrário de Garcin, Inês é agressiva e admite suas culpas. Sem remorso, é a única dos três que não procura álibis que a justifiquem. Inês é movida pelo ódio e goza sem piedade com o sofrimento dos outros. A homossexualidade desperta-lhe a atração por Estelle e, então, por alguns momentos, ela perde o controle sobre si mesma. Mergulha no ridículo das declarações banais, chamando Estelle de ‘meu cristal’, ‘minha água viva’, enfrentando o desprezo da outra, que a repudia. Mas a rejeição de Estelle alimenta seu sadomasoquismo.” (SARTRE, 1977, p. XXII).

Garcin morreu há mais ou menos um mês. Ele conta a causa de sua morte: “Doze balas no peito. (*Gesto de Estelle.*) Desculpe-me, não sou um morto de boa sociedade.” (SARTRE, 1977, p. 30) / “*Douze balles dans la peau. (Geste d’Estelle.) Excusez-moi, je ne suis pas un mort de bonne compagnie*” (SARTRE, 2000, p. 31). Estelle propõe que se chamem de “ausentes”, pois “morto” é uma palavra muito cruel.

Garcin dirigia um jornal pacifista, no Rio. Então, a guerra começou e todos voltaram as atenções para ele, esperando que se posicionasse. Segundo ele, todos queriam ver se teria coragem, mas ele cruzou os braços e morreu fuzilado. Após contar a primeira versão de sua morte, Garcin se pergunta: “Que crime há nisso? Que crime?” (SARTRE, 1977, p. 39). Algumas páginas adiante, à medida que a tensão da peça aumenta, Garcin explica com mais detalhes sua morte.<sup>28</sup> Ele atormenta-se, questionando-se incessantemente sobre as razões que o levaram a tomar tal atitude. Inês o provoca, trazendo à tona o que o tortura e que ele gostaria de esconder: a consciência de sua covardia.<sup>29</sup>

Assim como Estelle, Garcin descreve o que vê no mundo dos vivos. Conta que sua esposa, ansiosa para saber de seu paradeiro, vai ao quartel todos os dias, mas ninguém a deixa entrar. Ele a vê com seu paletó fuzilado com doze buracos, sobre os joelhos. Ela vive de preto e sofre, mas não chora, o que o irrita.<sup>30</sup> Mais à frente, Garcin confessa não ser “boa coisa” e fala sobre as traições, desprezo e tortura contra sua mulher.<sup>31</sup>

Nesta cena, a tensão dramática aumenta, mas as personagens continuam a tratar-se por “vous”. Em seguida, as personagens se conhecerão um pouco mais, suas fraquezas serão reveladas e as relações de aproximação entre elas serão marcadas pelas formas de tratamento.

---

<sup>28</sup> Sartre (1977, p. 80-81; 2000, p. 77-78).

<sup>29</sup> Sartre (1977, p. 82-83; 2000, p. 79-80).

<sup>30</sup> Sartre (1977, p. 31; 2000, p. 32).

<sup>31</sup> Sartre (1977, p. 54; 2000, p. 53-54). Vejamos como Garcin é descrito na já citada introdução de *Entre quatro paredes*: “Garcin é um farsante. Joga com a indiferença, tem acessos de cólera, pretende ser um herói quando na verdade é um covarde. Alegando uma posição pacifista, fugia do serviço militar. Preso e depois executado, reivindica para sua fuga razões que não enganam nem a ele mesmo. Garcin é um covarde, tanto em vida, quanto na nova condição de ‘morto vivo’. Tenta destruir Estelle quando a sente dependente de seu afeto; abriga-se no imobilismo, recusa a verdade. Incapaz de tolerar e amar a esposa, jogara sadicamente com ela. Entretanto, não pode mudar o passado e, de maneira intolerável, vê-se através dos parceiros que lhe revelam sua condição.” (SARTRE, 1977, p. XXI).

#### 1.2.4 Quarta cena selecionada

O quarto trecho selecionado localiza-se na cena V.<sup>32</sup> Estelle procura um espelho em sua bolsa para retocar a maquiagem, não encontra e desespera-se. Inês procura o seu para emprestar-lhe, mas também não o encontra. A ausência do espelho e o ato de não ver sua imagem refletida nele colocam Estelle em estado de dúvida sobre sua própria existência. Por mais que se apalpe, não sabe se existe de verdade. Por fim, Inês oferece seus olhos a Estelle como espelho, para que ela possa enxergar sua imagem dentro deles. Ou seja, Inês aproveita-se da situação para se aproximar de Estelle e tentar conquistá-la oferecendo-lhe seus olhos: “Quer que eu lhe sirva de espelho? Venha, convido-a a vir à minha casa. Sente-se aí no meu sofá” (SARTRE, 1977, p. 45) / “*Voulez-vous que je vous serve de miroir? Venez, je vous invite chez moi. Asseyez-vous sur mon canapé*” (SARTRE, 2000, p. 45). Neste trecho há um contraste entre o registro de língua do francês, marcado pela formalidade do “vous”, e a terceira pessoa do singular do português que, conforme já reparamos, assinala aqui o registro formal (“a senhora”) que, porém, não é tão nítido, já que se confunde com a terceira pessoa do singular do registro informal (“você”) e seus pronomes.

Estelle, por sua vez, fica em dúvida se aceita a ajuda de Inês e aponta Garcin. Ela evoca a fala de Inês, em cena anterior, sobre os três terem sido colocados juntos para fazer mal uns aos outros: “Cada um de nós é o carrasco para os outros dois.” (SARTRE, 1977, p. 42) / “*Le bourreau, c’est chacun de nous pour les deux autres.*” (SARTRE, 2000, p. 42).

Inês joga com as palavras, usa de toda sua sedução para trazer Estelle para perto, para dentro de seus olhos, ainda que isso lhe possa fazer sofrer. No francês, ela passa a usar a segunda pessoa do singular, marcando seu desejo e forçando aproximação com Estelle, traduzido por Guilherme de Almeida por “você”: “*C’est toi qui me feras du mal. Mais qu’est-ce que ça peut faire? Puisqu’il faut souffrir, autant que ce soit par toi. Assieds-toi. Approche-toi. Encore. Regarde dans mes yeux: est-ce que tu t’y vois?*” (SARTRE, 2000, p. 45-46) / “Você é que me vai fazer mal. Mas, que importa? Já que é preciso sofrer, que seja por você. Sente-se. Venha mais perto. Mais. Olhe nos meus olhos, está se vendo neles?” (SARTRE, 1977, p. 46). Vale reforçar que em francês esta aproximação bem como os movimentos de afastamento são mais marcados do que na tradução, cujas formas verbais e outros elementos gramaticais (no início do diálogo, por exemplo, “lhe”, “convido-a”, “seu”) do

<sup>32</sup> Sartre (1977, p. 45-50; 2000, p. 45-49).

registro informal poderiam se referir igualmente à terceira pessoa do singular usada no tratamento formal.

Dentro dos olhos de Inês, Estelle se vê pequenininha, mas Inês a vê inteira. Inês, provocativa e sempre decidida a estabelecer relação de grande familiaridade com sua interlocutora, diz ser o espelho mais fiel que responderá a todas as perguntas: “Mas eu vejo você, inteirinha. Faça-me perguntas. Nenhum espelho será mais fiel.” (SARTRE, 1977, p. 46) / “Je te vois, moi. Tout entière. Pose-moi de questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle.” (SARTRE, 2000, p. 46).

Estelle, talvez incomodada, chama Garcin e lhe pergunta se não o estão aborrecendo. Em seguida, pergunta a Inês se passou o batom corretamente, dando-lhe um poder de julgamento que em seguida ela lhe retirará, quando se lamentará com a situação desagradável de não poder julgar-se por si própria, dependendo dos olhos e do bom gosto de Inês que, segundo Estelle, pode não ser o mesmo que o dela – expressão que reforça a distância a que ela quer se manter.

Estelle recorre a Garcin, que não responde. Pergunta a Inês se pintou bem os lábios. Inês se aproxima e responde negativamente. Preocupada, porém aliviada por não ter sido vista por Garcin, pinta seus lábios novamente. Ela pergunta se agora está bem e Inês responde, com intensa intimidade: “Melhor. Mais pesado, mais cruel. Essa boca de inferno...” (SARTRE, 1977, p. 47) / “C’est mieux, plus lourd, plus cruel. Ta bouche d’enfer” (SARTRE, 2000, p. 47).

Estelle, irritada por não poder verificar ela mesma, quer que Inês confirme que seus lábios estão belos. Aqui há uma oscilação significativa, que revela o quanto as relações entre ambas começam a se modificar. Inês avança em suas investidas e propõe a Estelle que se tratem por “você” / “tu”: “Não quer me tratar por “você”?” (SARTRE, 1977, p. 47) / “Tu ne veux pas qu’on se tutoie?” (SARTRE, 2000, p. 47). Estelle, talvez por desatenção leviana, responde com “tu” / “você” – “Tu me jures que c’est bien?” / “Você jura que está bem?”. O flerte se escancara com a fala de Inês “Você é linda!” / “Tu es belle”, que poderia também traduzir por “Você está linda!”. Porém, Estelle retoma rapidamente o tratamento formal, empregando “senhora” / “vous”, pois deseja mantê-la longe.

Em seguida, Estelle questiona o bom gosto de Inês que, por sua vez, afirma possuí-lo, já que se interessou por ela. Inês a intimida. Estelle diz que tinha sua imagem

domesticada nos espelhos ao passo que nos olhos de Inês, seu sorriso vai até o fundo de suas pupilas e não sabe o que será dele. Inês insiste, pergunta novamente se Estelle não quer tratá-la por “você” / “tu”, mas Estelle explica que lhe é penoso tratar assim as mulheres. Inês sabe que sua classe social é inferior à de Estelle, pois era empregada dos correios. Estelle casou-se com um homem rico e bem mais velho para ascender socialmente e renega suas origens. Ainda assim, Inês não desiste e, desenvolta, a chama até de “minha pequena cotovia” (SARTRE, 1977, p. 49) / “ma petite alouette” (SARTRE, 2000, p. 48).

Estelle se distrai novamente e usa “tu” pela segunda vez: “Você gosta de mim?” (SARTRE, 1977, p. 49) / “*Je te plais?*” (SARTRE, 2000, p. 49). A informalidade das duas falas distraídas de Estelle fica igualmente frisada em francês e em português.

Apesar de todos os flertes de Inês, Estelle continua desejando que Garcin olhe para ela. Estelle pergunta se Inês gosta dela. A resposta é positiva, mas seguida de uma réplica de Estelle que diz desejar que Garcin também olhe para ela. Inês conclui que perdeu: “Ora! Porque é um homem. (A Garcin) O senhor ganhou. (Garcin não responde.) Olhe para ela de uma vez! (Garcin não responde.) Basta de comédia! O senhor não perdeu uma palavra do que dizíamos.” (SARTRE, 1977, p. 49) / “*Ha! Parce que c’est un homme. (A Garcin.) Vous avez gagné. (Garcin ne répond pas.) Mais regardez-la donc! (Garcin ne répond pas.) Ne jouez pas cette comédie; vous n’avez pas perdu un mot de ce que nous disions.*” (SARTRE, 2000, p. 49).

Ao voltar a palavra a Garcin, Inês usa o pronome de tratamento “senhor” / “vous”, pois com ele não deseja ter intimidade.

A oscilação resultante da intercalação dos usos pronominais por parte de Estelle ao mesmo tempo que caracteriza a personagem como inconstante, cria efeitos de tensão. Jogo semelhante é descrito por Maingueneau:

[...] dizer *tu* ou *vous* a alguém não é tanto obedecer a um código pré-estabelecido, mas *impor ao diálogo com outros um certo enquadramento*. Esse enquadramento pode ser aceito ou recusado pelo alocutário, mas sua recusa manifesta uma certa agressividade. Isso se dará ou por uma recusa explícita ou pela oposição de um enquadramento diferente (dando-se o tratamento *vous* por exemplo àquele que usou o *tu*), de modo a lhe fazer entender a recusa de sua infração discursiva. [...]  
No interior das próprias convenções, o texto tem a faculdade de utilizar a alternância do *tu* e do *vous* para produzir efeitos de sentido interessantes. [...] (MAINGUENEAU, 1996, p. 20-21)

Veremos agora como tais tensões, movimentos e significados criados pelos pronomes pessoais e de tratamento foram exploradas na oficina *Cena Bilíngue: Leituras na Prática. Sartre em Foco*.

## 2 No palco

A oficina *Cena Bilíngue: Leituras na Prática. Sartre em Foco*, elaborada pela pesquisadora e doutora em Pedagogia do Teatro Deise Abreu Pacheco, aconteceu de 6 de abril a 8 de junho de 2018 no Teatro Adamastor da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, no campus situado na cidade de Guarulhos, com carga horária de 30 horas.<sup>33</sup>

Reproduzimos abaixo o texto de divulgação:

A oficina tem por propósito constituir-se como espaço de referência para o exercício teatral de leitura bilíngue de obras literárias, originalmente escritas em língua francesa. Enfocaremos cenas da peça teatral *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*, 1944], de Jean-Paul Sartre [1905-1980], tendo em vista a recepção de efeitos estéticos sugeridos por práticas cênicas, que confrontem o campo gestual e discursivo entre texto original e sua tradução. (PACHECO, 2018b)

No artigo inédito intitulado “Perspectivas estético-existenciais do Jogo Teatral: o espelhamento spoliniano e o inferno sartreano”,<sup>34</sup> Pacheco apresenta o campo teórico e metodológico desenvolvido ao longo da oficina, relacionando aspectos do pensamento de Sartre ao sistema de Jogos Teatrais, elaborado pela educadora estadunidense Viola Spolin.<sup>35</sup>

A metodologia dos jogos teatrais [*theater games*], elaborada por Viola Spolin, dedica-se, portanto, à sistematização de um método de ensino da arte teatral fundamentado no desenvolvimento de aspectos que, segundo a autora, contribuem para a ampliação da expressão direta, espontânea, do indivíduo dentro de um contexto de aprendizado bem definido. É dirigido

---

<sup>33</sup> A oficina foi registrada como minicurso de extensão no SIEX – Sistema de Informações de Extensão, órgão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unifesp sob o Código 13804.

<sup>34</sup> No prelo; o artigo integrará a publicação do dossiê “Diáspora dos Jogos Teatrais” (2020), em homenagem aos 40 anos da recepção brasileira da obra de Viola Spolin (1906-1994), organizado pelos pesquisadores Ingrid Dormien Koudela, Robson Corrêa de Camargo e Karine Ramaldes.

<sup>35</sup> A metodologia dos Jogos Teatrais (*theater games*) foi sistematizada por Viola Spolin em seu livro *Improvisação para o teatro* (2010), entre outros.

a qualquer pessoa, sem pré-requisitos específicos. Exige-se do participante apenas a disponibilidade para lançar-se em jogo, mediante a condução de um coordenador experimentado, segundo acordos de cooperação grupal. Esta metodologia constitui-se por três procedimentos pedagógicos centrais: o *foco*, que canaliza a atenção a aspectos específicos em cada jogo; a *instrução*, lançada pelo coordenador no decorrer do exercício, constrói um diálogo vivo com as pessoas em ação, auxiliando-as a manter o foco; e a *avaliação* que, não assentada na ideia de aprovação/desaprovação, tem por objetivo conduzir o grupo a uma reflexão retrospectiva sobre os fatores principais observados na situação jogada. Os jogos estabelecem recortes específicos tendo como princípio as três instâncias elementares associadas à tradição teatral: a ação dramática, as personagens e o espaço ficcional, respectivamente, sintetizados pelos termos: *o que*, *quem* e *onde*. Tais procedimentos vinculam o participante, em sua organicidade intelectual, física e intuitiva, a uma situação concreta, delimitada pelas regras dos jogos ou exercícios, que são realizados com o revezamento constante das posições entre *jogadores que atuam* (cena) e *jogadores que assistem* (plateia). (PACHECO, artigo inédito, p. 10-11)

Durante a oficina, as cenas selecionadas de *Huis clos* foram abordadas por meio dos jogos teatrais. Com esse recurso metodológico, pesquisamos o impacto estético dos usos dos pronomes pessoais presentes na peça por meio da conexão entre gestualidade/vocalização e espaço cênico; ao *fisicalizarmos*<sup>36</sup> a caracterização das personagens e suas ações, bem como experimentarmos formas de explorar teatralmente a ambientação das cenas, saltaram-nos aos olhos efeitos de sentido, de caráter intersubjetivo, associados a movimentos de aproximação ou afastamento, como a censura, a simpatia, a empatia, a aversão, etc.

Tais efeitos foram provocados, por exemplo, pelo exercício de andar pelo espaço, com a instrução de caminhar com foco na interação magnética entre os participantes, i.e., como se fôssemos ímãs, em que a fisicalização do andar alterna-se, em ritmos e agrupamentos variados, ora pela atração, ora pela repulsão entre os corpos, de tal modo que a gestualidade experimentada era remetida à relação textual das personagens.

Essas práticas foram desenvolvidas tomando por base trechos curtos tanto da tradução da peça para a língua portuguesa, quanto de sua versão original em francês.

---

<sup>36</sup> Dentro do sistema de jogos teatrais concebido por Viola Spolin, a noção de *fisicalização* é expressamente definida em verbete próprio, segundo as seguintes formulações e exemplos: “Mostrar e não contar; a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento; dar vida a um objeto; ‘Fisicalize este sentimento! Fisicalize este relacionamento! Fisicalize esta máquina de fliperama, este papagaio de papel, este peixe, este objeto, este gosto etc.’; representar é contar, fisicalizar é mostrar; uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva.” (SPOLIN, 1987, p. 340).

Algumas vezes, os trechos em português e francês eram intercalados, em outras, eram proferidos simultaneamente. Gestos foram criados e estudados a partir dessa leitura viva. O palco do Teatro Adamastor configurava-se, assim, como um espaço qualitativamente diverso de nosso mundo cotidiano. A cada vez que pisávamos nele, deixávamos para fora as experiências já descobertas nos disponibilizando para o novo, em busca do refinamento de nossas percepções.

Experimentar teatralmente a leitura de um texto é uma forma imensamente prazerosa de dialogar com a literatura, é uma forma de acordar o corpo para a dimensão oral do texto, sua surpreendente tessitura, e, com isso, conhecermos nossa própria voz. Isso é a leitura viva e, nesse caso, a descoberta desse prazer se expandia para a comoção de vislumbrá-lo em duas línguas ao mesmo tempo.

Outra modalidade de jogo teatral envolveu o tema do momento da morte das personagens de *Huis clos*. Sabemos que Estelle morreu de pneumonia, Inês asfixiada por gás e Garcin com doze balas de tiro no peito. Como veríamos esses personagens no exato momento de suas mortes? A resposta veio com a prática dos *tableaux vivants*. São espécies de quadros vivos, cenas-esculturas. Pacheco pediu para que reagíssemos a determinados estímulos sonoros, como um tambor, por exemplo, criando uma imagem fotográfica com nossos corpos, propondo diversas possíveis maneiras de representar o momento fatal dessas três personagens.

Essa modalidade de jogo apresentou uma forma muito inventiva – repleta de teatralidade – de lidarmos com a atmosfera mórbida da peça, cuja ação dramática se situa em uma instância imediatamente posterior à morte das personagens. Nesse sentido, abriu-se um campo profícuo de recepção estética ao experimentarmos efeitos tragicômicos e patéticos causados pela prática com os *tableaux vivants*; descobríamos uma ampla gama de colorações e tonalidades dramáticas com os trechos encenados da peça.

## Figuras 1 e 2 - Prática dos *tableaux vivants*<sup>37</sup>



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

No que concerne ao âmbito filosófico da peça, a oficina concentrou-se em perscrutar teatralmente a expressão emblemática “o inferno são os Outros” / “*l'enfer, c'est les Autres*” (SARTRE, 2000, p. 93), proferida pela personagem Garcin, como uma “dinâmica de espelhamento”. Nessa dinâmica, o olhar do outro serve de espelho, representando um instrumento ora de convencimento, ora de acusação, revelação ou vitimização. Nessa perspectiva, a peça de Sartre interpela, dramaticamente, as dificuldades existenciais deflagradas pelo campo intersubjetivo, a partir da visão que as personagens apresentam de si mesmas em confronto com a visão que lhes é apresentada pelas demais.

Essa dinâmica de espelhamento guardará, por sua vez, duas importantes consequências para a esfera da subjetividade, a primeira delas demonstrará que o olhar alheio atribui um significado a nossas ações que, por mais que não concordemos, não nos é possível controlar, nem evitar ou desprezar por completo. (PACHECO, artigo inédito, p. 8)

---

<sup>37</sup> Todas as fotos e vídeos pertencem aos arquivos das autoras deste artigo. As imagens foram realizadas por Ariana Santos de Oliveira Watanabe, Ana Cláudia Romano Ribeiro, Luciano Nóbrega de Melo, Mariana Aparecida da Silva e Suelen Santana Silva. As autoras dispõem de autorizações para uso da própria imagem assinadas por todos os participantes da oficina registrados nas fotos e nos vídeos.

**Figuras 3 e 4 – Fisicalização de sentimentos característicos dos personagens**



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

No contexto dessa abordagem filosófica, Pacheco propôs vários jogos teatrais que lidavam, direta ou indiretamente, com a noção de espelhamento. A introdução dessa dinâmica se deu com um jogo que consistia em perseguir e ser perseguido pelos outros participantes sem se deixar ser percebido. Depois realizamos novamente o mesmo jogo, porém se deixando perceber discretamente. Os dois momentos nos sugeriram, por exemplo, a fisicalização do sentimento da angústia gerada por essa noção de inferno, pois éramos lançados em um jogo com o espaço que nos remetia ao cenário enclausurado da peça, aquele ambiente sem janelas ou espelhos concretos, onde a possibilidade de ver-se está radicalmente vinculada à visão alheia sobre si, à ideia de vigilância. Portanto, essa modalidade de jogo com as perseguições no espaço, levou-nos a refletir sobre o quanto o

olhar alheio nos altera e influencia no julgamento sobre nós mesmos a partir da consciência de ser observado. No caso das personagens da peça, esta perseguição enclausurada associa-se ao desejo de que os demais reiterem uma determinada narrativa sobre si, ou seja, quer-se convencer os demais sobre a veracidade de tal narrativa, caso contrário, a personagem não fica em paz consigo mesmo. É o que acontece com Garcin, que precisa convencer Estelle e Inês de que ele não é um covarde para poder, de fato, acreditar que ele não agiu como um covarde.

Quem já foi uma marionete ou manipulador de alguém? Esta pergunta surgiu da constatação de que, em *Huis clos*, Inês, Garcin e Estelle manipulam-se em diversos momentos, vivendo intersubjetivamente um jogo de manipulação. Logo, o exercício teatral da manipulação foi outra atividade contemplada pela “dinâmica do espelhamento”, para investigarmos, sob múltiplos ângulos, a noção de que “o inferno são os outros”. Em trios, experimentamos esse novo jogo. Os trios eram compostos por: um participante que se deixava manipular fisicamente, como se fosse uma *pessoa-marionete*, por outro, que atuava como o *manipulador*, e por um *proferidor* que vocalizava, em português e francês, as falas da personagem. As personagens da cena selecionada eram Garcin e Inês. O procedimento adotado foi o seguinte: enquanto era vocalizada a fala da personagem, a pessoa-marionete, que usava uma máscara neutra,<sup>38</sup> era manipulada pelo outro participante. Esse procedimento era interessante porque *distinguia* nitidamente *gesto e fala*; enquanto esta era vocalizada pelo proferidor, o gesto era criado pelo manipulador no corpo da pessoa-marionete. Desse modo, os efeitos de sentido das falas foram sendo expandidos por essa intervenção teatral. Contudo, na primeira vez em que o jogo foi feito, a vocalização das falas aconteceram de forma linear, sem que o proferidor se permitisse brincar com a textura sonora de cada palavra, e, por isso, os movimentos realizados na pessoa-marionete também se mostraram tímidos. Em função dessa dificuldade, fomos provocados por Pacheco a brincar com os variados tons de voz, com a ampliação articular, e experimentar muitas outras formas de vocalização dessas falas. Imbuídos desta energia, voltamos para as cenas. O procedimento de jogo era o mesmo, mas estávamos então alimentados por outra energia expressiva, que compreendia o dizer do texto a partir da especificidade do

---

<sup>38</sup> Ao longo da oficina, tivemos a oportunidade de também experimentar exercícios e jogos específicos associados a técnicas de uso da máscara pré-expressiva, também chamadas de neutras. São máscaras brancas, sem expressão, que ajudam a percebermos diversas qualidades de movimento, fisicalização, respiração e relação com o espaço.

aparelho fonador e dos recursos musicais da fala.<sup>39</sup> Assim, o ritmo apareceu de maneira lúdica na fala e no gesto, evidenciado diversos efeitos de sentido conforme o texto era alternado entre os trechos proferidos em português e em francês.

**Figuras 5 e 6 – Manipulação**



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Dentro da tipologia de jogos teatrais constituídos pela “dinâmica do espelhamento” há o “Siga o seguidor”, um jogo que conta com um iniciador de gestos e movimentos que devem ser espelhados pelos demais participantes. O foco requer que os gestos sejam espelhados conforme propostos, mantendo-se o movimento grupal pelo espaço. Contudo, o desafio refere-se à regra de que não deve ser fixado um único iniciador; os gestos devem ser iniciados por meio de acordos tácitos do grupo, de tal modo que a posição do iniciador possa ser alternada entre todos os participantes. Começamos com movimentos livres pelo espaço até que uma pessoa se tornou o iniciador enquanto as outras seguiam seus movimentos, e assim sucessivamente. Em seguida, Pacheco pediu para que fizéssemos ações pensando nos pronomes pessoais e de tratamento que aparecem na peça “*tu*” / “*vous*” / “*vous*” / “*você*” / “*senhor/a*” e “*madame*” / “*monsieur*”. Cada jogador deveria pensar em um pronome e guiar seus movimentos de acordo com o pronome escolhido.<sup>40</sup> Muitas gestualidades surpreendentes surgiram deste jogo, contribuindo para que pensássemos mais concretamente sobre os efeitos de sentidos de situações específicas em que o uso

<sup>39</sup> Sobre o assunto, recomendamos a pesquisa de Bajard (2005).

<sup>40</sup> Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syprKxfRAKs>>.

desses pronomes aparece, sendo igualmente observável a peculiaridade do efeito estético dependendo da língua utilizada.

**Figura 7** – Dinâmica “Siga o seguidor”



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Tomando como base o jogo do “Siga o seguidor”, também trabalhamos com a cena IV, analisada no item 1.2.2. Pacheco dividiu o palco em duas partes, deixando um quadrante para a personagem Estelle e outro para Garcin (a regra manteve os gestos relacionados aos pronomes de tratamento escolhidos) e incluiu uma música que, quando era interrompida, deveria causar o congelamento da ação de todos os participantes, novamente como um *tableau vivant*. Assim, quem estava no quadrante de Estelle, dizia sua fala com entonações variadas, de acordo com o pronome escolhido. O dizer do texto era feito em português e em francês. E, quem estava no quadrante de Garcin deveria cobrir o rosto com as mãos, conforme acontece sistematicamente ao longo da peça, a ponto de podermos identificar a própria personagem Garcin com este gesto. Esta cena aconteceu das mais variadas formas. Depois de algumas rodadas, o jogo foi alterado: o foco passou a ser na *reprodução da gestualidade* explorada, agora em duplas. Pacheco também incluiu uma cadeira, a cortina e a presença do personagem do Criado. O espaço cênico se transformou e, com ele, o jogo de ação-reação também.

**Figuras 8, 9, 10 e 11** – Dinâmica com foco na reprodução da gestualidade explorada



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

O mais interessante nesta etapa foi o enfoque dado ao jogo de ação-reação gestual entre as personagens, ou seja, a ação de Garcin ao mostrar o rosto e a reação de Estelle ao ver que estava equivocada. Em função dessa dinâmica gestual, notamos que ao experimentarmos pausas maiores ao dizer as falas, ganhávamos mais intensidade dramática.

Por fim, o “Jogo do espelho distorcido” foi a modalidade de jogo que mais diretamente se relacionou à “dinâmica do espelhamento” contida na noção de que “o inferno são os outros”. Experimentamos esta proposta recorrendo à ideia de uma visita lúdica a uma “casa de espelhos deformados”; um lugar onde os espelhos nos refletem das formas mais esquisitas, com pernas curtas, cabeça grande, corpo alargado, braços mínimos etc.. Assim, passamos a brincar com formas de fisicalizar tais distorções, a partir de movimentos discrepantes que nos faziam nos perceber com partes encolhidas, esticadas, expandidas e retorcidas. Diante dos movimentos do outro que nos espelhava exploramos os limites do corpo de muitas maneiras.

Figuras 12, 13 e 14 - Jogo do espelho distorcido



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 56-90, 2019.

Esse jogo tornou-se premissa para a análise, em especial, da cena V (trechos em: Sartre (2000, p. 29-31; 1971, p. 30-32), analisados no item 1.2.3), momento em que a personagem Inês oferece seus olhos como espelhos para Estelle, que se sente desesperada ao perceber que no inferno não há espelhos. Esta cena é emblemática para a discussão em torno dos pronomes de tratamento “*tu*”, “*vous*”, “*você*” e “*senhor/a*”. Por isso, Pacheco propôs concentrarmos nossos experimentos nestes trechos já que se trata do momento da peça em que “[...] a personagem Inês flerta arditamente com a personagem Estelle, explicitando diretamente o tema do espelhamento” (PACHECO, artigo inédito, p. 14).

Em roda inicialmente bem fechada, realizamos o dizer do texto bilíngue de um trecho da cena V (Sartre (1977, p. 45; 2000, p. 45). Nesta vocalização, duas pessoas proferiam o mesmo trecho em francês e três pessoas em português. A cada fala da dupla em francês, o trio repetia em coro em português. A leitura se deu sem que os cinco participantes perdessem o foco em olhar para os olhos dos demais. Ao iniciarmos, estávamos bem próximos e o volume de nossa voz era baixo. Aos poucos, afastamo-nos lentamente e o volume da voz aumentou. A diferença no volume da voz, decorrente dos movimentos de aproximação e afastamento, destacou nuances importantes no texto. Tais nuances nos levaram a associar a cena entre Inês e Estelle e o “Jogo do espelho distorcido”, pois no momento em que proferem a frase “Eu vejo você inteirinha” / “*Je te vois, moi. Tout entière*”, em que uma está diante da outra, consideramos a possibilidade de distorcer este momento de grande intimidade sugerindo uma inversão: ao se afastarem, o campo da intimidade é posto à prova.

Se retomarmos o trecho da peça selecionado, notaremos que a personagem Inês distorce propositadamente o espelhamento que faz da comparsa como reação a resistência de Estelle em chamá-la de ‘você’, ou seja, por recuar frente a tentativa de sedução por parte de Inês. A escolha dessa modalidade de exercício possibilitou, portanto, que experimentássemos outras camadas do problema do uso pronominal em relação à dialética do espelhamento dentro do contexto peça. (PACHECO, artigo inédito, p 16)

Em nosso último encontro, Pacheco realizou uma série de jogos com outro trecho da cena V (SARTRE, 1977, p. 45; 2000, p. 45, analisado no item 1.2.4).<sup>41</sup> Em uma dessas séries (SARTRE, 1977, p. 46-47; 2000, p. 46-47), todos ficaram com o texto, realizando um diálogo bilíngue e polifônico. Os participantes ficaram frente a frente, sendo que uma fila

<sup>41</sup> Este experimento está disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=N\\_0gCb5iKiQ](https://www.youtube.com/watch?v=N_0gCb5iKiQ)>.

correspondia às falas da personagem Estelle e a outra fila às falas de Inês. Durante a vocalização do texto, enquanto as falas de Inês eram proferidas, a fila correspondente se aproximava lentamente da fila da Estelle. Esse movimento retomou a relação já trabalhada de aproximação e afastamento pelo espaço, que problematizava o gesto de Inês em dissimuladamente cortejar, forçando uma intimidade com Estelle.<sup>42</sup>

**Figura 15** – Exercício de vocalização do texto a partir das falas de Estelle e Inês



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Na série seguinte (SARTRE, 1977, p. 47-48; 2000, p. 47-48), todos ficaram com o texto e formaram-se duplas. Cada dupla se posicionou frente a frente distribuindo-se pelo espaço do palco. A vocalização do texto começou de forma próxima, e, à medida que o diálogo foi progredindo, as duplas foram se distanciando até alcançar o grau máximo de afastamento. Nesta cena, Estelle percebe que está sendo cortejada, sente-se intimidada e então recua, afastando-se de Inês.<sup>43</sup>

Na última série (SARTRE, 1977, p. 48-50; 2000, p. 48-49), quatro pessoas ficaram com o texto, duas o vocalizaram em português e duas em francês, polifonicamente. As demais foram posicionadas no centro do espaço fazendo o “Jogo do espelho distorcido”. É nesse momento do texto, que o espelho começa a mentir, distorcendo a imagem refletida de Estelle.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qy8ydv4bz30>>.

<sup>43</sup> Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XY9-JvsYVTg>>.

<sup>44</sup> Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BGvLJJ-jp4>>.

**Figuras 16 e 17** – Vocalização do texto em português e francês realizada em duplas



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

**Figuras 18 e 19 – Jogo do espelho distorcido com vocalização do texto**



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

## Referências

ALMEIDA, Guilherme de. Tradução de um título. **Diário de São Paulo**, 22 jan. de 1950.

**Arquitetura do Segundo Império**. Disponível em: <<https://hisour.com/pt/second-empire-architecture-29670/>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 56-90, 2019.

BAJARD, Elie. **Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

**Chancelaria**. A função do chanceler. Disponível em: <<http://arquivfn.org.br/governo/chancelaria/>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

**Década de 50**. Quando a felicidade parecia bater às portas do Brasil. Claude Vincent, crítico do Tribuna da Imprensa. Disponível em: <<https://decadade50.blogspot.com/2006/08/o-tbc-se-profissionaliza.html>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

**Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2013. Verbetes “Santa Sé”. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/Santa%20S%C3%A9>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

FARACO, Carlos A. O tratamento você em português: uma abordagem histórica. **Labor Histórico**. Dossiê temático Galego e Português Brasileiro história, variação e mudança. v. 3, n. 2, p. 114-132, 2017.

FONSECA, João José S. da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FREGONEZI, Durvali. E. Língua Portuguesa/ Língua Francesa em Contraste - A expressão de Tratamento Tu/Você. **Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**, v. 1, n. 4, p. 3-7, 1993.

FREITAS, Renata Cazarini de. Guilherme de Almeida: o homem acompanhado do teatro. **Revista re-produção**, s.n., 2016. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/edicao-2016.php>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

LECHERBONNIER, Bernard. **Huis Clos Sartre**. Analyse critique. Paris: Hatier, 1972.

Legislação informatizada - **Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946** - Publicação Original. Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LIMA, Erickaline Bezerra. Censura no teatro brasileiro e o arquivo – perdoa-me por me traíres de Nelson Rodrigues: uma análise a partir de Jacques Derrida. **Revista Diacrítica**, Braga, v. 29, n. 3, 2015. Disponível em: <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0807-89672015000300009](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672015000300009)>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LOPES, Célia R. dos S.; DUARTE, Maria Eugênia L. De *Vossa Mercê a você*: análise da pronominalização de nominais em peças brasileiras e portuguesas setecentistas e oitocentistas. In: BRANDÃO, Silvia Figueiredo; MOTA, Maria Antónia. (Org.). **Análise contrastiva de variedades do português**: primeiros estudos. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2003, v. I. p. 61-76.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MASSARO, Paulo. **O silêncio e a voz do texto teatral em francês, língua estrangeira**. 2007. 218f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MASSARO, Paulo Roberto. **Teatro e língua estrangeira, entre teoria(s) e prática(s): percursos entre o vislumbre e o olhar**. São Paulo: Editora Paulistana, 2008.

MUSÉE D'ORSAY. Site. Disponível em: <[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1)>. Acesso em: 13 nov. 2018.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier de; GRUBBA, Leilane Serratine. *Entre quatro paredes: a questão da liberdade em Sartre*. **Seqüência**, v. 31, n. 61, p. 147-169, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15792>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

PACHECO, Deise Abreu. **Assistir e ser assistida: vias e limites de uma estética existencial, Tateando a obra de Søren Kierkegaard**. 2018. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-12072018-165814/pt-br.php>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PACHECO, Deise Abreu. Fôlder de divulgação da oficina **Cena Bilíngue: Leituras na Prática**. Sartre em Foco, 2018b.

