

# **TEATRO, CINEMA E LITERATURA**

CONFLUÊNCIAS

**ADALBERTO LUIS VICENTE**

**RENATA SOARES JUNQUEIRA**

**(ORG.)**

TEATRO,  
CINEMA E LITERATURA

Conselho Editorial Acadêmico  
Responsável pela publicação desta obra

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Karin Volobuef

ADALBERTO LUIS VICENTE  
RENATA SOARES JUNQUEIRA  
(ORG.)

TEATRO,  
CINEMA E LITERATURA  
CONFLUÊNCIAS

**CULTURA**  
**ACADÊMICA**   
*Editora*

© 2014 Editora UNESP

**Cultura Acadêmica**

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

T245

Teatro, cinema e literatura [recurso eletrônico] : confluências /  
organização Adalberto Luis Vicente , Renata Soares Junqueira. –  
1. ed. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2014.

recurso digital

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe acrobat reader

Modo de acesso: world wide web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-564-3 (recurso eletrônico)

1. Teatro. 2. Teatro – História. 3. Cinema. 4. Cinema – História.  
5. Literatura. 6. Livros eletrônicos. I. Vicente, Adalberto Luis.  
II. Junqueira, Renata Soares.

14-17187

CDD: 700

CDU: 700

---

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias  
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias

# AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que subvencionou o XII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários de Araraquara e a VII Semana de Estudos Teatrais “Teatro, cinema e literatura: confluências”, eventos que, realizados simultaneamente, em Araraquara, em setembro de 2011, geraram este livro;

À Fundação para o Desenvolvimento da UNESP (Fundunesp), pelo apoio financeiro concedido aos eventos supracitados.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.



# SUMÁRIO

Sobe o pano 13

*Adalberto Luis Vicente*

*Renata Soares Junqueira*

ATO I – TEATRO, CINEMA E LITERATURA:

CONFLUÊNCIAS 17

Brecht na Segunda Guerra Mundial: teatro e cinema 19

*Iná Camargo Costa*

Antecedentes 19

*Corpus* 20

Notas sobre a guerra 22

*Simone Machard* 25

*Schweik* 26

*Os carrascos também morrem* 27

Algumas observações adicionais sobre o filme 30



Cinema e literatura: o exemplo do “Unanimismo”,  
de Jules Romains 33

*Flávia Nascimento Falleiros*

Algumas considerações iniciais 33

*Jules Romains, Unanimismo e cinema* 35

Referências bibliográficas 44

Poesia e cinema: exemplos portugueses 45

*Fernando Cabral Martins*

*Douro, faina fluvial*, 1931 49

*Passeio com Johnny Guitar*, 1995 52

Referências bibliográficas 55

Augusto Matraga no cinema de Roberto Santos 57

*Arthur Autran*

Introdução 57

O realismo na obra de Roberto Santos 59

*A hora e vez de Augusto Matraga* e o realismo 64

Observações finais 73

Referências bibliográficas 73

O deslocamento do sujeito masculino no  
sertão contemporâneo: estudos de caso  
na literatura e no cinema 75

*Samuel Paiva*

A estrada como gênero cineliterário 78

Processos de criação aproximados 80

Alteridades sexuais 82

Formas cinematográficas do romance 84

Formas intermediáticas do filme 87

Vocação para o real e roteiros imprevistos 89

Referências bibliográficas 91

Visualizar a diversidade da língua portuguesa:

*Bocage – o triunfo do amor*,  
de Djalma Limongi Batista 93

*Carolin Overhoff Ferreira*

Introdução 93

*Bocage – o triunfo do amor* 96

Prólogo 97

Primeiro canto 98

Segundo canto 100

Terceiro canto 102

Epílogo 105

Conclusão 105

Referências bibliográficas 107

*Electra em close-up* por Luchino Visconti 109

*Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho*

Referências bibliográficas 135

Sociologia, cinema e literatura:

traços da subjetividade contemporânea 139

*Mauro L. Rovai*

Introdução e metodologia 139

A alma do cinema 142

Aproximações sociológicas 147

Considerações finais 151

Referências bibliográficas 154

ATO II – PEÇAS, PESSOAS, PERSONAGENS:  
DE TEATRO 157

Décio de Almeida Prado:  
um certo “estilo tardio” 159

*Vilma Arêas*

Referências bibliográficas 175

Lágrimas em verso: o canto crítico em  
Aristófanes e Eurípidés 177

*Christian Werner*

*Aves* 209-22 179

*Helena* 164-90 182

*Andrômaca* 91-116 188

*Medeia* 184-203 192

Conclusão 195

Referências bibliográficas 196

*Esperando Godot*: por uma poética do absurdo 201

*Márcio Scheel*

Samuel Beckett e o mundo administrado 201

Por uma poética do absurdo 208

A fundação do mundo 217

Referências bibliográficas 226

Perspectivas experimentais e críticas nas peças  
em um ato de Tennessee Williams 229

*Maria Silvia Betti*

Referências bibliográficas 241

À margem da liturgia: representações da religiosidade católica na peça teatral <i>A revolução dos beatos</i> , de Dias Gomes	243
<i>Gilberto Figueiredo Martins</i>	
História e mito	255
Impasses da forma	269
Cortinas cerradas	284
Referências bibliográficas	289
Só na malandragem – de Brecht a Chico Buarque	293
<i>Flávia Regina Marquetti</i>	
Das definições	294
Gay, Brecht e Luís Antônio: cem anos de perdão	296
De Mackie Messer a Max Overseas	298
Só na malandragem – teoria e prática	299
Referências bibliográficas	305
Sobre os organizadores	307



## SOBE O PANO

Em setembro de 2011 realizamos na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, em Araraquara, a 7ª edição da Semana de Estudos Teatrais simultaneamente à 12ª edição do Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, ambos inspirados pelo tema que dá título a este livro: *Teatro, cinema e literatura: confluências*. Os trabalhos apresentados por vários estudiosos naquela ocasião reúnem-se agora neste volume, distribuídos, segundo a sua temática específica, em duas partes que chamamos de atos, à guisa de composição teatral.

Assim, no “Ato I: Teatro, cinema e literatura: confluências”, encontram-se estudos que têm por denominador comum o estabelecimento de relações entre peças de teatro, obras cinematográficas e textos literários. É o caso do trabalho de Iná Camargo Costa, que, através de uma comparação entre duas peças de teatro de Brecht – *As visões de Simone Machard e Schweik na Segunda Guerra Mundial* – e o filme *Os carrascos também morrem* – que tem roteiro de Brecht –, intenta demonstrar a persistência de algumas características do trabalho literário-político do dramaturgo alemão, as quais não dependem do veículo que as expressa: por exemplo, a sua crítica à posição da burguesia francesa e da tcheca em relação ao nazismo, e o reconhecimento do empenho dos trabalhadores na luta de resistência.

A mesma abordagem interdisciplinar caracteriza o estudo de Flávia Nascimento Falleiros, que propõe uma reflexão sobre a obra

do poeta e romancista francês Jules Romains (1885-1972), inventor do Unanimismo – movimento por ele lançado com a publicação da coletânea de poemas *La Vie unanime* (1908) –, nomeadamente sobre a representação unanimista de Paris nesses poemas, com foco naquilo que o poeta tomou de empréstimo à arte do cinematógrafo.

De poesia e cinema trata também o estudo do crítico português Fernando Cabral Martins, indicando que a poesia moderna é feita de cinema e feita como o cinema – do mesmo modo que os filmes de Dziga Vertov ou de Walter Ruttmann, ainda no tempo do cinema mudo, manifestavam um modo cinematográfico equivalente às odes modernistas, o que os faz herdeiros de Walt Whitman e do Futurismo. Para lançar luz sobre casos exemplares de relacionamento entre poesia e cinema em Portugal, o autor comenta obras de cineastas portugueses como Manoel de Oliveira, Alberto Seixas Santos e João César Monteiro.

O mesmo interesse por literatura e cinema marca o estudo de Arthur Autran, que, a propósito do realismo no cinema brasileiro das décadas de 1950 e 1960 e da inserção do cineasta Roberto Santos nesse quadro, investiga como o filme *A hora e vez de Augusto Matraga* (1966) – adaptação do conto de Guimarães Rosa – articula procedimentos estéticos ditos realistas.

Do diálogo entre o cinema e a literatura ocupa-se também Samuel Paiva, que compara dois deslocamentos específicos de personagens de ficção que transitam pelo sertão: o de Adonias, protagonista e narrador do romance *Galileia* (2008), de autoria do escritor cearense Ronaldo Correia de Brito, e o de José Renato, protagonista do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), codirigido pelo cearense Karim Aïnouz e pelo pernambucano Marcelo Gomes. O crítico observa que o motivo do deslocamento, nessas duas obras de ficção, é distinto do que se vê em *Vidas secas* (o romance de Graciliano Ramos e o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos): agora o trânsito não se dá em razão da busca de condições materiais para a sobrevivência, mas sim em

função das (im)possibilidades do sujeito relativamente aos seus afetos e à sua sexualidade.

Em seguida, Carolin Overhoff Ferreira reflete, a propósito de uma adaptação cinematográfica da vida e da obra do poeta Bocage – *Bocage: o triunfo do amor* (1997), do brasileiro Djalma Limongi Batista –, sobre questões pertinentes ao espaço da lusofonia e, em especial, às relações entre Portugal e Brasil.

Na sequência podemos ler o estudo de Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, que incide sobre a técnica cinematográfica do *close-up* no filme *Vagas estrelas da Ursa* (1965), de Luchino Visconti, cuja protagonista, Sandra, nos remete à figura mítico-trágica de Electra.

Finalmente, fecha o “Ato I” o estudo de Mauro L. Rovai, que interliga a literatura, o cinema e a Sociologia para tecer considerações sobre a subjetividade contemporânea e os seus traços no cinema, vistos de uma perspectiva que valoriza a expressão dos afetos.

Para iniciar o “Ato II: peças, pessoas, personagens: de teatro”, no qual reunimos estudos específicos sobre teatro, elegemos o estudo de Vilma Arêas, que comenta duas coletâneas de ensaios de um dos mais profícuos críticos de teatro no Brasil: Décio de Almeida Prado, autor de *Peças, pessoas, personagens* (1993) e de *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol* (1997). A estudiosa considera que esses dois livros têm algo de *suma* da produção teórico-crítica de Décio de Almeida Prado acerca da cultura e da sociedade brasileiras.

Em seguida, Christian Werner conduz-nos a uma revisão de peças clássicas – *Aves*, de Aristófones; *Helena, Andrômaca e Medeia*, de Eurípides –, analisando cantos que, entoados por mulheres, revelam um intuito de crítica metalinguística a certos cânones do teatro antigo.

E saltamos novamente para os tempos modernos e contemporâneos com a leitura do estudo de Márcio Scheel, que se propõe a iluminar, na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma poética do absurdo, modernamente trágica.



Sobre o universo cultural estadunidense o nosso olhar incidirá se lermos o estudo de Maria Silvia Betti – nomeadamente sobre as peças em um ato de Tennessee Williams, nas quais a autora destaca alguns dos aspectos importantes da sua estrutura formal e da representação crítica da ideologia norte-americana. Para essa autora, a estrutura das peças em um ato serviu ao dramaturgo como uma espécie de laboratório de experimentações estilísticas, e foi dos recursos de expressão previamente empregados nessas peças curtas que ele veio a extrair elementos de que lançou mão em peças de maior duração, particularmente marcantes no conjunto dos seus trabalhos.

Antes do desfecho, voltamos ao teatro brasileiro com Gilberto Figueiredo Martins, que nos convida a analisar as representações da religiosidade católica na peça *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes.

E, finalmente, o “Ato II” deste conjunto de ensaios de confluências encerra-se com o depoimento de Flávia Regina Marquetti, que descreve o trabalho de criação cênica e de encenação que fez com um grupo de jovens, estudantes e atores amadores de Araraquara que atualizaram, em cena, a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, em relação dialógica, como convinha, com a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht.

Resta-nos, a título de epílogo cômico-sério, agradecer a todos pela presença neste livro que constitui, afinal, o *happy end* da ação que conjuntamente realizamos naquele auspicioso setembro de 2011.

*Adalberto Luis Vicente*

*Renata Soares Junqueira*

Araraquara, maio de 2013

Ato I  
TEATRO, CINEMA E LITERATURA:  
CONFLUÊNCIAS



# BRECHT NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: TEATRO E CINEMA

*Iná Camargo Costa*<sup>1</sup>

## Antecedentes

O propósito inicial deste trabalho era inspirado nos métodos da literatura comparada: tratava-se de produzir uma análise comparativa de três obras de Brecht – um filme e duas peças teatrais – para evidenciar nelas a presença das mesmas questões estéticas, técnicas e políticas relevantes para o dramaturgo. O desafio surgiu diante da opinião do dramaturgo sobre o filme – mais ou menos renegado, como já acontecera com a *Ópera de três vinténs* filmada por Pabst –, geralmente atribuída ao fato de ele ter sido excluído dos créditos por decisão do produtor (Pressburger) e do diretor (Fritz Lang).

Entretanto, a mera leitura dos seus *Diários*, cobrindo o período em que aquelas obras foram redigidas, já produziu as evidências que a análise deveria encontrar, além de acrescentar motivações e desenvolvimentos de cada um dos três projetos, seus tropeços e condições de viabilidade. Em vista disso e do seu interesse, limitamo-nos aqui a reproduzir as informações encontradas. Elas demonstram cabalmente que o roteiro do filme foi escrito por Brecht

---

1. Professora aposentada da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

e Fritz Lang e que John Wexley apenas o traduziu para o inglês. Ao final, acrescentamos algumas observações iluminadas por Brecht que podem servir de pistas para análises mais aprofundadas.

Brecht escreveu que artistas como ele, politicamente engajados na luta revolucionária, *deviam tomar partido em relação a tudo*. Inclusive em relação a assuntos como a Segunda Guerra Mundial, que, no campo cinematográfico, tem sido basicamente tratada até hoje do ponto de vista liberal (o dos Aliados), do fascista (o do Eixo), do comunista (em aliança com os liberais), dos exércitos (inglês, americano, italiano, soviético, alemão, japonês), da resistência (sobretudo a francesa) e assim por diante. A produção é quase inesgotável, atendendo a quase todos os tipos de gosto.

Nosso escritor dialético tinha posição clara sobre essa guerra e tratou de expressá-la em obras pautadas pelo critério da luta de classes, que às vezes coincide com os pontos de vista comunista e da resistência, mas nem sempre e não necessariamente. Ele examina os interesses em jogo segundo as suas determinações de classe no filme *Os carrascos também morrem* (lançado em 1943) e nas peças *As visões de Simone Machard* (escrita entre 1941 e 1943 e encenada em 1957) e *Schweik na Segunda Guerra Mundial* (escrita entre 1942 e 1943 e encenada na Polônia e na Alemanha em 1959). Por essas datas, já se vê que são obras dos anos de exílio nos Estados Unidos, quando a guerra ainda estava em andamento.

Em uma das notas dos diários, encontra-se a seguinte observação de alcance mais geral, que vale a pena reproduzir para os interessados na questão da atualidade do teatro épico: “a discussão sobre o teatro épico não pode se restringir a questões técnicas; tem que tratar dos *novos temas* que precisam ser abordados e das *novas funções do teatro*” (25.8.1943).

## Corpus

Para facilitar a vida dos leitores, apresentamos um breve resumo das obras.

*As visões de Simone Machard* foi escrita em colaboração com Lion Feuchtwanger, que também escreveu um romance sobre a mesma história. Em junho de 1940, a França já fora invadida pelo exército alemão. Nesse momento se desenrola a ação da peça, na região de Touraine. Simone é uma pré-adolescente que trabalha numa hospedaria e, nas horas vagas, lê a história de Joana d’Arc. Seu irmão serve no exército francês. A peça alterna acontecimentos reais e sonhos de Simone, nos quais ela aparece como Joana e o irmão como um anjo, cujas recomendações ela atende. Sua ação começa por impedir que todos os alimentos da despensa e os meios de transporte sejam levados pelos burgueses fugitivos, obrigando os proprietários da hospedaria a alimentar os refugiados pobres. Além disso, ela boicota o plano de entregar as reservas de gasolina ao exército alemão, explodindo tudo. Nesse enfrentamento com patrões e alemães, Simone é presa e entregue a uma instituição *católica* para doentes mentais. Mas a resistência já está se organizando.

*Schweik na Segunda Guerra Mundial* é um desenvolvimento do romance *O bravo soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek, que se passa na Primeira Grande Guerra. Esse Schweik é um “vagabundo”, que agora vive de expedientes perambulando em diversos cenários da Tchecoslováquia ocupada, como a sede da Gestapo, o Serviço de Trabalho Voluntário ou a prisão militar para os inaptos a servir o exército alemão na guerra. Comporta-se como um idiota, mas pode ser encenação de farsante e acaba convocado para servir na Rússia, próximo a Stalingrado (onde, como se sabe, soldados alemães e de outras nacionalidades foram dizimados pelo “general inverno”). A peça é desenvolvida em episódios, nos quais temos os encontros de Schweik com os soldados da Gestapo, as situações no boteco de Ana Kopecka em contraste com o que se passa nas “regiões superiores”, onde evoluem Hitler e sua corte. No final há o encontro entre Schweik e Hitler em chave de pesadelo: ambos estão perdidos, mas o tcheco “se perdeu” de propósito, isto é: desertou.

*Os carrascos também morrem* foi imaginado e imediatamente planejado como roteiro cinematográfico assim que a resistência

tcheca realizou o atentado no qual executou Heydrick, o chefe da Gestapo que respondia pela administração dos crimes alemães na Tchecoslováquia ocupada.<sup>2</sup> Seu desenvolvimento é em chave de perseguição ao militante da resistência, mas os recursos cômicos, desde a abertura, definem a posição do filme: os nazistas e seus aliados (burguesia tcheca) são objeto de riso e a população que resiste é tratada em registro sério. A perseguição ao executor de Heydrich é acompanhada da retaliação nazista: centenas de prisioneiros vão sendo executados conforme passa o tempo, mas ninguém se entrega ou denuncia. Detalhe importante para se entender a relação da população civil com a resistência organizada: a maioria não sabe mesmo de quem se trata. Após inúmeras peripécias, o burguês aliado e informante dos nazistas é executado de modo abjeto (os soldados atiram nele pelas costas e ele morre na escadaria de uma igreja), como responsável pelo crime, mas os nazistas sabem que o verdadeiro “herói da resistência” conseguiu escapar.

## Notas sobre a guerra

Brecht está em Estocolmo desde abril de 1939.<sup>3</sup>

7.9.1939. Os oponentes nesta guerra podem ser caracterizados como capitalismo agressivo (Hitler) *versus* capitalismo defensivo

- 
2. Trata-se da “Operação Antropoide”, executada a 4 de junho de 1942. Reinhard Heydrich, entre outros “feitos”, foi um dos idealizadores do genocídio dos judeus. Além de Carrasco, recebeu os apelidos Besta Loira e Açougueiro de Praga. Em resposta à sua execução, Hitler mandou prender e executar 10 mil tchecos. Aproximadamente 1.300 morreram nessa retaliação.
  3. Brecht, B. *Journals 1934-1955*. Nova York: Routledge, 1993. (Volume organizado por John Willett e Ralph Manheim e traduzido para o inglês por Hugh Rorison). Existe edição brasileira parcial dessa obra: *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. Para facilitar a verificação, limitamos as referências às datas das entradas. Todos os textos são de Brecht, mas só os fidedignos estão entre aspas.

(Aliados). E a União Soviética deve entrar nela como os social-democratas na Primeira: em aliança com os capitalistas, em vez de inimiga, para se livrar deles.

9.9.1939. Alemães ocuparam Varsóvia e soviéticos parte da Polônia. E, como previsto por Hitler, os poderes ocidentais não intervieram. Se a guerra não passar disso, “aos olhos do proletariado, a União Soviética ficará com o terrível estigma de ter apoiado e apostado no fascismo – o mais selvagem componente do capitalismo e o mais hostil aos trabalhadores. [...] A União Soviética salva a sua pele deixando o proletariado mundial sem soluções, apoio ou ajuda”.

7.11.1939. A Tchecoslováquia já foi ocupada; a Inglaterra e a França já declararam guerra aos alemães: “A guerra tem um caráter épico notável. Ensina à humanidade o que ela é, como numa aula em que a sonoplastia são as explosões dos canhões e das bombas. *As guerras agora substituem a luta de classes*”.

13.11.1939. Comunistas e socialistas acham que Stálin é o maior perigo no caso de uma revolução alemã. Agora levam o proletariado do Ocidente a apoiar os seus governos contra Hitler. Mas esses governos devem ter o cuidado de, ao derrotar Hitler, impedir que a Alemanha caia nas mãos da Rússia. A esperança dos alemães são os social-democratas da Inglaterra e da França. No fim da guerra, os social-democratas se aliarão aos poderes ocidentais.

31.1.1940. “SÓ A DIALÉTICA AJUDA A ENTENDER O MUNDO CAPITALISTA.”<sup>4</sup>

28.6.1940. “Queda da França: o colapso de um império mundial em três semanas. O ‘espírito defensivo’ quebrou a defesa. A França caiu na *linha maginot* – um investimento [dois bilhões de francos] do capitalismo parasitário francês. A linha maginot impediu o exército francês de se preparar. [...] Mas havia uma linha maginot imaginária: a Liga das Nações.”

---

4. Os destaques são sempre responsabilidade desta copista.



6.7.1940. “Na França, Pétain é um mero interventor nativo. O país fugiu da guerra. Não tem exército nem marinha. E a indústria continua trabalhando para a guerra, mas agora a favor do inimigo.”

5.10.1941. “A França e a Inglaterra não lutam mais como nações: o Banco da França deixou de financiar os *tories* ingleses e passou a financiar a indústria alemã do Ruhr – em plena guerra –, pois acredita que é mais fácil derrotar o povo francês pelo lado alemão. A história deverá chamar esta guerra de *a guerra errada*.”

3.12.1941. A primeira derrota dos nazistas, na Ucrânia, está ligada à luta da população civil.

9.12.1941. “Feuchtwanger [que trabalhou com Brecht em *Simone Machard*] acha que a guerra foi necessária para restaurar os lucros e estimular a produção. Era o único jeito de mobilizar o ‘arsenal da democracia’.”

26.3.1942. “Ideia de uma peça para contrastar com *Ui e Terror e miséria: O mercado das nações*, em que Daladier<sup>5</sup> tem que liquidar a Tchecoslováquia porque liquidou a Frente Popular francesa; os ingleses enviam uma força expedicionária para a França sem nenhum plano estratégico porque o rei dos automóveis exige o monopólio da fabricação de bombardeiros [...] e a França é liquidada pelos franceses. Tudo gira em torno de *ferro, petróleo, e borracha*.”

18.7.1943. “Acho que o exército alemão mais uma vez será derrotado em solo estrangeiro. Os nervos notoriamente frágeis dos alemães ficaram ainda mais frágeis com o fascismo. Generais vão diretamente dos quartéis para o hospício. Se descobrirem que não têm tudo o que precisam para as suas operações militares, capitularão onde estiverem.”

---

5. Esse famoso estadista francês assinou em 1938, junto com seu aliado inglês, Chamberlain, o Pacto de Munique, por assim dizer autorizando Hitler a invadir a Tchecoslováquia. Um dos desdobramentos desse pacto foi o famoso “Ribbentrop-Molotov”, tratado de “não-agressão” assinado em 1939 por soviéticos e nazistas.

## Simone Machard

7.7.1940. Plano para uma peça – *A rua dos ministérios*. Um mendigo cego, guiado por um menino na rua dos ministérios, entende que vai haver uma grande guerra e que a França será derrotada. Então aconselha seus amigos a comprarem um restaurante, pois a capital não será defendida. *Moral*: um cego pode prever o fim de um império.

*Variante*: uma jovem francesa em Orleans toma conta de um posto de gasolina. Sonha dia e noite que é Joana d'Arc e sofre o mesmo destino. Os alemães avançam em Orleans. As vozes que ela ouve são do povo, do ferreiro e do camponês. Ela obedece a essas vozes; salva a França do inimigo estrangeiro, mas é derrotada pelo inimigo interno. A corte que a julga é composta só por burocratas que simpatizam com os "ingleses". Vitória da quinta coluna.

16.4.1941. Lendo *Tragédia na França*, de Maurois, me lembrei do plano para a peça *A rua dos ministérios*.

17.12.1941. Planos para uma *Joana d'Arc 1940*.

19.12.1941. *As vozes*. Já tenho nove cenas, quatro das quais são sonhos. *Material social*: a) as vozes são do povo; Joana representa o que o povo diz; a voz de deus é a voz do povo; b) nossas circunstâncias sociais são tais que governados e governantes de dois países em guerra têm interesses comuns. Os proprietários e os ladrões se aliam contra os que não reconhecem a propriedade, os patriotas. Isto ilumina as dificuldades que a política de *terra arrasada* enfrenta em alguns países.

20.12.1941. Já tenho a primeira cena, mas só o conflito, sem contradições. Ainda não dá para escrevê-la.

17.10.1942. Lendo livros sobre o colapso da França.

15.11.1942. Trabalhando com Feuchtwanger em *Joana d'Arc de Vitry*.

25.11.1942. Agora *Joana d'Arc* se chama *As visões de Simone Machard*. Há divergências com Feuchtwanger. Ele acha que as leis marxistas da luta de classes não se aplicam a indivíduos.

2.12.1942. No que diz respeito ao enredo, a peça já está clara. Mas ainda não achei o TOM adequado para a fala de Simone. Ela deve usar um avental de tamanho grande para mostrar que é uma criança forçada a pensar, falar e agir como adulto.

8.12.1942. A escrita da peça não avança porque Simone ainda não está resolvida.

5.1.1943. Teremos que escrever dois finais para a peça. Na realidade, os Pétain estão usando a derrota e a ocupação estrangeira para reprimir seus inimigos de classe.

28.5.1943. Eisler quer que se elimine qualquer menção à França Livre (de Gaulle).

Novembro de 1943 a março de 1944: “Feuchtwanger assinou contrato para filmar *Simone*. Devo receber 20 mil dólares. [...] Projeto abandonado.”

## Schweik

26.12.1941. “Rimos com a notícia de que os nazistas estão apelando à população civil para abastecê-los com roupas de inverno. A população do interior foi convocada para tricotar meias de lã.” [Essa ideia aparece no figurino das cenas de Schweik “procurando” Stalingrado.]

9.2.1942. “Assistimos a um documentário de Herbert Kline sobre a ocupação da Tchecoslováquia [entre outros]. Poloneses cavaram trincheiras com as próprias mãos para deter os tanques alemães.”

5.7.1942. “Eu gostaria de refazer o *Schweik* com cenas de *Os últimos dias da humanidade* [de Karl Kraus].”

28.2.1942. “O FASCISMO NÃO PODE SER COMBATIDO EM SEPARADO DA BURGUESIA.”

(Março a maio de 1943 – em Nova York): Planos para encenar *Schweik* com Kurt Weill. Lotte Lenya grava a “Canção da mãe alemã” e outras para o Office of War Information. A música é de Dessau.

27.5.1943. Sugestões de Stefan – filho de Brecht e Helene Weigel – para Schweik: “ele não frequentaria um bar como O Cálice. É apolítico (decido acatar essa sugestão). Releio o livro. Fico achapado com a atitude verdadeiramente não edificante do povo tcheco. Ela mesma é o único elemento edificante: não se pode adotar atitude edificante em relação a nada. Schweik não pode ser um sabotador astuto e dissimulado. É apenas um oportunista que explora as pequenas situações favoráveis que lhe aparecem”.

29.5.1943. “[Peter] Lorre se opõe à cena em que Schweik mata um cachorro roubado e o leva à proprietária do Cálice para fazer *goulash*. Ele acha que Schweik é um cinófilo, quando seu negócio na peça é comprar e vender cães.”