PACHECO, Deise Abreu. **Perspectivas estético-existenciais do jogo teatral: o espelhamento spoliniano e o inferno sartreano**. Artigo inédito (no prelo).

PRADO, Décio de A. *Entre Quatro Paredes (e O Pedido de Casamento)*. In: \_\_\_\_\_. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. Crítica Teatral de 1947-1955. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p. 245-249.

REIS, Maria da Glória M. dos. **O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira**. 2008. 259f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. **Huis clos suivi de Les mouches**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Cristiano Garottida. A conflituosidade das relações intersubjetivas em *Huis Clos*, de Sartre. **Anais do VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**, 2011.

Submetido em: 07 ago. 2019

Aprovado em: 10 nov. 2019



## Construção-ruína da modernidade brasileira em *O rei da vela e em Boca de Ouro*

### Construction-ruin of Brazilian modernity in *O rei da vela and in Boca de Ouro*

Marcelo Manhães de Oliveira<sup>1</sup>  
Alexandre Graça de Faria<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo relaciona as peças teatrais *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues. Apesar da diferença dos quase trinta anos entre suas criações, demonstraremos que os personagens principais que nomeiam as obras são significativamente próximos em suas características comportamentais e podem ser lidos como alegorias do capitalismo moderno, cujos sinais da decadência são perceptíveis. Os sintomas dessa decadência do capitalismo sobre a sociedade como um todo e que inspiraram Oswald e Nelson são apresentados nas peças de forma muito similar. Destacamos que, conforme demonstra o documentário *A corporação* (2003), o capitalismo traz consigo características de distúrbio sociopático. Nesse sentido, avaliando as falas do Rei da Vela e do Boca de Ouro, personagens-tipo da modernidade, constatar-se-á que há neles características de psicopatas, corroborando com a tese da psicopatia do capital.

**Palavras-chave** Capitalismo. Modernidade. Consumo.

#### Abstract

This article relates the plays *O rei da vela*, by Oswald de Andrade, and *Boca de Ouro*, by Nelson Rodrigues. In spite of the difference of almost thirty years between these creations, we will show that the main characters who name the works are significantly close in their behavioral characteristics, acting as representatives of capitalism that permeates Modernity, whose signs of decadence are perceptible. The symptoms of this decadence of capitalism over society as a whole and that inspired Oswald and Nelson are presented in the plays in a very similar way. We point out that, as documented by the documentary *Corporation* (2003), capitalism brings with it characteristics of sociopathic disturbance. In this sense, evaluating the words of Rei da Vela and Boca de Ouro, modern type characters, it will be verified that there are in them characteristics of psychopaths, what corroborates with the thesis of the psychopathy of capital.

**Keywords:** Capitalism. Modernity. Consumption.

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: mmanhaesdeoliveira@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela PUC-Rio. Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: alexandre.faria@letras.ufjf.br.

“As coisas que possuímos, acabam por nos possuir.”  
(Tyler Durden - personagem do filme *Clube da luta* - 1999)

## A Modernidade e o Capital

A frase com que abrimos este artigo reflete, ao que nos parece, aquilo que Agamben (2012) discorre na sua obra *Estâncias* sobre o fetiche, um desejo que nunca se realiza. O fetichista é como o colecionador, cuja coleção nunca se completa. Mais do que nunca, o fetiche na Modernidade representa uma síndrome do capitalismo. O fetiche pelo objeto, pelo material, o desejo por possuir algo que nunca se completa, conduzirá a sociedade a um processo psicótico em que os efeitos são manifestos e observados no decorrer das décadas. A Modernidade demonstrou-se, ao longo dos anos, essencialmente materialista, indo ao extremo de converter em ideal o capital e, conseqüentemente, a perspectiva da posse, da detenção de recursos econômicos, alimentando na sociedade a ideia da produtividade e do consumo. “As corporações não criam produtos, criam desejos... Buscam consumidores inconscientes”, diz Noam Chomsky (*A CORPORAÇÃO*, 2003). Sobre o assunto salienta Marshall Berman (1997, p. 18):

Essa atmosfera - de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e auto-desordem, fantasmas na rua e na alma - é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.

É portanto, sobre essa atmosfera, voltada para o consumo fetichista, que a Modernidade irá se propagar no decorrer dos últimos séculos, culminando no fatídico e inevitável caos, sintoma do que, nessa leitura, entende-se como decadência. Marshall Berman divide a história da Modernidade em três fases, das quais a primeira data de seu início no século XVI até o fim do século XVIII, quando as pessoas pouco compreendem o processo em que estão inseridas. A segunda fase, segundo Berman, corresponde à Revolução Francesa em 1790 e à Revolução Industrial, quando o público vive no limiar de uma época que guarda resquícios sociais anteriores às revoluções e que começa a compreender a ideia de Modernismo e Modernização. Na terceira e última fase descrita pelo autor, a Modernidade alçará voos bem maiores, englobando a arte e a filosofia.

Entretanto, acrescenta Berman, o público se fragmenta, perdendo-se no caminho e desconectando-se da capacidade de “dar sentido à vida das pessoas” (BERMAN, 1997, p. 17). Essas três fases descritas por Berman podem ser respaldadas pela análise sobre as eras do desenvolvimento dos impérios descritas por Sir John Glubb (2017) na obra *O destino dos impérios*<sup>3</sup>, na qual o autor dividiu em ciclos ou eras que denominou:

- Era do pioneirismo ou erupção
- Era das conquistas
- Era do comércio
- Era da afluência ou abundância
- Era da intelectualidade
- Era da decadência

É possível estabelecer uma relação entre as eras de Glubb com as três fases de Berman: as eras do pioneirismo, da conquista e do comércio podem ser inseridas na primeira fase, conforme Berman, do século XVI ao XVIII, quando ocorrem a expansão marítima e as descobertas das Américas, além do caminho terrestre para as Índias, intensificando o comércio, abrindo fronteiras para o Mercantilismo e quando os burgos se consolidam e se desenvolvem, fortalecidos pelo comércio e pela ascensão da classe burguesa; a era da afluência corresponderia à segunda fase, quando ocorre a Revolução Francesa, estabelecendo a classe burguesa como aquela que conduzirá social, política e economicamente a sociedade na Idade Contemporânea, assim como o fomento da Revolução Industrial que dará subsídios a essa classe para subjugar a maioria da população em função do poderio do capital, promovendo o êxodo rural, transformando o homem campestre no operário miserável das fábricas; as eras da intelectualidade e da decadência podem se encaixar à terceira fase, quando o Iluminismo evoca a independência do homem com relação à religião através da ideia do antropocentrismo, primando pela razão e pelo desenvolvimento da ciência, o que culminou no advento da máquina a vapor, da descoberta da eletricidade, do telefone, gerando o impulso para as indústrias. A última era ou ciclo, descrita por Sir John Glubb, a da decadência, é a que vivenciamos. A sociedade moderna tornou-se sedenta por consumir, algo imposto, induzido por um sistema capitalista no qual aglutina a riqueza nas mãos de poucos, gerando nas camadas menos favorecidas o desejo de ser, de possuir o que aqueles, detentores do capital,

---

<sup>3</sup> Título original: *The fate of the Empire*.

possuem. É evidente que possuir, dentro de um sistema capitalista, vai muito além de produtos essenciais e, ao contrário, baliza-se pelo supérfluo, pelo excesso, enfim, pelo fetiche da mercadoria. Certamente, trata-se de um período de decadência, conforme lembra Berman a fala de Rousseau sobre a sociedade europeia à sua época, ao dizer que ela estava “à beira do abismo”, visto que, o mundo europeu do século XVIII, de fato, debruçava-se sobre os ideais capitalistas burgueses da Revolução Francesa e o fomento da Revolução Industrial motivava a sociedade ao consumo, característica marcante na Modernidade que estava por se consolidar. Segundo Sir John Glubb (1976, p. 20):

A decadência é uma doença moral e espiritual, resultante de um período de riqueza e poder longo demais, produzindo cinismo, declínio da religião, pessimismo e frivolidade. Os cidadãos de tal nação não farão mais esforço para se salvar, porque não estão convencidos de que vale a pena salvar qualquer coisa na vida.<sup>4</sup>

Lefebvre esclarece que, se por um lado, a Modernidade não conseguiu lidar com o capital, contornando e superando seus efeitos desastrosos, por outro, ela tem atentado e alertado sobre suas próprias dificuldades:

A Modernidade tem dois aspectos contraditórios e indissolúvelmente ligados. Ela leva ao cúmulo a alienação. [...] O mundo transtornado permanece o mundo real. Mas ao mesmo tempo, através desta alienação máxima, a desalienação não é senão mais urgente e mais apressada. Ela se realiza também. A Modernidade caricatura e monetariza a Revolução total, que não aconteceu. De bom ou de mau grado, mal e desajeitadamente, no seu interior do mundo transtornado e não recomposto, a Modernidade realiza as tarefas da Revolução; crítica da vida burguesa, crítica da alienação, enfraquecimento da arte, da moral, e geralmente das ideologias, etc. (LEFEBVRE, 1969, p. 268)

As obras de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues configuram tentativas bem realizadas de alegorizar a maneira como a Modernidade contesta a si mesma. Verificamos que as peças são retratos da decadência e do declínio de um império que se impõe com o consentimento da sociedade como um todo. Porém, conforme identificou Lefebvre, a Modernidade não se resume somente nos efeitos da decadência:

---

<sup>4</sup> “Decadence is a moral and spiritual disease, resulting from too long a period of wealth and power, producing cynicism, decline of religion, pessimism and frivolity. The citizens of such a nation will no longer make an effort to save themselves, because they are not convinced that anything” in life is worth saving.”

Que existe na nossa Modernidade elementos de decadência e de declínio, é pouco contestável; que ela se caracteriza exclusivamente pelo declínio da sociedade burguesa e não seja senão a manifestação da decadência, é muito contestável. (LEFEBVRE, 1969, p. 273)

É sobre a decadência do sistema capitalista que os autores Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues abordam em suas peças *O rei da vela*, de 1933, e *Boca de Ouro*, de 1959, respectivamente. Embora tenham passado quase trinta anos entre suas escritas, basicamente as peças são retratos de uma sociedade decadente, na qual se comprova a falência do sistema capitalista que, ao mesmo tempo que oprime, torna inebriados os indivíduos nas diversas classes que a compõem. Essa atemporalidade do capitalismo parece encontrar eco na discussão trazida por Walter Benjamin (1994, p. 230) ao dizer que o presente não é transição, mas tempo imobilizado em que se acumula a imagem eterna do passado. Sucintamente, o questionamento de Benjamin é o da possibilidade de se tomar a história como fonte de aprendizado e transformação (BENJAMIN, 1994, p. 230). Nesse sentido, experimentando a história como “presentificação”, ou produção de presença, Hans Ulrich Gumbrecht (1999, p. 10) deixa claro que a tese de que “se pode aprender com a história” deixou de ser persuasiva, embora o tema seja atraente para os leitores. Nesse sentido, há de se pensar que o homem moderno olha para o passado como um leitor de ruínas, mas também pode articular essas ruínas gerando uma incômoda experiência de reviver o passado, sem a perspectiva de transformar o futuro. Assim:

Ruína, neste caso não é mais do que outra predicação dada à aparência da construção. Construção é ruína - um dos paradoxos que configuram a modernidade. Outro dizer, crítico, do mundo que acaba se conformando na superfície da linguagem. Não pode, sequer, tratar-se de uma formulação metafísica, na medida em que fere um princípio clássico da lógica aristotélica, segundo o qual enunciados contraditórios não podem ser verdadeiros ao mesmo tempo. *Je suis un autre*, diria Rimbaud, inaugurando este paradoxo da modernidade em que A é não-A, e deslocando a questão da identidade de sua tautologia fundamental. O princípio da contradição não é lógico, ou ontológico, mas dialógico, segundo o qual o mundo se revela através da e na linguagem e não em si. (FARIA, 2002, p. 9)

Portanto, sendo dialógico o princípio da contradição, é cabível a discussão sobre construção-ruína tendo como base analítica as peças ora citadas. Evidencia-se que a tese marxista, sobre o capitalismo, segundo a qual "tudo que é sólido se desmancha no ar",

quando lançada sobre a realidade colonial, mas especificamente a brasileira, no caso das peças, demonstra que o desmonte se dá antes mesmo da solidificação das estruturas sociais e econômicas. Isso se torna patente e se reitera na história do Brasil não só no período em que se circunscrevem os textos analisados, mas perdura na experiência contemporânea, como não negam os fatos.

### **A decadente sociedade moderna em Nelson e Oswald**

Em *O rei da vela*, Oswald retrata a vida de um agiota, Abelardo I, cujo sócio, Abelardo II, virá a lhe “passar a perna” ao fim da história. Nos momentos iniciais da peça, os Abelardos estão em seu escritório, no qual há uma jaula onde aguardam diversas pessoas ansiosas por empréstimos. Tratados com violência e desprezo, são devidamente “domados” por Abelardo II. O escritório, localizado no coração da cidade grande, e a dependência financeira caracterizam a Modernidade viciosa, calcada na urbanização e no capital provido pelas instituições financeiras cujo objetivo é o lucro. Em outro ato, Abelardo I e sua noiva, Heloísa de Lesbos, de uma família tradicional, estão em uma festa numa ilha, propriedade de Abelardo. O casal representa a união de interesses e preponderância do poder da burguesia, antes sob o domínio dos “coronéis” fazendeiros e exportadores de café, donos de grandes latifúndios, e que mais tarde serão sobrepujados pelos banqueiros, detentores do capital. Heloísa busca manter o padrão financeiro, Abelardo, o status social de uma família tradicional. Presentes dentre os convidados, além de Mr. Jones, americano e parceiro comercial de Abelardo I, estão a sogra, Dona Cesarina e a tia sexagenária virgem Dona Poloca, com as quais Abelardo procurará travar relações sexuais. Também se fazem presentes, Totó-Fruta-do-Conde e Joana ou João dos Divãs, irmãos homossexuais de Heloísa, pessoas desqualificadas na visão de Abelardo I. Também, entre os convidados, Perdigoto, primo de Heloísa, um latifundiário decadente. No último ato, Abelardo I vê-se diante da falência. Sendo vítima de um golpe orquestrado por Abelardo II, aquele acaba por cometer o suicídio. Abelardo II casa-se com Heloísa que em um primeiro momento se desespera com a morte de Abelardo I, mas se deixa seduzir pelo segundo, motivada em sustentar a posição social.

Na peça, os elementos humanos são personificações das instituições que regem o momento sócio-político-econômico do Brasil. Oswald parece antever aquilo que sucederá ao Brasil mais adiante, quando a política dos Cinquenta anos em Cinco de Juscelino Kubitschek vai direcionar os moldes pelos quais o Brasil irá se comprometer sobremaneira com a dependência econômica dos Estados Unidos e a fundação de Brasília como o centro do poder e do capital em pleno coração do país, assim como ocorre com o escritório de Abelardo I no centro da cidade. É em função dessas nuances que a peça, somente encenada pela primeira vez em 29 de setembro de 1967 pelo grupo teatral *Oficina* e sob a direção de José Celso Martinez Corrêa que, em princípio, a achava “muito *futuristóide*” (BARSANELLI; SÁ, 2017) parecerá tão atual, retratando momentos de transição do domínio social e de consolidação da influência externa, inclusive no que tange à ditadura militar orquestrada pelos Estados Unidos, uma tentativa capitalista em frear o avanço do comunismo sobre a América Latina. A peça parece contextualizar os dias atuais, tanto assim que, segundo a nota da Folha de São Paulo (BARSANELLI; SÁ, 2017), ela voltou a ser encenada em 2017, novamente dirigida por José Celso com o Teatro Oficina.

O Brasil, ainda em 1933, quando a peça foi escrita, acabava de documentar na segunda metade da década de 20 a ação da Coluna Prestes que promovia ideais de cunho comunista pelo interior do país e que mais tarde motivaria a Revolução de 1930. Reflexo desse período encontra-se no personagem Perdigoto, primo de Heloísa e que representa a decadência do coronelismo ao pedir dinheiro para Abelardo I com o intuito de formar uma milícia fascista para rechaçar invasões em suas terras. Perdigoto é a personificação do fascismo instaurado na era Vargas para deter o avanço dos ideais comunistas iniciado por Luís Carlos Prestes em 1925 e que se estendeu na década de 30, resvalando para as décadas posteriores e tomando nova força até a deposição de João Goulart. As Reformas de Base propostas por Jango, contrariavam os “Perdigotos”, pois tinham como premissa a reforma agrária, prevendo a desapropriação de áreas rurais inexploradas ou exploradas em desacordo aos objetivos sociais, além de terras que outrora haviam sido beneficiadas por investimentos do Estado. Contrariavam também os “Abelardos” e “Mr.s Jones” já que propunham a reforma fiscal que previa a justiça fiscal, sobretaxando os mais ricos e reduzindo a carga tributária dos menos favorecidos, e ainda, propunha a limitação de envio de lucros ao exterior por parte das multinacionais. Além disso, ambicionava a

otimização do espaço urbano com uma reforma urbana, concedendo moradias dignas aos desfavorecidos. Importante lembrar que o símbolo que nomeia a peça, a vela, retrata, irônica e perfeitamente, o perfil do Brasil nos dois períodos. Apesar do “crescimento” do país, a condição social da grande massa populacional brasileira pouco mudou desde a década de 30 até a de 60. Abelardo I lucra com a fábrica de velas, adquiridas por aqueles cujos lares são desprovidos de energia elétrica, um luxo para poucos. Além disso, as velas adquiridas são a base da religiosidade, da fé e da esperança daqueles que anseiam por uma vida melhor, ao mesmo tempo que, para Abelardo I, representa nada mais, nada menos do que a fonte para a agiotagem e o lucro. As Reformas de Base também objetivavam uma reforma educacional, com o intuito de reduzir o analfabetismo. Desse modo, vê-se que o panorama histórico da ditadura militar com o Golpe de 64, cujos ideais eram os mesmos da era Vargas, permitiu que a peça tenha sido tão contextual quando da sua primeira encenação em 1967.

*Boca de Ouro*, peça escrita por Nelson Rodrigues em 1959, teve sua estreia um ano após pela Companhia Brasileira de Comédia, tendo Ziembinski à frente da direção e como protagonista da peça encenada no Teatro Federação em São Paulo. Com diversas produções para o teatro desde então, tornou-se ainda um filme estrelado por Jece Valadão e Odete Lara, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos e estreado em 1963 (BOCA..., 2019). Da mesma forma que a obra de Oswald, as recorrentes encenações cênicas de *Boca de Ouro* demonstram um sintoma da incontestável contemporaneidade que a obra representa.

Em *Boca de Ouro*, o autor conta a história de um bicheiro que temia ter seu passado desonroso desvendado. Arlindo Pimenta nasceu em um banheiro de uma gafieira em Madureira e seu primeiro berço foi uma pia. Crescendo em meio ao submundo, enriqueceu ao ponto de mandar arrancar todos os dentes e substituí-los por próteses de ouro. Desse modo, imaginava conseguir alterar sua identidade, abandonando uma vida pobre, migrando para uma vida abastada e de poder. No decorrer da peça, Dona Guigui, ex-amante do bicheiro, através de reportagens policiais, apresenta três relatos diferentes sobre a personalidade e a morte do bicheiro carioca. Os relatos variam conforme o estado emocional da personagem Guigui. Boca de Ouro é um facínora, pois foi capaz de matar um inocente, Leleco, só para ficar com sua esposa, Celeste. Embora as três versões

contenham informações diferentes, percebe-se que há semelhanças comportamentais acerca da personalidade de Boca de Ouro em cada uma delas. Já a personagem Celeste, transita de jovem ingênua que busca empréstimo para enterrar a mãe à comparsa do bicheiro para matar o marido. A peça, antes de tudo, ratifica o contexto social do país na década de 50 e 60, cuja população não burguesa estava em busca de fontes de lucro, muito em função da falta de oportunidades de estudo e capacitação profissional. A contravenção, como o jogo do bicho, tornou-se uma forte fonte de enriquecimento de alguns poucos e de dependência esperançosa de uma grande maioria. Viriam a ser grandes patrocinadores da cultura popular, em especial as escolas de samba cariocas e paulistas. Vistos como “protetores” de suas comunidades, eram continuamente idolatrados. O jogo do bicho, enquanto contravenção, dará lugar futuramente a outras formas ilícitas de acumulação de capital, tais como o contrabando e o tráfico de drogas ou de armas, muitas vezes, avalizados pelas autoridades governamentais. O império capitalista, fazendo uma analogia sobre os escritos de Sir Glugg, é um império que encontra-se em colapso, sangra, mas procura manter-se de pé, às custas de sacrifícios na base sobre a qual alicerçou-se no decorrer de sua dominação, base essa formada pela grande massa do proletariado, habitantes dos cortiços, favelas e periferias pobres das grandes cidades, trabalhadores autômatos ao mesmo tempo que consumidores passíveis, impelidos pela ilusão e pelo desejo de possuir, sensações próprias da Modernidade. Ainda, a decadência de um império descrita em *O destino dos impérios*, é marcada por materialismo, pessimismo, frivolidade, relaxamento de costumes e moral, ostentação da riqueza, enorme disparidade entre ricos e pobres, desejo de viver em um estado inflacionado (ostentação), obsessão por sexo e, por fim, a desvalorização da moeda. Muitos dos sintomas assinalados são perceptíveis em ambas as peças, em especial, nos personagens que as nomeiam. Abelardo, o Rei da Vela, e Boca de Ouro sugerem ao leitor/espectador certos desvios comportamentais, desvios estes que os aproxima dos distúrbios sociopáticos. O documentário canadense *A corporação*<sup>5</sup>, dirigido e produzido por Mark Achbar e Jennifer Abbott, baseado no livro de Joel Bakan *A corporação: a busca patológica por lucro e poder*, relata sobre as características sociopáticas do capitalismo, demonstrando como o sistema afeta a sociedade, e como ela é tratada por este sistema, assemelhando-se ao comportamento de um psicopata. Joel Bakan, também roteirista do filme, balizou-se

<sup>5</sup> Título original: *The corporation*.

certamente pelos sintomas observados por Hervey M. Cleckley em *A máscara da sanidade*<sup>6</sup> (1988), obra na qual o autor descreve os possíveis sintomas desses distúrbios comportamentais. No artigo “Psicopatia: o construto e sua avaliação”, temos condensados os sintomas que podem significar indícios da referida psicopatologia e que são perfeitamente observáveis nos personagens das peças.

- Charme superficial e boa inteligência
  - Não confiabilidade
  - Tendência à mentira e à insinceridade
  - Falta de remorso ou vergonha
  - Comportamento antissocial inadequadamente motivado
  - Juízo empobrecido e falha em aprender com a experiência
  - Egocentrismo patológico e incapacidade para amar
  - Pobreza generalizada em termos de reações afetivas
  - Falta de reciprocidade nas relações interpessoais
  - Ameaças de suicídio raramente levadas a sério
  - Vida sexual impessoal, trivial e pobremente integrada
  - Falha em seguir um plano de vida
- (HAUCK FILHO; TEIXEIRA; DIAS, 2009)

Nas obras *O rei da vela* e *Boca de Ouro* nos deparamos com a representação do capitalismo opressor em que os protagonistas são algozes, mas ao mesmo tempo são também vítimas de um sistema que os conduz aos extremismos. Nas peças, tanto o Rei da Vela como o Boca de Ouro são vítimas inconscientes do mundo socialmente condicionado, no qual o “marginal” é transformado em herói, visto que das contradições internas do capitalismo essas personagens estão à parte dos assalariados. Mitificados por suas comunidades, o Rei da Vela e Boca de Ouro são vistos como “socorristas” aos que estão em apuros financeiros, e ao mesmo tempo seus algozes, migrando de heróis a vilões. Trazem consigo o primeiro sintoma patológico citado há pouco, o charme superficial e a boa inteligência, que permite se destacarem em meio a situações adversas. Nesse sentido, o capital personificado em Abelardo, o Rei da Vela, é a representação do capital que faz capital, os bancos. Essas instituições financeiras buscam atrair clientes oferecendo-lhes empréstimos em condições, aparentemente, atraentes, mas que logo irão se deparar com uma “servidão” àquelas corporações que vivem dos lucros obtidos pela usura e pelos leilões de bens penhorados dos que não conseguem cumprir com os pagamentos das altas taxas de juros, promovendo ainda mais a miséria. O bicheiro Boca de Ouro também

---

<sup>6</sup> Título original: *The mask of sanity*.

representa essa face do capital, a da ilusão, o “mundo novo” que se vislumbra através da jogatina, talvez a única chance de ascensão ao dinheiro, mas que, na grande e esmagadora maioria, só leva ao vício e à dependência. Outro detalhe sobre o Boca é o de que está continuamente consumindo bebida alcoólica, o que metaforiza perfeitamente o torpor, a embriaguez provocada pelo capital na sociedade, gerando certo encantamento, ainda que os efeitos sejam danosos. O capital promoveu sobre a sociedade esse encantamento. Tornou-se atraente, capaz de minimizar as misérias, permitindo vislumbrar uma sociedade onde os direitos seriam iguais para todos. Como bem o disse Fischer (2014, p. 63), “o mundo de ‘ilusões perdidas’”, no qual as obscuridades logo se manifestaram, trazendo ainda mais desesperança, desalento e extremando as diferenças sociais, o que nos remete à era da decadência descrita por Glubb, na qual o pessimismo e a disparidade entre ricos e pobres são exacerbados. Advém daí, do exato momento em que tais figuras se tornam algozes, mais uma faceta que sugere psicopatia, o comportamento antissocial, já que as personagens de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues demonstram um enorme descaso pelos sentimentos alheios, derivando outros sintomas de patologia que permeiam o capitalismo, como o egocentrismo e a incapacidade de amar, a falta de reciprocidade nas relações interpessoais, a pobreza nas reações afetivas, perceptível na fala de Abelardo, o Rei da Vela, ao confrontar um cliente inadimplente:

O CLIENTE

Há dois meses somente que não posso pagar juros.

ABELARDO I

Dois meses. O senhor acha que é pouco?

O CLIENTE

Por isso mesmo é que eu quero liquidar. Entrar num acordo. A fim de não ser penhorado. Que diabo! O senhor tem ajudado tanta gente. É o amigo de todo mundo... Por que comigo não há de fazer um acordo?

ABELARDO I

Aqui não há acordo, meu amigo. Há pagamento.  
(ANDRADE, 1976, p. 13)

Essa relação de domínio também ocorre em momentos da peça de Rodrigues como, por exemplo, no instante em que Boca de Ouro exige que Celeste autorize a morte do marido e logo depois propõe que ambos, ele e Celeste o matem, ou ainda, quando o

bicheiro impõe à Maria Luíza um beijo:

BOCA DE OURO  
Beija o teu assassino.

MARIA LUÍZA  
Eu?

BOCA DE OURO  
Na boca.  
(RODRIGUES, 2004, p. 20)

Os reflexos do descaso pelos sentimentos alheios, a total frieza nas relações são manifestados semelhantemente pelo capital sobre a sociedade como podemos verificar na denúncia feita em *A corporação*, em que as empresas deixam um país em virtude de “salários altos” e vão se instalar em outro cuja população sujeita-se ao soldo proposto. Evidentemente, o país abandonado fica com uma legião de trabalhadores desempregados. A incapacidade das corporações de manter relações duradouras reflete-se no abandono de um país e na sua migração para outro que ofereça incentivos mais atraentes para a elevação do lucro. Ainda, quando a corporação, na busca por maiores lucros, restringe salários e faz corte de profissionais experientes que compõem suas cadeiras há anos, substituindo-os por outros, com menos experiência e sujeitos a salários mais baixos, demonstra trazer consigo as características de insensibilidade citadas no estudo de Cleckley. Esse procedimento corporativo é metaforizado nas atitudes de Boca de Ouro com relação à companheira, Dona Guigui, tratada com descaso nas três versões por ela descritas, em que o bicheiro demonstra todo o tempo seu descompromisso com a parceira, flertando e seduzindo outras mulheres. Não é diferente com Abelardo, o Rei da Vela, ao procurar seduzir a secretária, apesar de ser casado. A falta de comprometimento dos personagens de Oswald e Nelson é perfeitamente cabível na escala de Sir John Glubb acerca da decadência, visto que a obsessão pelo sexo e o relaxamento dos costumes e da moral são pertinentes a essa era dos impérios.

Outro aspecto, presente nos personagens, é a tendência à mentira e à insinceridade, tornando-os não confiáveis. Eis aí mais um sintoma do capital, pelo qual as corporações omitem informações ao consumidor para não prejudicar a circulação das mercadorias, inclusive não reconhecendo erros, buscando mascarar e falsificar laudos e relatórios com o

objetivo de manter e ampliar o lucro, conforme bem explicita o documentário *A corporação*. Mais uma vez, podemos observar essa falta de compromisso com a verdade nas falas de Boca de Ouro ao dizer a Leleco que envie a esposa, sozinha, para buscar o dinheiro para o enterro da sogra ou quando diz à socialite Maria Luíza que jamais havia matado alguém, assim como também na fala do Rei da Vela com o empregado de mesmo nome ao admitir que casou por interesse:

ABELARDO II

A família é o ideal do homem! A propriedade também. E Dona Heloísa é um anjo!

ABELARDO I

Você sabe que não há outro gênero no mercado. Eu não ia me casar com a irmã mais moça que chamam por aí de garota da crise e de João dos Divãs. Nem com o irmão menor que todo mundo conhece por Totó Fruta-do-Conde!

ABELARDO II

Um degenerado...

ABELARDO I

Coisas que se compreendem e revelam numa família! Heloísa, apesar dos vícios que lhe apontam... Você sabe, toda a gente sabe. Heloísa de Lesbos! Fizeram piada quando comprei uma ilha no Rio, para casarmos. Disseram que era na Grécia. Apesar disso, ela ainda é a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante. Uma das famílias fundamentais do Império.  
(ANDRADE, 1976 , p. 20)

O casamento por interesse conduz a outro sintoma de desordem psicopática do capitalismo, a banalização do sexo. Assim, tanto para Abelardo, o Rei da Vela, como para Boca de Ouro, a vida sexual é impessoal, trivial e pobremente integrada. Não há, em ambos, o sexo comprometido, como revelam os comportamentos dos personagens. Abelardo tenta seduzir a secretária, e até mesmo a sogra. Boca de Ouro, apesar de viver com Guigui, a desconsidera completamente, ao receber em seu escritório as mulheres da sociedade fetichizadas pelo mito, assim como Celeste, que aparece nas três versões, sempre com motivações sexuais por parte de Boca. Em analogia, observa-se nas diversas mídias, o uso exacerbado que diferentes marcas de produtos fazem em referência ao sexo e à sexualidade. Em geral, a depreciação do sexo feminino, colocado sempre como objeto por parte de uma sociedade falocêntrica, é notória em comerciais de cervejas, automóveis,

no geral, produtos que atraem comumente o sexo masculino. Nesse sentido, o capital apresenta-se inteiramente machista e patriarcal, assim como demonstrado nas peças, nas quais os personagens masculinos submetem os femininos pelo poder e fascínio pelo dinheiro e pelo objeto, como observado na cena em que Boca de Ouro promove o concurso dos seios entre as socialites para presentear a vitória com o colar. Essa manifestação comportamental em relação ao sexo é, segundo Lefebvre, característica da Modernidade:

A dominação incerta da consciência sobre o biológico produz uma crise moral. A satisfação da necessidade torna-se fácil e muitos passam ao lado do desejo como se o desejo supusesse constrangimentos, com os símbolos e as imagens suscitados pelos longos séculos de constrangimento. O amor moderno procura sua via entre a satisfação imediata que elimina a paixão e a paixão vã e desesperada, entre o prazer bruto e o erotismo abstrato. (LEFEBVRE, 1969, p. 224)

Observa-se nos personagens dos autores modernistas que há uma falha no plano de suas vidas, condensando nisso outro sintoma representativo da psicopatia do capital, visto que ele se baseia no fetiche pelo objeto, na simples vontade de obter. Assim, O Rei da Vela ostenta a posse de uma ilha, pelo simples ato de demonstração de riqueza, principalmente no Brasil, onde a posse de terras sempre foi a representação do poder econômico. Boca de Ouro extrai todos os dentes sadios e exige que o dentista, sob ameaça, lhe implante dentes de ouro. Mas sua ostentação vai além ao planejar seu funeral em um caixão de ouro. Ainda com Lefebvre encontramos a explicação para tal sintoma:

Uma vontade de gozo surge em toda parte, que hesita entre a apropriação dos objetos (frequentemente contentando-se com a satisfação das necessidades e com a posse de bens materiais, mas chegando à arte ou pelo menos a uma pesquisa de ordem estética) e a apropriação das potências subjetivas (chegando à pesquisa ética de um estilo de vida). Esta vontade geral assim cindida e reduzida a ser somente vontade e aspiração - nunca desejo - oscila e recai, seja pela posse das coisas e pelo conforto, seja por algum narcisismo. [...] A vontade de gozo revela-se também vazia e vã como a vontade de poder. Ela persegue seu objeto e o destrói, esvaziando-se. Quanto mais se desseca e se torna acre, mais ela decepciona. (LEFEBVRE, 1969, p. 226-227)

Com a morte de Boca de Ouro, compreendemos que foi consequência de seu modo de vida e de sua relação com a sociedade. Boca é morto, como indica o fim da peça, pela socialite Maria Luíza. Se transportarmos o Boca de Ouro para a personificação do capital e Maria Luíza para a personificação da sociedade elitizada, poderíamos inferir que o capital foi morto por ele mesmo. Considerar-se-ia que o capital, em toda a sua desestrutura social, acaba por perecer, vítima de si. Essa constatação é ainda mais perceptível em *O rei da vela*. Aqui, Abelardo é vitimado pelo seu próprio capataz (não por coincidência com o mesmo nome). Após ter sua fortuna roubada, Abelardo I decide pelo suicídio. Não podemos esquecer que os dois Abelardos vieram de classes sociais economicamente inferiores. O primeiro conquistou patamares superiores, representando a ascensão da burguesia ao poder econômico, visando o lucro. Com o segundo, não foi diferente. De empregado, não pestanejou em furto ao patrão, deixando-o na bancarrota. Nisso, observamos mais uma vez o capital personificado em ambos e que acaba por implodir-se implicando em mais um sintoma passível ao psicopata, a sua capacidade mínima de juízo e por falhar na aprendizagem com a experiência, cabalmente equivocada.

## Conclusão

A Modernidade, conforme a última citação de Lefebvre, não é representada única e exclusivamente pelo declínio da sociedade burguesa. Não podemos falar da Modernidade tendo em voga somente este viés. O panorama é muito mais amplo do que a decadência social que a compõe. Entretanto, a literatura de Oswald de Andrade e de Nelson Rodrigues, registrada nas peças *O rei da vela* e *Boca de Ouro*, atem-se à sintetização crítica dessa Modernidade, retratada nas diferentes camadas sociais que permeiam as obras e que refletem a contemporaneidade daqueles dois autores que, sem nenhum anacronismo, perpassam pela atual e não menos diferente sociedade que compõe os tempos em que vivemos. Nesse sentido as focalizações desses autores modernistas sobre a decadência social de seus tempos – tempos que fazem parte da Modernidade – parecem aproximarem-se do pessimismo que também é peculiar à era da decadência, segundo análise de Sir John Glubb. Não é para menos que Marshall Berman considera que a filosofia e a arte são englobadas na última e terceira fase do Modernismo. A filosofia e a

arte são, antes de tudo, termômetros e sentidos críticos socioculturais e político-econômicos. Oswald e Nelson fazem parte dessa crítica, não permitindo ao leitor-espectador contemplar um saldo positivo sobre o tema “capital”, perfeitamente representado nas personagens.

As peças brasileiras denunciam as contradições do capitalismo e exageram nas cores de sua psicopatia, justamente porque seus personagens transitam entre o mundo moderno, do capital (teoricamente regulados por leis abstratas, sejam do mercado liberal sejam do estado social-democrata) e outro que poderia se dizer “pré-moderno”, regulado pelo poder da violência, da sevícia, do domínio dos corpos, que herdamos de um processo colonial de exploração. Isso, essa violência, que fica, de certa forma, oculta pelo fetichismo, mas que se trai na psicopatia, confunde-se na experiência do capitalismo brasileiro, que acaba por se caracterizar como construção e ruína simultaneamente. Usamos aqui uma imagem de Caetano Veloso, como potente formulação teórica, para se compreenderem as contradições nacionais. Dessa forma, pelo menos no que se pode apreender da leitura das peças, a experiência do capitalismo moderno no Brasil já nasce e cresce decadente, estrutura-se pela contravenção e pela exploração de valores arcaicos que não chegam a ser efetivamente ultrapassados, para que se configurasse uma experiência transformadora da sociedade.