9.6.1943. Concluído o primeiro ato de *Schweik*.

24.6.1943. “*Schweik* faz dupla com *Mãe coragem*. Em contraste com o que escrevi para Piscator,<sup>6</sup> essa versão é bem mais contundente, correspondendo ao que mudou da tirania institucionalizada dos Habsburgo para a invasão nazista. O filme *Os carrascos também morrem* me proporcionou o ócio suficiente para três peças: *Simone*, *A duquesa de Malfi* e *Schweik*.”

28.6.1943. “[Kurt] Weill acha que está faltando o elemento luta pela sobrevivência, que havia no resumo. Planejo o roubo do cachorro para resolvê-lo.”

4.9.1943. “Alfred Kreymborg traduziu *Schweik* para o inglês. Mas não consigo escrever a ‘Canção do Moldávia’. Tenho o conteúdo e tenho os versos, mas juntos eles não funcionam.”

## **Os carrascos também morrem**

28.5.1942. “Fritz Lang e eu estamos pensando num filme sobre os reféns.”<sup>7</sup>

6. Trata-se de simples adaptação do romance de Hasek para encenação por Piscator em 1927.

7. Heydrich ainda está vivo: só morreu no dia 4.6.1942.

5.6.1942. Esboçamos um roteiro: *Silent City*. Sobre Praga, a Gestapo e os refêns. É uma aposta.

27.6.1942. Parece que a história tem chance de virar filme.

29.6.1942. “Trabalhamos diariamente das 9 às 19 horas no roteiro. Segundo Lang, o *público* aceita coisas como: o líder intelectual da resistência escondido atrás de uma cortina enquanto a Gestapo dá busca na casa; o cadáver do investigador caindo do guarda-roupa; reuniões clandestinas *de massa* durante o terror nazista. Lang prefere *peripécias* a construção de suspense.”

5.7.1942. Já estamos trabalhando no estúdio. Eu dito a história e Lang negocia valores.

20.7.1942. Acho que vou ganhar uns 8 mil com essa história.

27.7.1942. O filme é infinitamente vagabundo. Está cheio de obscuridades, imbróglis, falsidades. Sua pouca decência vem do fato de eu me ter restringido a um levante nacional-burguês.

28.7.1942. Lang quer fazer o papel de Heydrich. Produz e dirige o filme, que por enquanto se chama *Never Surrender*.

5.8.1942. Trabalho com John Wexley, que ganha 1.500 por mês para traduzir o texto. É considerado esquerdista e decente.

28.8.1942. O pressuposto cinematográfico, aqui em Hollywood, é que atores não podem atuar e o público não pode pensar. A estrutura do filme é muito primitiva.

14.9.1942. Eu gostaria que o filme se chamasse *Confie no povo*. Eu e Wexley estamos escrevendo um *roteiro ideal* que depois mostraremos a Lang. *Naturalmente, estou dando ênfase às cenas com o povo.*

16.10.1942. “Lang está irreconhecível. Quer fazer um filme *hollywoodiano* e quer sempre ter a última palavra. Eu sinto a decepção e o terror do trabalhador cerebral que vê o produto do seu trabalho sequestrado e mutilado.”

18.10.1942. “A cena de abertura de *Confie no povo* é uma apresentação inteligente de um tirano moderno. Antes de sofrer o atentado, Heydrich mostra aos industriais tchecos um panfleto que convoca os trabalhadores à sabotagem. O terror é, pois, desencadeado porque os *trabalhadores tchecos* estão sabotando a produção

voltada para a guerra de Hitler no Leste: o terror alemão é tão pessoal quanto o assassinato tcheco. [...] O filme é construído de modo épico, com três histórias entrelaçadas – a do autor do atentado, a da garota cujo pai é preso e sabe de alguma coisa e a de um colaboracionista que a cidade inteira leva a pagar a conta. Esse colaboracionista não é um mau exemplo, nem o são os pequenos erros da resistência clandestina, que são corrigidos pelo povo em massa.”

22.10.1942. Alguns estragos já produzidos por Lang: eliminação de imagens, personagens distorcidos e revertidos aos velhos clichês; o inteligente fica burro, o progressista, reacionário, o nobre fica mesquinho, o mesquinho atraente, os indignos ficam simpáticos e assim por diante.

2.11.1942. Lang está filmando a cena do vestido de casamento, que tínhamos cortado. A heroína é uma atriz inglesa de quinta categoria.

15.11.1942. Lang continua filmando. Na luta entre o noivo da mocinha e o investigador da Gestapo acontece algo próximo a arte. Pelo menos tem a dignidade e a respeitabilidade do artesanato. Mas o lugar dessa luta era o momento em que os trabalhadores de um restaurante impedem os agentes da Gestapo de capturar uma célula da resistência.

24.11.1942. Lang rompeu nosso acordo de dar a Weigel o papel da verdureira. E esse papel foi criado quase sem falas para contornar o problema do sotaque.

13.12.1942. Ficou pronta a letra da canção de *Confie no povo*. Seu título em inglês é *No Surrender!* Eisler já compôs a música.

17.12.1942. Lang contratou por 500 dólares um especialista em sucessos para traduzir a letra. O especialista produziu, no ato, um LIXO inacreditável e Lang misturou o lixo com a tradução de Wexley. Para resolver os problemas resultantes dessa produção de lixo, a canção passa a ser escrita por um trabalhador prisioneiro no campo de reféns e este a mostra a um poeta famoso. A cena fica quase realista: um proletário se expressa através de clichês burgueses desgastados e a burguesia os engole com sentimentalismo. Lang não percebe nada disso.

20.1.1943. Brecht é excluído dos créditos do filme. Wexley aceitou a contragosto a decisão de Pressburger e Lang.

18.7.1943. “Os alemães serão mais uma vez derrotados em território estrangeiro.”

7.9.1943. [Recorte de jornal colado no diário informa que a destruição de Hamburgo custou 346 bilhões de dólares. Estima-se que a de Berlim iria custar o triplo].

## Algumas observações adicionais sobre o filme

Em lugar de Lang, quem acabou fazendo o papel de Heydrich foi Twardovski, ator alemão que se especializou em *caricaturar* os nazistas no cinema.

A cena de abertura manteve a proposta original de Brecht, com pequenas modificações. Há inúmeras implicações *gestuais*. Por exemplo: o general tcheco que recolhe o chicote de Heydrich – cena de suprema humilhação – integra o grupo de reféns que o filme acompanha. Em diferentes momentos, lambe as botas dos nazistas e mesmo assim é executado.

O motorista que daria fuga a Svoboda<sup>8</sup> é semelhante a Schweik na explicação das razões por que o carro está ligado e gastando combustível. Mas a diferença entre eles é essencial, pois, como integrante da resistência, o motorista se suicida.

O professor Novotny, que deu asilo a Svoboda por causa do toque de recolher, diz, a propósito da louça do jantar, uma frase que corresponde ao pensamento de Brecht, manifestado em diferentes ocasiões: “não usamos esta louça para lembrar dos bons velhos tempos, mas para lembrar dos maus, que temos pela frente”.

As instalações do banco ocupadas pela Gestapo correspondem aos fatos e por si mesmas constituem suprema ironia: a ocupação nazista em sua figura mais violenta – a Gestapo – é hospedada pelo

---

8. Não custa lembrar que *svoboda* quer dizer liberdade em tcheco.

capital financeiro. O lema “Quem serve a Hitler serve à Alemanha e quem serve à Alemanha serve a Deus” remete aos campos de trabalho. A mesma situação está em *Schweik*.

Mascha Novotny passa por um processo de adesão à causa da resistência que pode ser comparado ao de Simone Machard.

O discurso de Czaka – o burguês colaboracionista – na reunião da resistência, propondo que Svoboda se entregue, é puro Brecht. Já a armadilha em que ele cai – a piada em alemão – e produz estragos nas fileiras da resistência corresponde a uma das peripécias de que Lang gosta. Por outro lado, a piada trata de problemas de abastecimento na Alemanha.

Outro Brecht puro é o diálogo entre Czaka e Gruber (o investigador), no qual este último “confessa” acreditar que Czaka colabora por puro interesse econômico. Ilustra o materialismo “patriótico” da burguesia industrial.

Uma sequência do início do filme pode servir de exemplo da experiência de Brecht com o público *organizado* do teatro na República de Weimar: Svoboda entra no cinema, na sonoplastia se ouve *O Moldávia*, de Smetana, e a notícia do atentado contra o Carrasco corre de boca em boca. Começam os aplausos. Uma figura que parece ser de colaboracionista, pois usa uma braçadeira com a cruz suástica, levanta-se e pergunta quem começou o aplauso. A plateia desconversa, a sessão é encerrada e alguém nocauteia aquela “pequena autoridade”, dizendo que “não há pressa”.

O filme tem uma piada linguística que Schweik esclarece: alguns alemães falam “Heitler” e outros “Heil Hitler”. Segundo Schweik, quem fala “Heitler” mostra, por assim dizer, mais intimidade, mais prática.

Todos os atores que fazem papéis de nazistas são alemães e outros europeus emigrados que demonstram *total prazer em caricaturar* seus personagens. Vale destacar Alexander Granach, que faz o investigador Gruber – disparado, o alemão mais inteligente do filme –, e Reinhold Schuenzel, que faz Ritter – o oficial dos interrogatórios –, além de Twardovski, já referido, no papel de Heydrich.



Finalmente, cabe notar que a figura da senhora Dvorak (criada para ser interpretada por Helene Weigel) descende em linha reta da peça *A mãe*, adaptada por Brecht do romance de Gorki. Essa figura pode ser a *chave* mais importante para entendermos a experiência de Mascha, pois *mente* a Ritter, mesmo sabendo o que a espera. Encontrando-a *morta* no *cofre do banco*, Mascha começa a participar *conscientemente* da luta da resistência até o final.

“A luta ainda não acabou” pode ser uma boa interpretação para as palavras finais do filme.

# CINEMA E LITERATURA: O EXEMPLO DO “UNANIMISMO”, DE JULES ROMAINS

*Flávia Nascimento Falleiros<sup>1</sup>*

## **Algumas considerações iniciais**

Os primórdios das relações entre cinema e literatura situam-se no período compreendido entre as duas guerras mundiais. É verdade que as primeiras projeções de filmes mudos foram realizadas por Edison e pelos irmãos Lumière num momento anterior, entre os anos de 1893 e 1895. O cinema sonorizado, contudo, data de 1926. Seu advento coincidiu com o ápice de um movimento de notável integração entre as diferentes artes, fenômeno desencadeado em grande parte pelo próprio caráter de novidade do cinematógrafo, e que se tornou possível, também, graças a uma conjuntura histórica muito particular: a convivência, na cidade de Paris, de um grande número de artistas das mais diversas nacionalidades que fizeram daquela capital europeia, naquele momento, o grande cauldron de todos os experimentalismos em arte. Assim, já desde os anos de 1910 e, em especial nas décadas de 1920 e 1930, o cinema

---

1. Professora de Teoria da Literatura no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), *campus* de São José do Rio Preto/SP – Brasil.

esteve no centro de trocas artísticas excepcionais: arquitetos como Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier se interessaram, cada qual a seu modo, pela sétima arte. O primeiro como criador de cenários, o segundo permitindo a filmagem de documentários sobre sua obra, porém exigindo que a poética do realizador fosse determinada por sua estética arquitetônica; músicos tão diferentes quanto Camille Saint-Saëns e Darius Milhaud escreveram partituras para filmes; pintores como Sonia e Robert Delaunay estiveram entre os primeiros a explorar o fascinante campo visual aberto pela nova invenção, tendo inclusive trabalhado com cineastas como Abel Gance e Marcel L’Herbier.<sup>2</sup>

Entre os escritores, muitos se encantaram com a invenção – atitude predominante entre os surrealistas, por exemplo –, ou, menos numerosos, consideraram-na com reservas, como ocorreu com o poeta Paul Valéry.<sup>3</sup> Entre os maiores entusiastas da novidade, contam-se os nomes conhecidíssimos de Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, André Breton, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Robert Desnos e muitos outros. A “fotografia animada” influenciou de modos diversos a produção literária da época, em que passou muitas vezes a ressoar a palpitação do mundo tão característica do cinema, que é a arte do *movimento* (este é, precisamente, o sentido da palavra grega *kinema*). Disso resultou uma literatura, em prosa ou em verso, animada pelo desfile rápido das imagens, uma escritura moldada pela técnica da colagem, da montagem, tal como se vê em *Alcohols*, celeberrima coletânea poética que Apollinaire publicou em 1913, depois de treze anos de trabalho de composição, cujos poemas já são animados por uma ambição de representar simultaneamente a diversidade cambiante do mundo. Por outro lado, muitos foram, também, os escritores desejosos de fazer ci-

---

2. Ver, a esse respeito, Toulet, 1995.

3. A postura de Valéry lembra uma polêmica do mesmo tipo, ocorrida na segunda metade do século XIX, em que alguns artistas também expressaram reservas para com as novidades da técnica. Ver, notadamente a esse respeito, as críticas de Charles Baudelaire à fotografia então recém-criada.

nema, algo de que quase nada resultou em termos concretos, pois os homens de letras desconheciam completamente as técnicas de filmagem. No caso dos surrealistas, por exemplo, o entusiasmo acabou se reduzindo a uma espécie de “fervor” roteirístico que não produziu quase nada, à exceção de algumas realizações importantes, como *L'Âge d'Or*, de 1930, dirigido por Luis Buñuel, com roteiro escrito por Salvador Dalí, que, no entanto, era fundamentalmente um artista plástico. Seja como for, os nomes evocados aqui, colhidos entre muitos outros, são o bastante para lembrar o quanto a nova invenção esteve no centro dos interesses de artistas e escritores de personalidades muito diversas, servindo-lhes, de um modo ou de outro, como orientação estética maior.

### **Jules Romains, Unanimismo e kinema**

Uma ilustração disso pode ser encontrada na obra de Jules Romains (1885-1972), poeta e romancista francês, autor de uma obra extensa, inventor do Unanimismo, movimento por ele criado – e apenas por ele seguido – com a publicação da coletânea de poemas *La Vie unanime* (1908), mas que teve desdobramentos também em seus escritos posteriores, inclusive em sua produção como romancista. Trata-se de um autor praticamente desconhecido no Brasil, onde jamais foi traduzido. Parece útil, por isso, fazer aqui uma introdução mais consistente ao Unanimismo, com dois objetivos: por um lado, o de fornecer aos leitores alguns elementos de definição desse solitário “ismo”; por outro, o de contextualizar o movimento, a própria obra de Jules Romains em seu tempo, relacionando mais amplamente esse autor, suas ideias, seus temas, à temática geral das confluências de teatro, cinema e literatura.

A palavra “unanimismo” aparece em Jules Romains, pela primeira vez, em 1905, num artigo intitulado “Les Sentiments unanimes et la poésie”, publicado por um jornal parisiense. Ela é criada a partir da reunião das ideias de alma ou espírito (*animus, anima*) e

de unidade (*unus*). O escritor havia, no entanto começado a elaborar a teoria unanimista por volta de 1903, a partir de uma “iluminação” (a palavra é de Romain) misteriosa, que se produzira nele num fim de tarde, ao caminhar por uma movimentada rua parisiense. Ele tivera então, subitamente, a intuição da existência de um ser vasto e elementar, do qual a rua, os veículos, a tração animal e os passantes formariam um corpo e do qual ele mesmo seria, naquele momento, a consciência. Romain consagrou, depois, diversos escritos teóricos ao Unanimismo. O sistema unanimista, hoje esquecido, ficou bastante conhecido em sua época, sobretudo devido à publicação da coletânea de poemas anteriormente citada, que é, de fato, a espinha dorsal para a compreensão de toda a obra de Romain.

A coletânea se compõe de sessenta poemas, agrupados em duas partes: “Os unânimes” e “Os indivíduos”. Ela contém cerca de 3.500 versos que podem também ser lidos como um único longo poema, pois o poeta os interliga, retomando sistematicamente, no início de cada peça, palavras ou trechos dos poemas precedentes. Esse princípio de composição obedece à preocupação central de Jules Romain: mostrar os elos orgânicos que unem os indivíduos entre si desde que os mesmos se encontrem agrupados. É pelo agrupamento que Romain define o *unânime*: este é uma entidade que nasce da reunião dos indivíduos desde que os mesmos estejam agrupados numa multidão, e que só pode se criar a partir do aniquilamento de cada individualidade. O professor Michel Décaudin, grande conhecedor da obra de Romain, utilizava a imagem das células num corpo para explicar a teoria unanimista: de fato, no Unanimismo, o indivíduo, como a célula, é uma unidade fundamental para a constituição de um organismo vivo que se faz e se desfaz nos espaços de agrupamento.<sup>4</sup> Alguns poemas da coletânea têm como tema lugares animados por aquilo que seria uma “alma coletiva”,

---

4. Ver o Prefácio e o dossiê preparados por Michel Décaudin e incluídos na edição de bolso da coletânea de Jules Romain publicada em 1983 pela Editora Gallimard.

como uma sala de teatro, uma igreja, uma caserna, um café (lugares de reunião). O *unânime* (uma “alma única”, pois) instaura-se desde que haja o menor agrupamento de pessoas; por isso, seu espaço privilegiado é a cidade, essa aglomeração das aglomerações. Jules Romains, que se formou em Filosofia, obtivera, antes disso, um diploma de Biologia. Eis uma informação que ajuda a compreender a originalidade de seu pensamento, segundo o qual a interação entre os indivíduos e a interdependência dos grupos no seio da coletividade correspondem à interação entre as células do corpo. A lei que rege a sobrevivência dos agrupamentos bacterianos equivale, assim, à dinâmica de formação dos “unânicos” na cidade, pois as aglomerações urbanas se caracterizam por uma flexibilidade que as torna cambiantes e multiformes: as vidas individuais são passageiras, no entanto contribuem para a formação de seres coletivos que se distinguem por sua perenidade.

Na época de sua publicação, a coletânea *La Vie unanime* recebeu uma acolhida calorosa, tendo alguns críticos assimilado a poesia de Romains à noção baudelairiana das harmonias e correspondências (tal como fez, por exemplo, o poeta belga Gustave Khan). Mas sua poesia foi sobretudo relacionada à Sociologia e, mais exatamente, aos trabalhos sobre a então chamada “alma coletiva” (refiro-me aqui aos “filósofos da multidão”, Gustave Le Bon e Gabriel Tarde).<sup>5</sup> Quanto ao próprio poeta, dizia-se surpreso pelo fato de a crítica não compreender que, na verdade, o Unanimismo nascera sobretudo da *flânerie*, isto é, da deambulação urbana (essa era a explicação de Romains). Do ponto de vista dos temas abordados na coletânea, o que se constata, todavia, é uma forte presença de imagens da máquina e, ao lado disso, muitas metáforas tomadas de empréstimo ao universo científico. Assim, a “imensidão das cercanias” satura o ar por “osmose” (Romains,

---

5. Não posso tratar aqui desse outro aspecto interessante e central do Unanimismo.

1983, p.49);<sup>6</sup> num poema intitulado “Dinamismo”, “o crepúsculo humano se cristaliza em arco elétrico”, das “células desprendem-se maravilhosos eflúvios” e o poeta fala de “arbustos de moléculas” (ibidem, p.91). Um poema sem título (cujo *incipit* é “O motor vive de explosões obedientes”) faz um elogio à velocidade e à máquina, em que os “átomos de gás lutam cantando” (ibidem, p.93). O gosto por esse tipo de metáforas inspiradas nos avanços científicos e tecnológicos só pode ser compreendido quando se pensa na admiração causada, então, pelas importantes descobertas científicas dos últimos anos do século XIX: no campo específico da Biologia, caro a Jules Romains, é útil lembrar a descoberta do bacilo da pneumonia por Koch, que data de 1882, e os trabalhos de Pasteur sobre a raiva humana, de 1885; no que diz respeito aos automóveis, paixão absoluta do início do século XX, a invenção da câmara a ar por Dunlop data de 1888, a do pneumático por Michelin e a do automóvel a gasolina por Panhard e Levassor de 1891, a do motor criado por Diesel ocorreu em 1897 e, enfim, ocorreu em 1890, a do primeiro aparelho mais pesado a voar, obra de Clément Ader,<sup>7</sup> que também criou e patenteou a palavra “avião”, baseando-se no vocábulo “aviação” (*aviation*), que fora por sua vez concebido em 1863 por Gabriel de La Landelle a partir do latim *avis*, “pássaro”, e *actio*, “ação”. É esse contexto geral, de forte entusiasmo pelos recentes avanços da técnica e da ciência, que se deve ter em mente quando se pensa na atração generalizada exercida pelo cinematógrafo sobre os escritores de modo geral e, em especial, sobre Jules Romains.

---

6. Todas as citações dos poemas, por mim traduzidas, foram extraídas dessa edição.

7. Lembra-se que há polêmica sobre o assunto: os estadunidenses consideram os irmãos Wright como os realizadores do primeiro voo, mas isso ocorreu sem testemunhas, contrariamente ao voo realizado por Santos Dumont com o *14-Bis* (1906); o voo do francês Clément Ader foi realizado em segredo militar, mas os franceses consideram-no o primeiro, embora em seu voo não tenha sido possível controlar o aparelho.

É oportuno lembrar aqui, igualmente, outra experiência de escritura desse autor. Vários anos após a publicação da coletânea sobre a “vida unânime”, ele se interessou muito de perto pelo cinema, tendo inclusive chegado a frequentar um platô de filmagem (em trabalho dirigido por Abel Gance). Em 1920, tentou obter, numa narrativa intitulada *Donogoo Tonka ou les miracles de la science, conte cinématographique* (Romains, 1920), efeitos de simultaneidade inspirados no cinema. A composição da narrativa imitava assim a montagem rápida, a fim de mostrar conjuntamente a elaboração de uma ideia e sua realização efetiva. Essa narrativa é recortada, para isso, em sequências breves, que fazem com que o leitor passe de um escritório de promotores parisienses a um bar de Saigon, de um acampamento de pioneiros no Brasil à sacada de um café num bairro da capital francesa. Essa fragmentação geográfica, contudo, encontra-se muito bem integrada no desenrolar diegético, até que haja o encontro final, na narrativa, entre todos aqueles que procuram por uma cidade que sabem não existir e os que vivem numa cidade cuja existência ninguém conhece (essa é a intriga). As elipses temporais, como no cinema, conjugam-se às mudanças constantes de lugar. Romains utiliza os verbos no presente do indicativo, a fim de imitar a dimensão temporal própria aos filmes. As frases não são ligadas, e algumas delas são constituídas apenas por palavras justapostas. É realmente uma narrativa experimental que não deixa de ser um tanto pesada à leitura. Acaba ficando mais próxima do teatro do que do cinema, o que parece ter sido compreendido pelo próprio autor, que depois extraiu desse conto uma peça de teatro (Romains, 1920).

Mas foi apenas 24 anos depois da coletânea *La Vie unanime*, que Romains começou a publicar seu mais ambicioso projeto. Trata-se de um *roman fleuve* intitulado *Les Hommes de bonne volonté*, que contém 27 volumes publicados regularmente entre 1932 e 1946, cuja ação vai de 6 de outubro de 1908 a 7 de outubro de 1933, e que foi considerado pelo autor como sua realização mais importante. Esse enorme conjunto narrativo, tal como a coletânea, é repleto de referências a máquinas e a outras marcas de contempo-



raneidade próprias ao tempo de sua gênese e redação. O projeto se fundamentou em certos princípios de composição detalhados pelo autor num longo prefácio, entre os quais se destacam os seguintes: 1) descrever a sociedade por camadas, de maneira *simultânea* dentro de um mesmo período; 2) basear-se, para isso, na *multiplicidade de pontos de vista*,<sup>8</sup> dando conta tanto dos sentimentos pessoais como dos pensamentos gerais; 3) estabelecer correspondências entre os numerosos personagens do romance, cuja soma de almas compõe uma alma coletiva, a dos “homens de boa vontade”.<sup>9</sup> Também nesse prefácio, Jules Romains explicou que o primeiro desígnio de seu grande ciclo romanescos datava, na verdade, da época em que escrevera a coletânea *La Vie unanime*: “eu sentia [então] que deveria empreender, mais cedo ou mais tarde, uma vasta ficção em prosa que exprimisse, no movimento e na multiplicidade, no detalhe e no devir, essa visão do mundo moderno”.<sup>10</sup>

Esse prefácio explicativo é interessante porque, nele, o vínculo entre o Unanimismo em sua primeira formulação (1908) e a obra mais madura do autor, ou seja, entre a poesia e a prosa unanimistas, é reconhecido por ele mesmo. Mas as explicações importam, sobretudo, por descortinarem a ambição de Romains nessa “vasta ficção” intitulada *Os homens de boa vontade*: dar conta da representação

- 
8. Ver “Préface” (Romains, 1988). Fiz uma paráfrase das explicações, dadas pelo autor, de sua própria obra; os itálicos são meus.
  9. Quem são os “homens de boa vontade”? O título desse grande ciclo romanescos exprime o fundamento otimista do sistema unanimista. Como lembra Olivier Rony, esses homens de boa vontade serão os que terão proporcionado harmonia à época moderna, por meio de uma adaptação ao maquinismo e pela luta em prol da paz na Europa (Rony, 1988, p. XXXVII). O tema do maquinismo é importante para Romains e aparece também na coletânea de poemas, onde são abundantes as referências aos para-raios, usinas, apitos de locomotivas, tremores de fios em postes “nervosos”, bondes etc., tudo isso com um certo louvor à velocidade. É, aliás, devido à força do “progresso” da técnica, visto aqui de modo claramente positivo, que a cidade invasora estende-se para fora de si mesma (ganhando suas cercanias).
  10. Romains, prefácio de 1925 à reedição de *La Vie unanime*, retomado no prefácio explicativo feito para *Les Hommes de bonne volonté*.

do “mundo moderno” em toda a amplitude de seu “movimento” (*kinema*) e de sua “multiplicidade”, “no detalhe e no devir” (nesta última palavra reafirma-se a noção de movimento); e tudo isso de “maneira simultânea”, baseando-se na “multiplicidade dos pontos de vista”. Como se vê, tais preocupações, recorrentes em Jules Romains que, como já foi dito, havia tentado efeitos de simultaneidade em seu “conto cinematográfico” *Donogoo Tonka*, remetem de modo mais ou menos direto ao universo do cinematógrafo.

A fim de verificar muito rapidamente como isso funciona – e se funciona de fato – proponho a leitura de um longo extrato retirado do início do primeiro volume do ciclo (*Le 6 Octobre*):

No dia 6 de outubro, ao se levantar, os parisienses mais matinais tinham posto o nariz à sua janela, curiosos para ver se aquele inverossímil outono prosseguiria em seu recorde. Sentia-se que o dia tardava um pouco mais a começar, embora continuasse tão alegre e encorajador quanto tinha estado na véspera. Reinava nas alturas do céu aquele empoeiramento cinza das manhãs de verão mais certas. Os pátios dos imóveis, com as paredes e vidros vibrantes, retiniam à luz. Os ruídos comuns da cidade pareciam adquirir limpidez e alegria. Do fundo de um apartamento de primeiro andar, acreditava-se morar numa cidade próxima ao mar, em que o rumor de uma praia ensolarada vem se difundir, e circula até nas ruelas mais estreitas.

Os homens, que faziam a barba perto das janelas, evitavam cantar, assobiando. As jovens, penteando-se e maquiando-se, saboreavam ao mesmo tempo, no fundo do coração, um burburinho de romances.

As ruas estavam cheias de pedestres. “Com um tempo assim, não pego o metrô.” Até os ônibus pareciam gaiolas tristes.

[...]

Um pouco preocupadas, as pessoas buscavam no céu o anúncio de mudanças bruscas, o sinal de que logo chegaria ao fim aquele excedente de verão. Mas o céu conservava uma serenidade indecifrável. Aliás, os parisienses não sabiam interrogá-lo. Eles

nem observavam que as fumaças tinham mudado um pouco de direção desde o dia anterior, e que o vento leste-sudeste tinha virado para o norte.

Miríades de homens desciam rumo ao centro. Inúmeros veículos para lá também convergiam. Mas outros, quase tão numerosos: caminhões, veículos de entrega, charretes, subiam rumo à periferia, distraíam-se adentrando os subúrbios, iam para a periferia. (Romains, 1988, p.13-4, tradução nossa.)

O que se vê, no trecho lido, é uma prosa absolutamente tradicional, de tipo realista, comparável à de um Zola, por exemplo (narrador de terceira pessoa em focalização zero). Parece haver, pois, uma defasagem entre as ambições do autor – tal como anunciadas no prefácio – e os efeitos estéticos por ele obtidos. Pelo menos no que diz respeito a esse talhe narrativo tradicional, a prosa de Romains não parece à altura de uma “estética da sucessão” (Colomb, 1987) capaz de oferecer, por exemplo, o panorama simultâneo de uma cidade, por meio de uma narração sucessiva, porém despedaçada, intercalada, dos múltiplos destinos de seus habitantes, este sim um modelo narrativo tomado de empréstimo, diretamente, do cinema (e que se concretiza de modo muito mais aperfeiçoado em textos como *Manhattan Transfer*, de John dos Passos, de 1925, ou em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, de 1929).

No âmbito deste capítulo não há espaço suficiente para uma análise detalhada da representação de Paris no grande conjunto romanesco de Jules Romain. A leitura do excerto escolhido – trecho importante por ser a abertura de todo o conjunto – foi proposta pelo fato de ele apontar, precisamente, para essa defasagem, que deve agora ser oposta a um outro aspecto da representação “unanimista” de Paris: o aspecto temático. Pois é no nível temático que Jules Romain chega a elaborar um imaginário da cidade como lugar do movimento (*kinema*) e do presente. Em todo o primeiro volume do ciclo, a capital francesa é associada à circulação, à velocidade do deslocamento, à aglomeração humana (estes são de fato

elementos muito característicos daquilo que pode ser chamado de experiência unanimista (Nascimento, 1997) da grande cidade, e já se encontravam na coletânea de poemas, em 1908). Por outro lado, a cidade é representada em total integração com seu tempo, e nela se destacam as marcas da contemporaneidade, graças às constantes referências à imprensa, à moda, à publicidade e às novas tendências artísticas. O narrador deseja tudo apreender, tudo ver, porém o faz quase praticamente resumindo Paris à intensidade de sua circulação (tema central de Romain). Encontram-se, assim, banidos dessa cidade os monumentos, a que o narrador alude apenas por alto, preferindo deter-se, em seu desejo de adesão à contemporaneidade, sobre algo como a construção do metrô, então em andamento.<sup>11</sup> Aos altos lugares da cultura e da História, que simbolizam o passado petrificado no presente, ele prefere o espaço da circulação febril de uma multidão fluida, a nascer e extinguir-se perpetuamente graças aos movimentos múltiplos de progressão, recuo, descida, refluxo, ascensão, aproximação ou distanciamento; movimentos, porém, sugeridos apenas pelas imagens utilizadas pelo narrador, e não pela utilização de uma técnica narrativa. Nesse sentido, a Paris unanimista de Jules Romain é a cidade em movimento, *aqui e agora*. Portanto, é, de fato, uma *kinema-cidade*. Dessa conjugação de movimento e contemporaneidade resulta uma “estética do momentâneo” que deve algo à invenção do cinematógrafo. Este, sem dúvida, jamais se sentiu atraído, desde seus primórdios, pelo ideal de uma beleza incorruptível que pudesse atravessar incólume a erosão do tempo e a fugacidade de tudo (o cinema supõe, por essência, uma oposição a todo ideal clássico de beleza). Por isso mesmo, talvez seja lícito dizer que, de certo modo, o advento do cinema tenha encorajado a adesão da arte ao real.<sup>12</sup> Quanto à litera-

---

11. A contemporaneidade, aqui, refere-se ao tempo narrado, e não ao tempo da narração.

12. Esta é, sem dúvida, uma ideia polêmica que, por isso mesmo, deve ser relativizada; o assunto mereceria desenvolvimentos que não podem ser feitos no âmbito deste capítulo.

tura... teve que aprender essa lição, talvez reforçada pelo cinema. Porém se sabe que não foi de fato com ele que a aprendeu. Bem antes do cinematógrafo, a literatura já compreendera que não poderia ser o testemunho efêmero de uma modernidade que, também ela, é toda feita de fugacidade.

## Referências bibliográficas

- COLLOMB, Michel. *La Littérature art déco*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.
- NASCIMENTO, Flávia. *Paris dans la littérature française des années vingt: contribution à l'histoire de la représentation*. Paris, 1997. Tese (Doutorado) – Université Paris X Nanterre.
- ROMAINS, Jules. *Donogoo Tonka ou les miracles de la science, conte cinématographique*. Paris: Imprimerie l'Illustration, 1920.
- \_\_\_\_\_. *La Vie unanime*. Paris: Gallimard, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Les Hommes de bonne volonté*. v.1. Paris: Robert Laffont, 1988. [1.ed. 1932.]
- RONY, Olivier. In: ROMAINS, Jules. *Les Hommes de bonne volonté*. v.1. Paris: Robert Laffont, 1988.
- TOULET, Emmanuelle (Org.). *Le Cinéma au rendez-vous des arts*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1995. [catálogo.]

# POESIA E CINEMA: EXEMPLOS PORTUGUESES

*Fernando Cabral Martins*<sup>1</sup>

Surge em torno a 1980 em Portugal a conjuntura mais eloquente de filmes que, em vários sentidos da expressão, são cinema de poesia: *Francisca*, de Manoel de Oliveira, a partir de Agustina Bessa Luís e de Camilo Castelo Branco; *Conversa acabada*, de João Botelho, a partir de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro; *Silvestre*, de João César Monteiro, a partir dos romances populares em verso; e *A ilha dos amores*, de Paulo Rocha, a partir de Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes. Mas, na verdade, é de sempre a importância atribuída aos poetas como figuras privilegiadas de cinema, casos de Camões e Pessoa, nomeadamente. Tal como é marcante, se quisermos analisar a obra daqueles que podem ser ditos os mais importantes realizadores de cinema portugueses, Manoel de Oliveira e João César Monteiro, a relação que ambos estabelecem com uma específica poética, a da *presença*, no caso de Manoel de Oliveira, a do Surrealismo, no caso de João César Monteiro. E essa relação tem consequências, levando o primeiro a tratar longamente José Régio e Adolfo Casais Monteiro, e o segundo a começar a sua carreira com um filme sobre Sophia de Mello Breyner Andresen. E

---

1. Professor associado do Departamento de Estudos Portugueses – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa – Portugal.

essa relação não é conjuntural, não depende de uma proximidade de pessoas concretas ou de uma participação eventual em acontecimentos precisos, mas é uma relação profunda, que atravessa as escolhas estéticas e também a atitude geral que os artistas tomam perante a vida cultural e política.

A atitude de Manoel de Oliveira, por exemplo, que começa a sua carreira em 1930, é caracterizadamente presencista, é a de uma procura do cinema puro, da arte do cinema acrisolada por uma redução ao essencial, e de um tipo de prática alicerçada numa valorização do construído, do organizado, com tendência expressionista mas sem excessos. A atitude de João César Monteiro está marcada pela vanguarda de que o Surrealismo português é um avatar central ao longo dos anos 1950 e 1960. Essa vanguarda é fortemente performativa, e tem uma tendência, ou um pendor estilístico e moral que a singulariza no contexto português e europeu, e que recebe o nome de Abjecionismo. Essa tendência liga-se a um modo de combate político que se opõe à concreção e à organização do Neorrealismo, toda racional e ideologicamente orientada, assumindo-se como um combate cotidiano e individual, isolado e radical, assente na recusa dos alicerces da vida social burguesa de dominação fascista, recusa que desemboca na marginalidade, na clandestinidade boêmia, na perversão sexual, na afirmação do alucinatório e do gratuito.

Essa caracterização abjecionista, marcada diretamente pela história da ditadura, pode também ver-se num outro aspecto que é geral ao cinema português e que tem a ver com o fato de se tratar de uma arte muito dispendiosa, cujos artistas dependem por inteiro de subsídios estatais. A pobreza do popular João de Deus, herói central da última fase da obra de João César Monteiro, é também o signo desse artista pobretão que tenta desesperadamente manter a dignidade apesar da necessidade de comer todos os dias. O fato é que há alguns filmes influentes que tiveram de ser feitos ao longo de muitos anos, constituindo eles mesmos uma saga do ponto de vista da história da sua produção, e refletindo depois no seu próprio entrecho as grandes distâncias temporais reais que se estendem

entre as várias fases de filmagem. O segundo filme de João César Monteiro, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, de 1971, começa por ser filmado em 16 mm e inclui, a abrir, uma parte que é essa versão inicial, passando depois para a versão última em 35 mm, anos passados. *A ilha dos amores*, de Paulo Rocha, estreado em 1982, e *O bobo*, de José Álvaro de Morais, de 1987, vão sendo realizados, cada um, ao longo de mais de uma dezena de anos, sofrendo alterações de percurso, solavancos de produção, impasses, cruzamentos, deslizos de que as variações de idade dos atores acabam por não ser o aspecto mais importante. É como se se tratasse de um novo paradoxo: o da possibilidade de fazer uma superprodução artesanal, o de produzir uma obra muito cara sem ter meios para o fazer. E apostando tudo na coerência formal, estilística, na máquina de significação que a montagem final constrói.

De todo o modo, a ideia central que gostaria de expor, ilustrada por dois exemplos principais, é a de que a característica poética de alguns importantes filmes não depende da sua *substância*, empregando a palavra na sua acepção hjelmsleviana, isto é, dos poemas citados ou dos poetas representados, mas da *forma* pela qual se fazem.

De resto, quando referimos um “cinema de poesia” estamos a aludir a um muito citado artigo de Pasolini, “Cinema de poesia”, publicado em 1965. Na teoria da imagem cinematográfica que precede a sua distinção da prosa e da poesia no cinema, Pasolini faz notar, na senda de Christian Metz, que o cinema não possui uma língua, não dispõe de unidades significativas ordenadas segundo uma estrutura articulada, em que certos elementos discretos funcionam por comutação. Ao contrário da linguagem verbal, as imagens no cinema são cintilações da própria luz que ao mesmo tempo querem significar, e significam infinitamente, tal como são infinitas as cintilações da luz, e de um modo solto, sem constituírem um sistema. Ora, dessa definição da linguagem do cinema, Pasolini passa para uma definição do “cinema de poesia” segundo o modo jakobsoniano: a *forma* torna-se o *tema*. Um cinema que é pura fle-



xibilidade significativa escapa à narrativa ordenada e ideologicamente argumentada, e procura formular-se em função das próprias potencialidades materiais de expressão do meio cinematográfico.

O “cinema de poesia” consiste, assim, num exercício autoconsciente do cinema como linguagem sem língua. Resulta de uma consideração das imagens do cinema como tomadas diretamente da realidade, mantendo de algum modo a dureza e a materialidade absoluta das coisas que existem, mas, também, da sua capacidade de tratar a natureza pulsional das intuições, dos mitos, dos sonhos, de gerar um discurso não-racional, uma experiência, uma emoção em direto.

De fato, há uma contradição de base no cinema, que é definido, nas palavras de Pasolini, como visionário e realista: “ao mesmo tempo extremamente subjetivo e extremamente objetivo” (1965, p.59). E mais, afirma que a característica subjetiva ou pulsional das imagens foi, no seu entender, aproveitada industrialmente para prover às necessidades sociais de fantasia e de entretenimento, segundo diferentes esquemas narrativos de tendência mais ou menos realista.

Mas poderíamos igualmente dizer que é nessa ambivalência que reside a força comunicacional do cinema: nele todas as invenções visuais se materializam, todos os sonhos se podem realizar em imagem, e, ao mesmo tempo, todas as imagens tiradas do real aparecem no ecrã com um halo de imaterialidade, como se não pasassem de pura ilusão.

Os ideogramas, que Eisenstein define como produto da aproximação, pela montagem, de dois planos que se atraem e que contrastam, são os signos de um mistério, de uma metamorfose. Despertam uma faísca de prazer e de lucidez. É essa também, aliás, a função da poesia.

Mário Saa, importante poeta do Modernismo tardio português, escreve em 1928 na revista *Cinelândia*:

O cinema não é a arte de fotografar o movimento, mas uma engenhosa experiência com fotografias! É um recurso à falta de verda-

deiro cinema; este último não assentará sobre a fotografia, que é a fixação do momento, mas assentará sobre qualquer outro princípio que seja a fixação do movimento! Mas que digo eu? Fixar o movimento é paradoxo!... Mas se eu disser fixar a infixidez do movimento, já digo bem. Ainda falta corrigir a linguagem; de facto há pleonasma em infixidez do movimento visto que movimento é já por si mesmo infixidez. Logo, como se deve dizer é: fixar a infixidez. Agora sim!

Ora, é este oximoro – fixar a infixidez – que constitui o fulcro do cinema, do mesmo modo que a poesia se define como, simultaneamente, o artifício maior e a verdade última – ou, nas palavras do poeta Herberto Helder, a “última ciência”. E é significativo que tal definição paradoxal do cinema seja proposta por Mário Saa dois anos antes da rodagem de *Douro, faina fluvial*, filme que irá originar todo o cinema de arte português, definindo um gênero específico novo e a que podemos chamar *poema cinematográfico*.

### ***Douro, faina fluvial*, 1931**

*Douro, faina fluvial* é um filme com vinte minutos, que não é documentário nem ficção, mas uma espécie de comentário visual sobre a zona ribeirinha da cidade do Porto, que é a própria cidade natal do seu realizador, Manoel de Oliveira. A primeira versão de *Douro, faina fluvial*, em 1931, é muda, apesar de terminada já depois do advento do sonoro. A música que para sempre lhe falta é compensada pela representação visual do som, as bocas que se abrem num grito ou o abrir e fechar do acordeão dedilhado. O som propriamente dito é substituído pelo *som visual*. Mas há duas outras versões desse filme, ambas preparadas por Manoel de Oliveira, uma de 1934, com música do compositor modernista Luís de Freitas Branco, e outra de 1995, com música adaptada de uma obra de Emanuel Nunes. A segunda versão, de 1934, talvez seja a melhor, embora a terceira contenha pequenas alterações de montagem que

são introduzidas pelo próprio Manoel de Oliveira. Na segunda versão, a música de Luís de Freitas Branco serve para esclarecer o filme, para lhe traçar os andamentos, os ciclos, os motivos principais, em harmonia com aquele mundo ainda do século XIX, sobrevivência de uma cidade marcada pelo rio ancestral, mas já com sinais de outro mundo que o vem pôr em risco – as estruturas de ferro, as locomotivas, o avião que cruza os ares e ainda espanta os passantes.

*Douro, faina fluvial*, de Oliveira, é uma primeira imagem forte, uma revelação poderosa na arte portuguesa. Um caso exemplar de cinema de poesia logo a partir do título, já carregado retoricamente com uma aliteração: *faina fluvial*. Mas também exemplar por conter uma série ordenada de imagens que se encadeiam segundo princípios de rima geométrica e de atração material. A teoria eisensteiniana da *montagem de atrações* é tratada por Manoel de Oliveira nesse filme como uma regra de composição não-narrativa, em que os diferentes planos não servem para se comentar ou amplificar uns aos outros, mas apenas para se conjugar segundo um princípio de harmonia. Por exemplo, a sequência em que se sucedem o avião, o automóvel e o carro de bois consiste numa coletânea de meios de transporte, de que, aliás, o filme como um todo também releva, pois nele se vê o comboio e, sobretudo, se veem os barcos, que são os protagonistas por excelência da “faina fluvial”. Essa harmonia, a que pode chamar-se rima, assenta numa qualidade, a analogia, que é a própria matéria de que o imaginário é feito. Ou seja, e para citar Roland Barthes, “a coalescência do signo, a similitude do significante e do significado, o homeomorfismo das imagens” (1979, p.49, tradução minha), é a abertura de um espaço em que são as semelhanças que contam, as afinidades que regem a continuidade, o concerto concreto das imagens.

E isso é a poesia, também. A imagem formada por palavras torna-se a alucinação fulgurante do ecrã numa sala escura. Existe um certo ponto da experiência estética do mundo em que a diferença entre a poesia e o cinema deixa de ser percebida. Um poeta

português contemporâneo, que é também crítico importante, Manuel Gusmão, disse o seguinte numa entrevista em 2008:

fascina-me esta ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça. Um cinema que implica a produção do filme, a câmara que filma, o projector que envia uma torrente de luz para o ecrã, os espectadores que estão entre o projector e o ecrã. Temos isto tudo na cabeça, e quando olhamos para o mundo, tudo isto se põe em movimento, a funcionar. O cinema é a nossa *maneira natural* de criar imagens sobre o mundo.

Voltando a Manoel de Oliveira, ele disse em mais do que uma entrevista, a propósito dessa sua primeira obra, *Douro, faina fluvial*, que é um filme feito na força da sua juventude, e que, mais do que isso, ele “é o retrato daquela força indomável que todos nós temos quando somos jovens” (Oliveira, 2005). Embora contenha episódios: o atropelamento provocado pelo carro de bois com que choca o automóvel cujo motorista foi distraído pelo avião; o almoço do trabalhador e o amor de família, ou o trabalho de descarregar o bacalhau dos barcos. A circularidade na construção é perfeita: as luzes do farol, cintilando como o código morse que traduz uma linguagem misteriosa.

A poesia moderna é feita como o cinema – os exemplos de Dziga Vertov, de Walter Ruttmann, ou o de Manoel de Oliveira no seu *Douro, faina fluvial*, ainda no tempo do cinema mudo, apenas manifestam um modo cinematográfico equivalente às odes modernistas, e são também herdeiros de Walt Whitman e do futurismo. Mas não como experiência de espectador ou quadro de referência. O cinema é um certo regime da imaginação – a imaginação do movimento, a mecânica das sombras –, mas também consiste em agarrar o tempo, e, nesse ponto, é, de novo, exatamente como a poesia.

A palavra consegue inscrever-se na pedra e aí se conservar ao longo dos séculos – na lenta erosão que por fim há de apagar todas as palavras. Mas a poesia é sobretudo uma captura do tempo, pois o

seu fulcro é a passagem, o fluxo dos instantes e o jogo dos ritmos e das cadências. Ao escrever, o tempo desse gesto resulta em obra, em tempo retirado do tempo, imune à sua passagem, recuperável por uma leitura incessante, tempo reestruturado e repetível. A poesia é o tempo que se projeta na página, é a escrita do tempo, é a impressão digital, a pulsação, a respiração, o desejo fixado. Tal como a fotografia é a própria luz a imprimir-se numa placa sensível, o poema é a própria impressão do tempo numa sequência de palavras.

Ora, Manoel de Oliveira respondeu em 2002, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* – em que radicaliza a célebre oposição de Gilles Deleuze entre a imagem-movimento e a imagem-tempo –, que, no cinema, apenas o tempo existe: “Há tempo no movimento, há tempo sem movimento, mas não há movimento sem tempo. A imagem é tempo”.

Podemos concluir que, se todo o filme é como um poema, tempo reestruturado, então *Douro, faina fluvial* é a manifestação eloquente dessa identidade.

### **Passeio com Johnny Guitar, 1995**

João César Monteiro realiza, em 1995, *Passeio com Johnny Guitar*, um filme de quatro minutos. Faz parte do ciclo João de Deus, que é o nome de uma personagem que inventa para o filme *Recordações da casa amarela*, de 1989, e dura até 1998, no filme *As bodas de Deus*, último da trilogia. Tal personagem é o centro de aventuras que terminam invariavelmente no hospital ou na prisão. Mas o traço decisivo é que é uma personagem ao mesmo tempo aristocrática e popular, citando os clássicos e vivendo nos ambientes mais castiços e reconhecíveis de uma Lisboa pobre e em ruínas. Mais ainda, essa personagem tem uma dimensão performativa forte, desempenhada que é pelo próprio João César Monteiro como ator, e parece ter como referência a figura do surrealista-abjeccionista português Luiz Pacheco, que teve na Lisboa dos anos 1960 e 1970 um papel preponderante de editor dos surrealistas, autor de

artigos e de contos de uma enorme limpidez de estilo e uma liberdade sem limites. Mas Luiz Pacheco era uma figura que tinha existência social também como marginal e vagabundo, expondo-se muitas vezes como alcoólico e pedinte e proclamando por essa mesma vida pública que era a sua – e repetia, de certo modo, exemplos do decadentismo do final do século XIX com o prestígio de Verlaine, em Paris, ou Gomes Leal, em Lisboa – um grito de revolta e uma recusa ativa, sem concessões. Nesse sentido, a personagem de João de Deus, que é o ator e realizador João César Monteiro, configura um ato de poesia prática, de performance complexa, herdeira da qualidade dramática e interveniente das vanguardas.

Tentemos agora uma descrição de *Passeio com Johnny Guitar*. Esse poema cinematográfico é narrativo, ou épico, por oposição a *Douro, faina fluvial*, que é mais parecido com uma ode. Ou seja, é possível contar a sua história, é um objeto descritível. João de Deus, todo vestido de branco, regressa à casa, de noite, num bairro de Lisboa antiga, cumprimenta alguém que se encosta a uma ombreira, sobe as escadas e vai meter a chave na fechadura da porta de sua casa. Nesse momento, começa a ouvir-se a música da banda sonora de *Johnny Guitar*: é a cena no *saloon*, de noite, em que Vienna e Johnny se reencontram. João de Deus interrompe o gesto e vai à janela que se abre ali, no patamar, para o exterior. E vê de lá, na casa em frente, uma mulher que penteia os longos cabelos com uma escova. Nesse instante, ouve-se a primeira réplica de Joan Crawford: “Having fun, Mister Logan?”. E o diálogo do filme de Nicholas Ray vai-se ouvindo, até que a rapariga dos longos cabelos dá conta de que estão a olhar para ela e se retira. Ele então entra em casa, enquanto a banda sonora de *Johnny Guitar* vai continuando sempre. Novo plano: vê-se João de Deus sentado à mesa, até que se levanta para ir à janela da sala, que dá para o casario de Lisboa. E, quando a abre, ouve-se Sterling Hayden dizer: “Look, Vienna, you just said you had a bad dream, we both had, but it’s all over” [Olha, Vienna, disseste agora que tiveste um sonho mau, ambos tivemos, mas já passou]. E, realmente, vê-se lá fora o clarear da manhã. É

então que Joan Crawford diz as suas duas frases maiores: “I have waited for you, Johnny. What took you so long?” [Eu esperei por ti, Johnny. Por que demoraste tanto?]. Então João de Deus volta para dentro, saindo de campo. E ficamos a ver a cidade que acorda lentamente, enquanto se ouvem os primeiros gritos das crianças.

A composição filmica é exposta no seu mecanismo minucioso, com a adequação de uma banda sonora a uma banda de imagens. A distância que separa as duas bandas – quer em termos de referência quer de cronologia – apenas sublinha a exatidão surpreendente da sua combinação. O resultado é uma emoção e uma ideia que surgem desse gesto de montagem. Depois, sabemos que a banda de imagem é realista e tem a ver com uma experiência concreta diretamente filmada, enquanto a banda de som é inteiramente subjetiva, dado que existe apenas na memória de uma personagem. Mais ainda, a adequação entre as duas bandas é realizada à maneira de uma alquimia, em que a realidade visual objetiva começa por contrastar e depois se funde com a realidade sonora subjetiva. Separadas por quarenta anos, imagens e sons vêm encontrar-se no presente. Como a cidade do último plano se liga com a cidade exterior do primeiro plano, criando uma espécie de cidade nova, circular. Na verdade, como se sabe, *Johnny Guitar* é o filme por excelência da cinefilia de que João César Monteiro é também devedor. É um filme mítico, um lugar de referência absoluto da memória artística na segunda metade do século XX. É mais que uma citação: é uma experiência, faz parte da memória, está tatuada na pele. Esse pequeno filme torna evidente o modo de inclusão da arte na nossa vida, mostra a íntima mistura do que somos e das imagens que também somos.

João de Deus – nome de poeta tornado nome de *clown* – é um herdeiro do cinema burlesco, mas também uma afirmação última através da narrativa na primeira pessoa. É um pouco como os filmes de Guru Dutt, Jean Cocteau, Orson Welles ou Jean-Luc Godard em que os realizadores também entram como atores, e que são aqueles em que aparecem mais expostos na sua singularidade. O fato de os realizadores escolherem ser eles próprios os protagonistas dos seus filmes contraria a dimensão ficcional deles, tornando-os

tecnicamente próximos do dispositivo lírico do discurso. Sublinha o carácter performativo que os aproxima, a todos, da grande tradição da vanguarda que é a nossa.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1979.
- GUSMÃO, Manuel. Entrevista. *Público*, Lisboa, 27 jun. 2008.
- OLIVEIRA, Manoel. *Manoel de Oliveira*. Entrevista, catálogo da retrospectiva de 2005. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.87.
- PASOLINI, Pier Paolo. Cinéma de poesie. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.171, p.55-64, 1965.
- SAA, Mário. *Cinelândia*, Lisboa, n.1, 1928.





# AUGUSTO MATRAGA NO CINEMA DE ROBERTO SANTOS

*Arthur Autran*<sup>1</sup>

## Introdução

Este artigo se propõe analisar o filme *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), realizado pelo diretor paulista Roberto Santos. Tenho como hipótese central de trabalho o entendimento de que se trata de uma obra cinematográfica que dialoga com o realismo de corte moderno. Para tanto, antes de empreender a discussão sobre o filme propriamente dito, será efetuado um panorama em torno do realismo na obra desse diretor.

A carreira do cineasta Roberto Santos iniciou-se em um momento de inflexão do cinema brasileiro, os anos 1950, período no qual várias questões econômicas, temáticas, estéticas e ideológicas eram discutidas de forma intensa e tumultuada.

Nesse contexto é fundamental assinalar a fundação em 1949 da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, empreendimento capitaneado pelos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, que surgiu como a grande tentativa de fazer do cinema brasileiro uma indústria sólida e uma forma de expressão artística

---

1. Professor do Departamento de Artes e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)/SP – Brasil.

culturalmente respeitável. Roberto Santos iniciou-se na atividade cinematográfica ligado à Multifilmes, empresa constituída sob os auspícios de Anthony Assunção em 1952, no rastro da agitação provocada pela Vera Cruz. Na Multifilmes, ele trabalhou como continuísta em *O homem dos papagaios* (Armando Couto, 1953) e assistente de direção em *O craque* (José Carlos Burle, 1954) e *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, 1954) (Simões, 1997, p.26-7).

Mas, de outro lado, Roberto Santos também participou ativamente das discussões dos jovens críticos e aspirantes a cineastas imersos num ambiente cultural muito marcado pela influência do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ambiente do qual faziam parte nomes como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni, Ruy Santos, Ortiz Monteiro, Galileu Garcia e Bráulio Pedroso. Esse grupo pretendia romper com a produção das grandes empresas partindo para a realização do então chamado Cinema Independente, ruptura que se deu tanto em termos estéticos e de conteúdo, como na forma de realização dos filmes. Exemplos do Cinema Independente são as películas *O saci* (Rodolfo Nanni, 1952), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1952) e, principalmente, *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), esta última lançada após a derrocada da Vera Cruz, ocorrida em 1954.

Em termos estéticos, a principal referência desse grupo era certamente o Neorrealismo italiano, que teve no crítico Alex Viany um dos principais defensores no Brasil. E foi Viany quem, ao longo da segunda metade dos anos 1950, debateu continuamente, de maneira mais sistemática, a questão do realismo como fundamental para a constituição de um cinema “verdadeiramente brasileiro”, o que na sua perspectiva significava dizer um cinema que expressasse/representasse a cultura, o modo de vida e as aspirações das camadas populares brasileiras. Tudo isso em oposição ao “cosmopolitismo” da Vera Cruz e dos seus êmulos, cujos filmes, em sua maior parte, eram considerados pela esquerda do meio cinematográfico como desligados da interpretação da realidade brasileira.

## O realismo na obra de Roberto Santos

A meu ver, a questão do realismo, tal como ela se configurou nos anos 1950 para a esquerda do campo cinematográfico, marcou o jovem Roberto Santos de maneira perene, caracterizando a sua obra como cineasta e repondo continuamente a problemática, cara a esse diretor, de como representar o homem brasileiro.