## Referências

A CORPORACÃO. Documentário. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Zx0f\\_8FKMrY](https://www.youtube.com/watch?v=Zx0f_8FKMrY)>. Acesso em: 20 abr 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG/Iluminuras, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. (2013). Benjamin e o capitalismo. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2013/08/05/benjamin-e-o-capitalismo/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BARSANELLI, M. L.; SÁ, Nelson de. Artes Cênicas. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** (3 v.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

BOCA de Ouro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento402802/boca-de-ouro>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

CLECKLEY, Hervey. **The mask of sanity.** 5<sup>th</sup> edition. Georgia: private printing for non-profit educational use, 1988. Disponível em: <[http://www.cix.co.uk/~klockstone/sanity\\_1.pdf](http://www.cix.co.uk/~klockstone/sanity_1.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2017.

FARIA, Alexandre Graça. **O Brasil presente: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo.** 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** Trad. Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GLUBB, Sir John. *The fate of Empires.* Disponível em: <<http://www.rexresearch.com/glubb/glubb-empire.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926 - vivendo no limite do tempo.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

HAUCK FILHO, Nelson; TEIXEIRA, Marco Antônio Pereira; DIAS, Ana Cristina Garcia. Psicopatia: o construto e sua avaliação. **Aval. Psicol.**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 337-346, dez. 2009. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-04712009000300006&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-04712009000300006&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 27 maio 2017.

LEFEBVRE, Henri. O que é a Modernidade? In: \_\_\_\_\_. **Introdução à Modernidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1969.

RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro.** São Paulo: Nova Fronteira, 2004.

Submetido em: 27 ago. 2019

Aprovado em: 29 nov. 2019



## Narcisos de tinta ou a atualização do mito na dramaturgia contemporânea

## Narcisos de tinta o la actualización del mito en la dramaturgia contemporânea

Ricardo Augusto de Lima<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo, analiso a figura mítica do Narciso na dramaturgia de Sergio Blanco como um retrato da contemporaneidade sob a luz de autores como Gilles Lipovetsky e Sigmund Freud. A meu ver, trata-se de uma renovação do mito por meio da autoficção, o que torna a própria cena em lago onde o Eu de cada um se contempla. Para tanto, também contarei com as contribuições de Gaston Bachelard, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e suas leituras dessa figura que seduz a tantos com sua beleza e seu perfume, dos quais nem mesmo ele escapa.

**Palavras-chave:** Mito. Dramaturgia contemporânea. Autoficção. Sergio Blanco.

### Resumén

En este artículo, analizo la figura mítica de Narciso en la dramaturgia de Sergio Blanco como un retrato de la contemporaneidad a la luz de autores como Gilles Lipovetsky y Sigmund Freud. En mi opinión, es una renovación del mito a través de la autoficción, que convierte la escena misma en lago donde cada uno se contempla. Para ello, también contaré con las contribuciones de Gaston Bachelard, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant y sus lecturas de esta figura que seduce a tantos con su belleza y perfume, de los que ni siquiera él escapa.

**Palabras-llave:** Mito. Dramaturgia contemporânea. Autoficción. Sergio Blanco.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Pós-doutorando no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, bolsista PNPd-CAPES. E-mail: ricardodalai@gmail.com.

## I

Gilles Lipovetsky, em *A era do vazio*, lembra o fato de cada geração eleger arquétipos mitológicos para reconhecer – e ao mesmo tempo descobrir – sua identidade. “Édipo como emblema universal; Prometeu, Fausto ou Sísifo como espelhos da condição moderna” (LIPOVETSKY, 2005, p. 31). Essa nossa época seria tomada pelo jovem, parte arrogante, parte ingênuo, que se encanta com sua beleza refletida na lagoa de Eco. Na versão de Ovídio, Narciso definha à beira de sua imagem, apaixonado por si mesmo. Posteriormente, na de Pausânias, temos uma outra versão, pois Pausânias acha incrível o fato de Narciso não distinguir uma pessoa real de um reflexo no espelho d'água. Assim, segundo o autor, ele mergulha acreditando ver sua irmã gêmea, por quem era apaixonado. Em todas, o jovem não tem escolha: está condenado a se perder assim que vir seu reflexo, como havia decretado o Oráculo. Como Édipo, Narciso é vítima e algoz sem o saber.

Que outra imagem é melhor para significar a emergência desta forma de individualismo na sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada na realização emocional de si mesma, ávida de juventude, de esportes, de ritmo, mais empenhada em se realizar continuamente na esfera íntima do que em vencer na vida? Que outra imagem é capaz de sugerir com tanta força o formidável impulso individualista induzido pelo processo de personalização? Que outra imagem permite ilustrar melhor a nossa situação atual em que o fenômeno social crucial não é mais o pertencimento e o antagonismo de classes, mas sim a disseminação do social? (LIPOVETSKY, 2005, p. XXI-XXII)

Neste texto, analiso o reaparecimento de Narciso no século XX por meio da paixão pelo eu, do desejo de ser visto, de ser notado, da curiosidade pela vida do outro, enfim, do desejo de exposição. Mas quando ressurgem nas Artes esse retorno do real, do autor e do eu, percebe-se que o olhar de Narciso busca outro que não é o seu. A ambiguidade do olhar narcisista é, portanto, uma bela metáfora para a escrita autoficcional: revelando-se, revelando-se: o Eu revela – em sua busca *por* – o Outro.

## II

Enquanto teoria, aproprio-me aqui do conceito de autoficção – entendendo-a como texto literário, em prosa ou verso, no qual um personagem, narrador ou não, se apresenta

mais ou menos identificado com a figura referencial do autor. Conceito cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky (1928-2017), é, desde a sua origem, relacionado à prática do discurso psicanalítico, pois ambos residem “não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre ‘verdade’ e ‘fato’, e propõem outra noção de verdade” (KLINGER, 2012, p. 47). Ora, “se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (DOUBROVSKY, 1988, p. 78). Concebo, assim, a autoficção como a escrita propositalmente híbrida, ambígua, campo nebuloso no qual o escritor exercita sua análise do eu a partir de um Eu ampliado, trajetória de autoconhecimento que possa conduzir o leitor também por um caminho de autoanálise a partir de símbolos e arquétipos que são incorporados na consciência humana, no imaginário universal. Ecoando Jung (2008, p. 69):

O indivíduo é a única realidade. Quanto mais nos afastamos dele para nos aproximarmos de ideias abstratas sobre o homo sapiens, mais probabilidades temos de erro. Nessa época de convulsões sociais e mudanças drásticas é importante sabermos mais a respeito do ser humano, pois muitas coisas dependem das suas qualidades mentais e morais. Para as observarmos na sua justa perspectiva precisamos, porém, entender tanto o passado do homem quanto o seu presente. Daí a importância essencial de compreendermos mitos e símbolos.

É aqui que a figura de Narciso se mostra como reflexo do sujeito contemporâneo, como já aponta Lipovetsky (2005), mas também como metáfora-imagem para a autoficção: o reflexo que o jovem vê e pelo qual se apaixona é ficcional, mesmo tão próximo do corpo referencial. Narciso é, portanto, o mito que mescla *representação* e *realidade* a partir do mesmo sujeito (o mesmo olhar, o mesmo rosto, o mesmo nome), imortalizado, então, nesse processo. Por outro lado, e *simultaneamente*, o Eu que olha é também observado. Logo, designa o sujeito e o objeto do olhar ao passo que os identifica em uma só pessoa.

Além disso,

O outro motivo do mito de Narciso é a fuga. A imagem refletida caracteriza-se pela mobilidade, pela oscilação, porque a água em que Narciso se revê é matéria em movimento. Ora tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projeção narcísica é um reflexo que tanto deseja como receia a cristalização da linguagem, e que tanto se deixa seduzir pelo caudal das palavras como procura defender-se dele. Há assim na escrita confessional um jogo de fuga e cristalização, pois o sujeito quer eternizar-se na escrita, mas teme a irremediável fixação e nem sempre se reconhece

nela. Lembre-se que a cristalização está também presente no mito de Narciso: no lugar onde o jovem morre, os deuses fazem nascer uma flor. (ROCHA, 1992, p. 51)

A simbologia do Narciso, enquanto flor, remete a uma morte a qual não se sabe ser eterna ou mero sono. Temos na imagem pictórica da metamorfose sofrida pelo jovem uma ambiguidade, já que indica um movimento que vai da morte ao renascimento, passando por esse estado de letargia do sono e do desmaio. Ao lado disso, o jovem é símbolo para o egoísmo, a vaidade, o amor e a satisfação para si próprio na cultura ocidental. A própria etimologia do nome (do gr. *narke*) nos ajuda a compreender sua ambiguidade: é a mesma raiz da palavra narcótico. Narciso representa a morte, mas com um aspecto duplo que nos faz pensar nessa morte como somente um sonho (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 630-1).

### III

A fonte mais conhecida para o mito de Narciso é Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.), narrada em *Metamorfoses*. Apresentado a Tirésias ao nascer, foi revelado que o filho da ninfa Liríope e de Cefiso teria felicidade e vida longa desde que não se conhecesse. Aqui temos a mesma voz fatal que encontramos no mito de Édipo e sua face sombria. O eu, portanto, é uma nova árvore do conhecimento e a descoberta do fruto pode revelar a tragédia do sujeito.

Crescido, Narciso possui uma beleza ambígua, andrógina, de aspecto pueril e maduro simultaneamente. Sempre duplo. Fosse de homens ou de mulheres, respondia a todas as investidas com frieza. A ninfa Eco é aquela que vai render a Narciso sua devoção mais plena, seguindo-o em segredo. Hera, esposa de Zeus, transforma, por ciúmes, Eco em voz sem corpo: “seguindo suas próprias palavras” e “desdenhada, [Eco] se esconde em selva e de vergonha”:

No entanto, arde o amor e cresce com a dor;  
a insônia lhe consome o corpo miserável,  
a magreza lhe enruga a pele e no ar se esvai  
o suco corporal. Restam só voz e ossos.  
A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem.  
Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista.

Todos ouvem-na; é som o que nela vive.  
(OVÍDIO, III, v. 379-401)

Na leitura de Gaston Bachelard (1998, p. 25), “Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor”. Só então Narciso se olha no espelho d'água, só então ele passa a desejar a si mesmo sem reconhecer-se. Como escreve o poeta: “Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva/ cortejando, corteja-se; incendeia e arde./ Não sabe o que está vendo; mas ao ver se abrasa,/ e o que ilude os seus olhos mais o incita ao erro.” (OVÍDIO, III, v. 413-417). E só então vem o reconhecimento: “Ardo de amor por mim, faço o fogo que sofro”, lamenta. Até que, “cansado, a cabeça tombou na verde relva,/ fechou-lhe a morte os olhos loucos pelo dono” (OVÍDIO, III, v. 486-502).

Nas águas, Narciso contempla o seu reflexo, seu outro eu, seu duplo, e é contemplado por ele, outro silencioso e desconhecido. As águas aqui, afirma Bachelard (1998, p. 25), são símbolo para o mergulho no Eu. É junto à natureza que “Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, [...] a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade”. Por isso, o espelho d'água é o espaço de uma reflexão mais reveladora e autêntica: para Bachelard (1998, p. 25), “os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptarem-se por si mesmos à vida onírica”, ou, ainda, é nas águas naturais que “a imaginação se abre às mais longínquas metáforas”, “participa da vida de todas as flores”. Daí o caráter de reflexão nunca concluída, de feito sempre inacabado: “Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la” (BACHELARD, 1998, p. 24).

Ovídio não narra a metamorfose de Narciso em flor. Seu corpo morto é substituído pela flor viva, que mesmo morrendo, sabemos, renascerá na próxima estação. Os deuses jamais permitiram que tão belo homem desaparecesse da face da Terra.

## IV

Tema de muitas releituras, Narciso atravessa os limites das linguagens representativas: foi tema de pinturas, poemas e esculturas desde a Antiguidade, de novelas ao longo do século XIX – dentre as quais, a mais conhecida é, sem dúvida, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado em 1890. O duplo que nasce em Narciso será empregado na literatura dos séculos XIX e XX representando a força simbólica do eu e do autoconhecimento que pode levar o sujeito à destruição.

Sigmund Freud (2010), em texto de 1914, aproveita o mito e a partir dele teoriza um dos pontos mais importantes de seus trabalhos junto da invenção do inconsciente e a centralidade da sexualidade. Em sua obra *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud versa sobre um dos aspectos do inconsciente: o indivíduo narcisista surge a partir dos mecanismos de autocontrole do superego no que tange a uma espécie de “ego ideal”.

O termo ‘narcisismo’ vem [...] para designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos. Desenvolvido a esse ponto, o narcisismo tem o significado de uma perversão que absorveu toda a vida sexual da pessoa, e está sujeito às mesmas expectativas com que abordamos o estudo das perversões em geral. (FREUD, 2010, p. 14)

Diferenciando dois tipos de narcisismo, o primário e o secundário, Freud (2010) mostra como todos os sujeitos são afetados por ele desde o nascimento (narcisismo primário), sendo evidente na energia das crianças e jovens e suas tendências egocêntricas. A autoconfiança que os sujeitos pueris apresentam, responsável pela inclusão do sujeito no campo do simbólico, faz parte desse estado precoce no qual a criança investe toda a sua libido em si mesma, antes de dirigi-la a um objeto externo.

O desenvolvimento do Eu consiste num distanciamento do narcisismo primário e gera um intenso esforço para reconquistá-lo. Tal distanciamento ocorre através do deslocamento da libido para um ideal do Eu imposto de fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal. (FREUD, 2010, p. 36)

A partir desse não deslocamento, temos um sujeito exilado da sociedade e desinteressado em outros. A inclusão no simbólico ocorre em função da submissão à lei.

Logo, esse indivíduo não foi atravessado por ela. Incapaz de expressar amor a outrem, esses sujeitos são origem de culpa e vergonha, isolando-o cada vez a fim de autopreservar-se. Em um primeiro momento, inclusive, o deslocamento da libido pode apresentar o oposto: visto que há uma oposição entre a libido narcísica e a libido do objeto, “[q]uanto mais se emprega uma, mais empobrece a outra. A mais elevada fase de desenvolvimento a que chega esta última aparece como estado de enamoramento; ele se nos apresenta como um abandono da própria personalidade em favor do investimento de objeto” (FREUD, 2010, p. 17).

Em textos posteriores, Freud conclui que a fase narcisista não é passageira, mas estruturante do aparelho mental permanente na libido do sujeito, coexistindo com outras estruturas libidinais que venham a existir. Logo, é necessário o equilíbrio entre as duas libidos, a narcísica e a objetal, para uma estruturação do eu unificada (sonho utópico de uma vida). “Uma parte do amor-próprio é primária, resto do narcisismo infantil; outra parte se origina da onipotência confirmada pela experiência (do cumprimento do ideal do Eu); uma terceira, da satisfação da libido objetal” (FREUD, 2010, p. 37). O Complexo de Édipo existe exatamente porque há um movimento de transformação da libido, da narcísica para a objetal. Uma vez que o sujeito não escolhe fora de si o objeto, ele retrai sua libido para o ego, aqui já constituído.

De certa forma, o Narciso trágico de qual fala Freud é uma das faces da trágica figura que nossa geração conheceria — que ela *conhece*. Lipovetsky (2005) defende uma leitura do sujeito enquanto *homo psicologicus*, figura nova de Narciso: “obcecado por si mesmo não sonha, não é surpreendido pela narcose, mas, sim, *trabalha* assiduamente pela libertação do Eu, para poder seguir seu grande destino de autonomia e independência: renunciar ao amor [...]”. Impossível para Lipovetsky — e mesmo para nós, ao lê-lo — não retomar as teorias freudianas referentes ao inconsciente e ao recalque, já que, devido ao desconhecimento do sujeito sobre a verdade de si, são operadores do que Lipovetsky (2005, p. 36) chama de neonarcisismo. Narciso pós-moderno, esse sujeito é dominado pela apatia e pelo desencanto e, livre de qualquer tensão emocional, inclusive ao amor:

Enaltecer o *cool sex* e as relações livres, condenar o ciúme e a possessividade, trata-se na realidade de climatizar o sexo, de expurgá-lo de toda tensão emocional e de, assim, alcançar um estado de indiferença, de desapego, não apenas para se proteger das decepções amorosas, como

também para se proteger dos próprios impulsos que sempre arriscam ameaçar o equilíbrio interior. [...] Fim da cultura do sentimental, fim do *happy end*, fim do melodrama e surgimento de uma cultural *cool* em que cada um vive num *bunker* de indiferença, ao abrigo das próprias paixões e das dos outros. (LIPOVETSKY, 2005, p. 56)

Paradoxalmente, *La ira de Narciso* se apresenta na forma de monólogo em sua execução, mas o único ator em cena se desdobra em vários personagens questionando os limites entre o dramático e o épico. A primeira montagem foi dirigida pelo próprio dramaturgo, o franco-uruguaio Sergio Blanco (1971-) e executada por Gabriel Calderón, para quem a peça é dedicada. São esses os principais dois personagens da trama: Sergio Blanco e Gabriel Calderón.

A metalinguagem em *La ira de Narciso* impede a instauração da ilusão dramática logo no início do texto/espetáculo por meio de um “Prólogo”. Não só a forma dramática é quebrada como, verão a seguir, o próprio paradigma representacional aristotélico:

Hola a todos. Buenas noches. Espero que estén bien. Gracias por estar acá. Muchas gracias. Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él. (BLANCO, 2015, p. 5)

Como já aponte, são dois personagens principais, Sergio Blanco e Gabriel Calderón, representados por um único ator, Gabriel Calderón – na montagem que tomo como objeto de análise –, dirigido por Sergio Blanco, autor também do texto dramático. Esse cruzamento de identidades me permite entender que, mesmo dizendo “Meu nome é Gabriel. Gabriel Calderón”, a voz que diz não é a de Gabriel Calderón referencial, mas sim de um Gabriel Calderón criado por Sergio Blanco no texto dramático. Desta forma, Sergio, ao escolher Gabriel Calderón como ator, amplia em, pelo menos, mais um nível discursivo na estrutura ficcional e dramática. Como temos apenas um ator no palco, as vozes dos personagens Sergio e Gabriel deslizarão de forma tão sutil entre os diferentes níveis espaço-temporais que impedem a separação exata delas. Sergio, o dramaturgo referencial, não está no palco. Não é ele quem fala “Eu sou Sergio Blanco”, mas Gabriel Calderón. Percebe-se,

portanto, uma negação a certa “atestação de si” na medida em que o dramaturgo lança mão de outros recursos discursivos para efeito autoficcional.

A forma de “colocar-se ali” de Sergio Blanco não se dá de forma física, senão enquanto um entrelaçamento entre a linguagem autoficcional e uma metateatral que (1) coloca em questão as categorias de ficção e de realidade e (2) expõe o processo de criação dramatúrgica, presentificando o(s) momento(s) de gênese e escrita do texto. A partir disso, a denegação teatral é exposta: o personagem diz “Este que está aqui não é Sergio Blanco, mas Gabriel Calderón. Eu farei todo o possível para me parecer com ele. Para ser ele. Bom, não exatamente ele, Sergio, mas seu personagem, isto é, o personagem Sergio”. E pede, como quem pede silêncio e que desliguem os celulares: “peço a todos vocês que também façam o esforço de crer que sou ele” (BLANCO, 2015, p. 5).

O texto nasce a partir de uma viagem para uma conferência na Universidade de Liubliana. Além dos dois personagens já nomeados, outros eventualmente interagem ao decorrer do relato, como o gerente do hotel onde está hospedado Sergio, sua mãe em ligações por Skype, seu amigo médico-legista e, principalmente, Igor, jovem misterioso com quem Sergio se relaciona sexualmente na cidade. Apesar do tom autobiográfico/autoficcional e da busca pela autenticidade confessada, Sergio deixa claro que mudará, na escritura do texto, os nomes dessas pessoas a fim de preservar a identidade dos envolvidos. Esse é um dos vários exemplos de como a peça entrelaça a representação e o próprio processo de escritura, que começa em uma manhã de 2014, quando Gabriel relata a conversa que teve com Sergio por telefone, estando o dramaturgo em Liubliana.

Esa fue la primera vez que *me* habló de *este* proyecto. La conversación fue muy breve. Antes de cortar me dijo que me iba a mandar un mail en donde me iba a dar más detalles. A las dos horas encendí mi computadora y tenía un mail de Sergio. Lo abrí con el placer que siempre me daba recibir un correo suyo. En él Sergio me invitaba a participar en esta obra. Era imposible decir que no. Y fue así como empezó toda esta historia. Tengo el mail acá y me gustaría leérselos. (BLANCO, 2015, p. 5, grifo meu)

Logo, a representação começa com Gabriel Calderón interpretando a si mesmo e contando, no Prólogo, uma perspectiva do episódio que depois, na cena 21, será repetido enquanto o público conhece a percepção de quem está do outro lado da linha. Assim, o personagem-ator Gabriel Calderón inicia a representação e, a partir da primeira cena,

coloca-se representando a Sergio, e não mais a Gabriel. Salvo alguns momentos cujo “modo dramático” é mais evidente, seja pela representação, seja pelos diálogos (com o gerente, com o amigo no Skype, com o próprio Gabriel), o ator no palco vai representar Sergio Blanco quase que em tempo integral. Temos assim uma cena que explora o caráter épico do relato, seja pela narração assistida, seja pelo distanciamento buscado mediante o emprego do recurso épico. O *e-mail* que Gabriel recebeu de Sergio é lido. Mas antes, uma ressalva:

## V

O cenário em si é muito simples. Longe de ilustrar um quarto de hotel (espaço no qual se passa a maior parte do relato), temos um outro espaço-tempo representado no palco: uma mesa com um *notebook* e outros objetos: um boneco do Super-Homem, um mamute de brinquedo, uma lata de Coca-Cola, uma impressora, alguns livros (um deles é *Ulysses*, de James Joyce), mapas, fones de ouvido grandes e outros objetos menores. Há um grande telão no fundo da cena. Percebam como o paradigma representacional parece ser o foco da questão: a representação se desdobra em níveis e põe em questão a capacidade transformadora da ficção.

## VI

O *e-mail* lido na peça é este:

Querido, como te conté recién al teléfono estoy en Liubliana. Vine para dar una conferencia sobre Narciso en la Facultad de Filología. La ciudad es hermosa y los hombres una maravilla. En fin, te mando estas líneas porque estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos. No sé. Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo. Te propongo hacerlo el año que viene. Yo lo dirijo. Lo estrenamos en Montevideo y luego lo giramos. Minutti no deja de pedirme que le proponga algo para el 2015. Por favor decime que sí. Si me decís que no, dejo de escribir ahora mismo este texto y entonces mi vida, serás el responsable de su no escritura. Mil besos por todas partes. Yo. Sergio. (BLANCO, 2015, p. 5)

A proposta não é, então, de uma atuação, mas de uma representação. A assinatura “Eu. Sergio” recorda a dupla presença fictícia na cena. É por meio do correio eletrônico que temos a inclusão do personagem Sergio Blanco no relato e na cena. Gabriel Calderón, personagem e ator, abre e fecha o espetáculo por meio do Prólogo e do Epílogo, que em princípio aparentam ser explicações, mas ao fim revelam-se complicadores na tentativa de encontrar alguma resposta ali. Do prólogo desliza-se para a cena 1:

1.

Todo esto sucedió en efecto hace un tiempo atrás.

Recién Gabriel les aclaró una cosa y a mí me gustaría aclararles una segunda cosa antes de empezar. Esto no es un monólogo. No es un unipersonal. No es un soliloquio. Es un relato. Y como todo relato va a ir avanzando progresivamente durante una hora y media. Así que les voy a pedir paciencia y que se entreguen al juego de la progresión que no siempre es dramática sino muchas veces narrativa. Bien, ahora sí podemos empezar. (BLANCO, 2015, p. 6)

Desliza-se, percebe, do modo dramático para o modo épico, abarcando o período de alguns dias em que Sergio ficou hospedado na suíte 228 de um hotel em Liubliana. Teria ido à cidade para dar uma conferência sobre Narciso na Universidade, em maio de 2014. Durante os dias que ali esteve, Sergio conhece, por meio de um aplicativo do celular, Igor, jovem bonito que mostra certa obsessão pelo professor-dramaturgo, que, por sua vez, corresponde ao mesmo tempo que, de certa forma, foge do rapaz.

Assim, enquanto ensaia sua conferência, composta por um texto dividido em três partes, Sergio reparte seu tempo entre o texto que prepara e os encontros com Igor, eventuais ou combinados. Mas não é essa a fábula principal: Sergio diz, logo no começo, que o intuito é que o texto desvendasse, pouco a pouco, um mistério, a cena de um crime, pois logo ao entrar no quarto ele descobre no carpete uma mancha de sangue. Segurando o primeiro impulso de chamar a camareira e solicitar a troca do quarto, Sergio começa a perceber que elas estão em toda a parte. A princípio, a narrativa fantástica do relato afasta de certa forma o realismo na cena, mas não tarda a explicação de que ali naquele quarto havia acontecido um crime brutal, no qual a vítima não foi apenas assassinada, mas esquartejada ainda viva com uma faca elétrica.

## VII

Sergio, em desses encontros, pensa pela primeira vez no texto e em Gabriel Calderón ao ver Igor – exatamente como o havia imaginado, como se Igor não existisse, “*como si fuera un invento*” (BLANCO, 2015, p. 35). Após o ato sexual com o rapaz, Sergio liga para Gabriel e lhe conta a ideia. A mudança da voz é brusca e repentina: desloca-se de um nível da representação para outro, que se mantém na representação embora mais perto da referencialidade. Gabriel assume a voz de Gabriel, mas o faz por meio da divisão, isto é, ele dialoga com Sergio:

Hola, Gabriel.  
¿Qué hacés?  
Te estoy llamando desde Liubliana.  
¿Desde dónde?  
Desde Liubliana.  
¿Qué es eso?  
Es una capital. La capital de un país que se llama Eslovenia.  
No te creo. (BLANCO, 2015, p. 36)

Sergio convida Gabriel para o projeto, ele responde que sim, que aceita o projeto e que tem algo igualmente importante para contar.

[...] Todavía nadie lo sabe. Vas a ser el primer en saberlo.  
Ya me imagino. Vas a ser padre.  
Sí. Está embarazada. Pero todavía no lo sabe nadie. ¿Cómo sabías?  
Bueno, no importa. ¿Cómo estás?  
Yo... No sé... A veces...  
Bueno, no seas marica. No sé si vas a ser buen padre pero seguro que la paternidad te va a hacer mejor escritor. (BLANCO, 2015, p. 37)

Aqui temos a criação literária ligada a duas esferas: primeiro a sexual (Sergio estava no bosque transando com Igor quando teve a ideia do texto), depois a da paternidade (a relação estabelecida entre o criador e sua obra é próxima daquela entre o pai e seu filho). Assim, juntas, as ideias de criação literária, sexo e paternidade caminham para um mesmo ponto em comum, incluído aqui como brincadeira, mas que não tarde toma um rumo trágico na peça: a presença da morte:

No se lo digas a nadie.  
A nadie. Voy a ser una tumba.  
Antes de nacer ya lo sepultaste.  
Estoy en medio de un bosque. Un buen lugar para sepultar a un recién nacido.  
¡Sergio, por favor! (BLANCO, 2015, p. 37)

No texto, percebemos que o duplo existe também na relação entre Sergio, dramaturgo e diretor experiente, e Gabriel Calderón, jovem ator. São como que as duas faces do artista, do ator, do homem de teatro contemporâneo. Além disso, como já antecipei, o duplo surge na figura de Igor, homem mais jovem que nitidamente chama a atenção de Sergio. A juventude, ponto característico de Narciso, está sempre presente nas imagens do relato: Sergio se encanta com o rosto jovem de Jean-Paul Belmondo, em *Acossado*; porém ele se espanta com o seu próprio reflexo, quando percebe algumas rugas que não estavam antes ali, e a imagem de Dorian Gray surge em nossa memória sem a necessidade de ser citada.

O duplo se aproxima do tempo, pois acaba sendo tema comum em *La ira de Narciso* a ideia de juventude e imortalidade, como se nota na segunda razão pela qual o dramaturgo relaciona a mirada de Narciso com o olhar do artista. Quando não surge na imagem da juventude e da imortalidade, o tempo é representado por símbolos, como o relógio Casio, o espelho no qual Sergio percebe suas rugas, a memória desgastada da mãe. Ou ainda, como uma categoria relativa, cuja noção é totalmente perdida quando se participa de uma festa sexual, por exemplo (BLANCO, 2015, p. 60). O sexo, aliás, é uma presença constante no relato. Ele está no desejo de possuir a juventude de Narciso, desejo duplo que tanto exige a imortalidade para si quanto a juventude do outro. O sexo está nas fotografias que Igor envia de seu corpo, que se misturam com as fotografias de crime que Sergio pesquisa no Google. O sexo está nos lugares privados e nos públicos, na suíte do hotel e nas trilhas mais escuras do bosque de Tívoli. Quando deitado em sua cama sozinho, com o sexo entre os dedos, Sergio se pinta como se fosse um dos jovens Narcisos das telas de Cornelius McCarthy (1935-2009). A presença de Igor o revigora e o renova, como acontece em *Dorian Gray*. E mesmo quando se excitam virtualmente, por fotografias ou em ligações, tudo funciona perfeitamente, assim como o Skype funciona quando Sergio fala com Marlowe e lhe mostra as manchas pelo quarto. O Skype só falha quando Sergio fala com a mãe: vítima de Alzheimer, sua memória sofre, e somente sabemos disso por ela

perguntar frequentemente, como Esfinge, “Quem é você?”.

O duplo surge, assim, da relação entre esse outro, esse estranho, e o eu, fundido em uma espécie de quimera durante o ato sexual que segue paralelo à cena final na qual temos a briga entre os dois que acabará na morte de Sergio. Ali, de forma definitiva, eles se eternizam em uma relação de sangue, na qual Igor, mais jovem, mais forte e mais bonito que Sergio, o prende na parede e corta membro por membro de seu corpo nesse espetáculo cujo único espectador é o próprio Sergio. Preso, perseguido, acossado. Enfim, morto no mesmo quarto onde escreveu *La ira de Narciso*.

Dito de outra forma, sem levar em conta o espaço e o tempo já quebrados, o ator Gabriel Calderón, ao representar um texto de Sergio Blanco tendo eles próprios como personagens Sergio e Gabriel, potencializa a autoficção a outro nível, pois temos o texto dramático que é, a princípio, de Sergio Blanco, e temos um prólogo e um epílogo ficcionalmente manipulados por uma voz, a de Gabriel Calderón, centro do paradigma representacional.

São vários os símbolos em *La ira de Narciso* que atestam esse caráter ambíguo. A começar pelos paratextos: a peça apresenta uma breve explicação autoral:

Durante el mes de mayo del 2014 me encontré dando una conferencia sobre el mito de Narciso en la Universidad de Liubliana en Eslovenia, dentro del marco de un encuentro internacional europeo en torno al tema de El mito y la mirada. Durante los días que duró el congreso, nació la idea de este texto a partir de una mancha de sangre que descubrí en la moquette de la habitación de mi hotel. El último día que estuve en esa extraordinaria ciudad, escribí un correo a las dos personas que me habían acompañado en esa estadía eslovena, mis entrañables amigos españoles Sonsoles Herreros Laviña y José Luis García Barrientos, en el cual les contaba la idea de la pieza que se me acababa de ocurrir. Al mes siguiente en una estadía profesional de diez días en La Habana empecé y terminé la escritura de este texto. Cada mañana lo iba escribiendo en mi hotel y a la tarde le iba contando las escenas a mi amigo e inmenso dramaturgo cubano Abel González Melo, quien venía a buscar me para llevarme al seminario que estaba dictando en la Universidad de La Habana.

A ellos tres, que asistieron al origen de este texto, se lo dedico con toda mi admiración, mi amor y mi agradecimiento. A ellos tres, Sonsoles, José Luis y Abel, vayan estas palabras escritas desde el desasosiego y desgarró más profundos.

Y a Gabriel, por supuesto, a Gabriel Calderón, mi amigo, mi hermano, mi otro yo. (BLANCO, 2015, p. 2)

E o motor dramático para a história que Sergio queria contar era exatamente a narrativa policial que sempre está presente, desde a cena inicial e descoberta mancha até a revelação do que ocorrera na suíte: e era um crime, um crime terrível. O gerente pediu desculpas, disse a Sergio que ele era o primeiro hóspede ali e que haviam seguido todos os protocolos legais da polícia eslovena: prazos de fechamento do quarto, procedimentos sanitários de desinfestação, limpeza e restauração. Mas Sergio não queria saber nada disso. Só queria saber o que aconteceu, embora o gerente tenha dito que havia razões para não poder dizer. Além disso, Sergio era um escritor, e não gostava da ideia de aparecer em um dos seus livros.

No se preocupe. Después cambio. Se lo prometo. Altero varias cosas. Por ejemplo, en lugar de decir que usted es una mujer, diré que es un hombre. Y además lo que me interesa no es usted, sino lo que usted me va a contar. Lo que quiero saber es qué pasó. ¿Cómo fue? (BLANCO, 2015, p. 42-3)

A última fala revela o processo de escrita: a construção textual passa a ser o próprio texto, e a gênese da peça é então convertida em objeto da representação. O jogo, nessas condições, não tem limite nem separação evidente entre os níveis de enunciação. Tudo se dá de forma embaralhada, mesclada, característica, enfim, de todo ato criador, como fica evidente em vários momentos do texto.

A mescla maior aqui é, claro, entre o vivido e o inventado.

## VIII

É na orgia que as ideias de troca e mistura são expostas e tornam-se metáfora para o teatro sob a forma de dança erótica: “La idea era ir cambiando. Ir probando. *Ir mezclándonos cada vez más entre todos*. Mirar y dejarse mirar. Ir cambiando de personas. De cuerpos. De grupos.” (BLANCO, 2015, p. 58, grifo meu). Nesse trecho, temos, além disso, a ideia de “olhar e deixar-se olhar”, própria do teatro e tão ambígua aqui: Sergio deixa claro que não gosta de atuar, não gosta de ser olhado, de ser observado, mas, mesmo assim, coloca-se no centro de toda a ação dramática. Narciso, ele é homem à beira do lago e também reflexo. Como escreve Lipovetsky (2005, p. 36),

O narcisismo é uma resposta ao desafio do inconsciente: intimidado a se reconhecer, o Eu se precipita num trabalho interminável de libertação, observação e interpretação. Reconheçamos que o inconsciente, antes de ser imaginário ou simbólico, teatro ou máquina, é um agente provocador cujo efeito principal é um processo de personalização sem fim: cada qual deve ‘dizer tudo’, libertar-se dos sistemas de defesa anônimos se opondo à continuidade histórica do sujeito, deve personalizar seu desejo por associações ‘livres’ e, hoje em dia, pelo não-verbal, pelo grito e pelo sentimento primal.

Sentimento primal, a sexualidade une a figura de Sergio a Narciso, relação paralela àquela que envolve o desejo e a vontade de ser olhado. Na cena da orgia, Sergio não teme os olhares que conhecerão sua intimidade, tampouco recusará o uso de drogas, permitindo uma maior recusa às máscaras sociais. As drogas permitem que seu verdadeiro eu seja “libertado”, qual Hyde, enquanto a faceta de Jekyll permanece “segura” aos olhos alheios.

Ao retornarem da orgia, no táxi, Sergio deita a cabeça no ombro de Igor, como se aceitasse pela primeira vez aquela aproximação do outro. Além disso, “o sentimentalismo se tornou embaraçoso” (LIPOVETSKY, 2005, p. 57). No quarto do hotel, enquanto Igor se lava, Sergio vê, na mochila entreaberta, um objeto que chama sua atenção. Abre o zíper mais um pouco para ver melhor quando é surpreendido por Igor. Pergunta o que é aquele objeto e o rapaz aumenta no último o volume da música. Igor ataca Sergio com força, prendendo seu pescoço contra a parede enquanto tira da mochila uma faca elétrica.

## IX

A conferência que Sergio Blanco profere em Liubliana aborda três aspectos no tema da transformação do olhar de Narciso e Medusa. Vale lembrar que o mito do belo jovem não aponta nenhum momento de ira nele, mas nas ninfas que são por ele repudiadas e pela própria divindade (Nêmesis, sob aspecto de Afrodite), que o condena a amar como as ninfas o amam, sem, porém, possuir a pessoa amada.

O primeiro aspecto da figura de Narciso que aqui é importante está na mirada: o olhar de Narciso é um olhar que olha para si mesmo, mas buscando outro (BLANCO, 2015, p. 19). Como já apontei, em algumas versões, como a de Pausânias, Narciso acredita contemplar sua irmã gêmea morta. Há, portanto, uma mirada ambígua, que procura encontrar o outro ao olhar para si.

Por ejemplo, mi primer material de trabajo en mi escritura siempre soy yo mismo. Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo, pero al igual que sucede con Narciso, siempre lo hago con esa necesidad de querer ir más allá de mí mismo para poder mirar y encontrar al otro. Aquello que de mejor manera decía Rimbaud cuando afirmaba: *Je est un autre*. (BLANCO, 2015, p. 20)

A segunda razão está no olhar do artista, do qual o olhar de Narciso se torna uma metáfora: assim como o olhar de Narciso transforma, o olhar do artista é um olhar que também transforma o real.

Narciso termina por medio de su mirada transformándose en otra cosa: en algo vegetal: la flor que lleva su nombre. Y esta capacidad que tiene su mirada de transformar, de transmutar, de convertir, de transfigurar una cosa en otra, es lo que yo llamo la capacidad poética con la que cuenta el artista que es aquel que también va a transformar una cosa en otra. Aquel que va a ver gigantes donde hay molinos: el solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa. Y esta transformación de una cosa en otra es el trabajo del poeta. (BLANCO, 2015, p. 26)

Por fim, a terceira relação encontra-se no fato de Narciso não só transformar o que está na sua frente, mas também o imortaliza, pois o transforma em algo eterno e indestrutível (BLANCO, 2015, p. 17). E aqui, enfim, encontramos de fato o narcisismo de toda obra literária, igualmente ambíguo: uma vez imortalizado o “real transformado” na obra artística, seu criador igualmente se imortaliza, enquadrando esse movimento no que Deleuze vai chamar de ato de resistência metafísica inerente a toda obra artística contra uma ideia de mortalidade, de finitude. Em outras palavras, a arte como um ato de resistência contra a morte.

Recordemos que Narciso se va a transformar en una flor que, según nos dice el mito, deberá renacer en todas las primaveras, es decir, una flor que estará inmortalizada por esta especie de renacer primaveral. Estamos entonces ante una especie botánica de autoregeneración que no muere nunca. Y esta capacidad de inmortalizar con la mirada es una metáfora perfecta de lo que es la mirada del artista, del creador, del poeta, quien también va a inmortalizar su creación. (BLANCO, 2015, p. 50)

Esses três aspectos - “[...] el ambiguo juego del yo y el otro, el poder poético de transformar y la capacidad de inmortalizar [...]” (BLANCO, 2015, p. 19) - guiam não apenas a escritura da peça de Sergio Blanco aqui analisada, mas toda a autoficção,

instaurando nessa escrita de si contemporânea características perceptíveis em toda a poética do eu, desde Sócrates e sua busca pelo autoconhecimento, até os mais experimentais autoficcionadores.

Sobre essas razões, apresentadas em diferentes momentos, Sergio Blanco constrói a peça de forma metateatral e com as categorias de tempo e espaço desdobradas e embaralhadas. Por exemplo, a última das razões é apresentada de forma mimética, como se o dramaturgo estivesse na conferência que daria em Liubliana, capital eslovena, inclusive finalizando o discurso com um “Muchas gracias” (BLANCO, 2015, p. 51).

O próprio lugar de que fala Sergio Blanco, o referencial (aquele que escreveu essas peças, aquele que conheci na Plaza de Santa Ana em frente ao Teatro Español), em sua conferência é duplo. Ele fala como acadêmico, mas também como artista.

Se me plantea entonces desde qué lugar hablar: ¿desde el académico o desde el artístico? Lo haré entonces desde ambos lugares, con lo cual en esta conferencia van a encontrarse con una palabra híbrida que va a ser atravesada por la prudencia de lo académico y por la exaltación de lo artístico. Se tratará por lo tanto de una palabra que tiembla, que se arriesga, que duda, que niega verdades y que afirma mentiras. Una palabra que sabe y que a la vez no sabe. Una palabra que habilita el conocimiento y que a su vez lo suspende. Una palabra que ha de padecer su saber y gozar su ignorancia. (BLANCO, 2015, p. 14)

## X

Gilles Lipovetsky (2005, p. 34) aponta a ausência espantosa do niilismo trágico no sujeito Narciso. O narcisismo não é, escreve ele, “o último refúgio de um Eu desencantado devido à ‘decadência’ ocidental, e que se atira de corpo e alma no prazer egoísta”. Por outro lado, “o narcisismo abole o trágico e surge como uma forma inédita de apatia feita de sensibilização epidérmica ao mundo e simultaneamente de profunda indiferença em relação a ele”. Essa “revolução das necessidades e sua ética hedonista” atomizaria os indivíduos e os esvazia, excluindo os significados das experiências e finalidades sociais.

Tornando o Eu o alvo de todos os investimentos, o narcisismo se dedica a ajustar a personalidade à atomização sorrateira engendrada pelos sistemas personalizados. Para que o deserto social seja viável, o Eu deve se tornar a preocupação central: a relação está destruída, mas pouco importa, já que o indivíduo está apto a se absorver a si mesmo.  
[...] O adestramento social não se efetua mais pelo constrangimento

disciplinar e nem pela sublimação, mas, sim, pela auto-sedução. O narcisismo, nova tecnologia de controle suave e autogerado, socializa dessocializando e coloca os indivíduos de acordo com um social pulverizado, glorificando o reino da expansão do Ego puro. (LIPOVETSKY, 2005, p. 37)

Em pleno movimento, Narciso não é mais uma imagem estática, espelho vazio, pergunta sem resposta, “nada mais é do que uma busca interminável de Si Mesmo” (LIPOVETSKY, 2005, p. 37). E profetiza, trágico: “Quanto mais se investe no Eu, quanto mais se faz dele o objeto de atenção e de interpretação, mais aumentam a incerteza e a interrogação.” De fato: enquanto Lipovetsky chama nossa atenção para esse caráter líquido do Narciso contemporâneo, o Narciso de Blanco parece ser uma resposta estética a esse espelho vazio afirmado pelo filósofo. Enquanto Lipovetsky (2005, p. 39) aponta a “liquefação da identidade rígida do Eu e suspensão da primazia do olhar do Outro”, Blanco reitera o olhar de Narciso como o olhar sempre ambíguo, de busca pelo autoconhecimento, mas, também, busca por esse Outro tão comumente ignorado.

Porém, ao mesmo tempo em que ocorre esse desaparecimento da figura do Outro do palco social surge uma nova divisão: a do consciente e do inconsciente [...]. ‘Eu é um Outro’ esboça o processo narcisístico, o nascimento de uma nova alteridade, o fim da familiaridade do Si Consigo, quanto aquele que está diante de mim deixa de ser inteiramente Outro: a identidade do Eu vacila quando a identidade entre os indivíduos é perfeita, quando todo ser se torna um ‘semelhante’. (LIPOVETSKY, 2005, p. 39)

O jogo entre o ser e o parecer aqui faz o espectador se lembrar que “narcisismo não significa a exclusão dos outros, designa a transcrição progressiva das realidades individuais e sociais para o código da subjetividade” (LIPOVETSKY, 2005, p. 51). Trata-se, portanto, da substituição de um corpo objetivo para um corpo psicológico, um corpo que já não designa um ser social, mas um corpo na sua totalidade: “fazer com que o corpo exista por si mesmo, estimular sua auto-reflexão, reconquistas a interioridade do corpo, tal é a obra do narcisismo” (LIPOVETSKY, 2005, p. 43).

Aqui, o final, já sabemos: uma vez que se curvou e contemplou seu próprio rosto, o trágico se impõe. Narciso “alimenta mais ódio do que admiração pelo Eu”, escreve Lipovetsky (2005, p. 53), mas ele é, ainda assim, o melhor refúgio: “uma vez o real se tornando inabitável, resta o dobrar-se para dentro de si mesmo, o refugiar-se na autarquia,

que a nova voga dos decibéis, dos fones de ouvido e dos concertos *pop* tão bem ilustra” (LIPOVETSKY, 2005, p. 55). Trata-se, sem dúvida, de alguém que se acredita um super-homem, pobre desolado. Ao final do drama, morrerá, como morre toda personagem ao sair do palco. Talvez seja exatamente esse o motivo do olhar de Narciso ou Medusa, diz Blanco na conferência mimetizada em *La ira*, com a qual finalizo:

Esto demuestra para mí que, desde su propia fundación ancestral, la escritura literaria se plantea el desafío de la inmortalidad y el rechazo a la muerte. Creo que todo poeta le tiene un miedo enorme a la muerte. Como Gilgamesh no queremos morirnos. Y entonces con nuestras miradas, al igual que lo hace Narciso, intentamos immortalizar, volver resistentes a la muerte los objetos que creamos. Y no solo los poetas le tenemos miedo a la muerte, sino también quienes se enfrentan a la creación. Estoy convencido de que justamente una de las funciones del arte es suspender al menos por unos instantes este miedo a morirnos que tenemos todos y que es el que, finalmente, nos hace bellamente humanos. (BLANCO, 2015, p. 50-1)

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BLANCO, Sergio. **La ira de Narciso**. 2015. Versão cedida pelo autor.

BLANCO, Sergio. Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real. **Ars & Humanitas**, Liubliana, p. 14-19, 2015. Disponível em: <<https://revije.ff.unilj.si/arshumanitas/article/view/3414/3118>>. Acesso em: 10 out. 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographiques**: de Corneille à Sartre. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. Relatório de conclusão (Pós-doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

Submetido em: 11 nov. 2019

Aprovado em: 14 dez. 2019



## Teatro brasileiro com sangue americano: reflexões sobre Arthur Miller e seu impacto na dramaturgia brasileira

### Brazilian theater with American blood: reflections on Arthur Miller and his impact on Brazilian dramaturgy

Thiago Pereira Russo<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo busca explorar parte da historiografia do teatro nos Estados Unidos e sua relação com o desenvolvimento do Teatro Moderno Brasileiro. Aqui discute-se sobre o surgimento do teatro moderno, retomando o conceito de Crise do Drama, de Peter Szondi, e como dramaturgos da primeira metade do século XX nos Estados Unidos deram corpo à dramaturgia moderna estadunidense. Posteriormente discute-se de que maneira Arthur Miller, um dos intelectuais mais importantes e necessários do cânone norte-americano, inspirou dois grandes dramaturgos de nosso país com seu ativismo dentro e fora dos palcos: *Jorge Andrade* e *Dias Gomes*. Resgata-se aqui a relevância de uma dramaturgia como a de Miller como ferramenta para a transformação social, histórica e política de nosso país.

**Palavras-chave:** Arthur Miller. Dramaturgia. Política. História. Jorge Andrade. Dias Gomes.

#### Abstract

This article seeks to explore part of the theater historiography in the United States and its relationship with the development of Brazilian Modern Theater. Here the modern theater emergence is discussed, taking into account Peter Szondi's 'The Drama in Crisis' concept, and how playwrights of the first half of the twentieth century in the United States shaped the Modern American Drama. Afterwards, it is discussed how Arthur Miller, one of the most important and necessary intellectuals from the American canon, inspired two of our country's finest playwrights with his activism on and offstage: *Jorge Andrade* and *Dias Gomes*. The relevance of Miller's dramaturgy is highlighted here as a tool for social, historical and political transformation of our country.

**Keywords:** Arthur Miller. Dramaturgy. Politics. History. Jorge Andrade. Dias Gomes.

---

<sup>1</sup> Psicanalista, mestre e doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, com parte de sua tese feita na University of Louisville, Kentucky, Estados Unidos. Atualmente é professor de pós-graduação em Comunicação e Retórica no Centro Universitário Belas Artes, onde leciona Retórica Política, e é também membro titular da The Arthur Miller Society, nos Estados Unidos. É também um dos autores de *Arthur Miller for the Twenty-First Century*, a ser lançado pela Palgrave em maio de 2020, escrito junto a outros pesquisadores, incluindo Christopher Bigsby, biógrafo de Arthur Miller. E-mail: wescream@gmail.com.

## Introdução

A história do Teatro Moderno Brasileiro apresenta ligações bastante fortes não somente com a dramaturgia norte-americana, mas também com a origem do teatro naquele país. Ambas as construções (a do teatro moderno brasileiro e a do norte-americano) se deram a partir de uma necessidade concreta de apresentar questões que dissessem respeito à realidade em que se encontravam e de buscar uma voz que pudesse satisfazer tal necessidade.

O teatro nos Estados Unidos, como nos lembra Iná Camargo Costa em seu *Panorama do rio vermelho* (2001), nasceu como empreendimento comercial e não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais. Até a década de 1910, os Estados Unidos não tinham uma dramaturgia típica que retratasse a vida no país, e isto se contrapunha a um desejo/necessidade de buscar algo que dialogasse com a realidade dos americanos. O que se via até então era a importação de matrizes culturais da Europa, as quais se convertiam nos palcos americanos em: *melodramas, encenações de Shakespeare e adaptações de clássicos da literatura*.

O teatro levou algum tempo para, de fato, fixar-se como atividade produzida pelos próprios americanos, pois o Puritanismo presente naquele país desde a sua colonização enxergava a atividade teatral de maneira conservadora. Os puritanos não viam o teatro com bons olhos e proibiam seu aparecimento sob pretexto de ser uma má influência. Nem mesmo as peças de moral cristã tinham permissão para serem representadas. Gould (1968, p. 12) nos diz que:

O teatro levou muito tempo para nascer na América e muito tempo para crescer e se tornar adulto. Desde cedo os romancistas começaram a contar suas histórias e os poetas a cantar suas canções, mas aqueles que poderiam ter escrito grandes peças se mantiveram em silêncio, porque o teatro envolvia o povo, o público – e, no que se referia ao público, o governo podia levantar sua mão de ferro.

A história da consolidação do teatro nos Estados Unidos, portanto, não fora isenta de problemas, e havia forte resistência por parte daqueles que se sentiam ameaçados pelo poder político e revolucionário que o teatro tem (e sempre teve) desde a Grécia Antiga.

O Brasil passou por uma fase similar à dos Estados Unidos, também importando *melodramas e clássicos da literatura*, ao mesmo tempo em que buscava uma voz própria que espelhasse os valores, conflitos e o momento histórico do país. Para que tal processo se consolidasse, o teatro norte-americano tivera um papel decisivo não somente para que o drama moderno brasileiro expandisse sua voz no período de seu nascedouro, mas também para que pudesse se desenvolver durante o tempo que viria posteriormente.

Autores como Clifford Odets, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, dentre tantos outros dramaturgos que são essenciais ao teatro moderno americano, sentiram a necessidade de falar sobre questões de seu tempo e daquilo que se apresentava histórica e socialmente. Tais questões viraram materiais dramaturgicos absolutamente interessantes, pois ao mesmo tempo em que apresentavam uma nova voz, faziam uso de formas que simultânea e paradoxalmente retomavam o antigo e o reformavam, conferindo originalidade ímpar à dramaturgia dos Estados Unidos.

Tal singularidade se apresenta no fato de que tais dramaturgos revolucionaram não somente a estética teatral (e a relação dialética entre *forma* e *conteúdo*), como também as ideias de seu tempo que, com grande auxílio do cinema, espalharam-se pelo mundo todo apresentando uma maneira reformulada de expor cenicamente questões pertencentes ao país mais hegemônico do mundo. A *crise do drama*, que remonta ao fim do século XIX, já expunha a necessidade de reformulação da *forma*, visto que esta entrava em um choque tensional com o *conteúdo*.

O crítico literário húngaro Peter Szondi (2001) analisa tal crise magistralmente expondo que havia uma contradição crescente entre o *conteúdo* que alguns dramaturgos do final daquele século expunham e a *forma* vigente que não dava conta de assimilar tais conteúdos. Um exemplo bastante contundente disto é *Casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen. Na peça do pai do drama moderno, o conteúdo sobre o qual o escandinavo buscou falar havia sido não a representação do indivíduo livre, mas a representação da mulher, cuja liberdade era (e ainda é) restringida por sua condição social. Além disso, o passado, assim como o protagonismo de uma mulher acorrentada por sua condição social, tornara-se também tema de sua peça, e cujo uso era estranho à forma do drama, que caminha sempre do presente para o futuro.

A necessidade de transpor as barreiras formais do drama para retratar novos conteúdos gerou revoluções com dramaturgos como Anton Tchekhov (e a dramaturgia da estagnação), August Strindberg (e a dramaturgia do Ego), Maurice Maeterlinck (e o drama estático), dentre outros. Aquilo que era irrepresentável dentro do dialogismo dramático passa, então, com tais dramaturgos, a ser colocado em cena. Os pressupostos formais vigentes até então, ao serem questionados, restituíram historicidade ao que havia se tornado norma e tal tensão gerou também novas formas teatrais no século XX com dramaturgos norte-americanos como Eugene O' Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller e tantos outros.

Assim sendo, nos Estados Unidos também houve uma necessidade de se reformular a dramaturgia que estava presente no país, i.e., *melodramas, clássicos da literatura, comédia de costumes* etc. Os dramaturgos da primeira metade do século XX dos Estados Unidos também se apoiaram no antigo para construir o novo, conferindo inovações formais e conteudísticas ao que retrataram em sua dramaturgia.

Tennessee Williams, por exemplo, sempre confessou sua admiração incondicional a Anton Tchekhov, chegando inclusive a criar uma peça de um ato em 1941, cujo título é *The lady of Larkspur lotion* (*A dama da loção antipiolho*) em que uma personagem que é escritor apresenta-se como sendo “Anton Tchekhov”. Arthur Miller incansavelmente menciona não somente sua admiração, mas seu débito para com Henrik Ibsen, no que diz respeito à concepção do que é o fazer teatral, e também por seu posicionamento político frente às questões que se apresentavam.

Miller, como sinal simultâneo de admiração pelo pai do drama moderno e também a partir de uma necessidade, decide adaptar a peça *An enemy of the people* (*Um inimigo do povo*) em 1951, mas faz mudanças substanciais na forma da peça para que o conteúdo a ser tratado (o macarthismo dos anos 1950) dialeticamente se relacionasse à forma. Sua primeira peça de sucesso, *All my sons* (*Todos eram meus filhos*, 1951), utilizou-se da *técnica analítica*<sup>2</sup> de Ibsen.

---

<sup>2</sup> A técnica analítica consiste no recurso de trazer o passado à tona por meio de diálogos sem necessariamente dramatizá-lo em cena. Tal técnica fora analisada em profundidade em: RUSSO, Thiago Pereira. **Análise formal de *All my sons* e de *An enemy of the people*, de Arthur Miller**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A produção dramaturgica dos Estados Unidos no começo do século XX não ficou isenta de críticas e de má compreensão, e, rapidamente ganhou os holofotes por conta do cunho comercial ao qual a atividade teatral nos Estados Unidos esteve (e ainda está) ligada, especialmente via *Broadway*, e também por conta do cinema via *Hollywood*. Com esses dois polos pulsantes a dramaturgia norte-americana logo atingiu outros continentes.

## Desenvolvimento

Deslocando nosso olhar para a América do Sul, mais especificamente para o Brasil, a história da consolidação do teatro moderno brasileiro tem em sua essência não somente similaridades com a história do teatro moderno americano, mas carrega também em suas veias um sangue norte-americano.

Em grande medida o teatro moderno brasileiro passou por um período de experimentação, que por necessidade formal e conteudística importou grandes quantidades daquilo que se produzia em solo americano, além das típicas peças shakespearianas, melodramas e farsas. Pensar em uma anatomia do teatro moderno brasileiro nos leva à metáfora de um corpo em cujas veias circula sangue americano.

Os anos 1940 e começo de 1950 testemunharam diversas encenações por parte da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), do Teatro Experimental do Negro do Rio de Janeiro, do Teatro Brasileiro de Comédia<sup>3</sup> (TBC), e companhias como as de Jaime Costa e Os Comediantes que trouxeram ao Brasil peças de dramaturgos norte-americanos, e cujas montagens foram importantes para a história do teatro em solo brasileiro e para a história política de nosso país. Tais montagens são analisadas magistralmente por Maria Sílvia Betti em sua tese de livre docência, que deu origem ao livro *Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil* (2017).

Variadas peças supriram diferentes demandas de dramaturgias que trouxessem certos temas e assuntos, e certamente tais peças trouxeram novas formas que fizeram com que se pensasse sobre o que se tinha aqui no Brasil até então, e isto influenciou profundamente a anatomia do teatro moderno brasileiro.

---

<sup>3</sup> O TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, inclusive estreia profissionalmente com a peça do dramaturgo norte-americano William Saroyan, *The time of your life* (1939), sob o título de *Nick Bar: álcool, brinquedos e ambições*, em 1949.

Focaremos aqui no caso de Arthur Miller, e como tal dramaturgia contribuiu para que o teatro moderno brasileiro fosse repensado em termos de sua forma e de seu conteúdo, tendo um papel estruturante na constituição de significados, valores e formas que apareceriam mais adiante não somente no teatro, mas na sociedade brasileira, isto é, fora dos palcos. Muitos foram os autores que diretamente mencionaram a importância de Miller: Flávio Rangel, por exemplo, diz que se afeiçoara a Arthur Miller por conta de suas atitudes morais e éticas presentes em sua escrita (e também em sua vida pessoal); José Rubens Siqueira (1995, p. 147) explica que Flávio Rangel encontrara também na dramaturgia milleriana uma similaridade entre os anos 1960 brasileiros com os 1940 e 1950 dos americanos, e tal posicionamento ético-dramatúrgico de Miller o impulsionara a tomar um posicionamento bastante crítico durante o período militar brasileiro.

De todos os que se inspiraram na dramaturgia milleriana no Brasil, dois merecem menção e uma breve reflexão, pois tiveram grande impacto na produção dramatúrgica de nosso país: Jorge Andrade e Dias Gomes.

Jorge Andrade, inquieto com a situação política do Brasil, voltou-se a *Arthur Miller* como uma espécie de mentor. Tendo ganhado uma bolsa de estudos, Andrade vai aos Estados Unidos para conversar com o carpinteiro teatral norte-americano, e Sábato Magaldi (1978, p. 11), no prefácio de *Labirinto*, relata que:

Jorge não esconde a importância do conselho que recebeu um dia, em Nova Iorque, do dramaturgo Arthur Miller, com cuja obra seu teatro tem tantos pontos de contato. Disse-lhe o autor de *A Morte de um Caixeiro-Viajante*: 'Volte para seu país, Jorge, e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença'.

Segundo defende Iná Camargo Costa (1998, p. 122), e corroborando as palavras da filósofa Gilda de Mello e Souza (1980), é justamente *A moratória* (1954), a primeira obra-prima do teatro brasileiro, e tal conselho de Miller o inspirara a produzir tal marco dramatúrgico. O tema desta peça icônica de Jorge Andrade, que trata da ruína de uma família proprietária de cafezais em uma cidade do interior de São Paulo na década de 1920 e 1930, é bastante tributário ao estilo dramatúrgico do escritor considerado *Un-American* – termo pelo qual Miller ficara conhecido durante a era macarthista dos Estados Unidos – pois ressalta fortemente as dimensões sociais, históricas e econômicas de tal decadência.

O estado psicológico das personagens em questão é apresentado não como resultado de processos internos e inerentes à condição humana (um psicologismo isolado), mas como resultado do meio em que vivem, e de como tais questões impactam o estado atual de cada personagem. Assim sendo, Jorge Andrade procurou restituir historicidade, resgatando a díade *causa-efeito*, para que os conceitos de *crise* e de *decadência* pudessem ser mais bem compreendidos. A dramaturgia brasileira teve um significativo ganho com um teatro deste tipo que se opunha à exposição e à resolução simplista de questões profundamente vitais à sociedade e seus cidadãos. O teatro de ideias, ao qual Arthur Miller estava fortemente ligado, parecia ter no Brasil (e em especial na constituição do teatro moderno brasileiro) um efeito bastante evidente, além de necessário.

O segundo dramaturgo que se apoderou fortemente da essência dramaturgicopolítica de Miller fora Dias Gomes. *O santo inquirido* (1966), uma de suas peças mais importantes, revela simultaneamente a preocupação do dramaturgo com as questões sociais e políticas do Brasil, ao mesmo tempo em que faz um apelo bastante forte à consciência e ao resgate de valores éticos e morais, o que uma vez mais liga-se aos objetivos civilizadores e politizantes da dramaturgia do vencedor do Pulitzer Prize for Drama.

Na peça, Dias Gomes traça a motivação histórica da inquisição para iluminar o momento presente em que se encontrava o país, em 1966, e para que o espectador pudesse enxergar não somente a relação de *causa e efeito*, típica da dramaturgia milleriana, mas para que pudesse enxergar a possibilidade de mudança, compreendendo como o estado atual de coisas se constituiu. No auge da Ditadura Militar, assim como Miller o fez no auge do macarthismo em *The crucible (Bruxas de Salém)* em 1953, Dias Gomes deslocou o eixo histórico para poder tratar de questões daquele momento presente que pudessem ser motivo de censura e de perseguição.

Utilizando-se da personagem histórica de Branca Dias<sup>4</sup> (assim como Miller o fizera, utilizando-se de personagens que haviam sido consideradas bruxas em Salém, Massachusetts), Dias Gomes colocou em cena uma espécie de Joana D'Arc nordestina, cuja acusação de judaísmo e de práticas imorais a condenou à fogueira da Inquisição. Em

---

<sup>4</sup> Branca Dias viveu de 1515 a 1558. Senhora de Engenho do período colonial, Branca Dias era uma cristã nova e foi processada por praticar secretamente o judaísmo. Dias foi sentenciada, em 12 de setembro de 1543, a *abjuração pública, dois anos de cárcere e hábito penitencial*, ficando reservada a sua comutação e dispensa.

*Apenas um subversivo*, Dias Gomes (1998, p. 212-213) comenta o paralelo entre seu trabalho e o de Miller, relatando que:

A essa altura [1965], eu já tinha concluído *O Santo Inquérito*, peça nascida de minha indignação e de meu desejo (ou dever) de denunciar a repressão generalizada, em particular no campo das ideias. [...] Um texto direto, dando nomes aos bois, era impossível. Teria que apelar para uma metáfora. Em minhas pesquisas de folclore para o programa radiofônico *Todos Cantam Sua Terra*, eu havia me deparado com a figura de Branca Dias que, segundo a lenda muito difundida na Paraíba, fora queimada pela Santa Inquisição. A semelhança entre os processos da Santa Inquisição e os IPMs (a caça às bruxas, a pressuposição de culpa sem direito de defesa, a manipulação de dados e a deturpação do sentido das palavras e dos gestos) fornecia-me a metáfora de que eu necessitava. [...] De tal artifício já lançara mão Arthur Miller, quando escreveu *The Crucible*, visando a condenar o macartismo.

Analisando esta fala do dramaturgo de *O santo inquérito* fica clara a necessidade (ele mesmo diz que necessitava de uma metáfora) de dizer algo (conteúdo) e de uma maneira (forma) que Arthur Miller servia exemplarmente como fonte de inspiração. O teatro norte-americano em geral chegou ao Brasil e apresentou-nos questões que nos inspiraram a não somente utilizarmos-nos delas, mas de reformulá-las, segundo a necessidade sócio-histórico-política de diferentes períodos.

Como nos Estados Unidos o teatro enquanto empreendimento comercial é uma atividade intensa, muito do que chegou foi justamente aquilo que fizera sucesso por lá e isto facilitou a entrada de certas peças no Brasil. Tennessee Williams, por exemplo, foi um dos que mais teve suas peças adaptadas ao cinema e à televisão e instantaneamente tornou-se celebridade no mundo todo. A aparelhagem de Hollywood (com atores e atrizes pertencentes ao *star system*, junto a produtores/diretores renomados) apressou a divulgação daquilo que era feito em solo americano.

Há, também, casos isolados de dramaturgos que foram aos Estados Unidos e trouxeram peças nas quais um potencial era enxergado para ser trazido à realidade brasileira, caso de *Sobre ratos e homens* (*Of mice and men*, de John Steinbeck, 1937), trazida por Augusto Boal em 1957, mas o que se destacava em território americano era mais facilmente trazido para o solo brasileiro.

## Conclusão

Como mencionamos, muito do que chegou ao Brasil foi entendido de maneira distorcida, quando não de maneira oposta ao que as peças apresentavam. A propósito do próprio Arthur Miller, quando houve uma montagem de *After the fall* (*Depois da queda*) em 1964, no Rio de Janeiro, a atriz Maria Della Costa relatara que algo que chamou sua atenção fora a referência a Marilyn Monroe. A montagem contou com a atriz usando uma peruca loira que aproximava a imagem de sua personagem (Maggie) à de Marilyn, que pouco tempo antes, em 1962, havia morrido.

Tal alusão à figura icônica de Hollywood e da indústria do entretenimento pode não estar errada, mas confirma sistematicamente a tendência alienada e alienante em priorizar aspectos mais superficiais que a peça traz, abrindo caminhos a especulações e picuinhas da esfera privada, e negligenciando o que há de mais importante na essência da dramaturgia de Arthur Miller: seu conteúdo e preocupações políticas engendrados na esfera social e coletiva.

Entretanto, com relação àquilo que a criação dramaturgica brasileira absorveu, felizmente o que se enxergou na dramaturgia milleriana por parte dos dramaturgos brasileiros fora, em boa parte, o conteúdo político de suas peças. É louvável a percepção dos autores brasileiros supracitados, e principalmente a (re)construção do teatro moderno brasileiro utilizando-se dos signos constantes da dramaturgia do norte-americano.

É justamente este caráter social, político e histórico das peças de Miller que, quando percebido, possibilitou a colocação do teatro brasileiro face a face com a opressão e a violência da Ditadura Militar. É o caráter ético, moral e revolucionário das peças de Miller que permitiu que outros dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho ou Vianinha, por exemplo, desse uma resposta absolutamente arrebatadora à repressão em um dos períodos mais assombrosos da História do Brasil, com peças como: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), *Moço em estado de sítio* (1965), *A mão na luva* (1966), *Papa Highirte* (1968) e *Rasga coração* (1972-1974), dentre tantas outras.

Enquanto os defensores do *status quo* afirmam que tudo está bem e que o estado atual das coisas não pode/deve ser alterado, a voz de Arthur Miller se destaca no coro pluralista de tantas outras vozes geniais dos Estados Unidos, contradizendo este mesmo

status, e dando a dramaturgos brasileiros inspiração para se lutar por mudança.

A história do teatro moderno brasileiro evoluiu em grande medida com o sangue do teatro norte-americano, que entrou no Brasil como fonte essencial à revitalização do teatro de nosso país. Como dissemos, o nascimento do teatro moderno, com autores como Ibsen, Tchekhov e Strindberg, atestou a necessidade em reformular a forma do drama e as ideias da sociedade. De maneira similar, autores norte-americanos da primeira metade do século retomaram os modernos e também sentiram necessidade de adaptar suas essências ao contexto em que se encontravam. Os dramaturgos brasileiros, assim como os dramaturgos modernos do século XIX e os americanos do século XX, deram continuidade ao trabalho incessante da reformulação e do fazer crítico. Hoje há no Brasil diversos dramaturgos com suas próprias vozes, estilos, críticas e valores, e certamente nas veias de tais dramaturgos, corre o sangue de nossos icônicos escritores brasileiros, e em suas veias corre também um sangue americano.

## Referências

BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: três estudos**. São Bernardo do Campo: Companhia Cultura Fagulha, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin, 2001.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo: autobiografia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOULD, Jean. **Dentro e fora da Broadway: o teatro moderno norte-americano**. Trad. Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RUSSO, Thiago P. **Análise formal de *All my sons* e de *An enemy of the people*, de Arthur Miller**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/Nova Alexandria, 1995.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercício de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em: 22 nov. 2019

Aprovado em: 27 dez. 2019



**A tradução de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, de Tennessee Williams, pelo Grupo Tapa e seus contextos existencialistas e sociológicos**

**The Tennessee Williams' *Talk to me like the rain and let me listen* translation by Grupo Tapa and its sociological and existentialist contexts**

Giselle Alves Freire<sup>1</sup>  
Luis Marcio Arnaut de Toledo<sup>2</sup>

### Resumo

Este trabalho propõe uma análise da peça em um ato *Talk to me like the rain and let me listen...*, de Tennessee Williams, e de sua tradução dentro do contexto social dos Estados Unidos na época em que a peça foi escrita. A análise é feita com base na versão traduzida pelo Grupo Tapa de Teatro, *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, publicada pela editora É Realizações em 2012. Aponta-se o existencialismo metafísico como estética principal da escrita tennesseeana nesta peça, além da descrição do seu processo tradutório.

**Palavras-chave:** Tennessee Williams. Teatro estadunidense. Análise dramaturgical. Tradução Teatral.

### Abstract

This paper proposes an analysis of Tennessee Williams' one-act play, *Talk to me like the rain and let me listen...* and its translation into the social context of the United States at the time the play was written. The analysis is based on the translation version of Tapa Theater Group, *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, published by É Realizações in 2012. The metaphysical existentialism is pointed out as the main aesthetic of Williams' writing in this play, beyond the description of its translation process.

**Keywords:** Tennessee Williams. American Theater. Drama Analysis. Theater Translation.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos da Tradução pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: freiregisele@gmail.com e freiregisele@usp.br.

<sup>2</sup> Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em Teoria e Prática do Teatro. E-mail: lmarcio@usp.br.

## Tennessee Williams e suas peças mais celebradas

A década de 1950 presentificou o ápice comercial da carreira de Tennessee Williams. Foi o período em que escreveu suas obras mais celebradas pelo *mainstream*. Elas foram intituladas didaticamente *major plays* nos Estados Unidos e Toledo (2019, p. 32) sugere a tradução do termo para “as peças mais famosas”, mais prestigiadas ou mais reconhecidas.

O termo em inglês negligencia uma vasta gama de produção dramática de outras épocas do autor, todavia. A crítica tradicional considera, desproporcionalmente, esta fase como mais importante do que as outras pelo fato de terem sido escritas em um período que obtiveram sucesso na Broadway e nas adaptações para cinema e televisão. O que se busca, no momento contemporâneo, é compreender todo o conjunto de sua obra e não apenas julgar uma única fase específica. Sem desmerecer as mais famosas, é importante reconhecer todo o conjunto de obras com mais profundidade.

O que se observa, de modo geral, é que apenas suas obras do cânone são consideradas *relevantes*, embora tenham sido escritas em sua fase menos produtiva, tanto em termos quantitativos, como no que tange à diversidade estética e ao experimentalismo.

As características principais de seus trabalhos mais conhecidos, entre 1944 a 1961, são as formas sensíveis e poéticas de análise das transformações e contradições da sociedade em que estava inserido, abordando *outsiders*. Tennessee não deixou, neste momento, de retratar personagens que emergiam do cenário social estadunidense, nem de expressar seu lirismo e suas rubricas – verdadeiras composições literárias – mesmo que isso tenha sido obstruído pela leitura hegemônica.

A crítica dita especializada preferiu olhar apenas para questões psicanalíticas de sua obra, uma visão que estaciona a investigação sobre as personagens apenas no aspecto individual, estreitando um olhar mais analítico especialmente sobre o grande número de peças em um ato escritas pelo autor (BETTI, 2011; 2012).

## Uma peça em um ato: *Talk to me...*

*Talk to me like the rain and let me listen...* (WILLIAMS, 1966, p. 86-89) é uma peça em um ato escrita entre 1950 e 1953, na mesma época que *Sweet bird of youth*, 1952 [*Doce pássaro da juventude*], talvez até concomitante a ela – mas o ano de 1953 é adotado como data oficial.

Há na peça duas personagens intituladas Homem e Mulher, que são figuradas dentro de um apartamento muito simples em Nova Iorque, tendo uma conversa desconectada, em um dia de chuva. Ele pergunta que horas são, ela responde com um dia da semana. No início, existe a interferência externa de uma criança que está na rua e conversa com a chuva. Essa e outras crianças cantam uma música infantil. E uma outra música infantil é acompanhada do som de um bandolim que é ouvido algumas vezes durante a peça.