Já em *O grande momento* (1958), primeiro longa-metragem de Roberto Santos e obra ligada ao Cinema Independente, essa preocupação é perceptível na trama que envolve as atribulações do jovem Zeca para conseguir dinheiro a fim de realizar o seu casamento. A crítica da época, na figura de Alex Viany, entusiasmou-se com o filme pela “demonstração prática de aculturação brasileira dos preceitos neorrealistas”, especialmente na caracterização autêntica do bairro paulistano do Brás (Viany, 1958). Ou seja, para Viany, o realismo de *O grande momento* decorria da descrição adequada de determinado ambiente social.

Tentando ampliar a questão do realismo no filme pode-se refletir a respeito da representação do homem brasileiro, de como dar conta na tela do seu modo de andar, falar, sentar, namorar etc. Tratava-se de uma questão central para os jovens ligados ao Cinema Independente e estava longe de ser uma obviedade, posto que a representação proposta nos filmes da Vera Cruz era considerada “falsa” ou “desenraizada” e a da chanchada era vista como vulgar.

No caso de *O grande momento*, há uma opção por construir momentos de grande força expressiva a partir de situações cotidianas, ligando-se, de certa maneira, à noção de epifania tal como formulada por Guido Aristarco, pois, para esse teórico italiano, a grande contribuição do Neorrealismo decorria da capacidade de diretores como Roberto Rossellini ou Vittorio de Sica de extrair “algo mais” que estaria escondido nas coisas ou nas pessoas (Aristarco apud Fabris, 1994, p.91-2). É isso que ocorre na sequência final de *O grande momento*, quando Zeca e sua noiva decidem correr para pegar o bonde e enfrentar a vida, e principalmente na famosa cena do último passeio de Zeca com sua bicicleta pelas ruas antes de vendê-la

a fim de conseguir dinheiro para a cerimônia de casamento. São ambos momentos em que os desejos de liberdade e de felicidade de Zeca chocam-se com as restrições materiais a que ele está sujeito, e, mais do que isso, tais desejos chocam-se com a própria perspectiva ideológica pequeno-burguesa do personagem. Este último um conflito tão mais interessante porque deixado em aberto pelo filme, que, longe de criticar Zeca, se equilibra na contraditória posição de representar com empatia a ideologia pequeno-burguesa de Zeca, mas, ao mesmo tempo, mostrá-la como uma das razões pelas quais, ao fim e ao cabo, é difícil para o personagem ser livre.

Mais de vinte anos depois de *O grande momento*, Roberto Santos ainda trabalha com a constituição de momentos de pura epifania. Em *Os amantes da chuva* (1980) é marcante a sequência do jantar do jovem casal de namorados, Antônio e Isabel, numa cantina popular. O modo como eles são recebidos pelo dono da cantina, a conversa apaixonada de ambos na mesa, além da comoção da gente simples que frequenta o lugar e descobre pela televisão ligada que os encontros daquele casal provocam as chuvas que caem sobre a cidade, tudo isso cria uma atmosfera que propicia a representação da solidariedade entre os oprimidos. No entanto, *Os amantes da chuva* apresenta um travo amargo relacionado com o modo negativo como o filme apresenta a exploração comercial brutal que a televisão e a publicidade fazem daquele fenômeno, condenando o casal à própria morte.

Outro elemento central do realismo da maneira como ele se estrutura na década de 1950 no cinema brasileiro diz respeito à apresentação de pequenos gestos cotidianos, que em si mesmos pouco caracterizam os personagens e não servem para o andamento do drama. Tais gestos colaboram decisivamente com a transparência cinematográfica, mas de uma maneira bem diferente do cinema clássico hollywoodiano, pois, em vez de colaborarem na consecução da lógica narrativa e/ou da psicologia dos personagens, eles se voltam mais para a representação de determinada atmosfera social, em geral ligada às classes populares. No caso de *O grande momento*, pode-se mencionar o gesto de Zeca de tirar ou colocar os

elásticos que prendem as barras das suas calças ou ainda os chutes no ar do funcionário da padaria interpretado por Milton Gonçalves. Em *Os amantes da chuva*, temos a continuidade dessa preocupação, mas de forma até mais elaborada, como na já citada sequência na cantina popular, quando os personagens adentram o recinto e um freguês solicita apenas com sinais algo ao atendente no balcão, um maço é jogado para o cliente, que, ato contínuo, acende um cigarro.

Talvez para o espectador atual seja difícil avaliar como foi penoso para o cinema brasileiro conquistar esse frescor na *mise-en-scène*. Até meados dos anos de 1950 é notável o quanto os atores eram “amarrados” na cena cinematográfica em relação à marcação, à postura, à gesticulação e a outros movimentos corporais. As exceções ficavam por conta de alguns artistas notáveis, como Grande Otelo ou Procópio Ferreira, e de algumas chanchadas, mas, nesse último caso, limitadas a determinados tipos de situação cômica. Cenas com a força e a complexidade dramática como a da discussão pela falta de dinheiro entre Zeca e o pai são muito raras antes de meados dos anos 1950.

É também nesse sentido que conseguir dar consistência a uma interpretação de chave realista tornava-se um enorme desafio. Esse é mais um motivo que torna *O grande momento* um filme da maior importância: o equilíbrio do trabalho do elenco na chave realista naquele contexto histórico.

Mas o realismo de Roberto Santos, assim como o de cineastas como Nelson Pereira dos Santos, não se resume à preocupação de construir uma *mimesis* que desse conta de representar determinado quadro social. O realismo existente em alguns filmes desses diretores busca, como queria Bertolt Brecht, realizar a “revelação da causalidade complexa das relações sociais” (Brecht, 1970, p.117).

Nesse sentido, como apontou Jean-Claude Bernardet, *O grande momento* também é um filme do maior interesse, pois, com o seu tom de comédia leve, faz do dinheiro – ou da sua falta, eu acrescentaria – o “motor do enredo” da fita (Bernardet, 2007,

p.111), construindo uma crítica materialista da sociedade capitalista no Brasil como poucas vezes se logrou realizar no cinema nacional.

O episódio “Arroz e feijão”, integrante do longa-metragem *Contos eróticos* (1977),<sup>2</sup> dissecar a relação opressiva que o marido caminhoneiro mantém com Joana, a esposa dona de casa, e do sexo fora do casamento como forma de essa mulher libertar-se da falta de atenção, da brutalidade e do desamor do seu cotidiano. Na cena em que ela conta compulsivamente o seu dia a Mário – rapaz pobre originário do interior que vai à casa de Joana todos os dias para almoçar – e em seguida liga o rádio, Roberto Santos consegue, com grande economia de meios, construir a representação da solidão e da busca pela sua superação. Solidão que, aliás, também caracteriza o próprio Mário, sempre isolado no trabalho, na escola ou mesmo em casa. A cidade de São Paulo aqui apresentada é muito diferente daquela de *O grande momento*, na qual, apesar de tudo, as relações humanas ainda são fraternas. Já em “Arroz e feijão”, a metrópole assusta os migrantes pelo tamanho, além de dificultar relações que não sejam marcadas pela mercantilização – nesse sentido, o motor primeiro que leva Joana a servir refeições para Mário não é o fato de ela ser afilhada da mãe do rapaz, mas o dinheiro que pode extrair dessa atividade.

Em *Os amantes da chuva*, o desvendamento das relações causais do capitalismo se realiza por meio da análise da imbricação da televisão com a publicidade, e da segunda como determinante da primeira; afinal, o fenômeno dos amantes que fazem chover é explorado ao máximo para a propaganda do remédio Gripalgina. Mas nesse filme falta justamente atentar para a complexidade dessas relações, pois tudo acaba se resumindo aqui à exploração levada a cabo pelo repórter televisivo Marcos da imagem e do amor

---

2. *Contos eróticos* é composto por quatro episódios. Além da parte dirigida por Roberto Santos, o filme é constituído por: “As três virgens”, de Roberto Palmari; “O arremate”, de Eduardo Escorel, e “Vereda tropical”, de Joaquim Pedro de Andrade.

de um pobre casal de trabalhadores. É significativo notar que nessa mesma época há outros filmes que constroem uma imagem bastante negativa da televisão, seja de forma politizada e sutil como *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) ou de maneira um tanto saudosista e regressiva como *Paixão e sombras* (Walter Hugo Khouri, 1977). A meu ver, a acidez das fitas de Roberto Santos, Leon Hirszman e Walter Hugo Khouri deve muito ao inconformismo dos cineastas com uma situação contrastante na qual a televisão era (e é) um veículo de comunicação de massas plenamente afirmado em termos mercadológicos enquanto o cinema seguia (e segue) a reboque do Estado para conseguir subsistir.

Tanto a questão da dureza nas relações humanas nas grandes metrópoles quanto a caracterização da televisão como veículo de comunicação superficial e, no limite, alienante, já se faziam presentes em *O homem nu*, adaptação do conto homônimo de Fernando Sabino dirigida por Roberto Santos em 1968.

No entanto, em relação à televisão, veículo no qual Roberto Santos trabalhou em vários períodos conforme registra o seu biógrafo Inimá Simões,<sup>3</sup> muito mais rico é o episódio dirigido pelo realizador para o longa-metragem *As cariocas* (1966).<sup>4</sup> Nele, por meio da representação de uma entrevista ao vivo para a televisão com a bela Marlene Cardoso em um programa de tipo sensacionalista, mostram-se não apenas as diferenças comportamentais entre a Zona Sul e o subúrbio do Rio de Janeiro, mas, principalmente, o contraste entre o capitalismo implantado em seu estágio mais avançado em determinadas áreas e uma forma capitalista mais tradicional, dominante em outros lugares da mesma cidade, bem como a relação do desenvolvimento capitalista com as mudanças culturais. O programa sensacionalista explora de forma moralista

---

3. Roberto Santos teve passagens pela TV Record e TV Cultura, além de dirigir episódios para o "Caso Especial" da TV Globo. Ver Simões, 1997, p.157, 171, 174-5.

4. *As cariocas* é composto por três episódios, dirigidos por Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri e Roberto Santos.



as confusões de Marlene com seus vizinhos na Penha, indignados com as roupas sumárias utilizadas por ela e roídos de inveja do seu carro novo ganho num concurso de *miss*. O modo como Marlene aparece deslocada tanto no bairro em que vive quanto no ambiente da televisão e a narração da sua carreira como modelo e atriz demonstra o processo de reificação ao qual a moça fora submetida. Note-se ainda que, bem ao contrário da maioria dos filmes brasileiros que possuem uma postura crítica a respeito dos meios de comunicação de massa, Roberto Santos não se furtou a incluir o cinema como veículo de reificação, pois, na reportagem sobre Marlene, são incluídos trechos de uma comédia maliciosa e de um filme policial – gêneros que, aliás, são significativos do cinema comercial brasileiro da época – nos quais a atriz teria feito pequenos papéis.

### ***A hora e vez de Augusto Matraga e o realismo***

A discussão a respeito do realismo na obra de Roberto Santos leva a indagar se é possível afirmar *A hora e vez de Augusto Matraga* como um filme realista.

No que pese a boa recepção crítica, o fracasso de público de *O grande momento* explica, pelo menos parcialmente, a demora de Roberto Santos em realizar o seu segundo longa-metragem, *A hora e vez de Augusto Matraga*. O conto de João Guimarães Rosa foi publicado originalmente em 1946, como parte do volume *Sagarana*, o qual contém também as narrativas “O burrinho pedrês”, “Duelo” e “Conversa de bois”, entre outras (Rosa, 1988).

A película foi rodada em Diamantina (MG) no ano de 1965 com produção de Luiz Carlos Barreto e recursos da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (Caic) do antigo estado da Guanabara e do Banco Nacional de Minas Gerais.<sup>5</sup> A equipe era formada por Hélio Silva (diretor de fotografia), Silvio Renoldi

---

5. Por meio desse financiamento da Caic e do Banco Nacional, Luiz Carlos Barreto produziu, ao mesmo tempo, *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de

(montagem) e Geraldo Vandré (música); o elenco contava com Leonardo Villar, Jofre Soares, Maria Ribeiro e Maurício do Valle, entre outros. Para além dos grandes atores, *A hora e vez de Augusto Matraga* reuniu um dos mais importantes produtores do cinema brasileiro ainda no início das suas atividades, bem como um fotógrafo e um montador dos mais destacados,<sup>6</sup> sem deixar de mencionar a fundamental contribuição de Geraldo Vandré no campo musical.

O filme foi exibido em 1966 na mostra competitiva do Festival de Cannes, mas não logrou obter premiação. No entanto, obteve os prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Argumento, Melhor Diálogo – para Gianfrancesco Guarnieri – e Melhor Ator – para Leonardo Villar – na I Semana do Cinema Brasileiro em Brasília, evento realizado em 1965 que daria origem ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um dos mais importantes festivais do país até hoje.

A recepção da crítica foi entusiástica, conforme é possível depreender do artigo escrito por Francisco Luiz de Almeida Salles para *O Estado de S. Paulo*:

Só pelo regional se atinge o universal, mas arrancando do regional o que ele tem de universal. Nesse sentido é que devemos saudar este filme [*A hora e vez de Augusto Matraga*], que confirma ainda uma vez a riqueza do nosso cinema de hoje e a importância da experiência que se vem fazendo no Brasil e já compreendida, inter-

---

Andrade, 1966), rodado em Diamantina, e *A hora e vez de Augusto Matraga*, mas com outra equipe técnica e elenco diverso. Ver Simões, 1997, p.77.

6. Luiz Carlos Barreto foi o produtor de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), entre outras obras do Cinema Novo. Hélio Silva, dentre muitos filmes, fotografou *Rio, 40 graus*, *O grande momento* e *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974). Silvio Rencoldi montou, entre diversas obras, *O homem nu*, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977).

nacionalmente, com mais calor do que dentro do nosso próprio país. (Salles, 1988, p.302.)

Está implícita no texto de Almeida Salles a referência ao Cinema Novo quando se afirma “a importância” do que é feito no cinema brasileiro e que teria reconhecimento internacional. A fita é considerada também por outros críticos, como Alex Viany, pertencente ao Cinema Novo (Viany, 1999, p.185), mas Roberto Santos tinha poucas relações com grande parte dos diretores do movimento, como Glauber Rocha, Carlos Diegues ou Leon Hirszman; exceção nesse quadro era a sua ligação com Nelson Pereira dos Santos – a quem conhecia já há muitos anos. Esse isolamento talvez decorresse menos de fatores geracionais e mais do fato de Roberto Santos ter permanecido em São Paulo, enquanto o Cinema Novo sabidamente tendeu a se concentrar no Rio de Janeiro.

Deve-se atentar que, para os cineastas e críticos vinculados ao cinema moderno dos anos 1950 e 1960, a relação com a literatura brasileira possuía duas dimensões fundamentais. Uma claramente expressada por Alex Viany na *Introdução ao cinema brasileiro*, na qual a adaptação de obras literárias surge como elemento importante para que um filme pudesse ser considerado nacional-popular (Autran, 2003, p.230), pois se partia do pressuposto de que autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Lima Barreto possuíam em seus romances e contos personagens e situações que representariam de maneira crítica a realidade do povo brasileiro, podendo assim inspirar películas no mesmo viés. A outra dimensão relaciona-se, como indica Ismail Xavier, com um processo no qual “o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo” e que por meio da “atualização estética, alteram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária” (Xavier, 2001, p.18), mudança pela qual o realizador de cinema passava a ser visto como um artista que poderia ter a mesma importância cultural de um grande escritor.

Portanto, não foi casual que nos anos 1960 tenha havido diversas adaptações literárias de grande importância para a história do cinema brasileiro, para além de *A hora e vez de Augusto Matraga*, tais como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Vidas secas*, *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

O conto de Guimarães Rosa apresenta a trajetória de Augusto Esteves, o qual, ao longo da narrativa, de violento fazendeiro sem fé vira um homem paupérrimo e extremamente religioso, com a vida marcada por tragédias pessoais como a fuga da esposa, a surra que quase lhe causa a morte e a prostituição da filha, mas também pela sua conversão religiosa. Segundo Maria Célia Leonel, no conto de Guimarães Rosa,

Matraga consegue aquilo para o que tão arduamente se preparou, ou seja, a redenção, ao salvar uma família da sanha de jagunços, lutando com o chefe deles, Joãozinho Bem-Bem. Se se toma a história aparente, essa é a verdade do conto. Mas o que o discurso rosiano entremostra é uma relativização desse fato: no confronto com o jagunço, o protagonista vive a santidade juntamente com a violência que o acompanha desde muito cedo e, ao que parece, é inerente a sua personalidade. (Leonel, 2008, p.117.)

Não se pretende neste artigo fazer uma comparação do conto com o filme, mas a fita de Roberto Santos, assim como o conto de Guimarães Rosa, faz uma leitura complexa das relações entre violência e misticismo religioso.

Em termos visuais, a composição geral do filme tende a destacar uma paisagem em que a natureza e elementos cenográficos arcaicos avultam, além das árvores, da vegetação e de cavalos, temos casebres, casas senhoriais algo decadentes, igrejas e cruzeiros; no filme inexistem objetos que tipicamente são ligados à modernidade, tais como carros, motores ou eletrodomésticos. Trata-se de

um tempo quase inmemorial, ou pelo menos longínquo, dado esse vazio de objetos, a força da religiosidade e a brutalidade dos homens. Essa representação do espaço encontra ressonância no conto de Guimarães Rosa, assim como em obras do Cinema Novo, tais como *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). No caso do movimento cinematográfico, trata-se de uma representação do sertão como região extremamente atrasada, ainda “feudal” – como pretendia a análise de parte da esquerda da época – e não integrada ao capitalismo, cara aos filmes mencionados de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos e que possuía claro viés político-ideológico. Mas, sintomaticamente, esse viés político-ideológico não possui tanta importância no filme de Roberto Santos; aqui, a rarefação de objetos, os símbolos religiosos e os espaços abertos que constituem visualmente a representação de algo que ocorreu há muito tempo servem como base para ambientar essa história mística, talvez pouco afeita ao mundo contemporâneo.

Cabe também observar que a representação do sertão no cinema brasileiro dos anos 1960 possui notáveis diferenças em relação à representação do mesmo ambiente na produção contemporânea. Filmes como *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997) e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), cujas diegeses transcorrem respectivamente nos anos 1930 e 1940, tal como *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Vidas secas*, apresentam carros, câmeras e outros objetos típicos da modernidade. Essas diferenças entre os modos de representar visualmente o sertão merecem pesquisa mais aprofundada e a princípio indicam o deslocamento na forma de entender a relação da região com o capitalismo. Se nos anos 1960 o sertão era visto como uma região isolada, praticamente sem contato com o desenvolvimento capitalista e por isso mesmo marcado por relações sociais com alto grau de exploração, já na atualidade os cineastas tendem a percebê-lo como vinculado às formas capitalistas de produção no que pese a pobreza e a marca da violência nas relações sociais. Ou seja, não se alterou a percepção de que existia (e existe) miséria no sertão, mas sim que o sistema

capitalista já há muito integrou a região à sua órbita e não modificou as relações marcadas por alto grau de exploração humana; antes, elas foram incorporadas ao sistema.

Voltando ao filme de Roberto Santos, a trajetória do protagonista é marcada numa primeira etapa pela violência e bestialidade do personagem, que não respeita nada e ninguém, nem mesmo a religião, pois ele provoca grande algazarra perseguindo com seus jagunços pacatos cidadãos na praça em frente a uma igreja em pleno dia santo. Após a fuga de sua esposa, ele vai se vingar do homem que a seduziu, mas é cercado pelos jagunços desse fazendeiro – alguns dos quais ex-capangas do próprio “nhô” Augusto –, apanha violentamente, é marcado a ferro e dado como morto após cair de uma ribanceira. É curioso observar que, no conto, Dionóra – a esposa – foge com Ovídio Moura e “nhô” Augusto confronta-se com os capangas do major Consilva, inimigo seu também. No filme, Ovídio e o major Consilva são fundidos em um mesmo personagem.

Salvo por um casal de negros velhos, Augusto vive e trabalha na maior pobreza e contrição ao lado desse casal, convertendo-se a um profundo misticismo religioso de viés cristão. O início de sua conversão é marcado pela bela imagem da casinha em que se hospedara pegando fogo, símbolo de um passado que se quer recalcar completamente. Daí parte com os velhos para outro lugar, longe dos seus inimigos e de todos que, porventura, pudessem reconhecê-lo. “Nhô” Augusto busca, a partir de então, controlar seus ímpetos de vingança e de violência, transformando-se em outro tipo de homem. No entanto, o fogo queima no interior desse homem convertido, daí ele se dedicar ao trabalho árduo até debaixo de forte chuva, como indica uma longa sequência do filme.

As tentações não faltam, como ao conhecer Joãozinho Bem-Bem, chefe de um bando de jagunços, ele mesmo homem muito corajoso. Os dois ficam amigos e Augusto é convidado para acompanhar o grupo, mas acaba recusando, em que pese o seu visível interesse pelo tipo de vida dos jagunços e por suas aventuras.

Após algum tempo, ele cai na estrada em busca de “sua hora e vez”, reencontrando assim Joãozinho Bem-Bem, o qual fora acertar

contas com uma família de pobres camponeses, cujo filho havia assassinado o cabra Juruminho – ao qual o protagonista tinha se afeiçoado anteriormente. Apesar da amizade por Bem-Bem e da afeição pelo jagunço assassinado, Matraga defende a família e duela violentamente com o chefe dos jagunços, o que resulta na morte de ambos. O conflito do protagonista com o bando de jagunços é um dos grandes momentos do cinema brasileiro, pela sua notável *mise-en-scène* – e nesse sentido merecem destaque o plano dentro da igreja em que ele ainda está fisicamente do lado de Joãozinho Bem-Bem, mas se vira contra esse personagem para proteger a família e lutar, tudo marcado por uma estátua de Cristo com a cruz, a qual divide ambos os lados e também está voltada “contra” o chefe dos jagunços, bem como os planos de luta, nesse mesmo ambiente, com destaque para aquele que começa com a câmera no alto da igreja mostrando todos os homens do bando mortos, com exceção do chefe, e desce até quase uma altura mediana, deslocando-se em semicírculo para mostrar o enfrentamento pessoal entre “nhô” Augusto e Bem-Bem.

Como já observei, o filme, assim como o conto, relaciona a violência com o misticismo religioso, fundindo as duas experiências. Não que haja qualquer ligação de tipo causal entre os dois elementos – o que estaria bem ao gosto de certas interpretações sociologizantes do cinema dos anos 1960, as quais tenderiam a atribuir a violência à histeria religiosa; antes, o filme cria um vínculo de solidariedade entre eles. Para que Augusto tenha a sua glória é preciso que esteja envolvido numa situação na qual violência e misticismo estão entrelaçados, levando-o a uma experiência transcendente. Longe de ser surpreendente, essa ligação se constitui na própria base de várias das narrativas marcantes da cristandade, das quais a Paixão de Cristo é apenas a mais conhecida, mas está longe de ser a única.

Uma diferença parece-me básica entre o conto e o filme e tem relação com a questão do realismo. Enquanto Guimarães Rosa em suas obras confronta, segundo Alfredo Bosi, a “narrativa convencional porque os seus processos mais constantes pertencem às

esferas do poético e do mítico” (Bosi, 1994, p.433), o filme vai numa direção diversa e propõe em geral uma notável sobriedade da linguagem cinematográfica traduzida em certa distensão temporal e na contenção nas interpretações, ambas características que se podem identificar como ligadas a determinada tradição do cinema moderno de extração realista. O filme só possui uma postura mais rebuscada nos momentos-chave que determinam novas experiências do personagem central, como a surra que ele leva, a luta com o “burrinho valente” e o confronto final com Joãozinho Bem-Bem; não por acaso, todas elas situações muito violentas. Essa construção estética gera uma representação marcante da dureza dos homens e do ambiente do sertão das Minas Gerais, mas, também, expressa de forma eloquente os momentos cruciais na vida de “nhô” Augusto.

Ainda em relação ao realismo, um dos aspectos mais fortes no filme em questão diz respeito às situações de epifania, tal como prescrita por Guido Aristarco e já mencionada neste texto. É possível apontar como exemplos de situações de epifania a cena em que pela primeira vez o personagem central pita um cigarro após o longo período de sua convalescença, e, principalmente, na belíssima sequência em que ele doma o “burrinho valente”. Em ambas as situações dramáticas marca-se como que o despertar de “nhô” Augusto para uma nova vida, na qual o personagem tem a crença em Deus como forma de redenção.

Marcante também na construção da transformação anteriormente referida é como o filme agencia determinados elementos religiosos. Note-se que, apesar de a cruz e outros símbolos cristãos se fazerem presentes desde o início filme, a tendência é de eles não pertencerem ao universo de “nhô” Augusto, como sua própria filha vestida de “anjinho” descendo da sua garupa logo na abertura da película ou o plano no qual outras crianças vestidas de “anjinhos” fogem ao ver a chegada de jagunços, os quais, em plena função religiosa, promovem grande confusão na cidade, perseguindo pessoas por ordem do protagonista. Mas, após a conversão, marcada pela conversa com o padre, Augusto Matraga passa a car-



regar um crucifixo no peito enquanto não chegam sua hora e vez e, no confronto final, quando investe contra o bando de Joãozinho Bem-Bem dentro da igreja, ele toma uma lança como arma – aliás, ela está na própria igreja – remetendo à popular figura de são Jorge – e aqui novamente há toda uma complexa imbricação entre misticismo religioso e violência.

*A hora e vez de Augusto Matraga* afigura-se como filme que, além de construir uma representação do homem brasileiro, como queriam os projetos do Cinema Independente e do Cinema Novo, consegue representar a própria abertura da vida humana para o indeterminado, ou seja, para nossa falta de controle absoluto da vida – questão central em alguns diretores realistas do cinema moderno, tais como Vittorio de Sica em *Umberto D* (1951) ou Roberto Rossellini em *Europa 51* (1952).

Momento em que essa indeterminação da vida se encontra expressa no filme é o seu desenlace, no qual o personagem central tem “sua hora e vez” justamente contra o seu amigo Joãozinho Bem-Bem – personagem que, aliás, apresenta vários pontos de contato com “nhô” Augusto, pois ambos são valentes e violentos, porém o chefe dos jagunços não acredita muito na religião, bem ao contrário do seu “parente” Augusto Matraga.

Para além do confronto, também se deve salientar o enigmático final, no qual o personagem central, no seu derradeiro momento, não consegue falar o próprio nome e emite com todas as forças um grito lancinante – imagem vista por nós a partir de uma *plongée* muito marcada. A última imagem do filme, um padre diante do altar e com o rosto crispado pela incompreensão em relação a toda aquela violência, também reforça essa sensação de falta de controle diante da vida, por mais que se busque isto. “Nhô” Augusto surge aqui também como personagem bastante complexo, pois, ao mesmo tempo em que busca se controlar por meio da religião católica e da autocontenção, também acredita que há de chegar a sua “hora e vez” por meios que ele próprio não dominava.

É ainda de se assinalar que o final da película destoa do final do conto, pois, além de na obra de Guimarães Rosa ele não trans-

correr numa igreja, a morte de “nhô” Augusto possui um tom de reconciliação do protagonista consigo próprio, pois ele reconhece João Lomba, identifica-se e pede a este que mande notícias suas para a ex-mulher e a filha. Já no filme há em certa medida outro tom, expresso pela extrema agonia e dor do protagonista na hora da morte.

## Observações finais

Foi possível constatar pela exposição que o realismo fez parte do contexto de formação de Roberto Santos devido ao grande impacto mundial do Neorealismo italiano e às discussões da esquerda do campo cinematográfico brasileiro. Seu primeiro filme de longa-metragem, *O grande momento*, é muito marcado por isto.

No decorrer de sua carreira, no que pese a grande voga de propostas narrativas de diversas ordens surgidas com a *Nouvelle Vague* e os cinemas novos de maneira geral – entre eles o Cinema Novo brasileiro –, por vezes inclusive colocando em xeque o realismo, Roberto Santos permaneceu fiel nos seus principais filmes ao desenvolvimento de propostas estéticas de cunho realista.

A busca de Roberto Santos em desenvolver propostas de cunho realista dizia respeito inicialmente à elaboração de uma forma que retratasse o homem brasileiro e a sua cultura, mas, para além disso, ele buscou, no caso de *A hora e vez de Augusto Matraga*, construir um tempo cinematográfico aberto para representar a indeterminação como elemento inseparável da experiência humana.

## Referências bibliográficas

- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Petrobras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Sur le Réalisme: 1937-1941*. Paris: L'Arche, 1970.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp; Fapesp, 1994.
- LEONEL, Maria Célia. Guimarães Rosa na narrativa brasileira. *Ângulo*, Lorena, n.115, out./dez. 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 33.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Transcendência da revolta. In: BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde (Org.). *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel etc. por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- VIANY, Alex. O grande momento. *Shopping News*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1958.
- \_\_\_\_\_. Cinema no Brasil: o velho e o novo. In: AVELLAR, José Carlos (Org.). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

# ○ DESLOCAMENTO DO SUJEITO MASCULINO NO SERTÃO CONTEMPORÂNEO: ESTUDOS DE CASO NA LITERATURA E NO CINEMA

*Samuel Paiva*<sup>1</sup>

Cabe desde já apresentar os objetos principais sobre os quais pretendo me deter neste texto. São obras de contemporâneos nossos, a saber, o romance *Galileia*, do escritor Ronaldo Correia de Brito (romance lançado em 2008, pela Editora Objetiva), e o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, codirigido por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (filme de 2009, produzido pela REC Produtores, do Recife). Antes, porém, de iniciar a discussão sobre essas obras, que, além de terem sido lançadas aproximadamente na mesma época, estabelecem entre si uma relação instigante na perspectiva de seu interesse pela estrada percorrida por sujeitos masculinos em crise existencial, convém uma consideração sobre os dois termos que vão constituir os eixos fundamentais da análise comparada do livro e do filme em questão, a saber, o *deslocamento* e o *sujeito*. Esses dois termos surgem aqui *em relação*, na medida em que o deslocamento dos personagens é fator constituinte para suas concepções enquanto sujeitos ou, vindo por outro ângulo, a possibi-

---

1. Professor de Teoria e História do Audiovisual no Departamento de Artes e Comunicação – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)/SP – Brasil.

lidade de existência dos sujeitos não é dada senão em razão do deslocamento que lhes permite avançar na história.

Tal condição de *sujeito em deslocamento* encontrará aspectos que tornam, contudo, a experiência localizável no Nordeste do Brasil, lugar que aparece nas referidas obras como trânsito de paisagens passadas e presentes, paisagens lembradas ou observadas no momento atual por narradores que conectam imagens e sons interiores e exteriores, em diálogo consigo ou com outros personagens que encontram pela estrada.

Nas histórias desses personagens, os nordestinos repercutem uma espécie de traço identitário relacionado à migração. Nesse sentido, as narrativas em questão estabelecem uma conexão com a imagem tradicional do retirante da seca, que é uma espécie de ícone do nordestino, seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na música, em diversos estilos e épocas. Note-se que nesse ícone há uma espécie de contradição ou paradoxo, pois, se “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”, como disse Euclides da Cunha, esse forte precisa frequentemente fugir das condições adversas do seu meio geográfico para garantir a sobrevivência (Cunha, 2000).

Apesar desse paradoxo, ou talvez justamente por causa dele, foi-se construindo um imaginário sobre o homem nordestino, no sentido de pessoa do sexo masculino, como “cabra macho”, “cabra da peste”, vinculado a uma tradição patriarcal que, entretanto, se vê ameaçada pelo que considera uma *feminização* inerente à ascensão dos ideais republicanos, à valorização da cidade em detrimento do campo, à presença das mulheres em espaços públicos (Vojniak, 2003). Esses dados característicos do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, que denotam uma concepção de modernidade também definida na perspectiva de gênero enquanto construção social da sexualidade, são um parâmetro para a compreensão dos sujeitos masculinos nordestinos *deslocados* de seus lugares simbólicos tradicionais.

Nesse sentido, sair do campo rumo à cidade, deixar o sertão e seus valores tradicionais – como fazem personagens tanto da litera-

tura modernista como do Cinema Novo – constitui um momento de enfrentamento contra um mundo ameaçador. A propósito, é oportuna a lembrança de Fabiano, personagem de *Vidas secas*, tanto no romance (1938) de Graciliano Ramos quanto no filme (1963) homônimo de Nelson Pereira dos Santos. Para Fabiano e sua família, o deslocamento é uma contingência. É uma condição para a sobrevivência. Mas, se Fabiano pudesse, criaria raízes na terra, ficaria no sertão mesmo que, trabalhando como vaqueiro, tivesse que lidar com um patrão, um fazendeiro tirano.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (Ramos, 1996, p.19.)

Muito distinta é a situação de Ranulpho, um dos protagonistas de *Cinema, aspirinas e urubus* (primeiro longa-metragem de Marcelo Gomes, 2005). Em uma história ambientada no início da década de 1940, mais precisamente em 1942, ano no qual o Brasil entra na Segunda Guerra Mundial, Ranulpho é um sujeito que se alia à modernidade – marcada no filme pela presença do próprio cinema e pelo caminhão, dispositivos que ele aprende a utilizar tendo em vista o seu projeto de sair do sertão e chegar ao Rio de Janeiro. Para isso, ele contará com a amizade de Johann, um alemão que, também em fuga, no caso, da Alemanha nazista, vem para o Brasil e para o sertão, por onde viaja projetando filmes de propaganda de um novo remédio, a aspirina.

É, portanto, oportuno perceber nesse contexto a disposição dos personagens de *Cinema, aspirinas e urubus* com os dispositivos da modernidade, especialmente o cinema e o automóvel: assim como o caminhão permite o deslocamento físico, o cinema permite o deslocamento dos personagens pela imaginação. Ou seja, o cinema

constitui um meio de *viagem* ora para Ranulpho, ora para Johann, ora para os espectadores que veem os filmes projetados por eles, alcançando imaginariamente os lugares revelados na tela.

Demarca-se dessa maneira, ou seja, com esses discursos artísticos que na virada do século XX para o século XXI estão interessados em discutir o Nordeste e o homem nordestino, uma imagem distinta daquela do retirante iletrado, ignorante, desumanizado. Surge, em vez disso, a imagem de um sujeito que, tendo obtido os meios materiais de sobrevivência, é capaz de dominar a natureza à sua volta valendo-se da tecnologia à sua disposição. (Aliás, não por acaso, o projeto megalômico de transposição do Rio São Francisco constitui um aspecto dramático de uma das obras a serem analisadas.) Mas, além disso, há a dimensão existencial de homens que têm dificuldades para lidar com os seus afetos, em razão da recorrência de valores tradicionais, patriarcais, arraigados historicamente em suas culturas familiares e comunitárias. Nesse sentido, há no romance de Ronaldo Correia de Brito e no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes um trânsito de personagens que perpassam costumes, hábitos e comportamentos conservadores, os quais são confrontados, avistando-se novas possibilidades de constituição de sujeitos dispostos a sair dos seus lugares convencionais, dos locais onde antes se enraizavam.

Significativamente, tais aspectos temáticos das obras em questão atingirão uma dimensão formal correspondente, em termos de uma linguagem que busca um efeito de transitoriedade, na composição de cenas que ora avançam e se sucedem rápidas como paisagens vertiginosas, ora se detêm fixamente construindo um quadro diante do leitor-espectador, espaço e tempo à espera do movimento seguinte no percurso da estrada.

## A estrada como gênero cineliterário

Um dos sentidos do deslocamento previsto na consideração de *Galileia* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* refere-se à ma-

neira como tanto o romance quanto o filme podem ser relacionados à estrada, compreendidos no âmbito de um gênero literário ou cinematográfico. Nesse propósito, *On the Road*, o romance de Jack Kerouac (que foi traduzido no Brasil como *Pé na estrada*), é um paradigma, que remete a um gênero no qual são recorrentes sujeitos masculinos em crise. De fato, no campo do cinema, a associação entre filmes de estrada (ou *road movies*), como um gênero cinematográfico, e sujeitos masculinos em crise já foi percebida e discutida pelo pesquisador Timothy Corrigan, autor de um estudo importante no âmbito das discussões sobre *road movies*, um livro intitulado *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (Corrigan, 1991). Em um capítulo desse livro (“Genre, Gender and Hysteria: the Road Movie in Outer Space”), Corrigan relaciona o interesse do *road movie* pelo espaço exterior (em detrimento de espaços interiores, como o espaço doméstico da casa, por exemplo) estabelecendo uma conexão entre o gênero, enquanto gênero cinematográfico, e o gênero, enquanto questão que envolve uma identidade sexual, a partir de um sujeito masculino traumatizado pela experiência da guerra (e os parâmetros no caso são tanto a Segunda Guerra Mundial como a Guerra do Vietnã), experiências das quais o sujeito masculino sai traumatizado em razão de sua vinculação com máquinas de morte. O *road movie* seria uma espécie de resposta a esse trauma, trauma refletido na incapacidade do sujeito masculino de lidar com a fixidez da casa e do trabalho convencionais. Os exemplos discutidos por Corrigan envolvem a observação de personagens como os protagonistas de filmes tais como *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) e *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984). Mas sua tese pode encontrar exemplos também no cinema brasileiro, inclusive no que diz respeito diretamente à experiência de guerra, como é o caso do já referido *Cinema, aspirinas e urubus*, que tem a Segunda Guerra Mundial como um aspecto fundamental de sua construção narrativa, que se estrutura sobre a viagem do nordestino Ranulpho e do alemão Johann, aproximados em suas crises causadas por razões diversas, mas convergentes no deslocamento desses sujeitos.



Entretanto, talvez tivéssemos que fazer reconsiderações sobre a tese de Corrigan, que vincula *road movies* a sujeitos masculinos em crise, se considerássemos, por exemplo, filmes de estrada que podem ser tidos como feministas, como é o caso de *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977) ou *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991). Ou seja, ainda que constitua uma premissa bem relevante para o âmbito dos problemas que nos interessam acerca do deslocamento do sujeito masculino no sertão contemporâneo, a tese de Corrigan não pode ser tomada *in totum*, sem atenção ao contexto que os objetos filmicos ou literários a serem observados suscitam.

Nesse sentido é que procuro demarcar algumas concepções da noção de deslocamento desse sujeito masculino justamente a partir dos objetos de nosso interesse, considerando não só *Galileia* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, mas também outros projetos dos seus autores, projetos envolvidos de alguma maneira na concepção dessas duas obras.

## Processos de criação aproximados

Antes do romance *Galileia*, Ronaldo Correia de Brito publicou alguns livros de contos, tais como *As noites e os dias* (1997), pela Editora Bagaço, e, pela Cosac Naify, *Faca* (2003), *Livro dos homens* (2005) e a novela infanto-juvenil *O pavão misterioso* (2004). Ronaldo Correia de Brito também é dramaturgo, autor de peças como *Baile do menino Deus*, encenada no Recife todos os anos por ocasião das festas natalinas. Ronaldo Correia de Brito, vale notar, é um cearense radicado no Recife. É médico, como o narrador do romance *Galileia*, e, também como o narrador do romance, que se chama Adonias, o escritor viveu períodos de sua vida em outros países, por exemplo, como escritor residente da Universidade da Califórnia, em Berkeley, em 2007 (portanto, no ano anterior ao lançamento do romance *Galileia*, de 2008, o que nos leva a supor que, em boa medida, o romance tenha sido concebido lá).

Por sua vez, o cearense Karim Aïnouz e o pernambucano Marcelo Gomes têm também um currículo de viagens considerável, o que, por vezes, parece servir de motor à criação de personagens em seus filmes. Em seu primeiro longa-metragem, Aïnouz, em *Madame Satã* (filme de 2002), contou a história de João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã, pernambucano do município de Glória do Goitá, homossexual, negro, artista transformista, capoeirista, pobre, marginal, pai adotivo de alguns filhos, homem que, tendo migrado ainda menino para o Recife e depois para o Rio de Janeiro, tornou-se uma espécie de mito da boemia da Lapa da década de 1930. Karim Aïnouz também filmou *O céu de Suely* (filme de 2006), uma história ficcional sobre uma moça que, abandonada, traída pelo companheiro pai de seu filho, faz tudo, inclusive uma rifa de seu próprio corpo, para sair de Iguatu, no interior do Ceará, em busca de um lugar que dê sentido à sua existência.

Em relação a Marcelo Gomes, como vimos, o deslocamento dos personagens no espaço-tempo também é um aspecto fundamental do seu primeiro longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), história inspirada na vida de um de seus tios-avós, narrativa que ganha corpo no filme com o personagem Ranulpho, um nordestino esperto capaz de aproveitar o encontro com o alemão Johann, vendedor de aspirinas, para aprender a projetar filmes de propaganda e dirigir um caminhão rumo a um lugar mais promissor que o sertão.

A propósito, Marcelo Gomes, vale lembrar, foi roteirista de *Madame Satã*, o primeiro longa-metragem de Karim Aïnouz. Mas, de fato, bem antes da realização de *Madame Satã*, Aïnouz e Gomes tinham iniciado o projeto do curta-metragem *Carranca de acrílico azul-piscina* (2003), curta que veio a resultar, alguns anos depois, no longa-metragem de ficção-documentário *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A propósito, é oportuna uma observação sobre como ocorreu tal processo de criação em que se conectam o curta e o longa-metragem em questão:

Em 2000, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz iniciaram um trajeto pelo Sertão observando como a tecnologia estava afetando uma cultura essencialmente vinculada à ancestralidade. A ideia era colocar essas informações num documentário afetivo e poético sobre esse paradoxal encontro [tecnologia e ancestralidade]. As pesquisas e a experiência ajudaram os cineastas a desenvolver outros projetos como *Cinema, aspirinas e urubus* e *O céu de Suely*, ficando o documentário *Carranca de acrílico azul-piscina* em segundo plano. Hoje a dupla retoma o projeto que passará por um novo tratamento ao longo de 2007 e se transformará num longa-metragem, recebendo outro nome e nova abordagem [no caso, justamente, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*]. (Dib, 2007.)

E aqui eu gostaria de retomar um aspecto observado há pouco a propósito do curta e do longa-metragem mencionados – ou seja, tecnologia e ancestralidade – como um dado que perceberemos como fundamental na concepção de *Galileia*, embora existam outros dados que ainda poderemos perceber na conexão entre os cineastas (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes) e o escritor (Ronaldo Correia de Brito), como a própria questão do deslocamento que nos permite pensar em um filme e em um romance *on the road*.

## Alteridades sexuais

Observando romance e filme, assim como os processos de criação do escritor e dos cineastas em questão, convém refletir sobre um dado pertinente aos propósitos de uma perspectiva de gênero enquanto construção social da sexualidade: as perspectivas de alteridade entre sujeitos masculinos e femininos. Uma referência pertinente, a esse propósito, é o projeto do curta-metragem *Tempo de ira* (2003), dirigido por Marcélia Cartaxo e Gisella de Mello, com roteiro de Marcelo Gomes, uma adaptação do conto “Cícera Candoia”, de Ronaldo Correia de Brito, que faz parte do livro *Faca*

(2003). O curta *Tempo de ira* e o conto “Cícera Candoia” narram a história de Cícera, uma mulher que vive no sertão, lugar que ela pretende deixar para trás assim como fazem os demais retirantes que fogem da seca, migrando para sobreviver. Sua última chance é o caminhão que vai partir de madrugada. Mas há um impedimento: a mãe de Cícera, que, doente, está imobilizada e depende da filha para viver. Lemos no início do conto:

Quando começou a última retirada de Parambu, Cícera Candoia já morava sozinha com a mãe, numa casa miúda. A família fora encurtando e, de tão curta, findara nas duas. Com o estio de anos, estavam todos indo embora, e a vila ficava sem pé de gente, um descampado de casas vazias. Ciça continuava no seu canto. Não dava para carregar com ela os anos da mãe, vividos ali, seu reumatismo, seus hábitos calejados de mulher do mato. (Brito, 2009, p.113-4.)

Assim como ocorre em relação aos demais contos incluídos no livro *Faca*, “Cícera Candoia”, que envolve em sua narrativa um parricídio e um matricídio, é comentado por Davi Arrigucci Jr. em posfácio ao livro em questão. Já no título do posfácio – “Tempo de espera” –, o crítico destaca o que considera um dos aspectos fundamentais da literatura de Ronaldo Correia de Brito, mas, além disso, Arrigucci nos convida a investigar outros aspectos que, devo adiantar, são plenamente reconhecíveis em *Galileia*, por exemplo: o drama familiar sertanejo, ambientado na região cearense de Inhambuns, onde se formou o ficcionista; a prosa seca, muito depurada; as reminiscências da tradição oral de narradores anônimos; a “dimensão épica da expectativa que situa e tensiona os atos corriqueiros da vida familiar sertaneja ou de uma pequena cidade do interior sempre no limiar de um acontecimento trágico” (Arrigucci Jr., 2009, p.113-4); elementos fantásticos relacionados ao poder dos objetos ou ao retorno de fantasmas; a ficção que nasce de chão histórico associado à imaginação popular; “a observação da pai-

sagem regional, dos costumes e do ambiente, [mas] sem traço de pitoresco e sem afirmação propriamente regionalista” (ibidem, p.179); a construção dos modos de ser de homens e mulheres.

Sobre esse ponto especificamente, nas palavras de Davi Arrigucci Jr., as narrativas do livro “formam um mosaico do modo de ser dos homens, ou antes das mulheres, tremendas mulheres em situações extremas numa região específica do Brasil, mas vivendo dramas universais” (ibidem, p.180-1). E há ainda um aspecto que é fundamental na percepção do autor do posfácio que ora discutimos, a saber, a referência cinematográfica que se reconhece na obra de Ronaldo Correia de Brito. A esse respeito, Davi Arrigucci Jr. afirma o seguinte:

De fato, guardadas as proporções, pela matéria e por questões formais, seu microcosmo ficcional guarda semelhanças com o universo de Guimarães Rosa e com um filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* [...] Mas Ronaldo Correia de Brito busca caminho próprio, nas formas breves do estilo lacônico, oposto à ênfase expressiva dos outros dois. (Ibidem, p.180-1.)

De fato, todos esses aspectos destacados por Davi Arrigucci Jr. são também reconhecíveis no romance *Galileia*, mas, para mim, é sobretudo o caráter cinematográfico do romance o que mais instiga a atenção, por suscitar uma concepção de deslocamento que é eminentemente cinematográfica, inclusive em sua relação com o filme de estrada, dizendo respeito a sujeitos masculinos e a sujeitos femininos que não encontram lugar ou põem em xeque a cultura patriarcal.

## Formas cinematográficas do romance

*Galileia* é a história de três primos – Adonias, Ismael e Davi – que atravessam o sertão cearense para visitar o avô, patriarca que define na sede da fazenda Galileia. Os primos são os três homens

centrais da narrativa. Eles fugiram ou tentaram fugir dos laços com a região, mas agora retornam de outros lugares onde procuraram reconstruir suas vidas: Recife, São Paulo, Noruega. O narrador é Adonias, médico que vive no Recife com a esposa e dois filhos, espécie de Édipo que, por mais que tente, não consegue fugir ao seu destino. Diz ele ao início do romance:

Soubemos notícias do avô Raimundo Caetano bem antes da travessia dos Inhamuns. A saúde dele agravou-se e a festa de aniversário poderá não acontecer.

Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família. Davi e Ismael consultam-se com os olhos; temem que eu desista da viagem. Não dependem de mim para continuar, mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles, desde quando tocávamos rebanhos de carneiros e feri o calcanhar, numa tarde como essa. (Brito, 2008, p.7.)

Logo, à medida que a narrativa avança, podemos perceber que Adonias, que tem o projeto de escrever um romance, se comporta, enquanto narrador, ora como um cineasta que registra a realidade à sua volta, ora como espectador de um filme, que é a sua própria história. Ele diz, por exemplo, ainda no contexto do seu receio de encontrar a família na fazenda Galileia, “vou sair no meio do filme, não quero prosseguir”. E daí por diante serão vários os momentos nos quais a dimensão cinematográfica ou audiovisual do romance se revela com certos tropos dos filmes de estrada, como a presença da música que toca no rádio ou CD estabelecendo relações com os personagens e com a paisagem em movimento; as bebidas alcoólicas e as drogas utilizadas em momentos diversos; as relações sexuais, inclusive homossexuais, explícitas ou implícitas, que envolvem os três primos ao longo de suas vidas; uma profusão de carros e motocicletas e máquinas diversas (celulares, computadores e brinquedos eletrônicos, por exemplo); encontros com as pessoas nas paradas da viagem. É assim que, pouco a pouco, adentramos o

mundo da família que tem a fazenda Galileia como lugar fundamental de suas histórias. É assim que lemos esse romance de estrada no qual o sentido do deslocamento é confrontado a um tempo de espera ou de uma busca não se sabe ao certo do quê.

Sabemos, entretanto, que a crise dos personagens não é exatamente a mesma do vaqueiro Manoel ou de Antonio das Mortes ou de Corisco, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, em sua rota do sertão ao mar, sendo o mar o lugar da utopia ou da revolução, como afirma Ismael Xavier (2007). Adonias, Ismael e Davi, em *Galileia*, fazem o percurso inverso, do mar ao sertão, e não é a fome (ou se quisermos a estética da fome e sua ética) o que provoca os seus deslocamentos. É antes uma crise que, estabelecendo tensões entre tecnologia e ancestralidade, como já observamos a propósito do filme *Carranca de acrílico azul-piscina*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, tem no cerne de sua questão a própria mídia, qual seja o cinema, a televisão, a internet, meios de comunicação portáteis etc., como se tantas possibilidades apenas existissem para confirmar o dado trágico da impossibilidade da relação com o outro. Em um dado momento diz Adonias:

Uma televisão aporrinha os meus nervos. Todo boteco possui uma, ligada no mais alto volume. O sotaque brasileiro que se impôs ao restante do país entra pelos ouvidos, contamina o jeito das pessoas falarem, a música de cada região. A nova língua geral do Brasil é esse arremedo de fala que todos copiam. Não há rapaz ou mocinha que não tente falar igual aos artistas da TV, envergonhados por serem diferentes.

Vou pedir que desliguem a televisão, mas reparo num menino vidrado na tela. Ele correu ao nosso encontro, quando chegamos. Pedi dinheiro para vigiar o carro, e agora está aí, alheio aos possíveis ladrões. A camioneta cinza-prata em que viajamos brilha como uma nave espacial. O menino já viu outras iguais, nos filmes a que assiste. Por ali também passam muitos carros, levantando poeira. Com o que sonha o menino? Certamente com o dia em que irá embora. (Brito, 2008, p.232-3.)

## Formas intermediáticas do filme

Vou me valer das observações do escritor Milton Hatoum<sup>2</sup> para falar de um aspecto que me parece crucial no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, tendo em vista os sentidos do deslocamento que aqui perseguimos. Hatoum escreveu o seu texto sobre o filme de Aïnouz e Gomes para o jornal *O Estado de S. Paulo*, contextualizando a gênese do projeto, falando do documentário que acabou por se transformar em ficção e afirmando a uma certa altura o seguinte:

Nessa versão final, os diretores introduziram a voz de um geólogo (José Renato) que faz uma pesquisa de campo para a construção de um canal. Ele é o personagem central do filme, mas não vemos qualquer traço físico dele, apenas ouvimos sua voz, uma voz em vários registros de entonação, como se fosse um diário falado, em cujo centro situa-se Galega, ex-mulher de José Renato. Esse é um dos achados do filme: um personagem ausente, que o espectador imagina. Mas ele está presente através de sua voz e também de seu olhar. É como se ele estivesse atrás da câmera, atento ao que vê e observa. A voz não é menos importante que a imagem, pois ambas se complementam, alternando a subjetividade do narrador com a vida de cada lugar visitado. (Hatoum, 2010.)

É interessante notar que as observações de Milton Hatoum sobre esse filme, quando fala de “um personagem ausente que o espectador imagina” ou de “um personagem presente através de sua voz e também do seu olhar”, nos dá uma dimensão de ausência-presença que, sendo reveladora da crise de José Renato, o geólogo abandonado por Galega, é também indicadora de uma estratégia

---

2. Autor de romances como *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008), no momento presente Milton Hatoum desenvolve projeto com Marcelo Gomes, que vai dirigir um filme adaptado a partir do primeiro romance do escritor (*Relato de um certo Oriente*, 1990).



que aproxima cinema e literatura, já que a voz do diário de viagem de José Renato (personagem que não vemos) não é menos importante que a imagem trazida pelo filme, e ambas se complementam. Essa dimensão intermediática do deslocamento, do cinema com a literatura, ou mesmo do filme com o livro, enquanto meios que exigem uma posição do espectador ou do leitor diante da linguagem com que este se depara, se torna ainda mais abrangente quando pensamos na música de Noel Rosa – “O último desejo” – interpretada pelo geólogo José Renato em uma das sequências cruciais do filme: “Nosso amor que eu não esqueço/ E que teve o seu começo/ Numa festa de São João/ Morre hoje sem foguete/ Sem retrato e sem bilhete/ Sem luar, sem violão...”. O geólogo canta os versos de Noel Rosa parecendo, por fim, se conformar com o fato de ter sido abandonado por Galega, o seu amor. Como alguém que escreve um diário íntimo, ele se vale de todos os meios e referências possíveis, dos manuais de Geologia a versos da música popular brasileira, para conceber uma escrita audiovisual, que se articula como o próprio filme a que assistimos, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

Na verdade, o geólogo ainda tentará outras saídas para superar a sua dor, por meio da imaginação midiática. Imagina-se em Acapulco, no México, saltando de uma pedra lá no alto e mergulhando no mar, numa bela cena com acrobacias aéreas de mergulhadores que o filme nos apresenta, materializando e projetando a viagem imaginária de José Renato. Esse deslocamento pela imaginação nos remete aos primeiros tempos do cinema, quando *travelogues* – filmes de viagem realizados por cinegrafistas que chegavam a lugares distantes dos principais centros urbanos – permitiam o deslocamento imaginário de indivíduos que, mesmo sentados nas salas de projeção das cidades, transportavam-se até aqueles lugares distantes, *exóticos*, alcançáveis graças ao aparato cinematográfico. Nesse caso, à locomoção física do cinegrafista que registra o espaço distante corresponde à “midiação” do espectador, ou seja, seu deslocamento ou mobilidade possível graças à mídia que permite o contato mesmo a distância (Moser, 2008, p.7-30).

Vale notar que o filme de Aïnouz e Gomes menciona essa época do primeiro cinema, quando apresenta um monumento histórico legado por cidadãos do século XIX aos do século XX, monumento filmado na cidade de Piranhas, em Alagoas. Mas aqui há uma espécie de ajuste quanto aos sentidos da viagem possíveis pela mídia: se naquela época as imagens dos lugares distantes estavam eminentemente relacionadas à “apropriação” simbólica de territórios a serem colonizados (Gunning, 1995), hoje, na passagem do século XX ao século XXI, o deslocamento parece ter outro propósito: viabilizar uma saída para a existência de um sujeito às voltas com uma crise que envolve os seus sentimentos pessoais. Tal será a estratégia do geólogo para chegar a um outro lugar, além do sertão, metáfora de vida e morte: além do deslocamento físico, vale-se de uma imaginação midiática e poética, envolvendo múltiplos signos, visuais e sonoros, capazes de movê-lo para um acerto com o seu próprio Eu.

## Vocação para o real e roteiros imprevistos

Para concluir, eu poderia dizer que o caráter do deslocamento, verificado tanto no romance quanto no filme, inclusive no que diz respeito à crise do sujeito masculino, encontra aspectos recorrentes nas duas obras e que dizem respeito a dimensões diversas do gênero estrada. Talvez seja possível sintetizar uma série de argumentos até então apresentados, tendo em vista uma conclusão, com a sugestão de dois pontos que podem vir a constituir uma chave para toda a discussão empreendida.