O Homem começa com seu solilóquio narrando sua trajetória durante a noite passada: ele esteve em uma festa em um hotel de luxo. A Mulher interfere algumas vezes fazendo perguntas sobre esse local onde o Homem esteve. Quando ele termina, ela parece não estar conectada com o que foi dito. Apenas diz, “não ingeri nada, só água desde que você saiu!” (WILLIAMS, 2012, p. 326). O Homem pede para que ela fale com ele, pede que ela fale “[...] como a chuva [...]” (WILLIAMS, 2012, p. 326), pois ele a ouvirá. A Mulher, então, diz de forma apática que “quer ir embora” (WILLIAMS, 2012, p. 326). Na sequência ela inicia um solilóquio descrevendo detalhadamente um local idealizado onde quer ir, um hotel na costa, e pontua sua rotina até seus últimos dias de vida. Há um copo de água que ela beberica durante toda a peça. Por fim, o Homem interrompe o solilóquio da Mulher, “chamando-a” para a realidade, “Querida, volta pra cama.” (WILLIAMS, 2012, p. 330 et seq.). Há um pequeno ato de afeto dele. A Mulher deita e diz para o Homem, “volta pra cama” (WILLIAMS, 2012, p. 330). A peça termina com a rubrica “Ele vira seu rosto perdido para ela enquanto –” (WILLIAMS, 2012, p. 330), deixando a peça sem conclusão, marcando uma ação que não se concretiza, de fato.

Aparentemente, não há um sentimento forte entre o casal, não há paixão. Há uma conversa disfuncional entre eles. Não há progressão de diálogos, não há desenvolvimento de ações. A relação dialógica é desarmônica, descompassada e está baseada,

essencialmente, em uma situação existencialista, sem configurar uma troca entre os interlocutores. Os diálogos acontecem tais como solilóquios, individualizando as falas.

Não há ações concatenadas que vão mudando a situação inicial, tendo como objetivo principal o desenlace. A situação é o mais importante: a conversa, o desabafo, a dúvida existencial, os reflexos da condição social da metrópole na relação humana, fortalecendo o conceito da peça em um ato (SZONDI, 2001). O que dizem seria uma metáfora desses reflexos da sociedade, pois não leva a uma solução. Não há a tensão de um conflito central, toda a ação é ancorada neste diálogo anômalo; todas as ações são dadas pela inabilidade de ambos em se compreenderem e se conectarem, mesmo que nos diálogos exista certa ternura. O texto reproduz, assim, as relações humanas na sociedade capitalista, onde ninguém precisa se compreender, apenas estar disposto ao consumo. Quem não tem dinheiro, será, portanto prejudicado e será um *outsider* na grande metrópole.

Há na peça uma atitude que pretende ultrapassar a aparência, para atingir o absoluto, a liberdade: o homem fala de suas aventuras em ambientes em outra classe social e ela fala de um sonho inatingível. As figuras masculina e feminina não estão conectadas e ambas têm que se responsabilizar por suas atitudes. A existência destas personagens deve mostrar o ser, deve transparecer. Assim, não há artifícios. Evidenciam-se, portanto, expedientes existencialistas. Apesar disso, Tennessee não buscaria uma obra alinhada ao que Martin Esslin (2018) chamou de *teatro do absurdo*, pois esta expressão está associada fundamentalmente ao contexto pós-Segunda Guerra na Europa. Na conjuntura estadunidense, “[...] [as] personagens *outsiders* procuram constituir-se de um sujeito soberano e, com isso, desenrolar o conflito intersubjetivo de conquista da liberdade” (TOLEDO, 2019, p. 258-259) ou de viver o sonho americano de sucesso e realização pessoal, tal como as personagens em *Talk to me...* É bastante claro que o que vivem, sonho ou deleite em outros ambientes, cria um contraste profundo com o que são de fato, o que abre arestas para se observar o caráter inaceitável da realidade. Tennessee certamente não tinha como figurá-la ao pé da letra, visto os expedientes realistas não darem conta desta matéria. Assim, ele extrapola as metáforas e faz emergir estratégias existencialistas. Em conformidade com as palavras de Magdaleno (2013, p. 111): “Nas peças existencialistas encontramos o sentimento do absurdo atrelado a angústia pela mediocridade e gratuidade

de nossas vidas. O absurdo está nesse contexto por representar o caráter incompreensível da realidade em que vive um homem.”

É importante lembrar que o chamado teatro do absurdo estava apenas começando na Europa quando Tennessee escreveu *Talk to me....* Samuel Beckett escrevia *Esperando Godot* [*Waiting for Godot*] também em 1953. Portanto, não houve uma remissão ou tentativa conscientes de aproximação de estéticas. O autor veio a conhecer a obra do dramaturgo irlandês somente quando suas peças começaram a chegar aos Estados Unidos na década seguinte. A aproximação formal é muito coincidente, todavia.

Esta harmonização certamente não é um estudo crítico ou uma aplicação proposital do autor sobre as teorias de Martin Esslin (2018) sobre o chamado teatro do absurdo, porque foram publicadas apenas em 1961. Todavia, pode-se afirmar que ela está certamente associada à profunda vontade do dramaturgo de se aforrar do realismo, ventilando o drama estadunidense da década de 1950. A escrita antirrealista apareceu nesta época na obra do autor na peça *Camino Real*, também de 1953, seu único fracasso comercial nesta fase, que se deu pelo fato de possuir uma linguagem completamente diferente de tudo que o drama estadunidense havia experimentado até então. A sua primeira versão em um ato, escrita em 1948, *Ten blocks on the Camino Real*, já trazia, igualmente, os mesmos expedientes antirrealistas. Porém, esses expedientes aparecem fartamente na escrita do autor nas obras após 1962, suas *late plays* [peças de sua última fase].

Em *Talk to me...*, Tennessee não deixa clara a época em que se passa a ação. Todavia, há uma pista que pode ser considerada: ele indica que o apartamento em que o casal está fica à oeste da Oitava Avenida, no centro de Manhattan. Esta região era pobre e degradada na época da Grande Depressão, década de 1930, tendo sido revigorada a partir da Segunda Guerra. Como o Homem e a Mulher estão desempregados e sem perspectivas, ambos estão submersos em uma grande crise financeira.

Por conta disso, há evidências daquele momento sócio-histórico. Toda a problemática existencial que o casal expõe em seus solilóquios tem motivações relacionadas à dificuldade em serem *insiders* na sociedade capitalista, já que são os únicos expedientes que o autor deixa evidente, anulando quaisquer associações com a vida privada do casal, se são casados, apaixonados ou devotados um ao outro.

Com isso, o que se apresenta não é simplesmente um casal deslocado de sua sociedade; não são duas criaturas que poderiam estar em qualquer lugar ou momento do planeta simplesmente discutindo uma relação amorosa. São indagações que fazem parte de um momento histórico específico da sociedade estadunidense e que geram consequências nesse casal.

Algo aconteceu anteriormente ao diálogo apresentado pelo autor, certamente lá estão os motivos dessa desconexão do casal. Todavia, é claro que estes motivos não são importantes para Tennessee, já que eles não se fazem presentes na dramaturgia. As consequências são os excipientes relevantes que fazem, portanto, emergir o caráter reflexivo da peça, tendo aí sua situação retratada. O Homem vive à sua maneira, frequenta festas de uma classe diferente da sua sem a Mulher. Ela, por sua vez, sonha ser outra pessoa, de uma classe social superior – esta ilusão é sua válvula de escape. Ambos vivem o sonho americano de ascensão social. A crise existencial talvez seja a constatação de que a única forma que eles poderiam colocar em prática este sonho seria não desfrutando dos deleites de uma classe mais elevada, de riqueza e luxo. O grande conflito da peça, portanto, revela-se neste choque existencialista que está no interior das personagens.

A falta de relação e associação entre o Homem e a Mulher leva à percepção de um caráter metafísico, sem que haja uma compreensão absoluta dos motivos. Confirmando, assim, o que Toledo (2019) afirma sobre os expedientes que Tennessee utiliza em sua escrita que se aproxima daquilo que se chamou de teatro do absurdo e que no contexto estadunidense pode ser nomeado de existencialismo metafísico.

Tudo fica nebuloso na peça, nada está explícito a partir dos conflitos internos das personagens – uma característica peculiar das peças em um ato, que discutem a situação e não estão dispostas a nenhum tipo de embate evidente (SZONDI, 2001). Assim, há alguns detalhes que não podem ser negligenciados para afastar as interpretações subjetivas que levariam ao estigma de uma simples *briga de casal*, negligenciando os aspectos existencialistas: o que não existe, de fato, é uma briga, muito menos discussões. Isto pelo fato de não existirem interlocutores. Não há progressão de personagens e sua transformação ao final. Não há evidência de conflito na peça.

Esses detalhes na narrativa de *Talk to me...* foram utilizados por Tennessee em outras peças em um ato de sua última fase, especialmente identificada na conversa das

personagens femininas, por exemplo, de *Lifeboat drill*, 1970 [*Treinamento de sobrevivência no mar*] e de *Now the cats with jeweled claws*, 1981 [*Agora é a vez das gatas com garras de brilhante*].

### ***Talk to me... no Brasil***

Desde a década de 1940 as peças em um ato de Tennessee Williams são montadas no Brasil. Existiram diversas montagens de *Talk to me...*, muitas utilizaram a tradução de Narua Vairgees, *Fala comigo doce como a chuva* (SBAT, 2019) registrada na SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais] que veio a se tornar popular entre artistas, pesquisadores e seguidores do dramaturgo, apesar da alteração do título original. Certamente um título equivocado, pois a inclusão da palavra *doce* romantiza o texto, sendo este um artifício não utilizado pelo dramaturgo. Não existe nenhuma referência a *falar doce* no texto (FREIRE, 2019). Há outra tradução, também com diversas montagens, traduzida por Marcos Ribas de Faria, com o título *Fale comigo como a chuva...*, outra alteração no título original.

No entanto, as peças em um ato do dramaturgo se tornaram mais conhecidas no Brasil a partir da tradução de dois volumes de coletâneas de Tennessee realizada por atores-tradutores e atrizes-tradutoras do Grupo Tapa entre 2010 e 2012: *Mister Paradise e outras peças em um ato* e *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011; 2012). Nesta segunda publicação encontra-se a tradução de Gisele Freire do texto aqui cotejado com o título *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, a expressão mais próxima do texto-fonte. Estas publicações possibilitaram o contato com traduções fluentes para leitura e encenação, cuja metodologia demandou estudos feitos por atores-tradutores de dramaturgia e sua contextualização histórica para se compreender as expressões léxicas e remissões do autor (FREIRE, 2019).

A publicação destas traduções possibilitou, também, estudos acadêmicos –como este – e montagens comerciais de obras que até então eram quase que ignoradas, esquecidas ou nunca encenadas. Antes destas traduções arrojadas, peças em um ato foram traduzidas e montadas pelo TBC [Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo] e pela EAD [Escola de Arte Dramática, São Paulo], ainda que em pequena quantidade, além de traduções apócrifas encontradas em bibliotecas especializadas.

*Talk to me...* não é um texto longo e não traz exigências ou dificuldades com figurino e cenário. Escrita apenas para dois atores, sempre foi um atrativo para exercícios teatrais e montagens de orçamento reduzido. Nos tempos atuais, de cortes de subsídios e alterações na política pública para as encenações no Brasil, é uma alternativa devido ao possível e relativo barateamento da produção.

Algumas das encenações que mais se destacaram no Brasil a partir da década de 1990 foram elencadas no Quadro 1. Entretanto, essas não são todas as encenações. Não há um registro formal das peças profissionais que são encenadas no país, o que dificulta o trabalho de pesquisadores acadêmicos. Não se pode esquecer as encenações escolares e acadêmicas que não se tem registro. É interessante notar que, apesar do pouco registro, foram produzidas pelo menos 14 montagens. Um número que chama atenção em se tratando de um texto estadunidense e sobre um contexto muito particular da realidade socioeconômica e histórica desse país.

Walford e Dolley (1988, p. 161) afirmam que Tennessee era um articulador colossal das peças em um ato. Aqui, esta categoria de peças é julgada tão importante quanto as peças longas, não ignorando as ponderações que estabelecem as diferenças estruturais entre elas. Não obstante, não são considerados os preconceitos que elegem as peças de maior extensão determinantes de obras-primas e que são decisórias para estabelecer o conjunto de obras escritas por Tennessee. *Talk to me...* é um de seus trabalhos que podem ser considerados uma partitura de sucesso no Brasil, considerando o Quadro 1, devido à quantidade de montagens e apreciação, apesar da ausência de trabalhos acadêmicos que a cotejem.

**Quadro 1** – Algumas montagens de *Talk to me...* no Brasil entre 1996 e 2019

Ano	Direção	Atores principais	Cidade
2019	Caco Santana	Conrado Sardinha Fernanda Marques	São Paulo, SP
2019	Marco Antonio Pâmio [dentro do espetáculo <i>A catástrofe do sucesso</i> ]	Camila dos Anjos Iuri Saraiva	São Paulo, SP
2014	Ivan Sugahara	Ângela Câmara Saulo Rodrigues	Rio de Janeiro, RJ
2017	Sem referência	Maikon Andretti Lucas Schuster	Balneário Camboriu, SC
2017	Mateus Saron Murilo Pitombo	Mateus Saron Adriana Ferreira	Ilhéus, BA

2016	Marrara Mara [espetáculo de dança-teatro]	Gabriela Berbet Samuel Galo	Curitiba, PR
2015	Andrea Peres Matheus Brusa [espetáculo de dança-teatro]	Carol de Lima Eriel Leite	Caxias do Sul, RS
2015	Leonardo Medeiros [dentro do espetáculo <i>Palavras da chuva</i> , com três versões: um casal heterossexual, um outro lésbico e outro de homens gays]	Leticia Tomazella Marcos Reis	São Paulo, SP
2012	Nill Amaral	Paulo Porto Arami Marschner	Dourados, MS
2010	Tiago Mello	Luis Gustavo de Oliveira Franciele Cereja	Torres, RS
2008	Simone Salas [dentro do espetáculo <i>Outsiders – os excluídos de Williams</i> ]	Sem referência	São Paulo, SP
2003	Eduardo Gama	Claudio Sásil Daniela Thibau	Campos, RJ
1998	Nilton Bicudo	Sem referência	Campo Grande, MS
1996	Paulo Henrique Alcântara	Evelin Buccheger João Miguel	Salvador, BA

Fonte: Toledo (2019, p. 429-432)

### Contextos analíticos de *Talk to me...*

As duas personagens não são nomeadas. Tennessee as identifica apenas por Homem ou Mulher. Desta forma, não há individualidade. O que existe é uma generalização da condição daquelas personagens para o que elas figuram: os papéis sociais do homem e da mulher. A falta de identidade figura a ideia de um casal que vive mergulhado em questões que vão além das subjetividades. As personagens assumem, portanto, uma forma generalizada.

A palavra gênero é aqui considerada como o elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos. É uma maneira de indicar construções culturais, referindo-se às origens sociais das identidades masculinas e femininas, distinguindo a prática sexual dos papéis atribuídos a ambos. Da mesma forma, representa uma categoria política para analisar as questões da igualdade civil e das diferenças presentes nos mais diversos discursos filosófico, antropológico e social.

No início da peça, o Homem está preocupado com o cheque do seguro-desemprego, no entanto, a mulher não lhe dá atenção. Para o homem o dinheiro é a forma primordial de solidificar sua presença numa relação, servindo de elemento patriarcal e de dominância na relação.

A Mulher afirma que quer tomar água, porque não tem o que comer. Ele diz, por sua vez, que esteve em locais onde a comida era esbanjada. A metáfora da água evidencia a ausência de consumo, o apagamento do mundo capitalista – o casal só tem água em seu apartamento, o copo de água e a água da chuva. Enquanto ele tem uma vida fora dali, em que não se preocupa com a subsistência e o foco é apenas o deleite, ela fica no apartamento, sem desfrutar da mesma posição que o homem, evidenciando que à mulher é reservado seu silenciamento no lar.

A partir da figuração feminina, portanto, é possível entender que a situação é limite: “Os rostos de ambos são jovens e maltratados como os de crianças em um país devastado pela fome” (WILLIAMS, 2012, p. 321). No século 20, somente durante a Depressão se observou a fome devastando o país.

Há duas interpretações possíveis bastante objetivas do texto sobre suas ocupações profissionais. A primeira é quando ele afirma que passa “de mão em mão por aí como um cartão-postal sujo” (WILLIAMS, 2012, p. 325), o que poderia ser entendido como prostituição, única solução para um jovem desempregado, sem condições financeiras para se sustentar. Ele frequenta as altas rodas da sociedade, mesmo estando sem dinheiro. Ele chega a perder os sentidos e acaba sendo abusado, sofrendo violência.

Afinal, se eles são um casal, por que não vão às festas juntos? O Homem também poderia ser financiado por alguém ou por pessoas desta sociedade. Podemos considerar aqui certa similaridade com a personagem Chance, de *Sweet bird...*, que se prostitui. Assim como outras personagens que parecem se prostituir em *Orpheus descending*, 1957 [*A descida de Orfeu*] e *The milk train doesn't stop here anymore*, 1961 [*O trem da manhã não para mais aqui*].

Outra interpretação possível é perceber na falta de conexão do Homem com a Mulher as ambiguidades de uma relação que não se concretiza pela ausência de habilidade do homem de se integrar em uma relação. Entraria em questão aqui a discussão do papel social de gênero, a completude da masculinidade e da feminilidade, assim como a necessidade de integração com o outro – no caso o sexo oposto, com todas as suas

ambiguidades e ambivalências. Há uma grande responsabilidade da Grande Depressão nesta disfunção de relacionamento, que está desumanizando e descaracterizando as relações naturais: “Faz tanto tempo que não ficamos juntos a não ser como um casal de estranhos morando juntos. Vamos encontrar um ao outro, assim talvez a gente não se perca” (WILLIAMS, 2012, p. 325).

A descrição que o Homem faz da festa, onde há roupas e comidas por todo lado, não condiz com a pobreza/degradação em que o casal vive e a localização do apartamento onde estão alojados. Há uma diferença de classe entre o lugar da festa, descrito em detalhes no solilóquio do Homem, e o local onde ele vive com a Mulher.

Com relação à Mulher, não há evidências de que ela trabalhava ou trabalha. A única coisa que lhe resta é sonhar diante da realidade difícil a ser encarada, tal como Blanche de *A streetcar named Desire*, 1947 [*Um bonde chamado Desejo*], e várias outras personagens femininas do autor que fazem da fantasia e da ilusão uma realidade particular.

Em outras peças, o dramaturgo utiliza os mesmos expedientes aqui trabalhados. Isso pode ser observado nos diálogos de casais com dificuldades de se entenderem em *I can't imagine tomorrow*, 1964 [*Não consigo imaginar o amanhã*], e *The two-character play*, 1973 [*A peça de dois personagens*].

Há um fio tênue que liga *Talk to me...* ao chamado existencialismo metafísico, considerando a desconexão dialógica entre as duas personagens e a tentativa de se construir uma sintaxe capaz de expressar a condição existencial delas. Tudo parece ser cíclico e sem solução: “tem-se a impressão de que há muito tempo compartilham dessa intimidade e que esta cena já se repetiu tantas vezes que o seu conteúdo emocional plausível [...] se esgotou [...]” (WILLIAMS, 2012, p. 321). Dentro desta perspectiva, os solilóquios lembram *Happy days*, 1961 [*Dias felizes*], de Beckett, onde a personagem Winnie conversa com o marido, mas este não desenvolve o diálogo. A personagem Mulher também está feliz quando sonha, embora esteja confinada no apartamento; igual a Winnie que mesmo enterrada mostra sua felicidade (BECKETT, 1989). Em *Talk to me...* ambos vivem uma realidade própria para fugir da devastação que assola sua classe social em Nova Iorque naquela década pós-Depressão, simulando uma felicidade que remete à Winnie: ele procura as festas até ficar inconsciente e ela busca o sonho, imaginando ser outra pessoa e se hospedando em um hotel no qual não pode de fato pagar a estadia.

## A tradução de *Talk to me...*

A tradução do grupo Tapa, que se popularizou nos últimos anos, prima pela valorização do conteúdo poético criado pelo autor no texto-fonte. Não houve a intenção de se domesticar o texto, regionalizá-lo, especialmente porque esse trabalho foi publicado. Ou seja, o primeiro contato do público com a obra será por meio da leitura, sendo assim, o grupo acredita que a tradução deva se aproximar ao máximo da proposta do autor. Após essa primeira leitura, o texto pode ser recriado no palco de acordo com a visão artística de cada diretor, produtor e/ou ator (FREIRE, 2019).

Há algumas características importantes de serem destacadas que valorizam essa escolha de estilo tradutório do Tapa:

a) o texto deve *cabem na boca do ator*: ser mais do que palatável, deve ser audível, fluir dentro da artificialidade inerente ao texto teatral;

b) os termos *impossíveis* de serem traduzidos foram incluídos em notas de rodapé, e uma tradução aproximada foi sugerida no corpo do texto;

c) na maioria das traduções se manteve a proposta de pontuação do texto-fonte;

d) a tradução ou não dos nomes das personagens foi analisada individualmente em cada peça;

e) as referências de localidades foram mantidas conforme o texto-fonte;

f) as peças foram testadas na sala de ensaio [no palco] e, durante esse processo, as traduções foram aprimoradas.

São esses os tópicos analisados no processo tradutório de *Talk to me...* destacados neste artigo.

O solilóquio da Mulher foi escrito de forma poética, numa narrativa que utilizou o auxiliar do futuro *will* do *standard English* [inglês padrão], para destacar que todo o acontecimento seria uma realidade futura imaginada pela personagem. A primeira tradução sugerida pela atriz-tradutora propunha deixar o texto coloquial por meio da inclusão de dois verbos para a representação desse futuro. “Vou me registrar com um nome falso em um pequeno hotel na costa...”<sup>3</sup>. No texto fonte, “*I'll register under a made-up name at a little hotel on the coast...*” (WILLIAMS, 1966), na revisão proposta pela consultora

---

<sup>3</sup> Fonte: material de rascunho do grupo Tapa “Revisão de *Fala comigo como a chuva...*”. Disponível em: <encurtador.com.br/fmpFY>. Acesso em: 01 dez. 2019.

Maria Silvia Betti tem-se “*Me registrarei com um nome falso em um hotelzinho na costa...*”<sup>4</sup>. O futuro simples proposto foi comentado em uma nota de rodapé-rascunho e após várias leituras dramáticas o grupo concluiu que, mesmo com essa construção gramatical mais formal para o falante da língua portuguesa no Brasil, o texto cabe na boca do ator, ademais, essa construção preserva o lirismo próprio da escrita do autor e ressalta o existencialismo metafísico da narrativa.

Em *Talk to me...* não havia nenhum termo *impossível* de ser traduzido, no entanto, o grupo optou por manter algumas informações conforme o texto-fonte. Essas referências tinham muita representatividade na peça. Nesse sentido, as notas de rodapé foram fundamentais para dar ao leitor o entendimento dessas escolhas. Em *Talk to me...* foram incluídas quatro notas de rodapé. Uma delas é o título de uma música apresentada pelo autor em uma rubrica, “*Estrellita*” (WILLIAMS, 1966). Não há uma tradução oficial em português no Brasil para esta música, dessa forma, o grupo manteve o título original e a seguinte nota de rodapé:

‘Estrellita’: Letra tirada de um poema de Jane Taylor (La Estrella) criado no século XIX. O poema foi publicado em 1806 na coletânea intitulada *Rhymes for Nursery*. Canta-se com a melodia francesa ‘Ah! Vous dirai-je, Maman’ a publicação antiga mais conhecida dessa melodia data de 1761. ‘Estrellita, ¿dónde estás? Me pregunto qué serás. En el cielo y en el mar,/Un diamante de verdad./Estrellita ¿dónde estás?/Me pregunto qué serás’ (Nota do tradutor – In: WILLIAMS, 2012, p. 322, destaques do autor).

A música incluída por Tennessee traz duas informações. A primeira é que, ao incluir uma música infantil, o autor reforçaria que as personagens têm a aparência pueril (WILLIAMS, 2012, p. 321). A segunda é que a música é cantada em espanhol por “alguém no quarto ao lado” (WILLIAMS, 2012, p. 321), ou seja, o casal mora num bairro onde vivem imigrantes, uma região mais pobre e popular de Nova Iorque. Essa característica é fundamental para entender a condição social das personagens, corroborando com a ideia de que eles vivem uma profunda crise financeira.

Outra rubrica importante desta peça é a que faz referência ao compositor Victor Herbert. No solilóquio da Mulher, ela diz, “Haverá uma praia aonde irei me sentar, perto de onde a banda toca as músicas de Victor Herbert” (WILLIAMS, 2012, p. 328). Na rubrica, o grupo informa a origem do compositor que compôs inúmeras “operetas de sucesso na

<sup>4</sup> Idem (destaque nosso).

Broadway entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial (N. T.)” (WILLIAMS, 2012, p. 328). A opereta é um estilo de ópera leve. A Mulher cria em seu solilóquio um sonho igualmente leve, uma vida sem dificuldades, onde caminhar pela orla, ir ao cinema, ler e ouvir música são suas únicas preocupações. A música deste compositor completa a imagem proposta pelo autor, a qual apresenta um contraponto com a realidade vivida pelo casal. Ao obter essa informação na nota de rodapé, um possível encenador pode decidir de forma mais objetiva como deixará essa referência clara ao espectador quando verticalizar a peça no palco.

Os nomes das personagens foram traduzidos, pois dizem respeito ao gênero feminino e masculino, Homem e Mulher, e são nomes não ditos pelas personagens. Todavia, durante o solilóquio da Mulher ela diz que se hospedaria em um hotelzinho na costa com o nome “Anna – Jones...” (WILLIAMS, 1966). O nome foi mantido como no texto-fonte, pois, além de ser um familiar para os ouvidos dos brasileiros, não há nenhum jogo linguístico que o utilize, como ocorreu em outras peças traduzidas. Este detalhe demonstra uma proposta de *estrangeirizar* a tradução. O que permite ao leitor/espectador não perder a narrativa contada por personagens de um local fora do Brasil, onde se fala outra língua. O encenador da peça pode, inclusive, optar por ambientá-la na época em que ela foi escrita, a fim de criar uma ligação maior com o fato de ela ser uma representação social de um momento histórico vivido por aquelas pessoas.

Nesse sentido, manter a referência do local onde se passa a peça, “Oitava Avenida na região central de Manhattan” (WILLIAMS, 2012, p. 321) auxilia o leitor a ter uma visão do texto fiel à proposta do autor. Essa característica é reforçada pela nota de rodapé dos tradutores explicando como era essa região na época em que se passa a história, “[...] pobre e degradada. (N. T.)” (WILLIAMS, 2012, p. 321).

Na tentativa de criar um equilíbrio entre o texto-fonte e o texto-alvo, esta minuciosa tradução foi concluída a muitas mãos. Portanto, possibilita interpretações mais assertivas do texto, permitindo aos artistas que vierem a encená-la um aprofundamento das conexões que desejam fazer a partir de um direcionamento pautado no real proposto pelo autor e sua contextualização sociológica. Com isso, espera-se abrir um novo olhar para esta obra do autor, onde seu conteúdo social e histórico sobrepõe uma interpretação pautada em sua biografia ou em uma análise privada das personagens.

## Referências

BECKETT, Samuel. **Happy days**. New York: Grove Press, 1989. 64 p.

BETTI, Maria Silvia. Apresentação. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução de: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 7-32.

BETTI, Maria Silvia. Lirismo e Ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução de: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 7-34.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo** – Edição revisada e ampliada pelo autor. Tradução de Barbara Heliodora; José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. 406 p.

FREIRE, Giselle Alves. **Um texto que “Cabe na boca do ator”**: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo Grupo Tapa. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-25112019-172056/>>.

MAGDALENO. Danieli. Gervazio. O teatro moderno sob a ótica da filosofia existencialista. **Revista Filogênese-UNESP**, Marília, v. 6, n. 1, 2013. Disponível em: <[www.marilia.unesp.br/filogenese](http://www.marilia.unesp.br/filogenese)>. Acesso em: 03 nov. 2019.

SBAT. **Acervo digital da SBAT**. Disponível em: <[http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat\\_pr:sbat\\_db](http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat_pr:sbat_db)>. Acesso em: 01 nov. 2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2001. 176 p.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **O Tennessee Williams desconhecido e experimental de seis peças em um ato das décadas de 1960 a 1980**: Abordagem, análise e contexto das personagens femininas. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/>>. Acesso em: 01 nov. 2019.

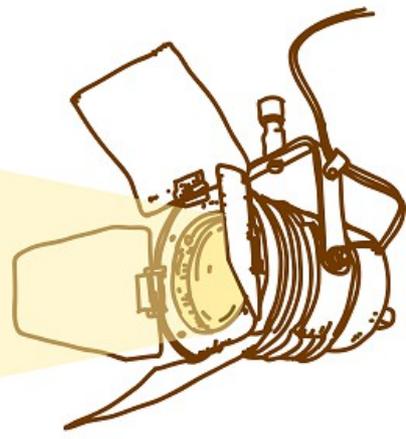
WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012a. 358 p.

WILLIAMS, T. **27 wagons full of cotton and other one-act plays by Tennessee Williams**. New York: New Directions, 1966. 99 p.

Submetido em: 29 nov. 2019

Aprovado em: 28 dez. 2019

# Dramaturgia em foco



## Traduções

## Resumo

A peça *Quando si è qualcuno* foi esquecida por um longo período, tanto pela crítica quanto pela cena teatral italiana e mundial. A montagem mais recente se deu na Itália em 2005, quase setenta anos depois de sua estreia, em 1933. No Brasil, jamais havia sido montada ou mesmo traduzida. O texto é uma dolorosa confissão íntima do autor, é a carne e o espírito de seu próprio criador, Luigi Pirandello. O texto narra a história de um torturante amor de um homem velho por uma jovem e fascinante criatura. A peça, de forte componente autobiográfico se configura como uma das mais belas criações da última fase artística do dramaturgo italiano Luigi Pirandello.

**Palavras-chave:** Luigi Pirandello. *Quando se é alguém*. Teatro autobiográfico. Dramaturgia italiana.

## Abstract

For a long time, the play **Quando si è qualcuno** was forgotten by the critics as well as by the Italian and world theatre scene. The most recent performance occurred in Italy in 2005, almost seventy years after its premiere but in Brazil, it has never been performed or even translated. The text is a painful and intimate confession from the author, it is the flesh and spirit of its own creator, Luigi Pirandello. It narrates the history of an excruciating love between an old man and a young and fascinating creature. The play has a strong autobiographical component and is constituted as one of the most beautiful creations of the Italian playwright Luigi Pirandello's last artistic phase.

**Keyword:** Luigi Pirandello. *When you are someone*. Autobiographical theatre. Italian dramaturgy.

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2008), com período sanduíche na Università di Torino. Tem pós-doutorado em Teatro, com pesquisa realizada no Instituto de Arte da Unicamp (2010). Publicou o livro *Luigi Pirandello, um teatro pra Marta Abba* (Perspectiva, SP, 2010). Em 2016, concluiu o Estágio de pós-doutorado (CAPES/2016), com supervisão do prof. Dr. Marco De Marinis, na Università di Bologna, desenvolvendo a pesquisa intitulada "O realismo sedutor na cena contemporânea". E-mail: melloribeiro.uff@gmail.com.

**QUANDO SE É ALGUÉM**  
**(Quando si è qualcuno)**  
*Drama em três atos*

De Luigi Pirandello  
Tradução/adaptação original de Martha Ribeiro

Com Cláudio Cavalcanti, Natália Lage,  
e Grande Elenco  
Com a Cia F... Privilegiados

O espetáculo, também com direção da tradutora, teve sua estreia em 13 de janeiro de 2009, Sala Fernanda Montenegro – Teatro do Leblon, Rio de Janeiro.

**Algumas notas sobre o texto<sup>2</sup>:**

*Quando si è qualcuno* foi esquecida por um longo período, tanto pela crítica quanto pela cena teatral italiana e mundial. A montagem mais recente se deu na Itália em 2005, quase 70 anos depois de sua estreia, em 1933. No Brasil, jamais havia sido montada ou mesmo traduzida. O texto é uma dolorosa confissão íntima do autor, é a carne e o espírito de seu próprio criador, Luigi Pirandello.

Muitos no Brasil conhecem o teatro de Luigi Pirandello (1867-1936), ganhador do Prêmio Nobel de 1934, mas poucos tiveram o privilégio de ver no palco sua última estação dramaturgica, especialmente os dramas de forte tensão autobiográfica, como a obra *Quando si è qualcuno*, de 1932. Inédito no Brasil, o texto foi traduzido pela diretora e pesquisadora Martha Ribeiro, professora Associada da Universidade Federal Fluminense, com Pós-Doutorado em Teatro pela Università di Bologna e Doutorado em Teoria e História Literária pela UNICAMP e pela Università dei Torino, Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicale e dello Spettacolo, onde se especializou em teatro italiano e na dramaturgia do autor.

O esquecimento desta importante fase do artista se dá por várias razões, mas a principal delas encontra-se no insistente preconceito que este teatro sofreu até meados dos anos 1980. Ao se afastar de sua primitiva inspiração – de poeta da condição trágica da sociedade burguesa, da consciência dividida, dos intrincados jogos racionais – passando a

---

<sup>2</sup> Para um maior aprofundamento sobre a última fase dramaturgica de Pirandello, consultar o livro: *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*, de Martha Ribeiro. Editora Perspectiva, São Paulo: 2010.

experimentar evasões surrealistas, fugas ao irracional, num processo constante de manifestação do inconsciente, sua última fase foi julgada como “desviante” de seu verdadeiro núcleo poético. Se hoje, na Itália, já se reconhece a importância desta dramaturgia tardia, inserindo este teatro dentro na tradição do grande drama burguês, ao lado de Ibsen e de Strindberg, no Brasil todo este filão dramaturgicamente permanece ainda desconhecido.

Escrita sob o influxo da atriz Marta Abba (1900-1988), 33 anos mais nova que ele, musa inspiradora e principal intérprete de toda sua obra tardia, *Quando se é alguém* é a dolorosa confissão íntima de um homem dividido entre o desejo erótico por uma jovem mulher e a sublimação desta pulsão em um casto amor paterno: assombrado por uma terrível obsessão, o fantasma do incesto, o escritor sem nome, encarnação mais palpitante e perturbadora de Pirandello, termina por rejeitar a jovem ninfeta Veroccia, matando Delago, imagem por ele inventada para ascender a uma nova vida, sempre ao lado da amada. Ela, encarnação física e espiritual de Marta Abba, é uma jovem de 20 anos, ruiva, temperamental, a “encarnação da juventude”. Inconformada pelo poeta sem nome declarar Delago uma mentira, irá acusar o escritor de covardia.

Após ouvir Veroccia, o protagonista confessa - num longo, doloroso e apaixonado monólogo - seu tormento em relação à jovem. Em sua última aparição, ele nos deixa uma enigmática mensagem, e termina por se transformar na estátua de si mesmo, para toda a eternidade. *Quando se é alguém* é o espelho evidente das novas experiências que Pirandello, já na casa dos 70 anos, viveu a partir de seu encontro com a atriz milanese Marta Abba. Sua última estação é o resultado de um violento intercâmbio, de uma forte influência mútua entre estímulos biográficos e resultado artístico. Passando a escrever para e sob o influxo da atriz, Pirandello desenvolve um novo perfil de mulher, unindo pela primeira vez as metades de seu imaginário feminino - a mãe santa e a prostituta. As personagens são mulheres ruivas, jovens, belas, sensuais, eroticamente fascinantes, mas sexualmente inacessíveis.

## O autor

“Eu sou filho do Caos; e não alegoricamente”. Assim inicia Pirandello seu *Frammento d'autobiografia*, ditado ao amigo Pio Spezi em 1893. Nascido em junho de 1867,

em Agrigento (Sicília), foi professor em Roma de 1897 a 1922. Aos 34 anos inicia a série de seus sete romances: *L'esclusa* (1901), *Il turno* (1902), *Il fu Mattia Pascal* (1904), *I Vecchi i giovani* (1909), *Suo marito* (1911), *Si Gira* (1915) e *Uno nessuno centomila* (1926). Em 1908, publica o ensaio: *L'umorismo*; lançando as bases de uma concepção de humor que seria, logo depois, o motivo central de seu teatro. Mas é a partir de 1916 que começa o grande mergulho de Pirandello no teatro, realizando *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola* e *La ragione degli altri*, seguindo por *Così è, se vi pare*, *Il berretto a sonagli*, *Il piacere dell'onestà*, *La patente*, *Il giuoco delle parti*, *Ma non è una cosa seria*, *Tutto per bene*, *La Signora Morli uno e due*.