Em primeiro lugar, há tanto no texto de Ronaldo Correia de Brito quanto no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes aquilo que poderíamos designar como uma *vocação para o real*, percebida na maneira como suas obras incorporam dados da realidade dentro da qual as histórias acontecem. Nesse sentido, a dimensão ambígua entre ficção e documentário vale tanto para *Galileia* quanto para *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. No romance, a projeção

biográfica do autor em sua obra é um exemplo notável, além das tantas referências relacionadas ao espaço-tempo no qual a narrativa se apresenta ou, nos termos de Davi Arriguci Jr., a observação da paisagem regional, costumes e ambiente, sem traços pitorescos ou regionalistas. Podemos acrescentar a esse dado a disposição do romance para incluir trechos de uma série de outros produtos midiáticos não necessariamente marcados pelo ambiente sertanejo (a menção à banda inglesa Radiohead, no final do primeiro capítulo de *Galileia*, é, entre tantos outros possíveis, um exemplo oportuno a esse propósito).

Já no filme de Ainouz e Gomes, sua concepção como documentário que chega a se constituir como ficção, que contudo mantém a perspectiva de documentário, é um dado emblemático. Incorporando registros documentais (como vimos, primeiramente produzidos para o curta-metragem *Carranca de acrílico azul-piscina*), o longa-metragem mantém e amplia uma série de entrevistas, depoimentos, entre outras estratégias características do documentário, as quais, entretanto, são conectadas ao ponto de vista do protagonista, o geólogo, personagem ficcional.

Tal vocação para o real nos leva ao que seria o segundo ponto-chave observável em uma análise comparada do romance e do filme, a saber, a possibilidade de construção de roteiros *imprevistos*. E aqui está em questão a perspectiva de Jean-Louis Comolli e sua defesa do documentário, como uma forma de oposição à ideologia conservadora em geral reproduzida no cinema de ficção *mainstream*, que, sem se deixar impregnar pelo real, define *a priori* os seus roteiros, reproduzindo uma lógica ou valores da cultura hegemônica (Comolli, 2008).

Nessa perspectiva dos roteiros *imprevistos*, no texto de Ronaldo Correia de Brito podemos notar vários espaços vazios a serem ocupados pelo leitor, que poderá preenchê-los a partir de sua própria imaginação. Talvez um dos exemplos mais significativos a esse propósito diga respeito à questão do estupro que sofre Davi, um dos três primos principais da trama, fato enigmático que perpassa a

estrutura narrativa e discursiva de *Galileia* do começo ao fim, envolvendo, sobretudo, Adonias e Ismael.

Por sua vez, no texto de Aïnouz e Gomes, a ausência da imagem do protagonista, José Renato, de quem só ouviremos a voz durante todo o filme, cria uma estrutura narrativa e discursiva aberta que, portanto, nos convoca a definir sentidos para o percurso que empreenderemos com esse personagem, o qual, estando invisível, será construído em boa medida por nossa imaginação enquanto espectadores ativos.

Em suma, com essa vocação para o real e com os seus roteiros imprevistos, o romance *Galileia* e o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* nos permitem pensar em formas móveis, dialógicas, híbridos de literatura, cinema e outras mídias, produzindo regimes estéticos coerentes com as possibilidades de uma existência menos conservadora e mais disposta a lidar com as vicissitudes de espaços e tempos que se confrontam com rumos diversos para a vida dos sujeitos e das sociedades.

## Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. Tempo de espera. In: BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Faca*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Rubem Caixeta. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 39.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro.)

- DIB, André. Novo projeto de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz em sessão única no Recife. In: Quadro Mágico: cinema, quadrinho e outras utopias [blog]. 2007. Disponível em: <http://quadro-magico.blogspot.com/2007/04/novo-projeto-de-marcelo-gomes-e-karm.html>. Acesso em: 25 set. 2011.
- GUNNING, Tom. The Whole World within Reach: Travel Images without Borders. In: COSANDEY, Roland; ALBERA, François (Ed.). *Cinéma sans Frontiers 1896-1918: Images Across Borders*. Lausanne; Québec: Payot; Nuit Blanche, 1995.
- HATOUM, Milton. Viagem, amor e miséria. *O Estado de S. Paulo*, 11 jun. 2010. Disponível em: <http://m.estadao.com.br/noticias/impresso,mobile,564715.htm>. Acesso em: 28 fev. 2012.
- KEROUAC, Jack. *On the Road* – pé na estrada. Trad. Eduardo Bueno. Rio Grande do Sul: L&PM, 2004.
- MOSER, Walter. Presentation. Le Road Movie: un Genre Issue d'une Constellation Moderne de Locomotion et de Médiamotion. "Le Road Movie Interculturel". *Journal of Film Studies, Cinéma – Revue d'Études Cinématographiques*, v.18, n.2-3, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 71.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.
- VOJNIAK, Fernando. Desconstruindo falas do falo. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v.11, n.2, jul./dez. 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000200026](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200026). Acesso em: 25 fev. 2012.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# VISUALIZAR A DIVERSIDADE DA LÍNGUA PORTUGUESA: *BOCAGE – O TRIUNFO DO AMOR,* DE DJALMA LIMONGI BATISTA

*Carolin Overhoff Ferreira*<sup>1</sup>

## Introdução

*Bocage – o triunfo do amor*, realizado por Djalma Limongi Batista em 1997, participa de um grupo de filmes que surgiu depois da assinatura de um protocolo de coprodução entre Portugal e o Brasil em 1994, baseado em um acordo prévio de 1981. A reaproximação entre antigo colonizador e ex-colônia resultou da crise diplomática após a assinatura do Tratado de Schengen da Comunidade Europeia, ou seja, em consequência das drásticas medidas tomadas contra imigrantes brasileiros, desrespeitando assim o Tratado Bilateral de Igualdade de Direitos entre ambos os países (Feldman-Bianco, 2002, p.385-415). O regulamento do protocolo prevê a abordagem de um tema que diz respeito à cultura compartilhada pelos dois países (Ancine, 2007).

Na verdade, o filme não era pensado como coprodução. Acabou contando com o apoio do órgão português que financia o cinema, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (na época Icam,

---

1. Professora de Cinema Contemporâneo, na Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos (SP).

hoje ICA), depois da intervenção do produtor António Cunha Telles. Este veio auxiliar o realizador quando enfrentou os cortes que o cinema brasileiro sofreu durante o governo de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito diretamente após o final da ditadura. Embora a colaboração tenha surgido devido a necessidades financeiras, *Bocage – o triunfo do amor* estabelece, de fato, um diálogo transnacional sobre um dos representantes máximos da poesia portuguesa. Apesar disso, está longe de ser uma homenagem. Pelo contrário, apresenta uma reflexão sobre o mundo lusófono sob o efeito de dois traumas: a ditadura brasileira seguida pelo fracasso da redemocratização no momento do *impeachment* de Collor de Mello, e quase meio século de salazarismo seguido pela crise identitária após a Revolução dos Cravos, que encerrou quinhentos anos de império português. Em outras palavras, lança um olhar contemporâneo sobre o legado da história imperial e colonial de cinco séculos.

Esse olhar oferece uma perspectiva crítica sobre uma das maneiras de maior impacto com que Portugal tentou lidar com seu trauma: a ideia da lusofonia, fundamentada na famosa frase de Fernando Pessoa (1931) “A minha pátria é a língua portuguesa” (Pessoa, 1931). Já servia em 1957 como escudo utópico do crítico literário Agostinho da Silva (1990, p.97-8) quando este, exilado no Brasil, sugeria que ambas as partes do Atlântico tomassem medidas para criar uma comunidade, baseada na cultura e linguística compartilhadas. Após o 25 de Abril, a ideia de usar a língua como metáfora de cultura ganhou contornos nacionalistas, sobretudo quando o Tratado de Schengen tornou necessário o pagamento da “dívida” colonialista, ao mesmo tempo que o desejo de manter laços e influência nas ex-colônias fazia se sentir em Portugal. A língua portuguesa foi identificada como princípio unificador e pedra angular de uma identidade que, devido à sua dimensão transnacional, era apresentada como superior a qualquer identidade nacional. A criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) em 1996 como órgão supranacional que promove relações políticas e socioculturais entre o antigo colonizador e suas ex-colô-

nias emergiu como estratégia importante para institucionalizar a interpretação da língua portuguesa como signo mais visível de uma cultura compartilhada pelo Brasil, os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (Palop) e o Timor-Leste.

Embora *Bocage* apresente uma visão transgressora em relação a essa estratégia, o filme abre os créditos com a afirmação “Este é um filme da CPLP”, parecendo abraçar de forma acrítica a criação desse espaço supranacional que, por defender similaridade cultural e histórica em detrimento do reconhecimento da dominação e da herança colonial, causou suspeitas no mundo acadêmico. Foi contestado por autores como Dejanhira Couto et al. (1997) e Bela Feldman-Bianco (2002), entre outros, que o interpretaram como espectro de um novo império português, mesmo que informal. Eduardo Lourenço esteve entre os primeiros críticos portugueses a examinar a criação da CPLP, alertando sobre a utilização abusiva da frase pessoaniana. O autor esclarece que, para Pessoa, a língua era algo extremamente pessoal, que pertencia simultaneamente a todos e a ninguém:

Isto não abre para nacionalismos tribais, para patriotismos de exclusão da universalidade alheia. A nossa relação com a língua é de outra natureza e é outra a pátria que nela temos ou donde somos. Por isso a tão famosa frase quer dizer apenas: a *língua portuguesa*, esta língua que me fala antes que a saiba falar, mas, acima de tudo, esta língua que através de mim se torna uma realidade não só viva mas única, a língua através da qual me invento Fernando Pessoa, é ela a *minha pátria*. (Lourenço, 1999, p.126.)

Em vez de participar da celebração da identidade linguística como metáfora cultural, Lourenço argumenta em favor de um reconhecimento das diferenças das línguas portuguesas e de suas culturas, reconhecendo-as como resultado de profundas transformações na África e no Brasil. Insiste que, após a descolonização, é preciso parafrasear Pessoa: não se deve falar em uma língua portuguesa, mas ter consciência da pluralidade dos países, povos e



línguas, pois confundir uma única língua com uma única cultura levaria ao neocolonialismo.

Argumentarei que exatamente essa abordagem faz de *Bocage – o triunfo do amor* um raro exemplo de transnacionalidade cinematográfica. O filme a alcança através de duas estratégias, uma visual e outra textual, redefinindo, assim, cinematograficamente a lusofonia: ouvem-se os versos do poeta setecentista em toda a diversidade de sotaques e inflexões das línguas portuguesas, porém, concomitantemente, vemos que os lugares colonizados ou visitados pelos portugueses constituem um espaço contínuo, igualmente diverso, mas sem fronteiras. Os versos bocagianos atravessam o espaço onde se fala português por causa de um objetivo compartilhado: ser livre. No início do filme, essa liberdade é associada principalmente ao amor como satisfação sexual individual; mas essa satisfação causa transtornos que abrem a perspectiva para uma relação mais intrínseca e política, tornando o amor sinônimo de liberdade. Como veremos, considerar o filme da CPLP não significa acreditar em uma única língua e cultura, mas em um espaço compartilhado onde o maior anseio é liberar-se de uma tradição de governança repressiva e autoritária. *Bocage* reinterpreta a frase de Fernando Pessoa, aceitando a identidade dos contrários, como diria Jacques Rancière (2009). Ou seja, no filme coexiste a identidade do desejo de liberdade, que permeia todos os lugares, com a diferença linguística e cultural.

### ***Bocage – o triunfo do amor***

Desinteressado em contar de forma coerente ou cronológica a vida de Bocage – sua viagem à Índia como tenente via Brasil e Moçambique, sua estadia e deserção em Goa, suas viagens pela Índia, China e Macau, sua vida como boêmio e poeta em Lisboa, sua prisão por causa do crime de “lesa-majestade” em diversas instituições – nos cárceres da Inquisição, no Convento de São Bento, no Ofício das Necessidades –, os seus amores correspondidos ou frus-

trados, bem como sua morte precoce aos 40 anos – desinteressado nesses fatos históricos, o filme segue uma estrutura de prólogo, três cantos e um epílogo. Não obstante, as viagens de Bocage são o ponto de partida, porque assim o filme demonstra, por um lado, a disseminação e modificação da língua e cultura portuguesas nos trópicos e, por outro, estabelece uma relação entre a transgressão do espaço físico e a transgressão moral e política do poeta setecentista.

## Prólogo

O prólogo serve para estabelecer a natureza insurgente da personalidade e da obra de Bocage (Victor Wagner), bem como os problemas de repressão que lhe causaram. Os limites impostos à liberdade de suas ideias e de seus atos pelo império português surgem já na primeira sequência, que o apresenta fisicamente preso em uma pequena embarcação, mas de espírito indominável, declamando seu famoso poema “Auto-retrato”:

Magro, de olhos azuis, carão moreno,  
 Bem servido de pés, meão na altura,  
 Triste de facha, o mesmo de figura,  
 Nariz alto no meio, e não pequeno;  
 Incapaz de assistir num só terreno,  
 Mais propenso ao furor do que à ternura;  
 Bebendo em níveas mãos, por taça escura,  
 De zelos infernais letal veneno;  
 Devoto incensador de mil deidades  
 (Digo, de moças mil) num só momento,  
 É somente no altar amando os frades,  
 Eis Bocage em quem luz algum talento;  
 Saíram dele mesmo estas verdades,  
 Num dia em que se achou mais pachorrento.

(Bocage, Auto-retrato, [s.d.].)

A embarcação possui a forma de um orbe, cujo globo simbolizava nos tempos romanos a dominação do mundo, e, depois do acréscimo da cruz, a dominação do mundo por Cristo. É desse cárcere imperial e religioso, que serve como alegoria do império português e do seu legado, as ditaduras brasileira e portuguesa, que Bocage se libertará ao longo dos três cantos que seguem.

## Primeiro canto

Do alto-mar a orbe chega até uma praia, onde o poeta está sendo aguardado por representantes da Coroa portuguesa que o desprezam, mas também por pessoas anônimas de todas as raças e etnias que o conhecem e o recebem com júbilo, aclamando seu nome e seus versos. A praia é um lugar tropical, sensual e alegre, onde o despotismo paira como uma sombra. A relação entre arte e política é introduzida através de alguns versos bocagianos sobre a dimensão libertadora da poesia, pronunciados por uma mulher em vestimenta portuguesa: “O que pode contra o amor a tirania/ Se as delícias, que a vista não consegue,/ Consegue a temerária fantasia?” (Bocage, I soneto, [s.d.]).

O amor nos versos já é metáfora de liberdade das restrições impostas, seja pelo regime ou pela sociedade, como ocorre, logo a seguir, no irônico “Soneto do adeus às putas”, declamado, para surpresa de Bocage, por um homem na praia:

Perdem saúde, bolsa, e economia;  
 Nunca mais me verão meu membro ropto;  
 Está ahi mi'a porral philosophia.  
 Putas, adeus! Não sou vosso devoto;  
 Co'um sesso enganarei a phantasia,  
 Numa escada enrabando um bom garoto.

(Bocage, Soneto do adeus às putas, [s.d.].)

A praia, onde Bocage é socorrido por Jocino (Francisco Fari-nelli) – um personagem de seus poemas que o acompanha como amigo próximo ao longo do filme –, é um lugar simbólico de encontros entre os povos e etnias das colônias portuguesas. Vestidas em trajes teatrais deslumbrantes que indicam suas origens variadas – portuguesa, árabe, indiana e indígena –, as personagens se comunicam, como demonstram os dois exemplos anteriores, através dos versos bocagianos, com sotaques e inflexões das mais variadas origens, confirmando a aceitação de suas ideias, bem com a diversidade das línguas portuguesas.

Conversa-se de multifacetadas maneiras sobre o amor, a paixão, relacionamentos carnavais, o desejo de possuir o outro, ciúmes etc. Mas o enfoque principal do primeiro canto está, na verdade, nos limites que o amor impõe e que se fazem sentir quando a satisfação plena da sexualidade de um indivíduo, cantada na poesia erótica de Bocage, se torna absoluta e tirânica e entra em conflito com os sentimentos dos outros. Para tal efeito, esse bloco narrativo destaca uma paixão histórica que Bocage viveu em Surrate, no Golfo Pérsico, com dona Ana de Montdegui (Viétia Zangrandi), a Mantegui, uma concubina. O relacionamento paradoxal entre poesia e vida fica aparente quando a Mantegui exige exclusividade no amor, ao perceber que a incondicionalidade do livre-arbítrio sexual celebrada nos versos de Bocage se traduz em atos.

Inconformada quando Bocage a abandona, a Mantegui sai à sua procura. O realizador mostra sua busca desenfreada pelos mais diversos lugares, justapondo planos das praias e falésias paraibanas com imagens filmadas em vilas no interior de Portugal, aos quais se seguem cenas registradas na selva amazônica e, depois, no interior da ópera de Manaus. A ausência de limites libidinais parece traduzir-se na ausência de demarcações espaciais. As balizas são apenas éticas e morais e surgem através do choque com outros desejos, ou com os valores conservadores da sociedade. A Mantegui sofre com ambos, pois acaba morrendo afogada como Ofélia, acusada e perseguida por um grupo de mulheres vestidas de preto que a condenam pela sua conduta.

No entanto, este não é seu fim. A perdição do amor leva a um fechamento inesperado. Morta no Amazonas, a Mantegui ressuscita de forma sublime em frente das cataratas de Iguaçu, fazendo colapsar vários dogmas da Igreja Católica. É uma mulher, concubina desprezada, que se beneficia da doutrina de salvação e ocupa o mesmo lugar do homem casto. Sua redenção é de fato uma reinterpretção, aliando a ideia de salvação com a libertação do amor obsessivo.

## Segundo canto

O canto seguinte representa um segundo passo na abordagem da relação entre liberdade e amor, pois explora o paradoxo entre o desejo de satisfação libidinal absoluta e o anseio de possuir o objeto amado na mesma chave, mas de outro ângulo. Baseado principalmente nos poemas bocagianos *Cartas de Olinda a Alzira* – uma troca de correspondência entre duas mulheres sobre o amor carnal inspirada na filosofia libertina do Ilusionismo –, é construído um episódio em que Bocage se torna, ele próprio, vítima de sua libertinagem. Depois de contrair matrimônio com Alzira (Majô de Castro), uma mulher que possui traços das amadas históricas – Gertrudes e Maria Vicência –, o protagonista vai à procura de novas aventuras amorosas: primeiro com uma mulher vestida em um exuberante traje espanhol e depois com a donzela Olinda (Gabriela Previdello), a outra mulher dos poemas.

Amigas através da troca de cartas, Olinda e Alzira encontram-se, e ao perceber a traição por parte de Bocage, compartilham seus desejos sexuais. A troca de carícias e de palavras das *Cartas* entre as duas mulheres é observada por um Bocage desesperado que, após infringir todas as leis da Física em um vaivém entre mulheres das mais diversas culturas, procura, sem sucesso, acesso ao espaço do encontro amoroso delas. Os versos tirados das *Cartas* ganham nesse contexto um novo significado. Expressam agora os sentimentos de duas mulheres que se descobrem sexualmente e sua visão crítica do mundo dos homens, mundo este hipócrita e chau-

vinista. As palavras que Alzira diz a Olinda enquanto revela seu corpo nu atrás de um véu, ganham sobretudo um sentido erótico:

Te descobri, querida; e quantas vezes  
 O meu desassossego não provando,  
 Rias dos sentimentos, que em minha alma  
 Entranhados estavam, sem que a causa  
 Deles jamais me fosse conhecida?  
 Agora os experimentas, crês agora  
 O que falso julgaras, verdadeiro!

(Bocage, 1854, p.59.)

A resposta de Olinda possui o mesmo teor sensual, mas pode ser lida como uma crítica direta a Bocage, que tenta atrair sua atenção por uma janela sem que elas o percebam ou queiram notar. As palavras de Olinda a Alzira soam como um manifesto da libertação da objetivação pelos homens e, ao mesmo tempo, como uma celebração do amor entre o mesmo sexo:

Tu foste, Alzira, foste a que lançaste  
 Um brilhante clarão ante os meus passos...  
 Finalmente aprendi que a singeleza  
 Do mundo era banida, e o seu império  
 Os homens tinham dado à hipocrisia.  
 Ruins!... Amor por crime afiguraram,  
 E nem um só de amor vivia isento!...  
 Para eles não é crime um crime oculto,  
 Porque a simulação reina em sua alma,  
 Porque o remorso abafa em seu peito.  
 Amor um crime!... Os gostos mais completos,  
 E os mais puros deleites o acompanham:  
 Se a ventura maior se une ao delito,  
 Quem há que se não diga delinquente?  
 Dentre as delícias que gozei, querida,  
 Com as tuas lições fugiu o crime.

(Ibidem, p.61.)

A busca da liberdade ocorre novamente em lugares diversos que, além de sua distância geográfica, possuem continuidade temporal, aproximando uma cabana no Amazonas onde Bocage conhece Olinda à Igreja Bom Jesus do Monte, perto de Braga, onde Alzira procura Bocage enquanto este se encontra entre os Doze Profetas de Aleijadinho no adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Permanecemos em um universo próprio que abrange regiões dissimilares onde a língua portuguesa é tão colorida quanto as paisagens. É um mundo sem centro nevrálgico, unido apenas pela busca de amor. Como no canto anterior, surgem confins, mas essa vez é Bocage que sofre com eles. Os confins à libido bocagiana são estabelecidos pelo desejo de Alzira e Olinda de serem sujeitos em seu relacionamento. Em vez de assistirmos a uma ressurreição, somos testemunhas da liberdade na escolha do parceiro sexual.

### Terceiro canto

A busca da satisfação libidinal faz de Bocage agente de sofrimento, mas também vítima. O terceiro bloco narrativo aborda a maturação de sua personagem, substituindo a definição do amor como liberdade sexual por um horizonte de liberdade em um sentido político. Alargando a esfera pessoal do amor para a pública, esse canto faz coincidir a transgressão espacial e a coexistência das diferenças linguísticas com o desejo generalizado pela mudança do *statu quo* político, isto é, de um final do autoritarismo, seja em forma do império falido, da Inquisição desenfreada ou de sua forma contemporânea como ditadura militar.

Na primeira sequência do terceiro canto, Bocage se encontra preso no Convento de São Bento, em Portugal, onde conta com o apoio de dois frades (Denis Victorazzo e Diaulas Ulysses). Não há uma relação de causa e efeito, mas é fácil estabelecer uma analogia entre a frustração do poeta e as consequências do canto anterior quando Bocage formula uma autocrítica à sua poesia e à sua pessoa.

Sentindo-se impotente em termos políticos, fica-lhe, contudo, o apreço pela língua portuguesa, língua de Camões que, este sim, ainda podia cantar atos heroicos. O debate da lusofonia chega nesse canto ao seu auge através de um encontro imaginado entre Bocage, seu amigo Jocino e um enviado de Apolo (Ricardo Biganó). Esse enviado lhe aponta a possibilidade de “fecundar o Quinto Império”, uma contraproposta ao império cristão imaginado pelo padre Antônio Vieira, que desejava que Portugal liderasse a substituição de todos os impérios anteriores. Esse império é um império da palavra, inspirado pelo amor. Para o mensageiro, a ligação entre a língua, no caso de Bocage, a língua portuguesa, e o domínio do mundo pelo amor é intrínseca, integrada na ordem dos consoantes AEIOU. Ele explica: “Amori est imperare orbis universo” (é destino do amor dominar todo o mundo). É uma reafirmação do amor como metáfora da liberdade, mas agora focado na língua e não na sexualidade.

Vale observar que a voz do mensageiro apolíneo participa da estruturação do filme, pois enuncia em latim títulos para as diferentes cenas ou sequências que comentam de forma muito diversa a narrativa. Essa estratégia narrativa possui dois efeitos: por um lado distancia, bem no sentido brechtiano, o espectador dos acontecimentos, mas, por outro, atribui uma perspectiva onisciente, uma voz de autoridade que sustenta a existência de uma esfera sublime e a possibilidade de invocá-la através da arte bocagiana.

O último poema do filme, “Liberdade querida, e suspirada”, que fecha esse canto, serve como exemplo de uma arte política que expressa o amor pela liberdade e, por isso, é capaz de trazer transformações. Quando Bocage passa com dois frades por Óbidos, uma vila construída em cima das ruínas de uma cidade romana, é cantado com sotaque português por uma mulher, a Liberdade (Eugénia Melo e Castro), que veste um traje típico nacional. Relembrando a Revolução dos Cravos, ela oferece essa flor a Bocage, que também pronuncia seu poema com sotaque brasileiro:



Liberdade querida, e suspirada  
 Que o despotismo acérrimo condena:  
 Liberdade, a meus olhos mais serena  
 Que o sereno clarão da madrugada.

Atende à minha voz, que geme e brada  
 Por ver-te, por gozar-te a face amena;  
 Liberdade gentil, desterra a pena  
 Em que esta alma infeliz jaz sepultada.

Vem, ó deusa imortal, vem maravilha,  
 Vem, ó consolação da humanidade,  
 Cujo semblante mais que os astros brilha:

Vem, solta-me o grilhão da adversidade;  
 Dos céus descende, pois dos céus é filha,  
 Mãe dos prazeres, doce Liberdade!

(Bocage, Liberdade querida, e suspirada, [s.d.].)

Alterando novamente o significado de um poema, este lembra agora a revolução que deu fim à ditadura portuguesa, bem como ao seu império. É um momento altamente simbólico, tanto no nível político quanto no linguístico. A entrega da flor é um gesto alegórico sobre a relação entre arte e política, reconhecendo o potencial da poesia de Bocage como inspiração para movimentos transgressores, no caso, revolucionários. Mas é também um gesto alegórico sobre o relacionamento entre Portugal e o Brasil, cultural e político, pois a mulher que representa a liberdade portuguesa a confia ao ator brasileiro, em um ato que poderia ser interpretado como uma liberação dos laços coloniais.

## Epílogo

Por causa da qualidade libertadora da poesia bocagiana, o filme reconhece em seu desfecho Bocage como um poeta transgressor. Na última sequência, na qual ocorre simbolicamente sua morte, ele recebe de fato a consagração por Apolo através de uma coroa de honra. Mas não a recebe como poeta português, senão como um autor cuja obra foi escrita em português e cujos versos ressoam pelo espaço onde se falam as diferentes línguas que partiram dessa matriz.

## Conclusão

Evidentemente, *Bocage* não é um filme histórico ou biográfico. Está longe de ser uma ilustração da vida e obra do poeta, ou uma homenagem, pois apresenta-o como vítima, agente e transgressor de um chauvinismo que alcança todas as esferas. De fato, o filme é um estudo crítico da poesia bocagiana em relação ao seu potencial libertador quando canta o amor e o sexo, e uma revisão de seu significado no contexto da lusofonia, isto é, nos países onde se fala o português das mais variadas formas.

Essa revisão aponta para a relação paradoxal entre o desejo de libertação sexual e as restrições que os sentimentos e relações humanas impõem. Assinala, contudo, a possibilidade de libertação quando a libido deixa de imperar e o amor se torna sinônimo de liberdade. A procura desse império do amor possui dois elos: primeiro, a ausência de uma hierarquia entre as pessoas das diferentes culturas que falam os versos bocagianos com as mais diversas inflexões, e, segundo, a ausência de um centro nesse espaço lusófono que alberga em uma mesma cena imagens da natureza e de lugares de referência cultural do Brasil e de Portugal.

Sem apresentar uma relação de causa e efeito, a estrutura do filme é aberta, sendo a criação poética como forma de alcançar a liberdade sua espinha dorsal. Como Bocage, Djalma Limogni

Batista cria um universo próprio onde os poemas surgem como elemento mais reconhecível, enquanto as referências biográficas e históricas servem apenas como material para elaborar uma estética que – como a poesia do autor setecentista – rompe com qualquer limite. A montagem das imagens e o uso de fragmentos dos poemas de Bocage exige do espectador que termine a proposta do realizador e que desenvolva esse sentido crítico. Essa abertura significa uma transgressão. Transgredir, por outro lado, significa entender a dimensão transnacional do legado colonial que consiste na ausência de centro e periferia. *Bocage* substitui, assim, a ideia do Quinto Império vieirense por uma revisão da lusofonia nos moldes da CPLP.