Em 1921 escreve sua mais famosa obra teatral, *Sei personaggi in cerca d'autore* - texto polêmico que, na época, suscitou forte impacto no público italiano, e que deu ao autor fama mundial. A partir de então sua dedicação ao teatro aumenta, e o dramaturgo assume, em 1925, a direção do *Teatro dell'arte di Roma*, tornando-se encenador e homem de teatro. Foi nesta época que o dramaturgo conheceu a jovem atriz Marta Abba, musa inspiradora, para quem escreveu uma série de peças teatrais; entre elas *Quando se é alguém*; iniciando a série "Um Teatro para Marta Abba". A companhia, por razões econômicas e políticas, após 50 espetáculos teatrais, fecha suas portas em 1928, interrompendo de forma traumática as atividades de Pirandello encenador. Em 1934 recebe o Prêmio Nobel de literatura. Morre em 10 de dezembro de 1936, na cidade de Roma, vítima de pneumonia. Suas cinzas estão na Cidade de Agrigento, sua terra natal.

Quando Pirandello e Marta Abba se conheceram, o dramaturgo tinha 58 anos e era casado (sua mulher encontrava-se internada em uma clínica para doentes mentais), enquanto Marta tinha apenas 25 anos e debutava como atriz. Deste encontro nasce uma parceria que vai durar por toda sua vida. Para o dramaturgo, Marta Abba era a própria encarnação viva de sua arte. Criada por seu espírito, a atriz passa a ser a respiração de sua arte. A dramaturgia desta sua última fase é o reflexo de seus questionamentos existenciais e artísticos. Pirandello sofre o drama de ser o escritor *Pirandello*, sofre a angústia de ser *Quem* ele é. Como saída deste labirinto, desta prisão de ferro, o dramaturgo vai procurar por novos caminhos de criação, por novas formas de superação destes limites, e a atriz Marta Abba torna-se a sua grande inspiração.

## A tradução/espetáculo

As dificuldades em traduzir *Quando si è qualcuno* perpassam, principalmente, pela necessidade de desenvolver uma escritura que tivesse ao mesmo tempo a rapidez do jogo cênico, impresso principalmente no primeiro ato, e a poesia delicada e confessional que o texto original apresenta. Muito mais do que me deter em palavras, fui impelida a pensar no ritmo e na dinâmica em que cada ato foi construído. Como sabemos, se trata de uma dramaturgia tardia, na qual o autor buscou se libertar daquele velho dramaturgo, aprisionado em sua própria criação, um escritor já há muito tempo petrificado e aprisionado pelo “pirandellismo”. Da necessidade de superação, nasce a peça *Quando si è qualcuno* (*Quando se é alguém*). O texto se distingue de sua fase anterior, mais admirada, pelo seu acentuado caráter autobiográfico. O tom é de uma apaixonada e terrível confissão íntima. A origem privada desta escritura só pôde ser aprofundada a partir da publicação, em 1995, das cartas escritas pelo dramaturgo à sua musa. Segundo o organizador destas cartas, Benito Ortolani, a história de *Quando se é alguém* seria o reflexo de um episódio ocorrido entre Pirandello e Marta Abba em Como, norte da Itália, durante a turnê de sua companhia teatral; um segredo obscuro, mas fundamental para a compreensão do texto dramático. Baseado em precisas coincidências textuais entre fragmentos de carta e diálogos dramáticos, a peça parece iluminar os acontecimentos ocorridos naquela noite fatídica.

O primeiro ato possui um tom mais dinâmico, diálogos curtos e bem-humorados, traduzindo no ritmo das palavras o frescor da vida do campo, do calor que emana da Sicília. Interessado em criar uma atmosfera mais vibrante, com mais “vida”, Pirandello cria um texto jovial, rápido, como se de fato fosse escrito por outro autor, estranho as suas conhecidas articulações mentais. Já os dois últimos atos, assume não apenas um tom confessional e poético, traduzido em longos monólogos, nos quais o protagonista sem nome passa em revista o fracasso do projeto de construir para si uma imagem de um escritor jovial, como propõe, principalmente para os integrantes de sua família, uma certa afetação, ridícula e caricata, típica de burgueses esnobes e sanguessugas desvendada no jogo de cena. É como se tivéssemos uma peça dentro da outra, que vai muito além do estilo metateatral, como se realmente fosse escrita por dois autores distintos. A peça, marcada pela diferença de tom, de ritmo e na forma da escrita, se constrói como se dois

Pirandellos lutassem com a pena. Ao final, o protagonista de *Quando se é alguém* desiste de lutar, perde o amor da jovem Veroccia e aceita, voluntariamente, deixar-se alienar em uma estátua de poeta idolatrado e morre, como normalmente morrem as palavras encarceradas dentro de um livro empoeirado.

## Referências

Ribeiro, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. Pirandello, Luigi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

Pirandello, Luigi. *Quando si è qualcuno*. In: \_\_\_\_\_. *Machere Nude*. A cure di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: Newton Compton, 2005

## Ficha técnica

*Quando se é alguém (Quando si è qualcuno)*

Autor: Luigi Pirandello

Direção e tradução: Martha de Mello Ribeiro

Elenco: Claudio Cavalcanti, Natália Lage e a Cia. Fodidos Privilegiados

Figurino: Ney Madeira e Daniela Vidal

Cenário: Nello Marrese

Iluminação: Daniela Sanches

Direção de Produção: Claudio Tizo

(Tradução concluída em julho de 2008)

# QUANDO SE É ALGUÉM

de Luigi Pirandello

Tradução: Martha de Mello Ribeiro

## Personagens

\*\*\* (alguém)

Giovanna, sua esposa

Tito, o filho

Valentina, a filha

S. E. Giaffredi, um amigo

Caproni, o editor

César, o mordomo

Pedro, o sobrinho americano

Natacha, sua esposa

Veroccia, irmã de Natacha

Scelzi, crítico

Diana e

Sàrcoli, amigos de Pedro

Dois jornalistas

Dois jovens

Um fotógrafo

Um Padre

OBSERVAÇÃO 1 – no texto, as falas do Protagonista são assinaladas com três asteriscos.

OBSERVAÇÃO 2 – esta tradução foi originalmente encenada no Teatro Leblon em 13 de janeiro de 2009, estando ligeiramente adaptada em relação ao texto original italiano.

## Primeiro Ato

*Ao se abrir a cortina, estão em cena Pedro e Natacha. Pedro tem trinta anos – cabeludo e barbudo – rosto De Musset – ruivo e sardento. É do tipo que fala de forma arrebatada para em seguida se fechar em um silêncio atento e cauteloso, escapando com os olhos de lá para cá. Mas se Natacha levanta a cabeça para olhá-lo, ele corre até ela, a beija e se acalma. Natacha é terrivelmente calma. As loucuras que lhe passam pela cabeça são apenas visíveis naquele seu bordado, que ninguém compreende nada. Mas é bordando que ela se acalma, para ser então a sábia mulherzinha e a afetuosa irmãzinha. Pausa. De repente se escuta de dentro da coxia o grito de \*\*\*. Veroccia lhe deu uma tesourada nos cabelos traiçoeiramente. Toda a primeira parte desta cena se desenrolará entre a coxia e o palco.*

\*\*\* (da coxia) Que isso! É doida? Que você fez?

VEROCCIA: (vivaz e irada) Agora do outro lado, anda!

\*\*\* (rebelando-se) Do outro lado uma vírgula! Larga esta tesoura!

VEROCCIA: Não! Mais um pouco! Mais um pouco!

\*\*\* Larga esta tesoura Veroccia, por favor. Olha só: uma mecha inteira!

VEROCCIA: E agora uma outra daquele lado de lá!

NATACHA: (*levanta para ver que está acontecendo*) Que está acontecendo? Oh meu Deus, ela lhe cortou os cabelos!

PEDRO: (*também se levanta para ver que está acontecendo*) Muito bem Veroccia! Corta! Corta!

\*\*\* (*sempre do outro lado*) Não! Para! Chega!

PEDRO: Mas agora já não tem mais jeito! Abaixa as mãos, deixa eu ver!

\*\*\* Justo hoje que virão me buscar... – consegue imaginar?

VEROCCIA: É por isso mesmo que mudo o seu rosto, por causa deles.

NATACHA: (*Com intensa apreensão*) Pára com isso Veroccia, Deus, larga esta tesoura! Você pode machucá-lo!

PEDRO: Não, dá-lhe, dá-lhe, Veroccia! Fora com toda essa cabeleira!

VEROCCIA: Agora vai precisar cortar desta outra parte de qualquer jeito!

\*\*\* Eu sei! Mas não vai ser você! Deixa que eu mesmo corto!

VEROCCIA: (*batendo um pé*) Não! Eu! Eu!

NATACHA: (*a obriga a sair de lá, trazendo-a, relutante, para dentro do palco*) Acabe com isso Veroccia, chega! Solta ele! E venha para cá!

VEROCCIA: (*vinte anos, ruiva, nariz arrebitado, olhos luminosos, toda eriçada, avança, arrastada, ainda com a tesoura nas mãos*) Não entende que eu não corto apenas seus cabelos? Eu o arranco de si mesmo, o liberto daquela sua cara –

PEDRO: – de domínio público! Cabeça oca!

NATACHA: Você enlouqueceu? A mulher dele está para chegar. Os filhos...

VEROCCIA: Por isso mesmo! Por isso mesmo! Para impedir que o levem embora daqui!

\*\*\* (*do outro lado, irritado*) Pedro, por favor! A tesoura!

PEDRO: Dá, Veroccia, dá!

VEROCCIA: Não! Ele vai ajeitar os cabelos! Eu tenho que cortá-los!

\*\*\* Mas é claro que eu vou ajeitar eles! Quer que eu me apresente assim? Aqui nem mesmo tem um espelho!

VEROCCIA: Que ótimo!  
*Sobe numa cadeira para olhá-lo de lá.*  
A-há!  
*Rindo.*  
Está se olhando pela vidraça!

NATACHA: Leva para ele um espelho Pedro! E você me dá aqui esta tesoura!

VEROCCIA: *(saltando da cadeira, para Pedro, que beija Natacha antes de obedecer a ordem)* Não. Não se arrisque Pedro! Ah, muito bem, sim, beije Natacha.  
*Depois, recomeçando, ainda com a tesoura em mãos.*  
- Não tenha medo, deixa comigo: eu dou um bom jeito neles!

\*\*\* Não! Você não!

VEROCCIA: Respira fundo! Cabeça para frente e ombros para trás!

*Vai para a coxia.*

\*\*\* Com cuidado, por caridade!

VEROCCIA: “Por caridade” não pudessem mais te reconhecer! Só eu devo suportar Délago ainda com esta cara! – vamos – quietinho – deste outro lado!

\*\*\* – devagar! –

VEROCCIA: – sim, bem devagar, – espera – mais um pouco – assim. – Oh, olha Pedro, vê se não parece outro!

PEDRO: Por Délago, deveria pelo menos se apresentar com vinte e cinco anos de menos!

VEROCCIA: Não é verdade! Assim está bom!

\*\*\* *(com tom de intensa paixão)* Como Deus pôde te fazer assim tão linda?

VEROCCIA: *(irada)* Pára de ficar piscando os olhos para mim, ou eu os arranco!  
*Batendo um pé, exaltada.*  
E não me sorri deste jeito!

NATACHA: Chega Veroccia! Você o atormenta demais!

VEROCCIA: *(jogando a tesoura no chão)* Me dá pena! Me dá pena!

PEDRO: Vou pegar o espelho para ele.

*Antes de ir embora se inclina para beijar Natacha.*

VEROCCIA: *(retorna ao palco, surpreendendo-os)* E chega de se beijarem toda hora! – Ah, que devo fazer para sacudi-lo, para lhe arrancar do corpo toda esta crosta mortificada? Parece *Bob, Bob* que se esconde debaixo da cama quando o tosam.

\*\*\* Se pudesse me esconder de verdade e não ser visto por mais ninguém!

PEDRO: *(volta com um espelho)* Aqui está o espelho: tó, mire-se!

\*\*\* Oh meu Deus! Não! – É uma desgraça! – Assim não tem condições! Me dá, me dá aquela tesoura!

VEROCCIA: *(para Natacha)*: Quer se esconder, você ouviu? É uma perda de tempo! – Recolha as mechas Pedro, e tente colá-las novamente sobre suas têmporas! É ridículo cortá-las, se lhe falta coragem.

\*\*\* Ridículo, sim, ridículo, é me arruinar deste jeito!

*Para Pedro:*

Não posso mais aparecer para ninguém!

PEDRO: Não, calma: é só cortar também deste outro lado. Deste jeito, realmente, está muito ruim.

NATACHA: Chama César, Pedro. Você não tem habilidade para isso.

PEDRO: Claro! Estamos salvos. César já foi barbeiro.

*Chamando.*

César, César!

VEROCCIA: *(para Pedro)* Não precisa! Para quê? Corre até um cabeleireiro na cidade, leva uma mostra de cabelo e um cartaz do famoso escritor! Talvez te façam uma peruca antes que cheguem aqui a mulher, os filhos e todo o séquito –

*César entra.*

CÉSAR: Chamou?

PEDRO: *(do outro lado)* venha, venha até aqui, precisamos de você!

VEROCCIA: Tive uma ideia, Natacha! Se pudéssemos!

NATACHA: Que outra coisa te passa pela cabeça? Põe um fim nisso!

VEROCCIA: Escuta!

\*\*\* *(gritando do outro lado, irritadíssimo)* Não, assim não! Muito rente! Muito rente!

CÉSAR: Eh, desculpe, mas veja: este lado levou uma tesourada... estamos quase na nuca. Para igualar...

\*\*\* Então o senhor não iguale, ora bolas! Procure ajustar... o menos possível... um pouco atrás, e aqui, nesta parte...

VEROCCIA: (*concentrada na sua ideia, como se a pudesse ver*) Uma peruca e uma máscara de cera – mãos de cera – e temos um fantoche – colocamos umas roupas nele – por cima da peruca aquele seu lindo chapéu de mosqueteiro: E aí está: É ELE! – empalhado! – Eles chegam e levam embora o fantoche! – O que para eles tanto faz, do jeito que eles o deixaram!

\*\*\* (*do outro lado*) e você acha que eu não pensei nisso?

CÉSAR: Parado, por favor! Se o senhor ficar se mexendo assim...

\*\*\* Já chega! Já chega! Conseguiu acertar um pouco atrás?

CÉSAR: Sim, mas ainda falta...

\*\*\* Não importa! Assim está bom! Crescerão rápido. Logo que chegarem para me buscar, já estarei com aqueles belos cachos esvoaçantes, caídos por trás das orelhas.

\*\*\* *entra no palco. Usa roupas de verão, é magro, extrovertido, tem o aspecto jovial, ágil, livre.*

Um fantoche! Eu também pensei a mesma coisa Veroccia!

VEROCCIA: (*exultante*) Olha para ele! Olha Natacha! Não é outro? Jovem! Jovem! – Vem, vem, quero que olhem para você!

CÉSAR: Ainda vão precisar de mim?

\*\*\* Não, obrigado.

PEDRO: É Délago! Sem tirar nem pôr. É Délago!

\*\*\* Com a pele de outro sobre as costas...

NATACHA: Parece que rejuvenesceu uns vinte anos!

\*\*\* Eu, e não Délago!

*Para Veroccia:*

Está bem, se você prefere: Délago... –

*Voltando ao assunto.*

Quantas vezes, à noite, no meu escritório – sufocado a ponto de explodir – vejo ele lá: um fantoche! – o rosto, as mãos de cera – os olhos de vidro – ali – imóvel – e eu, mudo, mudo – como se estivesse fora daquela casca – penso em escapar dali, o mais rápido possível, e correr para cá – para depois fugir – fugir – desaparecer!

PEDRO: Sim, sim, – todos os quatro juntos! – escapar! Maravilhoso!

VEROCCIA: (*batendo palmas*) Vamos! Vamos!

PEDRO: Sabe que deste jeito até eu poderia te confundir com o seu irmão? A mesma cabeça, tal e qual – agora que saiu todo aquele cabelo (*apontando para as têmporas*).

\*\*\* *passando a mão sobre a cabeça*

A mesma cabeça... Dois anos a menos que eu... Como o meu irmão insistiu para que eu partisse com ele. Uma fuga *de verdade*, agora...

VEROCCIA: Eu sei que você nunca vai fugir de verdade! Não é do seu feitio! Não é do seu feitio!

\*\*\* Tive pena de nossos velhos que ficariam sozinhos...

VEROCCIA: Olhem! Ainda hoje cheio de nobreza e compaixão! Mas agora chega, está bem? Faça o favor de dar credibilidade ao seu fantoche. Délago não precisa deste tipo de recheio, ele deve ser inexorável!

\*\*\* Se tivesse ido embora naquele tempo...

PEDRO: Estaria rico também!

\*\*\* Ah, não, isso...

PEDRO: Sócio de seu irmão – pelo menos tão rico quanto eu!

\*\*\* NINGUÉM – imaginou? – ninguém – mais um na multidão. Sem ter olhos por toda parte te vigiando, e que não te deixam mais viver!

VEROCCIA: Como se vocês famosos pudessem viver sem isso!

\*\*\* Sem o quê?

PEDRO: Sem os olhares e a admiração de todos!

\*\*\* Agradeceria, se não quisesse mais viver! Mas experimenta querer viver e ser reconhecido por todos.

PEDRO: Ah, te garanto que se eu fosse famoso...

\*\*\* Queria ver você com tantos espelhos na frente, quanto o número de olhos que te secam. Lá vem o grande homem, lá vem o grande homem: te secam – imóveis – e te imobilizam – na sua celebridade, enquanto tinha outra coisa na cabeça – quando gostaria de se abandonar aos pensamentos, aos sentimentos. Perder o controle – se deixar contrair pela dor que te atormenta por dentro. Não quer ter o direito de se sentir, pelo menos por um instante, um pobre-diabo? Não, este direito lhe é negado! – não pode ser um pobre-diabo, porque você é uma celebridade: “Desfaz essa cara! Estão te olhando”. – Mas sabe que faz

um mês, alguns dias antes de me deixarem vir para cá para repousar um pouco – (escuta, escuta essa!) – num acesso de fúria, saí de casa, e fui parar longe, nem me lembro bem onde, fora da cidade. Depois de vagar o dia inteiro, já anoitecendo e sentindo fome, entrei no primeiro boteco que vi, e, afogado pela angústia, esqueci, verdade, juro, esqueci completamente que eu era “eu”. E num certo ponto, não resistindo mais ao incômodo de levantar a cabeça do prato e cruzar com dois jovens que me olhavam de modo fixo, rindo, levantei com ímpeto e gritei, dizendo que se eles não parassem, eu jogaria uma garrafa na cara deles. Peguei a garrafa e estava pronto para jogá-la.

PEDRO: (*rindo*) Essa é boa! Essa é boa! – E eles?

\*\*\* Está rindo? – ah, se os visse como desapareceram por trás do balcão. Na manhã seguinte, me escreveram se desculpando. Ficaram me olhavam porque não sabiam que eu tinha entrado ali, naquele seu boteco, por acaso, e tendo me reconhecido, se felicitavam, sempre com o maior respeito.

PEDRO: E não é bom?

\*\*\* Ah sim, de fato. Como compensação, dois idiotas que riem de você, e o deleite de não poder nem mesmo ir se esconder em um boteco! Mas por que está triste, por que sofre, de que modo o sucesso, a glória, podem te causar algum sofrimento?

VEROCCIA: (*impressionada, quase com fúria*) E você sofre por quê?

\*\*\* Me pergunta por que sofro? Você também? Se a fama não me permite fazer, sem provocar um escândalo enorme, aquilo que todos fariam – para viver – para viver – para respirar!

NATACHA: (*plácida, bordando*) Isso significa que você o fará!

PEDRO: Isso! Um escândalo! – Se bem que, aqui, tudo se transforma em um escândalo! – Veroccia te ama? – É um escândalo! – mas deve saber que nem eu, e nem Natacha, viríamos da América, se por aqui não existisse este meu famosíssimo tio para conhecer!

\*\*\* E dele queremos fazer um belo fantoche para deixá-lo, a quem interessar possa, na biblioteca – posicionado de frente à escrivaninha – eh, Veroccia?

VEROCCIA: (*pensativa*) Estou pensando que ainda existe um problema para resolver. Precisamos fazer com que o fantoche fale.

\*\*\* Muito fácil querida! Não esquite sua cabeça! Abrimos o fantoche por trás e grudamos no seu estômago um gramofone.

VEROCCIA: Claro! Perfeito! Sim, sim – com discos diferentes para trocar!

\*\*\* Para repetir aos senhores visitantes –

PEDRO: – aos entrevistadores –

\*\*\* - tudo aquilo que não muda nunca, e que sou obrigado a repetir pela vida toda. Muito embora não tenha sido eu quem as tenha dito, e sim os outros que as disseram por mim! Coisas que eu nunca, jamais, sonhei em pensar. - Tudo já determinado! - Porque agora eu não posso mais pensar de outro jeito - imaginar outra coisa - sentir de modo diferente. - Nem pensar! - Disse aquilo que deveria ter dito e chega! Expressei aquilo que senti - e ponto final - parado ali - imóvel, para sempre!

PEDRO: Morto!

\*\*\* Morto... se fosse morto... O problema é que eu ainda estou vivo, Pedro. E como você mesmo disse... isso só se deveria fazer com os mortos - e nem mesmo com os mortos, nem mesmo com os mortos! Pois existem aqueles, já distantes no tempo, que - sorte deles - tiveram raríssimos compromissos com a história, e depois, todo o resto de suas vidas, livres, ignorados! - Basta que respondam à chamada, que se apresentem pontualmente naquela data fixa para cumprir o seu ato memorável! E mesmo mortos - mesmo mortos - pode ser que alguém venha revirá-los, descobrindo algum documento novo, modificando o conceito que fizeram deles na história, alguém que os faça reviver sobre outro aspecto, que os faça dizer uma palavra nova - que os faça reviver, respirando sob uma nova luz!

PEDRO: (*inflamado, com ardor*) Vai me desculpar, vai me desculpar! Mas não foi exatamente isso que eu fiz para você? Desculpa, mas está sendo um ingrato!

\*\*\* Porque se fez às pressas editor das poesias de Délago!

PEDRO: Eh! Desculpa, mas não te ocorreu a mesma coisa?

*Indicando o livro que está nas mãos de \*\*\*.*

Você está aqui - se transformou em outro: Délago! Sem que ninguém o saiba - Délago: Um novo prestígio, a sinalização, o símbolo de todos os jovens!

\*\*\* Eh, sim, Délago, de fato - Délago... Mas você não me transformou em Délago, nem você e nem ninguém! Sou eu. Sou eu que ainda vivo, eu que penso, eu que sinto!

*Segurando entre as mãos o rosto de Veroccia.*

\*\*\* Porque no primeiro instante em que esses olhos impertinentes se confrontaram com os meus, assim, provocadores e encantadores -

*Assoprando.*

Fhhhh - sobre as cinzas - "Você velho? A quem quer enganar? Você arde!" - e eu pude ver um leve sorriso nesses lábios - Um segundo te bastou - só de me observar nos olhos - para me descobrir vivo. Diz se não é verdade! E se me despertou para eles, é sinal de que eram meus. Pensamentos, sentimentos novos - vivos, vivos - que imediatamente comecei a expressar nestas páginas. Era um sonho em que eu não podia acreditar, se você não acreditasse - mas você acreditou - e agora eles existem, e são a minha vida!

*César entra.*

CÉSAR: Estão aqui dois senhores e uma senhorita

VEROCCIA: Não. Vamos ficar sozinhos. Se queremos ficar juntos...

PEDRO: Quem são? Onde estão?

\*\*\* Eu me retiro.  
*Se levanta para sair.*  
estou assim...

PEDRO: Espera!

\*\*\* *sai*

*Scelzi entra, seguido por Diana e Sàrcoli. Todos os três são jovens. Scelzi é o crítico mais respeitado da nova literatura: corpulento, cabeçudo, testa abaulada, olhos estrábicos e pequenos, com os quais olha para os outros de forma atravessada, virando a face macerada, de tom lívido. Perspicaz e fino, porém, para expandir a sua compreensão sobre alguém, deve sofrer as picadas de cilício do seu timer tão mordaz. Diana é uma jovem escritora aventureira, neste momento está colada em Sàrcoli, pintor, literato e caricaturista.*

SCELZI: Senhores o quê! Sou eu, Pedro! Com Diana e Sàrcoli!

PEDRO: Ah, são vocês... entra, Scelzi, entra! São amigos, meus e de Délago também!

SCELZI: *(surpreso e decepcionado, avistando \*\*\* na coxia)* Ah, o senhor está aqui Poeta?  
*Olhando para os dois companheiros.*  
e agora...

PEDRO: Agora, o quê? É meu tio, não sabia? Está aqui de férias por uns vinte dias.

SCELZI: Sim, mas...  
*Outra vez olha para os companheiros.*  
então não era verdade.

SÀRCOLI: Diria que não é muito provável.

PEDRO: Que coisa?

SCELZI: *(para Sàrcoli)* Você trouxe o jornal?

SÀRCOLI: *(estendendo-lhe)* Sim, aqui está.

SCELZI: Vir até aqui...

*Neste ponto, não conseguindo mais se conter, Diana desaba a rir, especialmente pelo aspecto estivo de \*\*\**

SÀRCOLI: Sossega Diana!

DIANA: *(continuando a rir, aponta \*\*\* e faz, mais com a expressão do que com a voz)* Ele... ele...

SÀRCOLI: Ele o quê? Nós o estamos vendo...

PEDRO: Mas que tem para rir?

DIANA: Eu não queria... Desculpa Poeta, eu rio deles... como ficaram... estavam esperando... e em vez dele, o senhor... oh, me desculpe.. Deus, e com esta fisionomia...  
*O olha um pouco mais e desaba novamente a rir.*  
Há! Há! Há!

PEDRO: *(irritado)* Já chega!

VEROCCIA: *(indignada)* Mais essa!

NATACHA: *(incomodada)* Que significa isso?

SCELZI: *(furioso, investindo contra Diana)* Pára já com isso, ou te calo a boca com um murro!

DIANA: *(se controlando)* Tá, tá, já parei, já parei... é compreensível... a juventude... aqui de férias...

SÀRCOLI: *(como para se desculpar, tentando concertar as coisas)* Juventude! Juventude!

SCELZI: É de imbecis! Que juventude! Eu sou uma pessoa séria!

SÀRCOLI: Vamos e venhamos, desculpa, mas o contraste... – guardando todos os méritos do Poeta...

PEDRO: Em suma, pode-se saber que vieram fazer aqui?

SCELZI: Nada! Para constatar! Asseguraram-me que surpreenderia, escondido, aqui com você, Délago!

PEDRO: *(levanta e olha instintivamente \*\*\*)* Délago?

SÀRCOLI: Pois é... “*retour d’Amérique*”. Está estampado no jornal!

SCELZI: *(estende a Pedro o jornal)* Tó, lei-a: marcado o seu desembarque em Gênova  
*Indicando o ponto.*  
Aqui, entre os que chegavam da América!

PEDRO: *(olhando)* Com o “Roma”? Mas eu não sei nada sobre isso. Quem poderia ter dado esta notícia?

NATACHA: *(impassível, continuando a bordar)* Com o “Roma”? Mas você não recebeu hoje, pela manhã, com o “Roma” uma carta dele?

PEDRO: De fato! Esta manhã chegou uma carta dele. Imagina vocês se viria para cá com o “Roma”. Logo com o “Roma”!

SÀRCOLI: (*para Pedro*) Mas tem também uma nota no jornal, olha: “O poeta Délago na Itália”. E falaram que o viram e que o reconheceram...

NATACHA: (*idem*) E agora está aqui! Procurem-no!

PEDRO: Sim! Escondido sem que eu saiba!

VEROCCIA: (*olhando \*\*\**) Como num jogo para crianças! “Onde está Délago?”.

SÀRCOLI: Vocês estão me gozando?

PEDRO: Mas que mais podemos fazer? Se querem ele aqui de qualquer jeito!

SCELZI: Basta olhar o sorriso de satisfação do Poeta...

\*\*\* ... para compreender que Délago não pode estar aqui. Mas por que de “satisfação”?

SÀRCOLI: Nem imagina? O senhor por acaso teria prazer em ver Délago aqui, entre nós, jovens, sendo festejado, exaltado?

VEROCCIA: Seguramente! Mais que prazer, satisfação! E nós, melhor do que ninguém, podemos afirmar isso! Seria como se festejassem e exaltassem a ele próprio!

DIANA: Muito bonito da sua parte!

PEDRO: Bonito? Coerente. A publicação dos poemas de Délago se deve a ele!

\*\*\* Não. Isso é mérito seu...

PEDRO: O lançamento, sim. Mas o conselho para que eu me transformasse editor, aqui e não na América, foi ele quem me deu. O que já diz tudo.

\*\*\* Mas natural que...

NATACHA: É a verdade.

PEDRO: Na verdade eu lhe trouxe coisas que não podia reconhecer o valor...

VEROCCIA: (*mostra \*\*\**) Foi ele!

PEDRO: ... poesias de um jovem desconhecido, nosso conterrâneo, que, na América, conseguiu se manter fiel à nossa língua.

SÀRCOLI: (*para \*\*\**) Entendi, mas o senhor previu também que esta publicação provocaria em nós, jovens...?

\*\*\* ... todo este furor? Não, – isso talvez...

SÀRCOLI: Viu! Viu! O senhor não poderia prever que nós, jovens, encontraríamos nele, finalmente, a nossa voz. Não quero dizer com isso que, talvez, neste caso, o senhor não o tivesse aconselhado! Mas sabe do que mais? Essa voz, que Délago encontrou para todos nós, lá, na América, no choque dos novos valores, possui um grande significado! Rússia, América. É toda uma humanidade que esperava por uma voz! – mas agora chega de continuar por lá. É absolutamente necessário que Délago esteja entre nós! E compete a você fazê-lo vir para cá, a qualquer custo!

SCELZI: Exato! Você deve persuadi-lo!

DIANA: Obrigá-lo! Obrigá-lo!

SÀRCOLI: Não pode continuar longe! Não pode! Por Deus! Deve saber o incêndio que provocou!

DIANA: O esperamos como o Messias!

PEDRO: Mas, por todo esse ano...

VEROCCIA: Não virá! Não virá! Nós é que iremos! Abandonaremos tudo, e vamos encontrá-lo lá!

*Dirá isso entrelaçando o braço no braço de \*\*\*.*

SCELZI: O senhor também vai?

\*\*\* Na verdade eu não tenho ninguém para encontrar...

SCELZI: Em que sentido, desculpe? Não sou tão exaltado quanto os outros, mas que Délago tomou a dianteira, e que está na frente de todos, é uma coisa inquestionável. Tão à frente, que ninguém da velha geração pode alcançá-lo! Quanto a isso, podemos colocar uma pedra por cima. Sim, porque eu posso não admirar Délago em muitas coisas, muito pelo contrário, mas vejo nele uma inegável superação de tudo que foi feito até agora. É suficiente perceber o seu “modo” – sem ironias! “Modo” no sentido musical da palavra! – Este seu “modo”, e obviamente toda sua poesia, é novo. Tem o ritmo de uma respiração nova (porque é vida que pulsa de uma forma diferente!) que faz da sua uma respiração vazia, incoerente. O senhor também não sente que esta é realmente uma outra vida?

\*\*\* Sinto, sim, que é – é – uma outra vida...

SCELZI: ... com uma voz “sua”, que supera e que faz calar qualquer outra. E então, adeus! Com isso, todos devem se conformar.

*Voltando-se para Pedro.*

Como nós, que fizemos uma viagem inútil. Sabe que sua casa é muito longe? Logo se percebe que veio de outras terras.

VEROCCIA: E para lá voltaremos! Voltaremos!

SCELZI: Antes que larguem tudo, devem persuadir Délago a vir para cá –

SÀRCOLI: – agora já não podemos mais ficar sem ele!

*Scelzi, Sàrcoli e Diana saem. Pedro, Veroccia e Natacha se olham por um momento, de maneira divertida.*

PEDRO: Essa é boa! Quem será que se fez passar por Délago em Gênova?

\*\*\* Mais outra mentira!

NATACHA: *(para Pedro)* Mas, não foi você que deu a notícia?

PEDRO: Eu, não!

*Para \*\*\*, sacudindo os ombros:*

Mentira... Mas é fundamental fazer com que acreditem que Délago pode chegar a qualquer momento da América, e para isso se deve inventar...

\*\*\* ... É... E parece que tiraram bastante proveito da situação. E com que satisfação! Mas aviso para não abusarem tanto de mim!

VEROCCIA: Nós? De você?

\*\*\* Sim – da minha impossibilidade de gritar –

PEDRO: Gritar! Gostaria de se revelar? E não estávamos todos, até agora, de acordo...?

VEROCCIA: *(revoltando-se)* E diz isso para mim também? Eu me aproveito que não pode se revelar?

\*\*\* Não! Digo que não deveriam brincar tanto na minha frente!

VEROCCIA: Eu, brincando? Se por um triz que não te revelei!

\*\*\* *(continuando, revoltado, para os outros)* É exatamente isso! Desfrutar deste prazer, até o limite de quase revelar-me, por estarem absolutamente seguros que ninguém pode acreditar que eu sou Délago –

PEDRO: – um desfrute... –

\*\*\* – Sim, sim, de forma descarada – e para mim sarcástica. Um prazer que os deixam incólumes para me traírem bem debaixo dos meus olhos, despindo-me da minha vida para vestir um outro!

VEROCCIA: Mas meu desejo é que você *seja, seja* Délago para todos! Quem sente esta impossibilidade de *ser* é você, porque quer continuar escondido! Mas agora que se sente

sufocar, grita!

PEDRO: Como se esse outro não fosse ele mesmo!

\*\*\* Não é! Não pode ser “eu”! Não deve ser “eu”!

VEROCCIA: Por que não pode? Grite para todo mundo que Délago é você!

\*\*\* Quer que eu grite? Mas não entende que assim eu o mato?

VEROCCIA: Mata quem?

\*\*\* Délago!

VEROCCIA: Mas por quê?

\*\*\* Porque eu não sou o Senhor Ninguém – eu sou ALGUÉM! “Eu”, “como sou para todos”, e não posso ser um outro! Se me revelo Délago, se grito que Délago sou eu – Acabou! Délago está morto. Ele se transforma numa máscara, não entende? Uma máscara de juventude, uma farsa usada por mim! –

*Com paixão, enfurecido.*

Não pode ser o meu sangue, não pode ser a minha vida, não pode pertencer a mim aquilo que é meu! Você, você Verocchia, alegria minha, minha juventude viva! Não! Não! Você deve ser de Délago, e não minha! Entendeu agora?

*Aos outros:*

Não se divirtam tanto, idealizando-o na minha frente! Não o façam tão consistente para mim, ao ponto de tornar-me ciumento! – Sim, sim, ciumento! Ciumento! – entendem aquilo que fizeram? Perceberam? Me fizeram odiá-lo! Ele é o vivo! Eu sou o morto! Vocês não os ouviram? “Quanto a isso, podemos colocar uma pedra por cima”. – Me enterraram! Sim, enterrado! É dele a voz nova – E calaram a minha! – mas eu a tomo de volta! Eu a tomo de volta! Aquilo que é meu eu tomo de volta! Deixem comigo e vocês vão ver que em pouco tempo eu a tomo de volta!

*Olhando-os.*

Agora me olham com desconfiança... Mas não falo mais nada. Não digo mais nada para vocês. Deixem comigo!

*Neste momento se escuta um som de trombeta. \*\*\* , escutando-o, esmorece de repente. Os outros o olham surpresos.*

Chegaram. Vieram me buscar.

PEDRO: Estranho! Parecia um som de trombeta.

\*\*\* *(com amarga ironia, imóvel, com os olhos fechados)* Desafio. Vem a glória. Como quer que se anunciem? Se asas se movem sobre o peito de minha mulher? Só podem chegar ao som de trombeta.

PEDRO: Não, não. Deve ser algum outro maluco que veio pra cá tocar trombeta para Délago.

VEROCCIA: *(olhando em direção ao som)* Sim, sim, são eles mesmos!

*Faz que não com um gesto à pergunta de Pedro, se por eles ela quis dizer os jornalistas.*

Não, não. Os seus parentes.

*Continua olhando e anuncia.*

Estão acompanhados. São cinco. Tito vem na frente. Agora, desce do carro o editor, como se chama mesmo? Caproni. E agora um senhor que não conheço. Espera... Ah sim, ugh! É sua Excelência Giaffredi... Agora desce Valentina. E neste momento ajudam titia a descer.

*Levanta os braços, olhando para o alto, dando um profundo suspiro, como sinal de quem atura alguma coisa para não piorar a situação.*

*Saem Veroccia, Natacha e Pedro. No portão, a família de \*\*\*.*

*Giovanna, a esposa, parece uma estátua, bela, mas rígida. É a personificação do sucesso oficial do marido: testa curta, olhos austeros e ovaís, de olhar solene. Um nariz robusto, imperial. Queixo potente. Veste-se pomposamente de negro e prata. Valentina, a filha, em seus trinta anos, parece impenetrável, como uma figura saída de um quadro, pintado com soberba e meticulosa artificialidade. Tem o ar perdido. Tito, o filho, é robusto, atarracado, sombrio e bilioso; quando falou "papai", falou tudo. Sua Excelência Giaffredi, Ministro de Estado, por volta dos cinquenta anos, é grisalho, galante, sem afetação. Caráter autoritário, mas sorridente, típico de personagem que, dono de uma reconhecida autoridade, não admite ser desobedecido. Habitado a viver na alta esfera econômica e política, é o amigo da casa, protetor e condescendente. Perdoa os humores e as esquisitices dos literatos, que acabam lhe divertindo, até porque, ao final, sempre acabam fazendo o que ele quer. Caproni, o editor, por volta dos sessenta anos, gordo, com uma cabeça típica de judeu inteligente. Astucioso, se passa por magnânimo, mas é uma ave de rapina.*

GIAFFREDI: Mas esse lugar é mesmo bonito!

GIOVANNA: Sim, meu amigo. Mas com o dinheiro que tem, não é nenhum mérito...

CAPRONI: Muito, muito rico, é?

VALENTINA: Parece...

TITO: Não é suficiente o lançamento de "Dédalo", para provar como joga dinheiro fora?

CAPRONI: É... ele soube lançá-lo... não resta dúvida!

GIOVANNA: Mas como que até agora não veio ninguém? Não seria o caso de tocar a trombeta novamente?

GIAFFREDI: É mesmo seu sobrinho?

GIOVANNA: Sim. Filho de um irmão!

TITO: Inacreditável! O mesmo sobrenome...

GIAFFREDI: Por que Inacreditável?

TITO: Ora, ter o nosso nome e ser o editor deste “Dédalo”!

VALENTINA: Délago, Tito.

TITO: (*se corrigindo*) Délago! Délago!

VALENTINA: (*irritada*) Presta atenção! Você sempre diz “Dédalo”!

TITO: Faço de propósito!

GIOVANNA: Ainda aqui, meus senhores. Sem ninguém para nos dizer “se acomodem”... Caproni! Não temos tempo a perder. Vai, entra você. – Caproni, o manuscrito.

CAPRONI: Aqui está!

GIOVANNA: Deus! Só de olhar para ele me vem a bile! Vai, vai!

*A Giaffredi:*

Que não se fale deste assunto perto de mim, é melhor. Sou capaz de dizer coisas terríveis.

*A Caproni:*

Ainda parado? Não ouse se arrepender.

CAPRONI: A senhora não acha que seria melhor que Sua Excelência fosse comigo?

GIOVANNA: O contrato dá ao senhor autoridade suficiente. Faça-o valer, e pronto!

GIAFFREDI: Ocorrendo uma necessidade, conte comigo, Caproni. Falarei com ele. Ou então que ele venha até aqui... Por que não aparece?

CAPRONI: (*com o grosso manuscrito nas mãos, quase ponderando*) O senhor entende Excelência, com a homenagem que se está preparando, para mim, renunciar... meu coração sangra, palavra de honra! Mas chega! Eu jamais o vi com interesse. E ele compreenderá.

GIAFFREDI: Não faça nenhum acordo! Nenhum acordo! E tenha em mente que, para qualquer problema, eu estou aqui!

GIOVANNA: Coitadinho. É verdade... estava tão feliz... esperava o novo livro como quem espera a salvação...

GIAFFREDI: E agora esta traição! É inacreditável!

TITO: Inacreditável!

GIAFFREDI: Por favor, Giovanna...

*Puxando-a para o lado.*

Eu dizia, se ele é assim tão rico e... parente, sobrinho... não seria o caso de se tentar... de fazê-lo jogar pelos ares aquela sua barraca de editor e este seu Délago...

GIOVANNA: Sim, mas como?

GIAFFREDI: Não sei... penso... por exemplo, ele não poderia ser um partido conveniente para nossa Valentina?

GIOVANNA: O que diz meu amigo, Deus nos livre! Ele veio da América, acompanhado por duas raparigas russas, encontradas por lá...

GIAFFREDI: Mas isso não quer dizer nada... se pudesse...

GIOVANNA: Como não quer dizer nada? Ele se casou com uma delas!

GIAFFREDI: Ah, se casou com uma...

GIOVANNA: E depois, com tudo isso que fez; te parece pouco? Ele veio para cá, da América, estritamente – eh, Tito?

TITO: (*apressando-se*) Sim, mamãe?

GIOVANNA: Sua excelência pensava em Pedro,  
*Baixo.*  
Para Valentina...

TITO: Ele é casado!

GIAFFREDI: Não sabia. Mas também, peuh, casamentos, na América...

TITO: Um divórcio! Qual! Apaixonadíssimo! Eles são muito unidos... tem também a irmãzinha... três loucos...

GIOVANNA: E depois, como lhe dizia, com tudo que fez...

TITO: ... pois é – veio estritamente para conhecer papai – e, como um fungo, desponta editor dos jovens – divulgando aos quatro ventos – *pim, pá, pum!* – Délago! Délago! – Contra papai.

GIAFFREDI: Mas quem afinal é esse Délago?

TITO: Um amigo seu da América! Mas o melhor de tudo, Excelência, é que eu posso provar – *provar* – que ele leu papai! Que ele imita papai!

*Pedro entra.*

PEDRO: Aqui está Tito com o seu “ele imita papai”! “Ele imita papai”!

TITO: Imita sim! Imita! E já falei que posso provar, até indicar onde, e quantas vezes, ponto por ponto!

VALENTINA: Tito foi capaz de ler toda a sua poesia, friamente.

GIOVANNA: (*como se Tito tivesse feito algo extraordinário*) é mesmo? Verdade?

TITO: Sim, eu, eu, e encontrei seus plágios! Mais de cinco!

GIOVANNA: (*para Giaffredi*) Ouviu? Se tem cabimento tamanho absurdo!

PEDRO: Situação interessante! Mas Caproni acabou de me informar que agora é ele. É ele que agora está imitando Délago. Neste seu novo livro! Caproni está inconsolável! Uma vitória! Uma verdadeira vitória para Délago e para mim!

GIOVANNA: Não meu querido! Não cante vitória antes do tempo! Nós estamos aqui justamente por isso. Este seu novo livro jamais será publicado!

PEDRO: Se Caproni não quer publicá-lo, eu o publico! Eu o publico!

GIAFFREDI: (*impondo-se com toda a sua autoridade, categórico*) O senhor preste bem atenção! O senhor não publicará nada!

PEDRO: Quem é o senhor, desculpe?

GIAFFREDI: Não se faça de rogado, não se faça de rogado!

GIOVANNA: É Sua excelência Luciano Giaffredi, Ministro de Estado!

PEDRO: Honradíssimo. Mas eu nasci na América.

GIAFFREDI: Logo se vê, na América.

PEDRO: Digo que nasci na América, para que entenda que para mim, ser Ministro de Estado...

GIAFFREDI: O senhor fique sabendo que eu não preciso usar da autoridade do meu título, para, aqui e agora, me fazer guardião, junto da família e do país, de uma fama consagrada por toda uma geração. Um nome que ninguém tem o direito de ultrajar, nem mesmo ele, *Apontando na direção onde se encontra \*\*\*.*

Especialmente no momento em que a Nação, a partir de uma sugestão minha, se prepara para homenageá-lo, festejando solenemente o cinquentenário de sua obra.

PEDRO: Fico feliz e orgulhoso como sobrinho, mas ninguém tem o direito de, por causa disso, lhe proibir de publicar, se ele assim o quiser, seu novo livro.

GIAFFREDI: Sim senhor, nós lhe proibimos, e por direito, pelo respeito que temos por ele e pelo seu nome.

PEDRO: Se nota! Grande respeito!

GIAFFREDI: Ele não pode perder a cabeça no exato momento em que está para ser coroada.

PEDRO: Coroada? Como coroada? Ah! O coroaram...?

GIAFFREDI: Mas não com uma coroa retórica, feita de louros, como aquelas que se oferecem aos cantadores de província, ou que se fixam nos monumentos. Não. Coroado com uma coroa de verdade, em reconhecimento de sua fama nacional. Coroa de conde!

GIOVANNA: Transferível!

PEDRO: (*frio*)...ah...

*Olha Tito.*

depois o Conde será você...

TITO: E te asseguro que saberei respeitar...

PEDRO: Acredito, acredito. E a senhora, Condessa,

*Se inclina para Giovanna.*

e você, a Condessinha,

*Se inclina para Valentina.*

contanto que ele se renda a não publicar aquele seu novo livro.

*Acena com a mão, para indicar que se trata do manuscrito trazido pelo editor.*

Entendi.

GIAFFREDI: Aquele seu novo livro – para que o senhor o saiba – foi lido, avaliado, examinado, palavra por palavra, por todos os seus amigos e admiradores mais fiéis e devotados, que são uma tropa – e todos o julgaram –

PEDRO: – infectado! Contagiado pela inspiração nova de Délago – e então, *défendu* – oké! oké! *Olràit!*

*Piruetta.*

GIAFFREDI: Na sua idade, ele não pode mais delirar, perder-se em experiências incoerentes!

GIOVANNA: ... e dar este espetáculo, se rebaixando, abrigando...

TITO: ... a voz do inimigo, e lhe fazendo eco!

GIAFFREDI: Deve voltar a si! Corresponder à sua fama já estabelecida e bem delineada. Se ainda quiser dizer alguma coisa além do que já disse, deve ser lapidário – lapidário.

*Neste momento se escuta Veroccia.*

VEROCCIA: Pedro! Pedro! Corre, corre!

GIOVANNA: (*virando o corpo para olhar*) Mas o que é isso? Onde nós estamos?

VEROCCIA: É um abuso! Venha, corre, corre!

PEDRO: Estou indo! Estou indo!

*Sai com pressa. Volta Natacha, plácida e séria.*

GIOVANNA: Ah, mas eu também vou lá! Isso é uma conspiração das boas!

GIAFFREDI: Não! Deixa que eu mesmo vou, Giovanna! Eu vou!

GIOVANNA: Aprisionaram-no! Não vê? Fizeram-lhe uma lavagem cerebral!

GIAFFREDI: Fique tranquila, fique tranquila, que eu mesmo o farei voltar a si!

*Sai.*

GIOVANNA: Faça-o sair de lá, te peço. Devemos todos ir embora imediatamente! Eu não tenho mais condições de permanecer neste lugar!

*Para o filho:*

Me admira ele, confiar neste lugar, uma casa de loucos e de inimigos!

NATACHA: *(sem se abalar)* Graças à hospitalidade e aos cuidados que nós demos a ele, tia. Ele está muito doente se quer saber.

GIOVANNA: *(dando de ombros)* Doente... doente... Esta foi a sua desculpa para vir se imbecilizar aqui!

NATACHA: Está doente de verdade.

GIOVANNA: *(sem dar muita importância para a doença)* Ah, sim, sofre um pouco de tristeza no coração...

TITO: *(preocupado)* Será que se sentiu mal lá dentro...?

NATACHA: Não do coração. Sofre de uma outra doença – terrível – quando retorna depois de uma certa idade.

VALENTINA: *(chocada)* Qual é a doença?

NATACHA: *(plácida)* A juventude, prima!

VALENTINA: Foram vocês que transmitiram esta doença para ele!

NATACHA: *(idem)* É possível.

GIOVANNA: *(assombrada, olhando-a)* Como eu falei!

NATACHA: Mas precisava que ele também a tivesse dentro dele. Digo, como quem diz a verdade. E digo também que todos vocês – que nos julgam inimigos dele – é que são seus verdadeiros inimigos.

GIOVANNA: Nós? E tem o atrevimento de afirmar isso na minha frente?

NATACHA: Não o atrevimento, mas a coragem, porque esta é a verdade. Vocês acabaram de cometer um crime. Todos vocês vivem à custa dele, e o sufocam.

GIOVANNA: Chega! Chega!

TITO: É inacreditável!

VALENTINA: Vamos embora daqui!

GIOVANNA: *(para Tito)* Vai lá dentro e diz para ele que eu fui insultada neste lugar, e que se ele não vier imediatamente, eu vou embora!

*Tito sai.*

NATACHA: *(sempre plácida)* Impossível que venha imediatamente. Ele precisa de tempo para se vestir novamente como velho. Ele estava se vestindo, mas, depois, entrou o senhor Cabron...

GIOVANNA: Caproni! Caproni! É o editor dele. E para sua informação, o primeiro editor da Itália!

NATACHA: Não cabe a mim, uma estrangeira, conhecer este tipo de coisa.

GIOVANNA: E cabe a nós expulsar os estrangeiros que querem se intrometer nos assuntos de nossa família!

*Com gritos enfurecidos, entram Caproni e Pedro, e em seguida Giaffredi e Tito.*

CAPRONI: Não! Não! Não! Isto jamais acontecerá! Sendo assim eu o tomo de volta!

*E arranca da mão de Pedro o manuscrito.*

PEDRO: *(tentando tomar o manuscrito)* É na força? Ah, isso não! Devolva-me o manuscrito agora!

CAPRONI: Não lhe devolverei! Não lhe devolverei, se ousa me negar...

PEDRO: O senhor vai devolvê-lo, porque foi ele mesmo que o entregou para mim!

GIAFFREDI: Caproni, devolva-lhe o manuscrito! Ele não poderá fazer nada com ele!

TITO: Não poderá nem mesmo publicá-lo!

PEDRO: Não posso, porque ele mesmo não quer...

CAPRONI: O senhor não pode porque tenho um contrato de exclusividade, entendeu? Por todas as suas obras, passadas, presentes, futuras!

PEDRO: Inclusive de lhe negar o direito de publicar por outra editora um livro que o senhor mesmo recusa? Ah, não, meu senhor, esse direito o senhor não tem!

CAPRONI: Mas o que está dizendo? Eu não o recusei por mim, foi por ele! Pelo seu próprio interesse! Eu o teria publicado! Foram eles, seus amigos que estão aqui, Sua Excelência, a família, todos, que me obrigaram a não publicá-lo! Para não provocar um escândalo, que para mim seria, ao contrário, uma dádiva de Deus. E o senhor, americano, sabe disso! Eu sou uma vítima, e o senhor me faz parecer um explorador! Tome! Pegue o manuscrito!

*E o coloca com desprezo na mão de Pedro.*

GIOVANNA: Caproni, o que é? O que está acontecendo?

GIAFFREDI: Nada Giovanna. Já explicarei tudo!

TITO: *(suave, acalmando a mãe)* Fica tranqüila, está tudo garantido.

GIAFFREDI: *(para Caproni com tom de reprovação)* Caproni, mas se foi você o primeiro a nós dar o alarme...

CAPRONI: Eu sei, não nego. Confesso que fui o primeiro a ficar consternado ao ler o manuscrito. E respeitoso como sou, ao meu maior escritor, me senti no dever de avisar à família, aos amigos... Mas eu juro, que fiz tudo isso contra o meu próprio interesse! Agora sabem porque eu não posso tolerar que um outro venha se aproveitar!

GIOVANNA: Ah, então somos uns....?

GIAFFREDI: Não!

TITO: *(ao mesmo tempo)* Não!

GIAFFREDI: Ninguém se aproveitará! Fique tranqüilo! Caproni! Se ele mesmo se rendeu - acabou!

GIOVANNA: E esse manuscrito...?

PEDRO: *(ferozmente)* Fica aqui, comigo! Sob a minha custódia!

GIOVANNA: Não, não! Por quê?

GIAFFREDI: Deixa! Ele quis assim, quer que eles o leiam... não se pode impedir. Mas isso não tem importância. Não podem fazer nada...

GIOVANNA: Mas podem sentir o gostinho de mostrar, para todos, os proselitismos do novo autor, quando ele se humilhava...

NATACHA: Não se preocupe senhora, porque para nós, ele jamais se humilhou...

GIAFFREDI: Mas para nós, este livro é o sintoma de um deplorável histerismo, causado certamente por uma ausência momentânea. Sofre, não se pode negar. Está enfraquecido. Quando coloquei minhas mãos sobre suas costas, para lhe agradecer por afinal ter recuperado o juízo, pude sentir, juro, os seus ossos caírem, todos, de uma só vez (precisa estar atenta, minha amiga, com o seu coração).

*\*\*\* entra. Sua aparência não é a mesma do início, mas aquela que todos esperavam que tivesse depois da chegada de seus parentes, editor e amigo. Aparecerá em sua imagem imutável, conhecida universalmente por todos. E naturalmente seus cabelos parecerão ter crescido. O ator, durante este tempo, colocará uma peruca, com longas madeixas. No início, os longos fios estarão escondidos dentro de seu famoso chapéu com abas largas.*

GIOVANNA: (dando um passo para frente) Está sofrendo?

GIAFFREDI: Não, não, não. Tudo já passou, está tudo bem. Vamos.

GIOVANNA: Não. Espera. O que fez com os seus cabelos, meu querido?

*Ela levanta o chapéu e passa a mão sobre seus cabelos. Primeiro de um lado, depois do outro, e então, as madeixas aparecem, como se tivessem crescido a partir do contato de suas mãos. Ela e os outros o olham.*

GIOVANNA: Pronto. Esse é o seu rosto.

*E então, \*\*\* na frente, com todos os outros atrás, se movimentam com a mesma solenidade de um velório até o portão ao fundo do palco. Neste momento, explode o grito frenético de Veroccia:*

VEROCCIA: Viva Délago! Viva Délago!

*Ele se detém um segundo, como se fosse atingido pelas costas, e, com um grande sofrimento, os lábios pálidos e rígidos tentam esboçar um sorriso de dor e de alegria.*

GIOVANNA: Vamos! Vamos! Você não colocará nunca mais os pés nesta casa! Todos continuam a se movimentar para o portão de saída. E Veroccia, continua a gritar convulsa, cada vez mais frenética: "Viva Délago! Viva Délago!"

**Fim do Primeiro Ato**

## Segundo Ato

*Ao se abrir a cortina, se verá, em uma luz amarela e violeta difusa, quente e densa – luz turva e sufocante – inatural – de sonho – \*\*\* dormindo sobre sua cadeira. Parecerá de cera: o fantoche idealizado por Veroccia, imóvel, defronte à escrivaninha. No palco, ouve-se a voz de \*\*\* em off, repetindo estas palavras, pausadamente:*

- Dante – Ariosto – Foscolo – Leopardi –

*Esta cena durará um momento até escutarmos um burburinho de jovens, liderados por Scelzi, ao fundo do palco. \*\*\* começa a se mexer. Escuta-se um pouco mais forte o burburinho, – Délago, uma farsa! – Délago, uma farsa! – e então, \*\*\* se mexe mais uma vez, ainda na dúvida se de fato ouviu algo. Neste momento, aquela luz suave do início irá se desfazer, dando lugar a uma luz diurna, fria e normal.*

*Entra o velho mordomo César.*

CÉSAR: Para a Vossa Excelência –

\*\*\* (irritado) Chega com esse minha excelência!

CÉSAR: Foi uma ordem dada pela senhora.

\*\*\* Desde quando a senhora lhe deu esta ordem?

CÉSAR: Há pouco tempo, Excelência. Ou melhor, me disse na expectativa do outro título. O que eu, humildemente, como servo devotado...

\*\*\* Está bem, está bem – quem é?

CÉSAR: Para a Vossa Excelência – um grupo de jovens.

\*\*\* Jovens – para mim? – Quem são?

CÉSAR: Disseram que são jornalistas!

SCELZI: (*aparecendo por trás do portão*) Sou eu, Poeta, com alguns amigos, se me permite. Com Scelzi, Sàrcoli e Diana. Ao fundo, desencadeia-se um tumulto de vozes: – vergonhoso! Vergonhoso! – Ridículo! Ridículo! – Toda uma geração manchada! – Quem mais esperava insultar? –

\*\*\* (*para Scelzi*) O que querem?

SCELZI: (*em direção à turba*) Eu falo, se acabarem imediatamente com esse tumulto!

CÉSAR: (*para \*\*\**) Quer que eu os expulso?

\*\*\* Não, espera.

SCELZI: (*entrando*) Falarei eu!

\*\*\* Uma invasão...

SÀRCOLI: (*atirando-se com ímpeto*) Sim, para que o senhor veja –

SCELZI: (*elevando a voz*) Chega Sàrcoli!

SÀRCOLI: Com todo o respeito que lhe seja devido...

\*\*\* (*para Sàrcoli*) O que eu devo ver?

SÀRCOLI: Que não é certo brincar com o entusiasmo dos jovens!

\*\*\* Eu, brincar? Não entendi. O que está acontecendo?

*Novamente a gritaria* – quer continuar brincando! – Ah, não! – Chega! Chega!

DIANA: (*dando um passo à frente*) Eu lhe apreciava!

\*\*\* Pode ir, César, pode ir.

*César sai, \*\*\* se dirige aos jovens:*

Enfim, o que aconteceu?

JOVEM I: Estamos todos aqui consternados –

SÀRCOLI: – muito pior. Indignados!

\*\*\* tem coragem de falar assim na minha frente?

JOVEM II: Indignados sim, pela falta de decência –

JOVEM I: – é como se diz: uma trapaça à americana. Foi o que o senhor Pedro fez –

\*\*\* Pedro?

JOVEM I: – uma trapaça! Uma trapaça!

\*\*\* (*atordoado*) trapaça...?

SCELZI: (*revoltando-se*) Vamos parar com os xingamentos! Será possível que não podemos nos entender, nem mesmo entre nós?

DIANA: (*de repente desaba a rir, como no primeiro ato*) Délago... Délago...

SÀRCOLI: Chega Diana! Ou te arrasto daqui!

DIANA: É muito cômico... muito cômico

\*\*\* (*contrariado, feroz*) Que coisa é cômica?

DIANA: Nós mesmos, Poeta... eu mesma acreditei nele... eu o admiro por esta colossal gozação...

\*\*\* Gozação? Que quer dizer? Eu não estou sabendo de nada!

SCELZI: Como? Não sabe que o seu sobrinho publicou esta semana um novo livro de Délago?

\*\*\* Eu? Não! Pedro? Que livro?

JOVEM I: (*em tom incrédulo*) “Uma Nova Voz”...

SÀRCOLI: (*rapidamente entregando-lhe o livro*) Aqui está: “Novas Poesias de Délago”...

\*\*\* (*surpreso, com espontânea afirmação*) Mas este livro é meu!

TODOS (*menos Scelzi, em coro*) – Isso nós sabemos – Grande coisa! – Bela novidade! – Isso nós sabemos muito bem!

SCELZI: (*mostrando um maço de folhas*) Veja. Eu tenho aqui comigo os rascunhos. Pedro me mandou uma semana antes, para o lançamento!

\*\*\* (*para ele mesmo, atordoado*) ... publicado com o nome de Délago...

JOVEM I: (*apontando-o para os outros*) Finge que não sabe!

\*\*\* (*idem*) ... como teve a coragem de fazer isso...?

SÀRCOLI: Porque Délago é o senhor!

JOVEM II: Ainda pretende disfarçar?

DIANA: É inútil, porque ele mesmo nos contou...

\*\*\* Quem contou?

SÀRCOLI E OS OUTROS: (*menos Scelzi*) Ele! – Ele! – Pedro! – Ele mesmo!

\*\*\* (*quase para ele mesmo*) Estúpido... estúpido...

SCELZI: (*para os companheiros e depois para \*\*\**) Esperem! – Contou, porque eu mostrei estes rascunhos a uma pessoa que já tinha lido o manuscrito. E quando me viu discutindo a autoria do livro, exaltado e triunfante, saltou sobre mim, gritando que o livro não era de Délago, mas do senhor, e que o senhor mesmo tinha recusado o livro!

\*\*\* Recusado? Não é verdade. Eu o deixei lá –

SÀRCOLI: - com Pedro? Para que o publicasse?

\*\*\* Não! Ao contrário! Eu o proibi de publicá-lo!

SÀRCOLI: Ouviram? - Então foi ele que lhe fez a traição! Queria prosseguir com a farsa!

SCELZI: (*gritando*) Não é verdade! Do que estão falando. Eu o coloquei na parede!

\*\*\* E ele então confessou...?

SÀRCOLI: Sim! Uma farsa!

SCELZI: (*enquanto os outros, indignados, repetem: - Uma farsa! Uma farsa! - ao mesmo tempo, \*\*\* , para ele mesmo, com raiva e amargura, cerrando os punhos, exclama: - Estúpido... estúpido... estúpido... - Scelzi se revolta contra todos*): Pedro não disse que era uma farsa! Absolutamente! Ele quis defender o livro e o tio! Fui eu que lhe demonstrei -

\*\*\* - o senhor lhe demonstrou o quê?

SCELZI: (*batendo com os dedos sobre o rascunho*) - que aqui, estas páginas novas, soavam falsas -

\*\*\* - ah!, sim, sim, agora falsas!

SCELZI: Naquele momento eu ainda não sabia! Mas, mesmo sem saber - o truque - o truque se revela por ele mesmo!

\*\*\* - sim, claro, claro!

SCELZI: - posso lhe mostrar as anotações que já tinha feito! E, no mais, se recorda muito bem de todas as minhas reservas em relação a Délago!

\*\*\* Reservas! Ah, suas reservas por Délago? E o "modo" novo, na maneira como o senhor entendia? - "*sem ironias*" - E a pedra por cima? A pedra colocada sobre nós, da velha geração? Uma farsa? - imagino! - agora que Délago sou eu.

SCELZI: Exato, agora que se sabe que Délago é o senhor! E aqui se descobre isso!

*Novamente batendo com os dedos sobre o rascunho.*

- coisa de papel - de livro - manipulação de estilo! E, permita-me dizer, já que o senhor assume este tom comigo, que isto aqui não tem nada a ver com a moralidade de nós, jovens -

\*\*\* - ah, não? -

SCELZI: - Não! Porque para nós, o poeta - só para que o senhor saiba - não é mais o literato erudito -

SÀRCOLI: - que se diverte com a farsa de parecer jovem, quando não é!

PRIMEIRO JOVEM: Agora que sabemos que Délago é o senhor, para nós acabou!

SCELZI: Sim, acabou! Porque para nós, o poeta deve ser antes de tudo um HOMEM, - benza Deus! Não papel impresso - SANGUE - CARNE.

\*\*\* (*apertando forte o livro com as duas mãos, para Scelzi*) E aqui não tem um homem? Aqui não tem sangue? "Vida que pulsa de outro modo", "outra vida", como o senhor mesmo havia dito? - Não, não mais - não é verdade? Por causa dos meus anos de vida? Juventude é para vocês o número de anos, e não uma prerrogativa de vida, de alma? Esta sua moralidade é a mais insolente presunção! - Não pode ser - eu - o mais jovem de todos vocês, e haver sentido em mim, aquilo que em vocês apenas se agitava, confuso e sem expressão? Eu - sentido - sentido - com tal força, a ponto de expressá-lo antes de vocês? E de uma forma nova, diferente de tudo que eu tinha feito até agora? Não. Isso é imoral para sua moralidade que se sente enganada! - e então, já que é assim - eu digo que enganei vocês! Enganei vocês!

*Desencadeia-se uma grande confusão de vozes, os jovens gritam - Uma farsa! Uma farsa! Délago é uma farsa! Enganados! Enganados!*

SCELZI: (*ao mesmo tempo*) Eu sabia, eu sabia. Fui eu, primeiro que todo mundo, que descobri o truque... Délago é uma farsa!

*Enquanto os jovens saem, \*\*\* volta para sua mesa. Surgem de repente Caproni, Giaffredi e Giovanna, depois Tito e Valentina.*

CAPRONI: (*batendo palmas*) Nos enganou magnificamente meu amigo.

GIOVANNA: Era ele o tempo todo! O tempo todo!

TITO: Eu tinha certeza que era papai. Disse plágio porque não sabia.

GIAFFREDI: (*dando tapinhas nas costas de \*\*\**) Uma grande e verdadeira satisfação!

VALENTINA: Me sinto livre de um pesadelo!

CAPRONI: Délago, o poeta novo!

GIAFFREDI: Se fará um barulho enorme! Mas todos vão querer ouvir de você.

\*\*\* De mim, o quê?

CAPRONI: Que Délago é uma farsa!

TODOS: Sim, uma farsa! Uma farsa!

CAPRONI: Confirma?

GIAFFREDI: Confirma?

\*\*\* Eu? Precisa? E não ouviu eles gritando?

*Novamente as vozes ecoam, como um canto* – Enganados! Enganados! Délago, uma farsa! Uma farsa!

GIOVANNA: Que alegria! Que alegria!

CAPRONI: (*para \*\*\**) Não esperava outra coisa de você meu amigo!

GIAFFREDI: Magnífico, magnífico!

CAPRONI: Devemos fazer uma estátua para aquele seu sobrinho! Nos saiu melhor do que a encomenda!

GIOVANNA: Ah, mas para ele também será oportuno. Este livro agora vai vender como água!

CAPRONI: Isso não!

GIAFFREDI: Podemos capturar as vendas! Processá-lo por abuso de confiança e apropriação indébita!

CAPRONI: De maneira alguma! Os “nossos” é que vão vender como água, os “nossos”, Excelência! Já dei ordem para abastecer todas as livrarias!

TITO: É, mas com a algazarra que se fará...

CAPRONI: Délago acabou! Acabou! Não conseguirão vender nem quatro cópias sequer! Conheço o público. Assim que souberem que foram enganados...

\*\*\* (*como se saísse do transe no qual estava absorto, para Caproni*) A culpa é sua.

CAPRONI: Minha? Como assim?

\*\*\* Sua, sua, por não ter publicado o livro.

GIAFFREDI: (*surpreso*) Mas como? Não está feliz?

GIOVANNA: (*muito surpresa*) Mais essa agora!

\*\*\* (*impetuosamente, ainda que tente se conter*) Feliz? Feliz pelo quê? Por Délago ter acabado? (*olhando todos*) – feliz que agora se pareça com uma farsa aquilo que antes era – era – uma voz nova, “minha”, que todos tinham escutado – para a qual todos tinham se voltado – uma voz “viva” – “viva” – “AINDA VIVA” – minha!

GIAFFREDI: Mas se ninguém sabia –

GIOVANNA: – que era sua! – Estou pasma!

GIAFFREDI: Só você que sabia!

CAPRONI: Colocaram um contra o outro!

\*\*\* Era isso que eu queria!

GIAFFREDI: Ah, sim? Queria que te ofuscassem?

\*\*\* Que me ofuscassem!

GIAFFREDI: Que ele fosse o novo ídolo, e que te jogassem fora?

\*\*\* Sim. Porque ele era o “vivo”!

GIAFFREDI: Eu não te entendo.

\*\*\* Eu sei que você não pode me entender!

CAPRONI: Eu deveria ter publicado o livro com seu nome?

\*\*\* Sim! Se era meu.

GIAFFREDI: Para que todos dissessem que imitava Délago?

\*\*\* Era isso que eu queria!

GIAFFREDI: Para terminar de se afundar?

\*\*\* Não! Para capturá-lo para mim! E fazer retornar para mim aquilo que era meu! Vida, não farsa. Sangue – ainda vivo – meu! Vivo, era o que eu queria!

CAPRONI: E como faria isso? Eu não vejo...

\*\*\* Como? Eu sabia como! Não revelando nada antes do tempo, publicando o livro com o meu nome, para que falassem que era mesmo uma imitação malfeita de Délago, um falso eco, patético, de um velho, que queria copiar a voz de um jovem, nova, fresca, genuína. Entendem agora aquilo que eu queria? – que afirmassem Délago ainda mais, a sua juventude, a sua originalidade, refletida por aquela minha cópia grosseira – vivaz, firme, ousado – incontestável! – E aí sim, quando ninguém mais pudesse negar sua existência, revelar –

TITO: – que Délago era você?

\*\*\* – e por pior que eu fizesse, não imitava ninguém, ou melhor, imitava a mim mesmo, porque Délago era eu!

CAPRONI: E por que não nos contou nada?

GIAFFREDI: Assim, tornava a farsa ainda maior?

\*\*\* A farsa! A farsa! Vocês só enxergam a farsa! É incrível para vocês que eu ainda possa me sentir vivo; sair desta prisão de mim mesmo! Fechado! Emparedado! Sufoco! Sufoco! Morro! – Por que não lhes contei nada? Porque se soubessem antes que Délago era eu...

GIOVANNA: E o seu sobrinho sabia?

\*\*\* Claro que sabia!

GIAFFREDI: Ah, é por isso que publicou o livro com o nome de Délago!

\*\*\* Estúpido! Ele também não entendeu nada. Não tive tempo para preveni-lo. Mas quem poderia imaginar que você

*Para Caproni:*

levaria o manuscrito para lá, recusando-se a publicá-lo? E Pedro, por traição... eu sei, eu sei porque ele agiu assim! Tinha a intenção de me libertar, tinham a intenção de me libertar. Não entenderam que Délago, revelado antes do tempo, pareceria a todos como uma farsa.

GIOVANNA: Está arrependido... como se, privado de Délago, tenha perdido tudo! O que mais te resta fazer? Já não basta esta enorme farsa enganando os idiotas que primeiro acreditaram em você e que agora não acreditam mais?

\*\*\* Agora eu sei que não me resta mais nada. Senão confirmar que o que fiz foi uma farsa.

GIAFFREDI: E alegre-se com isso! Afinal, esta é uma grande prova de talento e de vitalidade: Criar um ídolo para depois abatê-lo! De qualquer modo você saiu desta mais forte.

TITO: Teria sido mais bonito feito da maneira como ele queria.

\*\*\* Não podem imaginar como tudo isso me dói...

VALENTINA: Eu sabia todas as poesias de Délago de memória – todas... Aquela do “*Amanhecer*”...

TITO: A “*Caminhada*”

\*\*\* Uma farsa. Todas elas.

GIOVANNA: Eu prefiro realmente pensar nelas como farsa. Não consigo nem mesmo imaginar que você, na sua idade e com o nome que tem, pode mesmo escrevê-las a sério. Só posso admiti-las como farsa, e mesmo assim não me parecem dignas de você. Ver que sofre por isso... é inverossímil... olhem... – olhem que cara... está abatido...

TITO: Se sente mal, papai?

\*\*\* (*bruscamente*) Não! Chega! Chega!

GIOVANNA: É uma coisa que me... que me...

GIAFFREDI: (*baixo*) Já chega, Giovanna, já chega...

*Pausa longa.*

CAPRONI: (*tímido, interrompendo o silêncio*) Um fotógrafo, amigo meu, está aqui para...

\*\*\* (*bruscamente*) Ah, não! Por favor! Não falta mais nada! Manda ele embora!

CAPRONI: Um pouco de paciência...

\*\*\* Não vejo razão! Fora! Fora!

CAPRONI: É para a edição da tarde! Para a edição da tarde! Já prepararam as matérias!

\*\*\* Para espalhar aos quatro ventos a farsa?

CAPRONI: Mas é necessário, acredite, para você - e também para mim - agora que...

\*\*\* Mas eu não aguento mais! Chega! Deixem-me em paz!

CAPRONI: É coisa de minuto! Tente convencê-lo Excelência!

\*\*\* Ninguém vai me convencer de nada! Deixem-me em paz!

CAPRONI: Imagina o carnaval que não farão os jovens que se sentiram enganados? Atacarão com fúria sua obra, sua fama!

GIOVANNA: Não podem lhe causar nenhum dano.

CAPRONI: Eu sei. Mas é melhor agirmos antes! Aniquilá-los! Soterrá-los sob o ridículo! Atacar primeiro! Não desperdiçar este feliz acaso!

TITO: É, atacar, atacarão...

GIAFREDDI: E neste momento, com a homenagem que se está preparando...

GIOVANNA: Acham mesmo que podem prejudicar...

GIAFFREDI: Seria melhor que não houvesse dúvidas...

CAPRONI: Mas eu não quis dizer isso! Não me interpretem mal! Não digo que temos o que temer! Digo que não devemos perder a ocasião! Mas valer-se dela! Para que você saia dela ainda mais forte, como bem disse vossa Excelência!

*Para Tito:*

E você me mostrará os plágios que descobriu.

TITO: Sim, mais de cinco! Plágios, porque não sabia.

CAPRONI: Os jogaremos todos na cara! Estúpidos, não perceberam! E ele com todas as cartas na mesa! Deixem comigo que eu resolvo tudo! Mas você deve ser um pouco mais flexível e deixar tudo por minha conta.

\*\*\* Isso me dá náuseas. Não entende? Acaba comigo.

GIOVANNA: Mas deveria se alegrar!

TITO: Eu o entendo...

VALENTINA: Eu também...

CAPRONI: Porque são jovens. Agora deixem comigo que eu resolvo. Diga alguma coisa Excelência!