O “triumfo do amor” como meio de libertação pessoal e política celebrada no filme pode não apresentar uma ideia inovadora – pois está em vigor pelo menos desde os anos 1960 –, porém, ao discutí-la no contexto do colonialismo, oferece uma perspectiva inédita. O filme constrói um universo cujo centro não é a poesia de Bocage, mas a afirmação de que o amor cantado nela só faz sentido quando é uma metáfora de liberdade. Como se fosse uma releitura de Pessoa, os poemas de Bocage são no filme de Djalma a língua que se torna uma realidade não só viva mas única, uma língua através da qual é possível inventar-se, ou, como diria Theodor Adorno (2003),<sup>2</sup> baseado em sua redefinição do sublime kantiano para a arte moderna, libertar-se.

*Bocage – o triunfo do amor* procura abrir a perspectiva sobre conceitos e ideias, principalmente sobre a relação entre amor e liberdade nos espaços onde se falam as línguas portuguesas. É uma proposta que convida o espectador a visualizar essa diversidade linguística e a deslumbrar-se com a proximidade dos lugares mais distantes onde se manifesta. Podemos contemplar a beleza dos poemas bocagianos através dela, mas somos também confrontados com

---

2. Enquanto Immanuel Kant via a sensação do sublime restrita à natureza, em meados do século XX Theodor W. Adorno defendeu-a como sentimento estimulado pela arte moderna, sugerindo que, no momento da percepção do sublime, o sujeito se liberta do encarceramento em si mesmo.

seus limites. Somos, sobretudo, convocados a experimentar o sublime da liberdade, que só existe em um mundo onde as pessoas convivem sem hierarquias em um espaço sem fronteiras.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *Protocolo luso-brasileiro de coprodução cinematográfica*. 2007. Disponível em: [http://www.ancine.gov.br/media/protocolo\\_luso\\_brasileiro\\_julho\\_2007.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/protocolo_luso_brasileiro_julho_2007.pdf). Acesso em: 14 jan. 2008.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa de. *Poesias eróticas, burlas e satíricas*. Bruxelas: [s.n.], 1854. p.59.
- \_\_\_\_\_. Auto-retrato. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/poemasemana/18/retratos2.html>. Acesso em: 14 dez. 2011.
- \_\_\_\_\_. Liberdade querida, e suspirada. Disponível em: <http://valterpoeta.blogspot.com/2010/05/liberdade-querida-e-suspirada-bocage.html>. Acesso em: 14 dez. 2011.
- \_\_\_\_\_. I soneto. Disponível em: <http://www.ft.org.br/site/livros/html/bocage.html>. Acesso em: 14 dez. 2011.
- \_\_\_\_\_. Soneto do adeus às putas. Disponível em: [http://pt.wikisource.org/wiki/Soneto\\_do\\_Adeus\\_às\\_Putas](http://pt.wikisource.org/wiki/Soneto_do_Adeus_às_Putas). Acesso em: 14 dez. 2011.
- COUTO, Déjanirah; ENDERS, Armelle; LÉONARD, Yves. Luso-tropicalisme: du mythe à l'objet de recherche. *Lusotopie*, p.195-7, 1997.
- FELDMAN-BIANCO, Bela. Entre a “fortaleza” da Europa e os laços afetivos da “irmandade” luso-brasileira: um drama familiar em um só ato. In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.

PESSOA, Fernando. A minha pátria é a língua portuguesa. *Descobri-mento, Revista de Cultura*, n.3, p.409-10, 1931.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Agostinho da. *Reflexão à margem da literatura portuguesa*. Lisboa: Guimarães, 1990, p.97-8.

# ELECTRA EM CLOSE-UP POR LUCHINO VISCONTI

*Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho*<sup>1</sup>

Ao comentar a exibição do primeiro filme falado, no Rio de Janeiro, em crônica de 11 de agosto de 1929, Manuel Bandeira saudava a nova tecnologia, escrevendo:

[é uma] nova fonte de emoção [...] Muitas coisas velhas poderão ganhar novo interesse graças aos processos mais adequados do novo meio de expressão artística. Assim, por exemplo, as histórias em que entra o elemento sobrenatural. [...] Se há uma aproximação maior do teatro, será o teatro como nunca se pode fazer [...] Estou pensando nas tragédias gregas. Os antigos davam-lhe um caráter sobre-humano pelo uso de máscaras e coturnos enormes. Pois bem, a voz do cinema falado é uma voz de tragédia grega e no cinema as trilogias de Sófocles atingiriam o máximo do caráter heroico e divino. As imprecisões de Édipo incestuoso e cego, apanhado de perto pela objetiva, ultrapassariam em horror tudo o que se fez até agora. Um assassinato pode ser um ato belo pelo seu caráter dramático extraordinário. (Bandeira, 2008, p.226-7.)

---

1. Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)/MG – Brasil.

Quase cem anos depois da experiência de Bandeira, e sob o impacto de novas tecnologias que ele, certamente, nem imaginaria, partilho de entusiasmo semelhante ao do poeta e gostaria de analisar a aproximação entre o teatro grego antigo e o cinema, a partir do problema da produção de certas emoções, como a de horror.<sup>2</sup> Chama-me a atenção, de imediato, um tom aristotélico no comentário de Bandeira: é o peso da palavra, por meio do som, e das imagens em movimento (do já existente e bem-sucedido cinema silencioso), que possibilita a reencenação da tragédia: o *lógos* parece ganhar, novamente, supremacia sobre a *ópsis*. No exemplo de texto dramático grego trazido para a tela, que analisarei, permanecem os temas do incesto e do assassinato, apesar de a personagem central não ser Édipo, mas Electra, e, dentre as diversas rerepresentações da filha mais velha de Agamêmnon no cinema, escolhi tratar, neste capítulo, daquela apresentada por Luchino Visconti em *Vagas estrelas da Ursa* (Visconti, 1965b).

Como se sabe, das poucas peças teatrais escritas pelos três maiores tragediógrafos do século V a.C. que chegaram até nós, aquelas que tratam do mito de Electra formam um caso particularmente interessante: o tratamento do mesmo tema e da mesma personagem permite-nos, por exemplo, analisar os estilos de Ésquilo, Eurípides e Sófocles, bem como os problemas enfatizados por cada um ao construir a trama e o caráter da filha do rei Agamêmnon. Em linhas gerais, o mito trata da impotência e decorrente amargura de Electra, que espera o retorno do irmão mais novo, Orestes, para vingar a morte do pai, assassinado pela própria esposa, Clitemnestra, e pelo amante desta, Egisto. Enquanto espera, convive com

---

2. Esse entusiasmo relativo à possibilidade de o cinema adaptar tragédias gregas é partilhado por alguns helenistas, mas não é unânime, pois há, por exemplo, tanto uma visão purista de que, dadas as especificidades de cada meio, não é possível adaptar sem trair a essência de cada um, como um preconceito iconoclasta e *logofílico* segundo o qual o cinema seria incapaz de abarcar a profundidade do texto escrito. Para uma análise da resistência ao valor de filmes baseados ou inspirados em temas da cultura clássica, ver, por exemplo, Golder (1996) e Winkler, M. (2009).

ambos os criminosos, que reinam em Micenas. Embora na *Odisseia* haja referência ao crime contra o rei Agamêmnon, Electra não é citada, aparecendo principalmente nos dramas do século V a.C.<sup>3</sup> Sabemos que tanto a *Electra* de Eurípides como a de Sófocles são de data incerta; aproximadamente, a primeira de 415 a.C. e a segunda de 413 a.C. A peça de Ésquilo, *Coéforas* (palavra que pode ser traduzida como “portadoras de oferendas”, e Electra seria justamente uma das jovens que levam oferendas ao túmulo de seu pai, Agamêmnon), sabe-se que é de 458 a.C., pois a trilogia da qual ela fazia parte ganhou o primeiro prêmio do concurso de tragédias daquele ano. De Eurípides há, ainda, a tragédia *Orestes*, de 408 a.C.; no entanto, seu tema é o momento posterior ao matricídio (pelo qual os dois irmãos estão na iminência de ser condenados à morte, em assembleia pública).<sup>4</sup> Para a história do teatro e da literatura dramática, comparar as diferentes abordagens é tão interessante quanto investigar as referências intertextuais, como a famosa paródia, na *Electra* de Eurípides (versos 168-183), da cena de reconhecimento entre os irmãos na de Ésquilo.<sup>5</sup> Em relação ao caráter da protagonista, cada um dos três dramaturgos construirá uma Electra diferente: enquanto Ésquilo enfatiza sua lealdade e seu amor filial, Eurípides e Sófocles mostram-na movida por enorme desejo de vingança, fruto de sua cólera, e a de Eurípides não apenas convence Orestes da necessidade de levar a cabo o matricídio, mas

- 
3. A primeira vez que esse nome aparece é em Hesíodo, *Teogonia*, 266, mas ali se trata da mulher de Taumas, mãe de Íris, mensageira dos deuses. Na *Odisseia* (I, 29-30; III, 309-10), o matricídio de Orestes é citado sem nenhum drama moral, e Electra não aparece. A filha de Agamêmnon aparecerá no catálogo das mulheres, também de Hesíodo, datado entre 560-520 a.C. Para mais detalhes, veja Bakogianni (2008).
  4. Para uma análise de aspectos dramáticos dessa tragédia no contexto do fim do século V e sobre as mudanças no próprio drama grego, veja Hirata (1997, p.375-84).
  5. *Coéforas*, versos 164-245. Veja Schlegel (1865), nomeadamente a “Cinquième Leçon: Comparaison entre les Choéphores d’Éschyle, l’Électre de Sophocle et l’Électre d’Euripide”, p.172-208; Brandão (1978, p.11-31); e Bakogianni (2008, cap.1).



toma parte mais ativa no ato, participando da cena. Por outro lado, como Orestes, ela sente remorso, o que dá mais complexidade psicológica à personagem.

Não pretendo tratar, neste texto, dessas questões comparativas entre as peças. No entanto, em parte com o objetivo de aproximar o teatro grego antigo do cinema, gostaria de chamar a atenção para o fato de que, nessa aproximação e comparação, outras possibilidades de leitura acabam, implicitamente, interferindo, ou subsidiando essa análise intermediária. Por essa razão, acho pertinente destacar alguns tipos de relações que já foram estabelecidas (e que ainda podem ser) a respeito das manifestações desse mito tão fecundo e presente ao longo da história da cultura ocidental. Destaco as seguintes relações: a) entre os próprios textos dramáticos gregos do século V, mais particularmente entre as Electras dos três tragediógrafos, citadas anteriormente; b) entre os textos dramáticos gregos e a iconografia contemporânea a eles (Brandão, 2002, p.115-29; Bakogianni, 2008, cap.2, 3); c) entre os textos gregos e tradições interpretativas muito influentes na recepção desses textos – no caso do mito de Electra e das peças clássicas gregas, é oportuno lembrar o papel de três teóricos do século XIX, August Schlegel, Friedrich Schlegel e Friedrich Nietzsche, que tiveram grande impacto na recepção da literatura dramática grega, na medida em que suas análises e valorações das obras dos três mais famosos tragediógrafos gregos foram marcantes para a fortuna crítica no século XX (Coelho, 2011, p.115-37); d) entre as diferentes propostas de tradução das tragédias e o texto grego original;<sup>6</sup> e) entre as tragédias e as várias operações (adaptação, transposição, transcodificação etc.)<sup>7</sup> que podemos fazer, dentre as quais as releituras feitas por

- 
6. Um exemplo interessante, entre nós, é o das diferentes propostas de tradução ou transcrição do texto grego feitas, respectivamente, pelos professores Jaa Torrano e Trajano Vieira, dois estilos que indicam as diferentes possibilidades interpretativas e de encenação ou leitura das tragédias gregas. Veja Ésquilo (2004) e Eurípedes (2009).
  7. As denominações no campo dos estudos de recepção variam bastante. Na introdução do *Companion to Reception*, intitulada “Making Connections”, os

meio dos filmes são apenas uma das possibilidades (pensemos, por exemplo, nas releituras no teatro moderno, romance, ópera, artes plásticas). Assim, são vários os modos de marcarmos a proximidade (ou o distanciamento) entre os textos e nós, e entre os textos e a tela. Neste capítulo, concentrar-me-ei na análise de alguns aspectos da transposição do texto para o cinema, por meio da obra de Visconti, sabendo que suas releituras fazem parte de um, digamos, “conglomerado herdado” ao longo de séculos de recepção da cultura grega, e desse mito em particular.

Nesse contexto, é importante pelo menos apontar para alguns dos problemas que vêm sendo debatidos nos estudos de recepção, inclusive o do próprio conceito de “recepção”. Há questões delicadas não tanto pelas dúvidas que levantam, e suas possíveis respostas, mas pelas dificuldades metodológicas que tais respostas acarretam. Tomemos um exemplo apresentado por Joanna Paul (2008, p.309): “Do we understand ‘the point of reception’ to be located in the film’s reading of the classical past, or to be pushed back a stage into the reader (viewer) of the film? Or is it simultaneously in both?”<sup>8</sup> A pesquisadora ilustra essa situação com um fato ligado ao filme *E aí, meu irmão, cadê você?* (*O brother, where art thou?*, 2000), recebido como adaptação da *Odisseia*, embora os diretores do filme, os famosos irmãos Coen, tenham afirmado em entrevista que nunca leram essa obra de Homero. Mesmo que se considere que Homero faça parte de uma tradição cultural que independe da leitura de seus textos, uma afirmação como essa causa, no mínimo, certo desconforto para os que querem atribuir ao autor de uma obra dessa natureza a intenção de adaptar, ou transpor uma obra (clássica) anterior. Que os autores têm intenções específicas e que

---

editores, caracterizando o termo “reception”, dizem que ele pode significar os modos como o material greco-romano tem sido “transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged, and represented” (Hardwick; Stray, 2008, p.3).

8. “Entendemos ‘o ponto de recepção’ situado na leitura do passado clássico feita pelo filme ou recuado para o leitor (espectador) do filme? Ou ele está simultaneamente em ambos?” (tradução nossa).

grandes autores são muito cuidadosos com cada detalhe de sua obra a fim de realizar essas intenções, mesmo que o produto final de seus trabalhos não seja, para eles mesmos, exatamente como foi pensado, fica claro em afirmações como a de Visconti:

Jean Renoir, que jovem foi um apaixonado ceramista, costumava dizer que a cerâmica e o cinema têm isto em comum: *o autor sabe sempre aquilo que quer fazer*, mas uma vez colocada a obra no forno não sabe nunca bem se aparecerá *como ele quis*, ou ao menos em parte diversa. (Visconti, 1965c, grifo nosso.)

Naturalmente, entre o que o autor quis fazer ou dizer e a identificação dessas intenções pelo espectador pode haver hiatos intransponíveis, pois as lacunas que devem ser preenchidas, por meio de investimentos intelectuais e emocionais daqueles que assistem a um filme ou a uma peça, dependem de variações de classe, etnia, nação, região, sexualidade, cultura e contexto histórico, que alteram significativamente a recepção e identificação das “intenções” do autor.<sup>9</sup> No caso dos dois filmes analisados mais detalhadamente neste capítulo, ambos têm referências explícitas ao mito de Electra, seja na própria trama do filme, seja nos comentários dos diretores. Aliás, em relação à releitura de tragédias gregas, esse é outro elemento interessante que temos para ajudar na análise das obras cinematográficas, mas que não existe em relação às peças do século V a.C. Mais adiante, lançaremos mão de comentários de Visconti sobre a sua releitura do mito de Electra. Antes, porém, gostaria de trazer mais

---

9. Embora os estudos sobre espectralidade tenham ganhado destaque a partir da década de 1980 em teoria do cinema, eles nascem com o próprio surgimento do cinema, em trabalhos como o de Munsterberg, 1916. Naturalmente podemos usar a espectralidade para pensar a recepção da tragédia grega, ainda que isso seja mais difícil em determinados períodos, pela falta de informações sobre as representações. Sobre elementos que possam contribuir para entendermos a recepção da tragédia no contexto em que ela surgiu, ver, por exemplo, Winkler e Zeitlin, 1992.

alguns elementos, em uma perspectiva mais ampla, sobre releituras desse mito.

No âmbito dos problemas ligados à reconstrução da imagem de *Electra*, lembremos dois casos muito interessantes. Mais precisamente, trata-se de duas cenas de filmes. A primeira em *Persona*, de Ingmar Bergman (1966). Embora seja, talvez, uma das obras mais complexas do diretor escandinavo, *Persona* tem um argumento aparentemente simples: o tratamento de uma famosa atriz de teatro, Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), que para de falar durante a apresentação de uma peça. Chamo a atenção para o fato de que a médica (Margaretha Krook) da atriz Vogler explica o estado da paciente internada sob seus cuidados para a enfermeira Alma (Bibi Andersson), dizendo: “Durante a última apresentação de *Electra*, [ela] parou de falar por mais de um minuto e teve vontade de rir. Depois disso não falou mais. Ela está assim há três meses”. É oportuno considerar o fato de Elisabeth ter parado de falar durante uma encenação de *Electra*, e, enquanto a médica explica o caso à enfermeira Alma, é mostrada a cena da atriz interrompendo a atuação no palco e um gesto indicando o silêncio; no final do filme, a imagem da encenação voltará a aparecer, logo após um *close* em uma cabeça de estátua na casa da praia onde elas estavam para o tratamento. Apesar de serem cenas muito breves, creio serem importantes como chaves interpretativas do filme.<sup>10</sup>

A segunda cena é a do documentário *Appunti per'una Orestide Africana* (1970), em que Pasolini mostra tomadas de imagens no momento em que fazia suas pesquisas a fim de encontrar atores (não profissionais) para encenar a *Oresteia* na África. Em certo momento, ilustrado pela captura de rostos de moças africanas, ele diz, comentando o *close* em jovens negras sorridentes a olhar para a

---

10. Recentemente, o jovem cineasta e diretor de teatro português João Canijo, que também adaptou *Electra* para o cinema (*Mal nascida*, 2008), encenou uma peça intitulada *Persona*. Nela, trechos do filme são exibidos como parte integrante da peça, na parede de fundo do palco, e as atrizes fazem os mesmos gestos das cenas projetadas. No Brasil, a peça foi exibida em 2011, no Centro Cultural São Paulo.

câmera: “É difícil encontrar alguém para o papel de Electra, pois as moças africanas são muito alegres”. Que face é esta que Pasolini procurava? Aqui estamos, em parte, bem distanciados da tragédia grega com suas máscaras e atores representando papéis femininos. A máscara grega afasta-nos sobremaneira do *close-up* que mostraria o rosto dessa Electra, moça africana que deveria trazer o peso da dor e no olhar a expectativa da vingança. Que emoção seria aquela passada por um ator, no palco grego, ao recitar o texto de algum tragediógrafo? Em que essa produção de emoção difere daquela produzida por um rosto especial, de moça africana que não fosse alegre? O que o *close-up* implica na caracterização de Electra como Electra e na emoção de raiva e dor que ela passaria para o espectador? Estamos falando das mesmas emoções produzidas no espaço de encenação das tragédias gregas e no cinema, com dispositivos tão diferentes?

O aclamado cineasta grego Michael Cacoyannis, diretor de uma das Electras mais famosas do cinema, enfatizando seu amor e respeito ao texto grego, afirmou (indicando, como sugere MacKinnon, uma perspectiva aristotélica): “the basic purpose of Greek drama... is to move. To serve both the original author and his audience the director must eliminate the distance between them”<sup>11</sup> (MacKinnon, 1986, p.79). Lembremos que “to move”, “mover”, vem do verbo latino *movere*, que dá origem ao termo “emoção”. Certamente, como já havia dito, podemos problematizar a univocidade desse conceito para referir o modo como emoções eram produzidas para os espectadores no espaço aberto do teatro grego, à luz do sol, e agora no espaço da sala de cinema, à luz do projetor. Se nos apoiamos nas análises de Aristóteles apresentadas no livro II da *Retórica*, em que o tema das emoções ou paixões é amplamente discutido, ele assim define as paixões e, em particular, a cólera ou ira:

---

11. “o propósito básico do teatro grego... é mover. Para servir ao autor e a sua audiência, o diretor tem de eliminar a distância entre eles” (tradução nossa).

são todos aqueles sentimentos que, causando mudanças nas pessoas [...], fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. [...] seja, então, a cólera (*orgé*) um desejo (*órexis*), acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando este desprezo não é merecido. [...] a toda cólera se segue certo prazer, proveniente da esperança de vingar-se.<sup>12</sup>

Na tentativa de compreender determinadas emoções de Electra – a raiva (*orgé*), a amizade (*philia*), o temor (*phóbos*), a vergonha (*aiskýne*), e seus opostos – e aquelas produzidas nos espectadores das tragédias, podemos dizer que as peças tratam do desejo (*órexis*), acompanhado de tristeza, que Electra apresenta de vingar-se de manifesto desprezo não merecido que ela, seu irmão e seu pai sofreram; e sua raiva (*orgé*) é acompanhada do prazer, proveniente da esperança de vingar-se; raiva e prazer que, por sua vez, o espectador é levado a sentir, seja no teatro grego antigo, no teatro moderno ou no cinema. Mas encontramos novos problemas aqui. Além de os meios de produção de emoções serem diversos, há também a questão de se saber se o que causava raiva em uma moça do século V a.C. (ou mesmo na Electra de Ésquilo, em relação à Electra de Sófoles ou de Eurípides)<sup>13</sup> é o mesmo que causa raiva em um espectador do século XX. As caracterizações de desprezo, cólera e vingança no livro II da *Retórica*, de Aristóteles, estão inseridas no contexto e nos valores da sociedade grega, mais precisamente no espaço da *pólis* dos séculos V e IV a.C., e são diferentes daquelas do século XX.<sup>14</sup> Apesar de todos esses problemas ligados às mudanças de aspectos poéticos, estéticos e técnicos na produção

12. Aristóteles, *Retórica* II, 1378a19-22; 1378a30-32, b1-2.

13. Ver Bakogianni, 2011.

14. Sobre o tema, ver Meyer (2000) e Konstan (2006).

de certas emoções como raiva, terror, piedade, e às mudanças dos próprios significados desses termos, e a possibilidade, por exemplo, que o cinema deu de mostrar a manifestação de sentimentos e emoções por meio do *close-up*, o velho mito de Electra continua fazendo efeito no mundo moderno.

Dando um gigantesco salto e distanciando-nos em quase 2.500 anos, vemos essa personagem reaparecer nas obras de renomados cineastas e dramaturgos do século XX – aliás, algumas obras destes últimos foram o ponto de partida para as adaptações cinematográficas, que não se apoiaram única e exclusivamente nos textos antigos, mas também nos textos, dramáticos ou não, produzidos na modernidade. No cinema, Electra reaparecerá tanto a partir da adaptação direta dos tragediógrafos gregos como da releitura dos contemporâneos. Em um primeiro grupo poderíamos incluir três filmes, que são os mais conhecidos e citados. Michael Cacoyannis (1962) fez uma adaptação, que certamente é a mais famosa e citada quando se trata de lidar com a recepção do mito de Electra pela sétima arte. Sua versão, que implicitamente criticava o contexto político da ditadura dos coronéis na Grécia, embora fosse baseada na *Electra* de Eurípidés, trazia elementos significativos da peça de Sófocles e também alterações importantes da peça de Eurípidés (Bakogianni, 2008). Por outro lado, Miklós Jancsó, o grande diretor de cinema e de teatro húngaro, adaptou a peça homônima de László Gyurkó (1958) no filme *Szerelmem Elektra*, em 1974.<sup>15</sup> Do ano seguinte é o elogiado filme *A viagem dos comediantes*, de Theo Angelopoulos, que levou Electra e sua família para o ambiente da Grécia entre os anos 30 e 50 do século XX (Angelopoulos, 1975). Em todas essas obras temos, em maior ou menor grau, a questão

---

15. Nesse filme, Orestes é chamado “O Libertador” e Electra (mais que uma personalidade individualizada, é alegoria da luta e revolução) diz que, enquanto e onde houver injustiça, ela irá surgir. O filme termina com as palavras “Abençoado seu nome, revolução”, que é seguida de uma dança coral liderada por Orestes e Electra, que partem em um helicóptero vermelho (Jancsó, 1974).

pessoal da vingança por um crime familiar fortemente inserida no contexto de lutas políticas e de guerras.<sup>16</sup>

Um outro grupo, também de três filmes, inclui *Vagas estrelas da Ursa* (1965), de Luchino Visconti, *Secret défense* (1998),<sup>17</sup> de Jacques Rivette, e *Mal nascida*, de João Canijo (2008). Em todos podemos falar de um tratamento direcionado à exploração de aspectos psicológicos dos personagens.<sup>18</sup> Diferentemente dos filmes do primeiro grupo, que inserem o mito de Electra em um contexto claramente mais político, estes últimos filmes, a meu ver, exploram, ou melhor, sugerem, uma experiência mais intimista do espectador com seus personagens.<sup>19</sup> Em parte, a *mise-en-scène* – os espaços in-

- 
16. Também O'Neill e Gyurkó retomaram o mito reescrevendo-o no ambiente da América do Norte após a Guerra de Secessão e da Hungria após a revolução antistalinista de 1956, respectivamente. T. S. Eliot escreveu *Family Reunion* (1939), inspirada, como outros de seus textos, nos mitos gregos, em particular nos atridas. Esse foi, ainda, o caso de Jean-Paul Sartre, em *As moscas* (1943), peça que se passa na França ocupada pelos nazistas. Vale lembrar, ainda, as peças de J. Giraudoux, *Électre* (1937), e de Marguerite Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* (1954). Embora nenhuma tenha sido levada ao cinema, certamente suas estreias e posteriores reapresentações mostram o diálogo contínuo entre o teatro antigo e o moderno ao longo do século XX.
17. É uma trama extensa (170 minutos), cheia de peripécias, em que o drama vivido pelos irmãos Sylvie (Sandrine Bonnaire) e Paul (Gregoire Colin) se distancia bastante da trama do mito de Electra, embora este possa ainda ser identificado como o tema condutor da narrativa. Destaca-se, aqui, a música de Jordi Savall. Ver Rivette, 1998.
18. Talvez pudéssemos incluir, aqui, *Mourning Becomes Electra* (1947), filme de Dudley Nichols a partir da peça homônima de Eugene O'Neill, de 1931, embora não seja uma adaptação direta da tragédias gregas. Ver Nichols, 1947.
19. Habitualmente, os estudos sobre adaptação de tragédias gregas seguem a classificação sugerida por MacKinnon, em um livro considerado o primeiro a tratar do tema (1986, p.19, 126). O helenista, por sua vez, seguia Jack Jorgens, em sua análise da recepção de Shakespeare no cinema. Jorgens identificou três “modos”: *theatrical*, *realistic* e *filmic*, nos quais a tarefa do diretor é, respectivamente: *presentation*, *interpretation* e *adaptation*. MacKinnon introduz um quarto “modo”, “meta-tragical”, para poder encaixar os três filmes de Pasolini e *A Dream of Passion*, de J. Dassin. Entre os exemplos analisados por MacKinnon como filmes *teatrais*, *realistas* e *filmicos* podemos citar, respectivamente: Édipo Rei, de T. Guthrie; *Electra*, de Caccoyannis, e *Szerelemem*



teriores, às vezes até claustrofóbicos –, as opções do diretor pelos movimentos de câmera, em especial o uso de *close-up*, produzem uma intimidade que desperta determinadas emoções e relações de empatia e identificação bastante diferentes daquelas produzidas pelos filmes do primeiro grupo.