GIAFFREDI: Eu entendo que possa estar magoado, mas pensa que, no pior dos casos, perdeu apenas um momento seu - este último -

\*\*\* - "vivo" -

GIAFFREDI: Mas não me faça rir. "Vivo" - você vive na sua obra inteira!

\*\*\* Não falo da obra! Falo de mim, "eu", "vivo"!

GIAFFREDI: E quer jogar toda sua obra pelos ares por causa de um único momento?

CAPRONI: Deixará sua obra ser atacada pela fúria destes cães que tentarão destruí-la, esmigalhá-la, só para se vingar?

\*\*\* Se ela não resistir, se for esmigalhada, então que seja destruída...

GIAFFREDI: Jamais! Há cinquenta anos que trabalha construindo esta sua própria imagem. Imagem que, com muita dificuldade, você mesmo esculpiu! Não pode querer que agora seja demolida!

\*\*\* Demolida... Se devo apenas ser uma imagem...

CAPRONI: Mas quer abandonar a si mesmo?

\*\*\* Não me importo.

GIAFFREDI: Como não se importa?

GIOVANNA: Mas de que vida você está falando, pode-se saber?

TITO: *(depois de um tempo)* Você é toda nossa vida papai!

VALENTINA: *(depois de um tempo)* Nós precisamos de você!

\*\*\* *(vencido)* Está bem, está bem, e agora, o fotógrafo...

CAPRONI: *(radiante, corre para chamar o fotógrafo)* O fotógrafo! Rápido! Rápido!

\*\*\* ... e a farsa, a estratégia, e minha imagem esculpida:

*Deixa cair os braços.*

Aqui está ela! Mas que seja rápido!

*O fotógrafo entra. Tira a foto.*

FOTÓGRAFO: atenção! Firme! Firme!

Pronto!

Está feito!

\*\*\* Agora chega,

GIOVANNA: Sim, sim, chega! Vamos deixá-lo descansar. Andando, andando.

CAPRONI: *(para o fotógrafo)* Sim, vamos, vamos. Rápido. Precisa fazer as cópias e distribuí-las para todos os jornais.

GIAFFREDI: Eu também vou indo.

GIOVANNA: *(sai, seguindo Giaffredi)* Espera, espera, gostaria de lhe dizer...

*Silêncio. Todos saem. \*\*\* está sozinho, sentado de frente a sua escrivaninha. Tem os dois braços para trás, sustentando o próprio corpo. Parece que espera o golpe final. Entram pelo fundo do palco, Veroccia, Pedro e Natacha. A cena entre eles é muito angustiante. \*\*\* parece desligado, distante dele mesmo.*

VEROCCIA: É verdade que confirmou – para todos – que tudo foi uma farsa?

*Ela o olha. Ele está imóvel. Mas como se tivesse falado ou feito um gesto de não com a cabeça, ela pergunta:*

Ah, não?! Diz que não? Mas está nos jornais! Não foi você? Ah, foram os outros? Tudo que está aqui foi divulgado pelos outros – divulgado, decretado e então publicado. O que você fez foi falar para mim da ameaça e do receio de que isso poderia acontecer e que agora se realizou por nossa culpa, não é verdade? E que agora você não tem mais nada para me dizer.

*Para os outros, exasperada:*

Fica me olhando. Olhando. E não fala nada!

*Para ele:*

É a única coisa que pode fazer, não é? Olhar para mim.

*Para os outros:*

Não pode fazer mais nada. Se rendeu! Aceitou a sentença!

PEDRO: Eu vim até aqui para lhe dizer...

NATACHA: Ele sabe Pedro. Fique calado. Não vê que ele sabe? E talvez tenha até nos defendido.

VEROCCIA: Defendido de que?

PEDRO: De tê-lo feito desejar viver?

VEROCCIA: Não vê que para ele é exatamente essa a nossa culpa?

NATACHA: Para ele não.

VEROCCIA: Para ele sim! Para ele também, que acabou se rendendo.

NATACHA: Não precisa ser injusta Verocchia. Para os outros era culpa, para ele não.

*Voltando-se para ele:*

E você nos defendeu, não é mesmo? Ainda que ninguém aqui tenha realmente nos acusado. Se é verdade o que diz o jornal, nós –

*Para Pedro:*

quer dizer, você – acabou prestando um grande favor para eles.

PEDRO: Eu, para eles? Ah, não! Para eles não! Eu quis prestar um favor para ele, fazendo com que roubassem de Délago o livro que eles não permitiram que fosse publicado como seu. Mas talvez eles tivessem razão, porque o livro é de Délago, de Délago!

VEROCCIA: Mas uma vez que era uma farsa.

PEDRO: Porque ele não soube defendê-lo contra aquele bando de estúpidos que eu impensei contra a parede como se fossem cães danados!

VERROCCIA: Ele talvez tenha feito a mesma coisa, ainda que não fale.

VEROCCIA: E por que não fala? Por que não fala?

NATACHA: Porque lhe dói. Poderia nos repreender, mas não quer... Para você Verocchia, este era um livro, mas ele tem outros, muitos outros... que também são seus, para defender. E todos – velhos, jovens – gritavam que era uma farsa.

VEROCCIA: Você agora é uma farsa? E eu também sou uma farsa? Eu então te servi para isso? Foi tudo uma brincadeira? Uma farsa, não é? A frieza dos jovens... a frieza dos velhos... Que importância deveria ter isso para você, se eu estava lá? Eu que me entreguei inteira para você – toda – e você sabe – você que não quis, covarde... – você sabe que me entreguei inteira para você, e você não teve a coragem de me tomar nos braços, de pegar a vida que eu quis te dar – para você, para você, que sofria por não ter nenhuma, por não ter mais nem a esperança de haver uma. Eu te dei uma vida e você permitiu que falassem que era uma farsa? Covarde... covarde... covarde...

*Verocchia, convulsa, cai em prantos, num misto de desprezo e de pena.*

NATACHA: Chega, não chore mais querida. É inútil, não vê? Ele está paralisado, Não se pode fazer mais nada.

VEROCCIA: Esta é sua condenação. Ficar ali, parado, sem vida. Vamos embora. Vamos embora.

*Eles saem. Agora que \*\*\* ficou sozinho, ele pode falar. E fala com infinito carinho para Veroccia, como se ela ainda estivesse presente.*

\*\*\* Eu sei... mas porque você me sentia... você me queria vivo, como você... E estava pronta para tudo... e agora me acusa pelo mal que eu não te fiz... mas eu não poderia fazer isso, porque eu não era mais vivo, não como você. Minha juventude vive fora de mim, no meu espírito e no seu corpo. Não no meu, que já era velho... Você não compreendeu esta minha reserva, o pudor de ser velho, e você jovem. Esta coisa atroz que acontece aos velhos, você não pode saber. Um espelho – descobrir-se de repente – a desolação de se ver, o estupor de não se reconhecer mais, e que nos mata toda vez que nos olhamos – e a vergonha por dentro, a vergonha, como de uma obscenidade, de se ver com aquele aspecto de velho e sentir o coração ainda jovem e quente. Você está viva e é jovem, minha menina. Tão viva que já está diferente – você pode mudar, a toda hora, eu não, eu não posso mais. Mas você não podia saber que isso não era mais possível para mim, queria que eu fosse vivo assim, da sua maneira... Você se agarrou querida neste meu último momento vivo. Mas, pensa bem! Pensa bem! Como poderia ser consolada? Não há outra saída, senão lhe dizendo que este último momento não era de um velho qualquer, mas de um que era ALGUÉM – alguém que em todos os momentos, um após o outro, todos – todos – todos de toda uma vida – usou para se transformar exatamente em ALGUÉM – alguém que não pode mais viver, minha querida, senão para se lamentar.

*Pausa. Solene e sombrio:*

ALGUÉM, VIVO, NINGUÉM O VÊ.

*Pausa.*

Você pôde me ver, porque para você eu não era alguém, mas um qualquer que você queria vivo, como que destacado de mim mesmo, e que pertencesse ao seu tempo. E TUDO QUE EU ERA, o ALGUÉM, no que me transformei? Num fantoche, cujos cabelos você podia até mesmo cortar. Tanto é assim que eu, vivo como ALGUÉM, nunca fui visto por você. E não conseguindo me ver, me perguntava irritada, “E você porque sofre?” Agora você sabe por que sofro, e não te interessa mais em sabê-lo. Finalmente me viu ALGUÉM, e para você estou MORTO.

*A luz gradativamente vai escurecendo.*

Quando se é ALGUÉM, é preciso que no momento certo se decrete a própria morte, e que se fique assim, recolhido, à espera de si mesmo.

**Fim do Segundo Ato**

### Terceiro Ato (Epílogo)

*No jardim da casa, onde \*\*\* passou o verão, que já está terminando. As árvores, pinos e ciprestes, fazem uma fila nas laterais do palco, formando, com outras plantas, espirradeiras e loureiros, uma área livre no centro do palco. Ao fundo se vê a fachada da casa. Na área livre, ao centro do palco, observa-se um pequeno pedestal de mármore, através do qual \*\*\*, ao final do III ato, será erguido como uma estátua. Na frente do palco, um enorme portão de ferro, representando uma das entradas da casa.*

*Ao se abrir a cortina, uma luz de crepúsculo ilumina o jardim. Ao final do ato, já será noite e se verá, no silêncio, uma clara, misteriosa e difusa luz lunar.*

*Ao fundo, escuta-se, confusa e longínqua, a voz de Giaffredi discursando pelo aniversário de cinquenta anos da obra do poeta e pela entrega do título de conde; de tempos em tempos ecoam aplausos dos convidados.*

*Na frente do palco, Tito e César.*

TITO: *(fala apressadamente)* Já confirmaram sua chegada, mas ele não vai entrar por aqui, já está tudo arranjado. Você deve prestar bastante atenção ao som da trombeta, um único toque e você corre para lá –

CÉSAR: – e com o bastão nos inclinamos assim. Já nos foi passado.

TITO: Muito bem, muito bem.

*Faz menção de sair, mas acrescenta:*

É bom avisar que, de hoje em diante, não é mais “Sua Excelência”, mas “Sua Excelência o senhor Conde”.

CÉSAR: Sem dúvida, senhor Conde. Isso também já nos foi passado pela senhora Condessa.

TITO: Ah, certo, certo.

*Do fundo do palco, de onde se escutam os aplausos, dois jornalistas vêm em direção a Tito.*

JORNALISTA I: Por obséquio...

TITO: Não conseguiram um lugar? Por favor, venham comigo!

JORNALISTA I: Não, saímos de lá intencionalmente –

JORNALISTA II: – para obtermos algumas informações da família... se o senhor, é claro, não se incomodar...

TITO: Mas eu não posso. Tenho ordens para dar. Já foi confirmada a vinda do Príncipe. Pensavam que ele não poderia vir, e de última hora...

JORNALISTA I: Que ótimo! Assim a festa tocará as supremas honras!

JORNALISTA II: É uma pena que Giaffredi já tenha começado o discurso...

TITO: Magnífico! Magnífico! Vocês o ouviram?

JORNALISTA I: No final da manhã já estava na tipografia. Talvez um pouco polêmico...

TITO: Este é o seu estilo!

*Aplausos.*

Vejam, vejam, que aprovação! Permitam-me, tenho que ir...

*Entra Valentina com um grande ramo de flores.*

VALENTINA: Tito, Tito, eu não sei como fazer para oferecer este ramo de flores durante a entrada de Sua Alteza, se ele vai chegar de surpresa!

TITO: Pergunte a mamãe, santo Deus! Você acha que eu sei isso? Quando ele entrar você oferece!

JORNALISTA I: *(para Valentina)* Poderia nos dar um minuto de sua atenção, senhorita...

*Valentina olha para eles.*

Qualquer informação sobre seu pai, na intimidade...

JORNALISTA II: – seria muito preciosa! Não se sabe quase nada...

JORNALISTA I: Imaginamos que ele esteja muito feliz, com todas essas honras?

TITO: Feliz? Mamãe precisou usar de toda sua força de persuasão e Giaffredi de toda sua autoridade para fazê-lo aceitar! Ele lhes deu muito trabalho! E agora estamos todos aqui, nesta correria...

VALENTINA: Mas não pense que ele não fica agradecido. Quem o conhece bem, sabe que, no fundo, quando já se rendeu, fica muito agradecido!

TITO: A sua maneira!

JORNALISTA I: Seco. Sim, sim, isto nós sabemos.

TITO: Se sua fama hoje está assim consolidada, como um bloco de mármore, muito deve a mamãe, seu mérito é inestimável. Nós, filhos, sabemos muito bem disso.

VALENTINA: É verdade, mamãe já fez tanto... No dia a dia papai é como uma criança, incapaz até mesmo de comprar para si um lenço. A única coisa que gosta de fazer é observar.

TITO: Ah, sim, isso sim. Posso jurar que neste exato momento ele está observando. Ele entra em transe e parece que não vê mais nada. Eu não sei como pode. Mamãe fica irritadíssima: Como, não viu isso? Também não viu aquilo? Qual! Não viu nada! Mas, por outro lado, percebe certas coisas, que só ele vê e mais ninguém, que nos deixa pasmos

quando ele as conta. Lembra uma vez, quando imitou os gestos de uma senhora que fazia assim com os dedos? Só de observar ele os reproduziu, e naquele gesto de nada, estava lá, aquela senhora – viva – diante de nossos olhos. E todos nós ficamos assim, de boca aberta.

JORNALISTA I: (*anotando*) Isso é muito interessante!

JORNALISTA II: (*idem*) Interessantíssimo!

TITO: (*aos dois jornalistas*) Bom, agora me desculpem, mas eu tenho que ir. Não posso me demorar mais. Venha você também Valentina, assim pensamos como proceder com as flores.

*Os dois jornalistas se aproximam de César.*

JORNALISTA I: E o senhor, diga qualquer coisa.

CÉSAR: Eu? Mas o que eu teria para dizer?

JORNALISTA II: Ora, seja bonzinho. Não existem segredos para o mordomo. O senhor trabalha para ele há muitos anos?

CÉSAR: Há vinte e oito anos. Mas não tenho nada para dizer.

*Neste momento Veroccia se aproxima do portão. César com um gesto a convida para entrar.*

VEROCCIA: Eu não quero entrar. Só queria ver...

CÉSAR: (*interpretando*) Ah, se sua irmã e seu cunhado estão lá dentro?

VEROCCIA: Não. Não acho que eles já tenham chegado. No mais, nem mesmo sabem que eu estou aqui. Queria vê-lo antes de partir, mas apenas de longe, não quero que ele me veja. Mas agora que estou aqui, nem isso eu quero mais. Estou vendo que tem muitos convidados.

JORNALISTA I: (*para César*) Mas se quiser, ele pode lhe conseguir um lugar.

CÉSAR: Claro! Mas eu preferiria consultar a senhora Condessa, sua tia.

VEROCCIA: Não é minha tia.

*Ouvem-se aplausos.*

VEROCCIA: Encomendam-lhe o discurso fúnebre?

JORNALISTA I: (*rindo*) ah, perfeito: fúnebre.

CÉSAR: (*muito respeitoso*) Fúnebre? Não. Por quê? É Sua Excelência Giaffredi que discursa.

JORNALISTA II: Pela entrega do título de Conde.

CÉSAR: Uma festa solene.

JORNALISTA I: Esperam pelo Príncipe, Sua Alteza.

*Para César:*

Vai até lá e arruma um lugar para ela.

*César sai.*

VEROCCIA: (*fazendo um gesto como para impedi-lo, diz apenas*) Não...

*Permanece hesitante, dividida entre a vontade de vê-lo pela última vez e de ir embora.*

JORNALISTA I: (*para Veroccia*) Vai, vai lá, senhorita...

*Veroccia entra. Depois de um tempo.*

JORNALISTA I: Nem se pensou em perguntar aos filhos a repercussão da descoberta desta última aventura na família! Vê? Vê como ela o olha?

JORNALISTA II: Então é verdade mesmo?

JORNALISTA I: E não é suficiente olhar para ela? Excluída da festa... colocada para fora... e não reparou nele, lá dentro, como está?

JORNALISTA II: Sim. Parece um morto... já criaram toda uma lenda em torno deste amor, que teve como ninho a casa do sobrinho... com a irmã conivente... Ela, recentemente maior de idade... e parece que a mulher os surpreendeu...

JORNALISTA I: Nisso eu não acredito... A mulher dele, meu caro... deixa para lá... quem de fato me interessa é ela!

*Aponta para Veroccia.*

Que capítulo para um biógrafo! E que registro seria fotografá-la assim, na porta de entrada... mantidos afastados...

JORNALISTA II: Pena que já está escurecendo...

JORNALISTA I: Olha! Olha! Apertou os punhos, cruzando os braços sobre o peito...

JORNALISTA II: Parece que quer gritar alguma coisa...

JORNALISTA I: Como se adiantasse falar alguma coisa agora...

*Veroccia se aproxima, trêmula, convulsa.*

VEROCCIA: Está morto! Morto!

JORNALISTA I: (*consternado*) O que está dizendo senhorita?

JORNALISTA II: Morto? Será possível?

*Um caloroso aplauso ecoa do fundo do palco, assinalando que Giaffredi terminou o seu discurso.*

JORNALISTA II: Não, aplaudem... terminou o discurso.

VEROCCIA: Eu digo que está morto. Ninguém se dá conta. Eu vi como ele fechou os olhos.

JORNALISTA I: Sem dúvida parece muito fraco...

JORNALISTA II: E assim, todo vestido de branco...

JORNALISTA I: Para ser admirado. No verão é como um cisne.

JORNALISTA II: Mas com aquela cara, toda esbranquiçada, de fato ela tem razão, dá uma impressão...

JORNALISTA I: De um cisne. Que, porém, terminou de fazer seu último canto. Deve estar mesmo doente.

JORNALISTA II: Quando se é alguém...

VEROCCIA: Se morre.

*Som de trombeta avisando a chegada do Príncipe. Vozes gritam: – O Príncipe! O Príncipe! Os jornalistas correm para a entrada da casa. Pelo lado esquerdo, entram Pedro e Natacha.*

PEDRO: (*ríspido, para Veroccia*) Ah, você está aqui! Procuramos você por toda parte...

NATACHA: Eu te falei. Eu tinha certeza que deveríamos vir...

PEDRO: Colocava minha mão no fogo que não te encontraria aqui!

NATACHA: Eu a conheço melhor que você...

VEROCCIA: (*mais com a cabeça do que com a voz*) Sim.

PEDRO: E ele?

NATACHA: Como ele? Não há nenhuma razão para que ele a veja.

*Mais aplausos.*

VEROCCIA: Está longe. Não está em condições de ouvir nada, nem de ver ninguém.

PEDRO: Eu e Natacha queremos só cumprimentá-lo, depois vamos embora.

VEROCCIA: Não poderá nem escutar e nem ver vocês. De qualquer modo, não fale nada para ele de mim. Não diga que eu vim aqui. Eu os proíbo!

PEDRO: E se ele perguntar?

VEROCCIA: Não perguntará?

*Pedro e Veroccia se preparam para entrar na casa, mas são interrompidos pelo aviso da chegada de \*\*\*. – É ele! É ele que chega!*

*\*\*\* está vestido de branco com uma elegante bengala e cartola. Pedro e Natacha ficam imóveis, impressionados com sua aparência. Veroccia já foi embora.*

\*\*\* Vocês também... Todos assim... até você Pedro...

PEDRO: Mas eu... porque te vejo...

NATACHA: *(aproxima-se de \*\*\* com voz baixa, mas com grande intensidade)* Reaja! Reaja!

PEDRO: Larga isso tudo! Você só precisa fazer uma loucura na frente de todos eles!

NATACHA: Rápido!

PEDRO: E depois fugir com a gente! Viremos te buscar, amanhã!

\*\*\* *(depois de uma pausa, breve)* Não posso.

NATACHA: Tem medo?

\*\*\* Medo? De que?

NATACHA: De acabar!

\*\*\* Não é medo. Necessidade.

NATACHA: É pelos outros? É compaixão pelos outros? E Veroccia?

\*\*\* Não é pelos outros. É uma necessidade minha. Sem compaixão. E também por tédio, de tudo. O peso.

*Pedro e Natacha somem lentamente na escuridão do palco. Entram, com estardalhaço, Giovanna, Giaffredi, Valentina, Tito e um Padre, comentando com grande satisfação sobre o sucesso da festa.*

GIAFFREDI: Ah, o Príncipe não poderia ser mais simpático!

GIOVANNA: Pena que não se pode precisar o número de habitantes!

TITO: Da cidade natal de papai? Ele perguntou? Mas eu sabia! Vinte e quatro mil setecentos e cinquenta e três.

GIOVANNA: Veja só. Ele sabia. E nós lhe dissemos que era dezoito mil.

VALENTINA: Sim, mamãe. Mas depois falamos que de lá para cá deveria ter aumentado...

PADRE: Perguntou também quantos educandos tinha... e eu fiquei muito feliz em dizer que, como a cidade natal, meu educandário também se sentiria muito orgulhoso de receber de agora em diante um nome tão glorioso.

GIOVANNA: O senhor, Padre, poderá tomar posse da casa entre dois ou três dias no máximo...

PADRE: O que lhes for mais conveniente.

VALENTINA: Nós ficamos até agora por causa das homenagens...

GIOVANNA: Já está tudo pronto para a mudança.

PADRE: Mas a Princesa, uma santa alma, deixou claro que Sua Excelência pode permanecer aqui até quando quiser...

GIOVANNA: Seus educandos são de ambos os sexos?

PADRE: Sim, senhora Condessa. Duas alas. Uma ala masculina, uma ala feminina.

GIAFFREDI: (*para \*\*\*)* Deveria dizer alguma coisa para o padre...

GIOVANNA: Seria muito delicado de sua parte...

PADRE: Oh, nossa gratidão então... não ousaria pedir-lhe...

VALENTINA: Se não está muito cansado...

GIAFFREDI: Duas palavras...

PADRE: Ficariam para a eternidade, esculpidas em nossas almas...

GIOVANNA: Experimente querido... Duas palavrinhas...

TITO: Silêncio!

*Grande silêncio. Na frente do pedestal de mármore, \*\*\* pronuncia com voz gélida, clara e pausada, as palavras que formam sua epígrafe.*

\*\*\*

PUBERDADE  
MISTERIOSA FÁBULA DE RECORDAÇÕES  
SOMBRA QUE DE VOCÊ SE APROXIMA  
SOMBRA  
QUE DE VOCÊ SE AFASTA

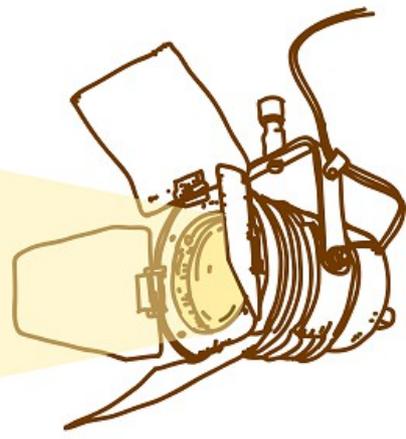
*Todos saem em silêncio, menos \*\*\*. O poeta, pesadamente, sobe no pedestal de mármore, que o eleva como se ele se fosse uma estátua.*

**Fim**

Submetido em: 27 jul. 2019

Aprovado em: 09 out. 2019

# Dramaturgia em foco



## Peças curtas

Apesar de a história ser fictícia, é inspirada em discursos reais e no mito de *Édipo Rei*. Retrata um presidente coagido pelas crescentes divulgações midiáticas, que o incriminam de corrupção. Apresenta falas de mulheres que sofreram algum tipo de coerção física e/ou verbal por seus parceiros. E finalmente, aborda as questões de exclusão, abandono, pobreza, violência e preconceito. As figuras míticas de Édipo, Jocasta e Antígona são ressignificadas em outros contextos envolvendo abusos de poder, relacionamentos amorosos e transfobia. O texto questiona quem mente e para quem mentimos. A quem queremos enganar?

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, onde desenvolve a seguinte pesquisa: por que os voluntários de Goiânia elegem a figura do palhaço em suas intervenções em Hospitais? Formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Estado de Goiás, tem MBA em Gestão Empresarial (Fundação Getúlio Vargas) e Pós-graduação em Construção Civil (Universidade Federal de Goiás), Master, Executive e Professional Coach pela Academia Brasileira de Coach, com certificação Internacional pelo Behavioral Coach Institute. Proprietária da Empresa Construction Atêlie de Arquitetura, palestrante e representante da vertente que defende a arquitetura como forma do expressar psicológico do indivíduo, a formação de espaços sustentáveis e de interação pessoal e artística dos espaços. Diretora e palhaça do Grupo PalhaCia em Goiás, grupo que promove ações de educação, inserção social e mudança de ambiente, através da arte, para crianças hospitalizadas e marginalizadas.

## Quem mente?

Roberta Machado Silva

### Cena I - Discurso do Presidente

*Existe uma luz debaixo para cima direcionada ao espaço do palanque. O presidente entra imitando o corpo de um robô e inicia o discurso de costas para a plateia. A projeção na parede aumenta os movimentos mecânicos do ator. O restante do cenário permanece escuro.*

PRESIDENTE: Ao cumprimentá-los quero fazer uma declaração a todos, e desde logo ressalto que declaro agora, pois decidi conhecer primeiro o conteúdo de gravações que me citam. Solicitei, ao Supremo Tribunal acesso a estes documentos, mas até o presente momento não consegui. Quero deixar claro que meu governo sofreu esta semana seu pior e melhor momento. Os indicadores de queda da inflação, os números de retorno da economia e os dados de geração de emprego criam esperança de dias melhores. O otimismo retorna e as reformas avançavam no Congresso Nacional. Contudo, a revelação da conversa gravada, trouxe de volta o fantasma de uma crise política. Portanto, o imenso esforço de retirar o país da sua maior recessão pode ser inútil. E nós não podemos jogar no lixo tanto trabalho. Ouvi realmente o relato de um empresário que por ter relações como ex-deputado auxiliava a família do parlamentar. Não solicitei que isso acontecesse e somente tive conhecimento deste fato nesta conversa do empresário. Repito e ressalto (*a fala é cortada como se o robô estivesse em pane*), em nenhum momento solicitei que pagassem a quem quer que seja para ficar calado. Não comprei o silêncio de ninguém, porque não temo nenhuma delação, não preciso de cargo público, nem de nenhum foro especial. Nada tenho a esconder, sempre honrei meu nome. (*Há sempre indícios corpóreos do ator que o robô está em pane*) E nunca autorizei que utilizassem meu nome indevidamente. E por isso quero registrar enfaticamente (*o ator repete a palavra por três vezes como uma vitrola quebrada*), a investigação pedida pelo STF será território onde surgirão todas as explicações e no Supremo demonstrarei não ter nenhum envolvimento com estes fatos. Não renunciarei. Repito: Não renunciarei (*Novamente o ator repete a fala – Não renunciarei, como um vinil arranhado. Fazendo movimentos robóticos repetidos com o corpo também*). Sei o que fiz e sei da

correção dos meus atos, exijo investigação plena e rápida, para os esclarecimentos ao povo. Esta situação de dúvida não pode persistir. Se foram rápidas as gravações clandestinas não podem tardar nas investigações e na solução das mesmas (*congelamento como se houvesse parado de vez e posterior retomada*) meu único compromisso meus senhores e minhas senhoras é com o país e é só este compromisso que me guiará. Muito obrigado. Muito boa noite a todos.

*(A luz se apaga e o Presidente congela em cena. Entra o Coringa, pelo meio da plateia- grunhindo – procurando alguém, ele vai jogando o foco da luz – lanterna – no rosto das pessoas. Fala com voz rouca e entrecortada).*

CORINGA: Que bonito discurso, não é mesmo? Que voz ecoante, não acha? Que vocabulário! *(Para e muda a expressão)* Inflação, economia, emprego. Esperança? *(Fala entre grunhidos)* Conversa fiada. Gravada? Quem conta? Ouvi o relato. E o povo? *(Joga a luz na plateia)* Calado. *(Coringa – grunhindo, como que em uma reza ou ritual – vai até as velas no canto oposto ao presidente e as acende uma a uma. Volta e termina a conversa)* Quem mente? Quem sabe? A mulher dele sabe?

*(Sai Coringa e senta próximo à plateia. Todas as luzes se apagam, só permanece a iluminação das velas).*

## **Cena 2 – Jocasta Morta**

JOCASTA: *(Da plateia ela levanta e fala)* Meu Édipo. *(Caminhando até o palco só se ouve o barulho do salto, até chegar à cadeira que está posicionada entre as velas e fala.)* Meu Édipo é minha paixão. Eu nunca fui mulher da rua, da vida. Nunca precisei, meu Édipo sempre cuidou de mim. Começamos a namorar muito cedo. No início nós éramos inseparáveis. Naquela época eu ainda dançava. *(Exprimindo saudade)* Ele me levava pra toda parte me apresentava pros amigos, a gente ia a convenções, simpósios, conferências. Sabe, né? Meu Édipo é importante. *(À medida que fala vai retirando os acessórios do figurino e se desconstruindo).* Mas agora eu tenho que cuidar da casa *(Apaga uma vela)*. Ele não deixa faltar nada em casa, cada um tem as suas obrigações, não é mesmo? Tenho que ir ao supermercado, levar o menino ao médico *(Conforme transcorre as falas vai apagando as velas com as partes do corpo, e vai se desfazendo dos acessórios elegantes)*. Não acho que ele seja

machista. Ele reconhece que a mulher tem tripla jornada, com certeza, ele já até incorporou este fato. Podia ter anunciado isso hoje. Eu não saio muito de casa só quando é preciso mesmo, é que ele é muito ciumento. (*Rindo, achando graça*) Na maioria das vezes ele vai comigo. Você acredita que ele é tãaaao ciumento que eu não posso ficar olhando para as pessoas? (*Começa a parecer um pouco perturbada como que enlouquecida*) Celular? Eu não tenho, porque mulher séria não fica de conversinha. Quando minha mãe precisa ela liga pra mim lá em casa. Às vezes ele é um pouco (*Demonstra com atos que ele é agressivo*), mas é porque me ama. Uma vez ele (*fala cobrindo o rosto, como se tivesse levado um soco*), porque eu chamei meu primo pra vir visitar a gente. É claro, ele tinha razão, ele não ia estar em casa, como que uma mulher decente recebe um homem em casa sem o marido (*Muda de expressão e sorri*). Ele fala que eu sou tão maravilhosa que tudo que eu faço tem que ser muito bom também. E se não tá bom (*fala se encolhendo como se tivesse apanhado novamente*). Outro dia ele me obrigou a... (*Insinua um estupro com a cadeira*) E que mulher tem que satisfazer o marido e não é todo dia que a gente tem vontade, não é mesmo? Daí ele (*fala segurando firmemente o pescoço como se tivesse sido enforcada*), porque eu tenho que fazer e que ter vontade quando ele quer (*Fala mudando a expressão como se fosse dona de si*). É claro que eu acho ruim quando ele me xinga; eu sei que isso é humilhante, escuto “poucas e boas”, mas casamento é assim, tem seus momentos bons e ruins. E ele só faz isso porque se importa comigo. Porque eu sou bonita, recatada e do lar (*Muda a cara rapidamente, e transparece ternura*). Nós temos dois filhos. Eu considero, né? O nosso filho mesmo, ele o levou embora (*triste*). É porque ele tinha uns probleminhas, ele só tinha contato comigo, então ele gostava de coisas de mulher, era muita influência minha, eu estava fazendo mal pro menino (*Com um par de sapatos no braço a ninar, deixa transparecer que a criança é arrancada dos seus braços*). Daí meu Édipo levou ele pra uma escola de homem. O outro menino ele me trouxe depois, bebezinho ainda. Ele disse que é filho de uma amiga antiga da faculdade. Ela deu pra ele criar porque não estava interessada em criar filho de malandro (*Faz uma cara de ternura*). Meu Édipo tem um coração muito generoso. Vê se pode? E como ela teve coragem de engravidar de um cara desses. (*Muda rapidamente, se alinha, arruma os cabelos que já estão muito desajeitados e senta na cadeira como se entrasse em um carro*). Eu vou indo, já está tarde, preciso cuidar do meu filho. Meu Édipo? Não, hoje ele não dorme em casa, tem trabalho fora da cidade.

*(Fala sentando e apaga a última vela. Quando o ruído acaba, sai novamente o Coringa da plateia com uma luz na cara e um grunhido forte).*

CORINGA: Mulher gosta de apanhar *(Fala insultando as mulheres da plateia)* Você tem que cuidar da casa, essa porra não tá limpa. Você não é boa influência. Tá falando com quem? Tá olhando pra onde? Que roupa é essa? *(Mudando a expressão, mas ainda grunhindo)* Amor. Ilusão. Mentira. O quanto a mulher faz pela casa, o quanto faz pelo lar, o que faz pelos filhos. E os filhos para onde vão? O que será que acontece com eles?

*(Vai se afastando novamente e entra na coxia. Se a peça for apresentada em espaço aberto o Coringa pode se misturar na plateia e assistir de lá, desde que sua luz esteja apagada para não haver interferências).*

### **Cena 3 - Antígona quebra barraco**

ANTÍGONA: Meu nome, Antígona *(Um refletor acende repentinamente no centro do palco. Neste momento a atriz já chegou lá no escuro, com sua mala)* Mas não foi sempre assim, me chamavam de Laio, como meu avô. Talvez esperassem que eu fosse como ele, mas não o conheci, ele morreu. Assassinado. Ninguém sabe como, quem sabe alguém ainda procure uma resposta. *(Vai tirando apetrechos de dentro da mala e vai se montando. Todos os movimentos são coreografados como em uma dança)* Eles me tiraram de casa muito cedo. Mas eu não lamento, só sinto falta de minha mãe, a gente dançava quando meu pai saía *(Faz movimentos deixando a entender que a mãe é Jocasta aprisionada no canto)*. A música não podia ser muito alta senão algum canarinho contava pra ele. A gente se divertia, era uma forma de sair daquela prisão, a única que nós tínhamos. Às vezes, me pergunto se ela ainda vive na gaiola, mas nunca mais tive notícias *(A coreografia até aqui remete a pássaros presos)*. Foi na escola. Na escola começaram a reclamar para os meus pais que eu tinha um problema, uma doença, e eles viam como a possibilidade de homossexualismo *(A coreografia passa abruptamente a se parecer/ remeter com uma surra)*. Daí eu voltava pra casa, levava uma surra. Me levantavam de cabeça pra baixo, me batiam com a fivela da cinta. Depois eu era tratado com vinagre e sal para me recuperar. Foi assim até quando eles me suportaram. Então, meu pai me levou embora e me deixou em um orfanato. Lá eu apanhei, fui estuprada, sofri sozinha, cheia de perguntas, sem carinho, sem nada nem ninguém *(As*

*falas são cortadas por movimentos abruptos de dor e sofrimento*). Sempre me senti inadequada, isso já era natural. Afinal eu era excluída, marginal. Eu sempre me sentia mulher, mas as pessoas me diziam (*Fala se alinhando como se quisesse adquirir as características pela postura*) toma jeito de homem. Anda direito, fala direito, seja discreto. Que roupa é essa? (*Triste*) Fui um estranho pra mim mesmo. Até ter que sair de lá. Então, quando tive que me virar, me prostituí. (*Afrontando a plateia*) Qual é? Eu precisava de dinheiro. Ninguém aceitava, mas sempre fui Antígona. Não me davam emprego sem um documento, o que você acha? E eu, nunca fui Laio (*Se mostra mais forte e superior - a fala se dá enquanto ela calça os sapatos*). Foi difícil, mas eu superei. Paguei minha cirurgia. Meus documentos demoraram, mas saíram. Paguei meus estudos, também. Mas eu dei sorte, a maioria das mulheres como eu, meu filho, abandona os estudos. Eu cheguei à faculdade, estudei (*Passando batom*). E graças ao meu amado, agora me tornei diretora da faculdade de Belas Artes, ele tem umas influências aí, sabe? Agora eu não preciso me preocupar, ele cuida de mim (*Voltando-se ao lugar do palco aonde se encontra o Presidente*). Meu Édipo cuida de mim. (*A luz decresce. E do escuro surge novamente o Coringa rindo escandalosamente*).

CORINGA: E você? Quais são as suas mentiras? (*Coringa deixa a luz da lanterna focando no centro, todos se direcionam até e repetem: "Então, quem mente?"*).

FIM

Submetido em: 19 jul. 2019

Aprovado em: 09 out. 2019

## 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 2019-2020)

Imagem da Capa: *Danaïdes tuant leurs maris* (*Danaïdes matando seus maridos*, s/d.)

Autores da imagem: Robinet Testard (1470-1531)

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 213