Retornamos, aqui, ao problema da emoção de que falei antes. No entanto, trata-se, agora, de outra perspectiva, qual seja, a do uso do *close-up* para produzi-la. Estudos recentes têm retomado, do ponto de vista filosófico, por exemplo, categorias aristotélicas apresentadas na *Poética* e na *Retórica* (remeto às pesquisas dos teóricos cognitivistas do cinema na análise dos dispositivos para produção de *empatia*, por exemplo).<sup>20</sup> Como já disse, desde o surgimento do cinema e de uma reflexão sobre essa arte, o problema vem sendo teorizado, com recurso a teorias filosóficas antigas e das modernas investigações em Psicologia. Nesse contexto, o já citado Hugo Munsterberg, um dos pioneiros da Psicologia Aplicada e também da teoria do cinema, no início do século XX, valorizava enfaticamente o *close-up*, que “transpunha para o mundo da percepção o ato mental de atenção dando à arte [cinematográfica] um meio mais poderoso que qualquer palco dramático” (Munsterberg, 1983, p.34), e, apoiado nos estudos da então moderna Psicofisiologia, mostrava seu entusiasmo com o que poderia ocorrer no futuro: “a sutil arte da câmera poderá despertar na mente do espectador as particularidades de muitos comportamentos e emoções

---

*Elektra*, de Jancsó. Na verdade, todas essas classificações, como o próprio MacKinnon diz, devem ser vistas mais como “tendências dominantes”, e não separações estanques, sem uma radicalidade que exclua a possibilidade de coexistência de mais de um “mode” no mesmo filme. Essa tipologia tem suas vantagens e o livro de MacKinnon é muito consistente na análise. A classificação que fiz, em dois grupos, tem outros propósitos e pressupostos, que não é o caso de apresentar aqui, e que estão explicitados em outros artigos sobre a recepção de *Electra* no cinema: “Electras de Jancsó e Angelopoulos”, a ser publicado em *Archai* (2015), e “*Electra de João Canijo: a filha do pai*”, a ser publicado em Duarte, A. S. e Cardoso (Ed.), *Estudos de teatro antigo III* (2015).

20. Ver, por exemplo, Plantinga, 1999.

que são hoje impossíveis de exprimir com o recurso das palavras” (ibidem, p.54).<sup>21</sup>

Se pensarmos em cenas de tragédias gregas, por meio da leitura dos textos, podemos nos lembrar de momentos em que as palavras induzem o espectador a prestar atenção a algum detalhe ou imagem, direcionando fortemente nosso olhar. Lembremo-nos, por exemplo, da cena de reconhecimento nas *Coéforas*, quando Orestes pede à irmã que examine a madeixa encontrada no túmulo de Agamêmnon comparando-a ao corte em sua cabeleira, dizendo: “examina (*sképsai*) perto do corte a madeixa” (v.229-30); ou depois, quando mostra sua veste, bordada por Electra, e diz: “vê (*idoû*) esta veste trabalhada por sua mão” (v.231-32). No entanto, esses recursos para chamar a atenção, se comparados ao poder que o filme (ou o diretor de cinema) tem ao atrair com a câmera a atenção do espectador, forçando-o a não imaginar, ou se ver distraído por qualquer movimento no ou fora do palco do teatro, são realmente muito menos impositivos. O recurso do *close-up* serve, assim, para direcionar a atenção, para produzir, por meio da expressão facial, certas emoções, conforme Munsterberg alega, por meio do efeito psicofísico de um sujeito sobre o outro. Esse recurso é explorado com maestria por Visconti, associado ao *zoom*, que ele faz com a câmera em certos momentos, criando, como observou Ishaghpour, “un espace de projection mentale” (apud Liandrad-Guigues, 1995, p.242). Ademais, as informações que temos do filme, por meio de suas entrevistas e comentários a respeito de suas “intenções”, tornam isso mais claro. Tratemos, nessa perspectiva, de alguns aspectos de *Vagas estrelas da Ursa*.

*Vagas estrelas da Ursa*, vencedor do Leão de Ouro, não tem nenhuma referência explícita ao mito de Electra, como nomes de personagens ou lugares. A história se passa na cidade de Volterra, para onde Sandra (Claudia Cardinale) viaja com Andrew (Michael Craig), seu marido americano, para a inauguração do busto do pai,

---

21. É interessante, aqui, ver uma certa divergência entre os entusiasmos de Munsterberg e de Manuel Bandeira, dirigidos, respectivamente, à imagem e ao som.

cientista judeu morto pelos alemães em Auschwitz, após ter sido denunciado, supostamente, pela esposa (Marie Bell) e o amante desta, Antonio Gilardini (Renzo Ricci), que depois de algum tempo se tornou seu segundo marido.

Visconti identificou seu filme como um *giallo* – nome italiano que vem das capas amarelas das edições Mondadori de narrativas policiais e de suspense, italianas ou traduzidas, publicadas a partir da década de 1930.<sup>22</sup> O *giallo*, apesar de dialogar com o mito de Electra, poderia ser exemplificado, como o diretor disse, com outra tragédia, Édipo Rei, um dos primeiros *gialli* que foram escritos, e no qual o culpado é o personagem menos suspeito. Porém, Visconti subverte o gênero, pois em relação a esse filme também afirmou que “tudo é claro no início e obscuro no final”. Aliás, é interessante, à luz desse comentário, observar os efeitos da fotografia em preto e branco, a mudança de tons entre claro e escuro, assim como os jogos de luz e sombra no filme. Se nele não há referência explícita ao mito de Electra, são muito significativas as palavras de Visconti sobre a relação implícita, bem como sobre o papel do espectador (do teatro ou do cinema):

Pode dar-se que os espectadores da época sofocleana deixassem o teatro convencidos de que o verdadeiro culpado não fosse Édipo, mas o destino; ao espectador contemporâneo porém esta cômoda explicação não basta. Ele absolve Édipo só enquanto se sente por sua vez envolvido, como numa coautoria. [...] Peguemos Sandra e Gilardini, por exemplo: uma se assemelha a Electra pelo motivo que a move, o outro a Egisto porque de fora do núcleo familiar, mas se trata de analogias esquemáticas. Sandra tem o rosto do justiceiro, Gilardini o do acusado, mas na realidade suas posições poderiam também resultar invertidas. A ambiguidade é o verdadeiro aspecto de todos os personagens do filme, salvo um, o de Andrew, o marido de Sandra. Ele gostaria de uma explicação lógica para

---

22. O termo é usado tanto na literatura como no cinema (principalmente a partir da década de 1960).

tudo, e em vez disso se choca com um mundo dominado pelas mais profundas, contraditórias, inexplicáveis paixões. Este personagem é o mais próximo da consciência do espectador, que, por sua vez, exatamente porque é incapaz de encontrar uma solução lógica aos acontecimentos, deveria encontrar-se ao final envolvido, obrigado a se perguntar não tanto se a mãe e Gilardini são responsáveis pela morte do professor, ou Sandra responsável pela de Gianni, quanto se houve culpa aí e quais, e se não se esconde dentro de nós uma Sandra, um Gianni, um Gilardini. [...] De tal modo Sandra e as suas vítimas (ou os seus perseguidores) encontram um lugar no âmbito da sociedade contemporânea, ou descobrem que para isso não há mais lugar. E ajudam, através da sua tragédia, a melhor entender a realidade de nosso momento histórico e as suas finalidades. (Visconti, 1965c.)

Por um lado, o texto é claro ao mostrar o diálogo entre a tragédia grega e seu filme, indicando de modo muito marcante a permanência, na obra do diretor, de um final sem soluções simples – o que mostra a proximidade entre seu filme e aquele espírito trágico do século V a.C., mediante o qual mesmo os dramas com um “final feliz” não deixavam de ser carregados de ambiguidades, descartando qualquer solução maniqueísta como as do melodrama moderno. Por outro lado, Visconti chama a atenção para o problema da “consciência do espectador”. As “paixões contraditórias e inexplicáveis” dominam esse mundo da família em que Andrew é como que um observador externo, fazendo dele, realmente, alguém muito próximo do espectador. Lembremo-nos da caracterização do personagem como um turista que, com sua câmera, anda pela cidade e que, no entanto, é mostrado filmando apenas cenas domésticas da privacidade de Sandra, naquela casa comparada por ele a um “museu”, e, logo depois, à própria Sandra, dizendo, ainda, que é “a casa mais estranha que já viu”. Política e pessoalmente, seu personagem representa uma ordem e uma estabilidade das relações que não podem ser encontradas naquela família. Sobre o nome de Andrew, acho pertinente observar que é o único que tem relação

com os, em geral, premonitórios nomes de personagens das tragédias gregas. Andrew (vem de *anér*, *andrós*, e significa “homem, varão”). Ele busca conversar com todos os membros e amigos da família, reuni-los em um jantar em que se busque um acordo, e, quando as possibilidades de diálogo são exauridas, chega a agredir Gianni – no estilo dos homens durões do filme *noir* ou de faroestes americanos – ao ouvir os comentários de Gilardini sobre os interesses “incestuosos” de Gianni pela irmã quando adolescente. Sem compreender, porém, as reações de Sandra defendendo o irmão (e a si própria) do que ela dizia ser uma calúnia antiga, Andrew “sai de cena”, como diz Gianni, e viaja para Nova York, esperando que a esposa vá reencontrá-lo no futuro, deixando para trás a casa e uma região cheia de ruínas, que está sendo corroída pelo tempo, para usar aqui uma imagem de Gianni quando guiou o cunhado por aquela cidade de província “com suas paixões exasperadas”.

A cidade de Volterra é parte importante da *mise-en-scène* do filme. Ela é mostrada no início, quando Sandra e Andrew chegam de carro, vindos da Suíça, como se mostra uma cidade turística num *city tour*: “Olha”, diz Sandra, “a porta San Francesco, a vista de Cecina, as muralhas etruscas, a fortaleza [medieval]”. À noite, porém, quando sai com Gianni, Andrew faz outro tipo de visita: nesse momento, em uma paisagem mais sombria. Ao falar sobre os deslizamentos de terra que destruíram parte da cidade, inclusive as tumbas etruscas, e que continuam ameaçando várias construções, como a abadia dos Camaldolenses, Gianni compara a cidade à maioria dos seres humanos, “condenada inexoravelmente a morrer de doença”. Após mostrar a igreja de San Giusto, “belo exemplo de arquitetura do XVI”, Gianni é interrompido por Andrew, que elogia sua capacidade de guia turístico, mas diz estar distraído, começando, então, a falar de Sandra e de sua paixão por ela. Andrew diz que, apesar de saber das origens da esposa e de sua família, para ele, ela nasceu no dia em que a conheceu em Genebra, onde ambos trabalharam juntos nas pesquisas sobre prisioneiros de Auschwitz. No entanto, ao mesmo tempo em que fala da coragem espantosa de Sandra nas investigações sobre os sobreviventes, diz que acabou

descobririndo que não conhecia nada do caráter e da natureza de sua mulher, e agora tem essa curiosidade de saber mais sobre a amada. Gianni é um pouco irônico na resposta, que na verdade é uma pergunta: “Você quer que eu te fale do *primeiro amor* de Sandra ou de *seus primeiros amores*?”. Em seguida, ele diz que não se deve querer saber o passado de quem se ama, mas, quando chegam ao bar da cidade, ao encontrar Pietro Fornari (Fred Williamns), jovem que fora o primeiro namorado de Sandra, agora médico da mãe deles, Gianni o apresenta a Andrew. Apesar do encontro cordial, o jogo de olhares entre os três revela o desconforto da situação. A cena seguinte é de Andrew e Gianni retornando à casa, onde Sandra estava, no seu quarto de solteira, lendo cartas antigas. Com esse retorno, voltaremos, também, a outras cenas anteriores que se passaram na casa.

O Palazzo Inghirami (casa da família de Sandra) é outro espaço importante no filme, com suas estátuas, quadros, quartos fechados e outros objetos que servem de personagem nesse “quiz de almas”, como Visconti chamou seu filme (Visconti, 1965a). Assim que ali chegara, Sandra, surpresa, ficara sabendo, por meio da serviçal Fosca (Amalia Troiani), que seu irmão Gianni visitava a casa com certa frequência e que, por ocasião do casamento da irmã, passara ali todo o mês. A informação assustou Sandra, pois o irmão dissera, à época, que estava em Londres, doente. A cena do reencontro dos irmãos não demora muito. Na mesma noite, logo após o jantar com o marido, Sandra o chama para ver o jardim, que no dia seguinte se transforma em espaço público, com a cerimônia de inauguração do busto do pai. Ao sair, protegendo-se do vento com um xale branco, em um clima de suspense, ela vai à frente de Andrew, observada através do vidro da janela por Fosca. Sandra caminha pelos arvores, indo até o local onde está o busto do pai, coberto por um pano branco, esvoaçante ao vento, que lhe confere um aspecto fantasmagórico. Sandra abraça ternamente o busto e por algum tempo fica ali, tocando o rosto da estátua do pai. A câmera mostra, em *close-up*, a placa comemorativa, em que está escrito “pela raiva nazista foi arrancado dos estudos, da vida e dos seus entes queridos.

Volterra, 4 de março de 1891, Auschwitz, 3 de setembro de 1942”. A câmera focaliza Gianni, oculto pelas sombras, a observar por instantes a irmã, a quem, em seguida, chama. O encontro entre eles é carregado de um afeto erótico, com que longa e ternamente se abraçam. Sandra toca o rosto do irmão, da mesma forma como tocou o do pai e, depois, com o mesmo gesto, toca no seu próprio rosto, como se fosse um modo de identificar as três faces. Enquanto Gianni abraça e beija o colo da irmã, ela fala da ausência do irmão do pai e dos primos, de Florença, na inauguração do dia seguinte. Gianni não dá importância a isso e diz que talvez seja culpa da mãe.

Essa cena de reconhecimento é interrompida bruscamente pela chegada de Andrew, que parece um intruso na intimidade do jardim escurecido. Após ser apresentado a Gianni e trocarem algumas palavras, Andrew ainda fica no local, enquanto os irmãos retornam à casa, onde a primeira coisa que Sandra diz a Gianni é: “eu não quero ir embora sem ter a certeza de ter feito tudo que é nosso dever fazer” – algo que ele diz já saber. Após deixar a irmã informada sobre o fato de muitas vezes ter tirado objetos da casa para vender, pois sua atividade de escritor e a quantia que recebia do padrasto não eram suficientes para se manter, Gianni senta-se colocando sobre si o xale que a irmã usava e que ele manuseia cuidadosamente, enquanto conta a ela e a Andrew, que também já voltou, que está escrevendo um livro de memórias da adolescência. Em seguida, ao tirar a camisa e se lavar, vemos que Gianni usa o mesmo tipo de corrente com a estrela de Davi que Sandra está usando. Essa cena, em que Sandra se irrita com o irmão por ele se trocar em frente a ela – uma cena que se passa, em parte, no quarto de Gianni –, é seguida pelo passeio que Andrew e Gianni fazem pela cidade, para comprar bebidas. Sandra também fora convidada para sair, mas preferiu ficar, dizendo que estava cansada. Na verdade, ela usa o tempo para visitar o quarto que pertencia à mãe e ler as cartas antigas que encontrara ali. É digno de nota o fato de Sandra optar por dormir em seu antigo quarto e deixar Andrew sozinho no quarto de hóspedes. Quando ele retorna à casa com Gianni, numa cena tensa em que ouvimos apenas as suas vozes, vemos Sandra

trancar a porta de seu quarto, que alguém, em seguida, tentará abrir (sabermos, depois, que era Gianni). *Closes e super-closes* nos rostos de cada um, a cada momento, mostram faces inquietas e apreensivas, ao som do movimento dos ponteiros e de batidas de algum relógio antigo e da música “Io che non vivo senza te” – cuja letra é bastante apropriada à personagem de Gianni: “Siamo qui, noi soli/ come ogni sera, ma tu sei più triste/ E io lo so perchè!/ So che tu vuoi dirmi/ Che non sei felice/ che io sto cambiando/ E tu mi vuoi lasciare”.<sup>23</sup>

O último quadro é um *super-close* nos olhos de Sandra, seguido da mudança para a música de César Franck e a chegada de Sandra à casa de Gilardini, para encontrar sua mãe. Apenas as cenas iniciais desse encontro são mostradas. Sandra é recebida pelo jovem médico, que a acompanha ao quarto da mãe. Ao vê-la ao piano, tocando, Sandra cobre o rosto com as mãos, assustada. À medida que a mãe percebe sua presença, começa a tocar de maneira desordenada apenas alguns acordes, esmurrando as teclas, e joga as partituras no chão. Sandra lhe diz que no dia seguinte será o aniversário de seu pai, o que deixa a mãe mais atordoada. Em seguida, mudamos de cena, para o cartório onde esperam Sandra para ela assinar, com Gianni, a doação do terreno do jardim. É nesse momento que Sandra se lembra, por meio de imagens em *flashback*, do encontro com a mãe e de algumas coisas ditas por ela, como o fato de a filha, como serpente, ter ido revê-la, aproveitando-se da sua doença. Essas palavras não deixam de nos remeter à famosa pas-

---

23. “Estamos aqui, nós sozinhos,/ como em cada noite, mas você está mais triste/ e eu sei o porquê!/ Sei que você quer me dizer que não é feliz/ que eu mudei/ e que você quer me deixar” (tradução nossa). Um dos grandes *hits* da época, a canção de Pino Donaggio e Vito Pallavicini, sucesso no Festival de San Remo em 1965, era reconhecida mundialmente pelo público. Chamo a atenção para a trilha sonora do filme, com uma mistura de músicas popular e erudita, no caso César Franck, tocado algumas vezes pela mãe de Sandra, que era uma pianista de expressão. A música de Franck, aliás, tem um papel importante em momentos em que Sandra, ao ouvi-la, volta ao passado, em cenas marcadas por expressões de dor e tensão, mostradas, em *close-up*, no belo rosto de Cardinale.



sagem das *Coéforas* (v.526-41), em que o coro conta a Orestes o sonho de Clitemnestra, no qual ela dera à luz uma serpente (*drákon*) e em que amamentava esse recém-nascido monstro (*dákon*) quando o leite se misturou a coágulos de sangue – lembremos que, nessa peça, a rainha começa a ter visões e a perder a articulação que havia demonstrado na primeira peça da trilogia de Ésquilo. No filme, não é Gianni, mas Sandra, que é comparada à serpente. A mãe também acusa a filha de cultuar o pai como um ídolo e diz que, como ele, ela é cheia de vícios.

Nessa cena, intercalada àquela do cartório, com os arranjos para a comemoração do dia seguinte, a junção de denúncias de uma vida privada condenável (do pai e da filha), feitas pela mãe, e do esforço para a recuperação da imagem pública do pai, com seu “trágico fim”, feito pela filha, é orquestrada com maestria pelo diretor, com uma cuidadosa edição, em montagem paralela. Visconti ainda insere, aqui, outro elemento na já complicada história familiar: no cartório, um casal e seus familiares esperam na antessala para realizar um casamento, atrasado pela demora de Sandra para chegar ali, onde seu irmão, marido e padrasto a esperavam na sala do juiz. De modo irônico, Gianni, quando ela chega, diz aos outros presentes, enquanto a recebe: “nunca se viu uma noiva fazer-se esperar tanto”, e depois, a Sandra: “estou cansado de ocupar a cadeira do esposo”. O duplo sentido das frases lembra as ironias trágicas, e, a essa altura, o espectador, se não sabe, pressente algo de incomum na relação entre os irmãos.

Após o retorno do cartório, Sandra, no quarto de hóspedes com o marido, não apenas argumenta em favor de suas suspeitas originais sobre a responsabilidade da mãe e do padrasto na morte do pai, mas conta a difícil vida dela e do irmão na casa, sua cumplicidade e a tentativa forjada de suicídio de Gianni para chamar a atenção da mãe. Em toda essa cena, ela olha muitas vezes diretamente para a câmera, como se dialogasse com o espectador. Em seguida, leva Andrew ao quarto da mãe, para mostrar os lugares que ela e Gianni usavam para colocar bilhetes escondidos. Um dos lugares é o espaço entre os braços de uma estátua de Eros e Psiquê, que adorna

um relógio de mesa. Para sua surpresa, Andrew encontra um bilhete marcando um encontro. Apesar da explicação, dada por Sandra – após a leitura em voz alta da mensagem –, de que era certamente um bilhete antigo, Andrew não parece ficar convencido. Em uma cena seguinte, após a saída de Andrew, Sandra vai à cisterna, onde Gianni a esperava, conforme a indicação do bilhete. Os irmãos relembram, ali, os antigos encontros, e ela fala novamente da visita à mãe, que então lhe dissera serem os filhos dois monstros e seus inimigos. Gianni pede a ela para não falar disso, e para ler o romance que ele guardou na saleta da mãe, dizendo que ela entenderia tudo, e da libertação dele do passado. Em seguida, ele, segurando a mão da irmã, pede-lhe para ficar por um dia com sua aliança, e unindo a ponta de seu dedo à ponta do da irmã, transfere o anel. Ela é passiva, num primeiro momento, mas depois reage e lhe diz que ele é louco. Ela sai, subindo as escadas, o que é filmado por meio da imagem refletida na água da cisterna, dando a impressão de que ela desce. A cena do anel, além de significativa no contexto do filme, é interessante porque remete à cena de reconhecimento na *Electra* de Sófoles (*El.*, v.1.227-29), em que o anel com sinete do pai foi mostrado por Orestes à irmã.

A cena seguinte entre os irmãos será na saleta do quarto da mãe. Gianni, preocupado com a reação negativa ao que Sandra chama de “horror”, argumenta que seu livro é apenas uma ficção e que eles não podem se envergonhar de um “crime que não cometeram”. Ele comenta positivamente mesmo as possíveis reações a passagens como a que ele lê para a irmã: “E a minha sede aumentava sempre mais, em vez de abrandar. Jogava-me sobre o corpo complacente de minha irmã, como se fosse o de um inimigo a dilacerar, sem nunca ficar satisfeito com o abraço”. Sandra, ao pedir ao irmão para destruir o livro, deixa-o curioso por saber o motivo do desejo dela, mas o modo como ele, deitado, após retirar a cabeça das pernas da irmã, sentada perto da lareira, faz essa pergunta é bastante perturbador. Ele não se satisfaz com a resposta da irmã, que vê o livro como uma arma nas mãos dos inimigos, e nem entende por que ela o evitou por tantos anos. Ele fala a Sandra sobre a

espécie de crise convulsiva que teve no dia em que soube do casamento da irmã, “digna de um herói romântico”<sup>24</sup>

Um sentimento experimentado desde criança, numa idade em que não se deveriam conhecer as paixões. Só você pode me entender. Só você pode me ajudar. Porque você também tem medo da solidão. E do retorno inesperado, de uma recordação. Do som de uma voz, de uma cor. Quis fixar essas sensações em uma fábula, mas a criança que sabia provar a paixão de um adulto se tornou um adulto, incapaz de reencontrar a inocência de antes.

Após essa confissão – ao som da música de César Franck –, com a qual Gianni não mostra ironia alguma, mas uma fragilidade evidente, a irmã segura com as duas mãos o rosto do irmão, dizendo: “Não posso ajudá-lo”. À insistência dele para que ela fique um pouco mais na casa, ela responde: “Não posso”. O curioso nessa cena (que continua com o relato de Sandra da leitura de uma das cartas de Gianni à mãe) é que, embora o diálogo contradiga as alegações de uma relação incestuosa entre eles, a maneira como ele se deita no colo da irmã e lê o trecho do seu romance sugere, pelo movimento de câmera e pela composição dos corpos na cena, que a fantasia tem um sabor mais real do que parece. Se ele se afastou da irmã depois que foram separados forçosamente, e viajou e se apaixonou tantas vezes, no dia em que soube do casamento de Sandra todo o passado retornou com suas inquietações e angústias, e, com isso, a lembrança de como era feliz, quando criança, na companhia dela. Se a cena tem a intenção de esclarecer, torna, por outro lado,

---

24. As crises de Gianni podem lembrar, aos que conhecem a tragédia *Orestes*, de Eurípedes, as crises do herói após o matricídio. Em certo sentido, também Gianni já matou sua mãe, pelo que foi dito na conversa com Sandra, ao dizer que não queria ouvir falar dela, pois já havia resolvido esse problema do passado. Sobre a construção de Gianni/Orestes, lembremos que Visconti já havia lidado com a personagem trágica, que, após matar a mãe, é atormentada pelas Erínias. Em 1949, o diretor havia adaptado a peça *Orestes* (1783), de Vittorio Alfieri, para teatro (com Vittorio Gassman no papel do irmão de Electra).

mais ambígua a relação entre os irmãos, em particular para Andrew, que, ao chegar (não fica claro o quanto ele ouviu da conversa), afasta-se fazendo um barulho na porta, que chama a atenção de Sandra. Ele apenas diz a ela para se preparar para o jantar.

Na cena seguinte, quando um dos convidados chega, Gianni, ao tentar explicar a Andrew o motivo do ar preocupado da irmã, diz que é em razão de seu romance, para o qual a única coisa que faltava era o título, que ele acabara de encontrar naquela noite. Ele pergunta a Andrew se conhece Leopardi, não se espantando com a negativa do americano. Um ar de altivez irônica é substituído na sua face pela amargura ao recitar os primeiros versos de *As lembranças* (*Le ricordanze*, 1829),<sup>25</sup> de Leopardi:

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea  
Tornare ancor per uso a contemplarvi  
Sul paterno giardino scintillanti,  
E ragionar con voi dalle finestre  
Di questo albergo ove abitai fanciullo,  
E delle gioie mie vidi la fine.<sup>26</sup>

25. O filme se chamou, em alguns países, *Sandra*, e o próprio Visconti comenta a dificuldade com essa expressão. Torno, aqui, a enfatizar os meandros da recepção dessas obras, pois esses filmes fazem parte de uma cadeia de referências (implícitas e explícitas), tanto literárias quanto cinematográficas, que seria interessante analisar mais detidamente, pois, para o público que conhecia o poema, certamente o título produziria certas emoções. Em Portugal, o filme foi censurado devido ao tema e a cenas ambíguas e mórbidas. É curioso que tenha sido justamente em Portugal que, na adaptação de *Electra* por João Canijo, no recente filme *Mal nascida*, o diretor tenha optado por encenar (explicitamente) o incesto entre os irmãos, ainda que a finalidade da relação sexual entre eles tenha sido mais pelo desejo de *Electra*/Lúcia se assemelhar a seu pai, que havia tido uma relação incestuosa com a irmã mais nova, Ifigênia, do que por uma atração erótica pelo irmão.

26. “Vagas estrelas da Ursa, eu não contava/ Voltar ao hábito de vos olhar/ Sobre o pátrio jardim esplendoroso/ E conversar convosco das janelas/ Deste refúgio onde morei menino/ E vi o fim das minhas alegrias” (*Gaveta do tradutor*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Letras Contemporâneas, 1996).

É do primeiro verso que virá o título de seu livro – que é também o título do filme. Sua declamação é interrompida pela chegada de Gilardini e, doravante, o tema do romance será mais perturbador na trama da história porque o que era ficção passa, neste momento, a ser parte de um relato da realidade. Se as acusações da mãe podiam ser questionáveis, devido a seu desequilíbrio mental, as cenas em que Gilardini conversa com Andrew, primeiro, privadamente e de modo oblíquo, entre urnas funerárias etruscas na sala isolada de um museu, e depois, pública e diretamente, no jantar com ele, Sandra, Gianni e Pietro, são suficientes para reforçar a suspeita em Andrew (e no espectador) a respeito das relações mais que fraternais entre Gianni e Sandra – ainda que ela negue e explique que são calúnias, confundidas com “uma fidelidade apaixonada à memória de seu pai e da raça”. A própria Sandra, mais tarde, irá dizer que, mesmo que o marido acredite nela, “a desconfiança não será jamais sanada”, por isso ela se dispõe a ficar em Volterra, sem querer perdão, “pois não perdoa ninguém”.

No mesmo jantar, que deveria ser reconciliatório, como o próprio Gianni diz, pedindo a Sandra para ser amável com Gilardini, a situação toma outro rumo. Após Sandra, surpresa com a notícia de que a mãe estará presente na homenagem, acusar o advogado de dopar a esposa com calmantes, este agride verbalmente a enteada. Gilardini, alterado, descreve de maneira bastante dura o caráter de Sandra: “eu a conheço bem... sei o que ferve, debaixo desse ar tão hostil e frio”; “se alguém quer ajudá-la, você fica agressiva, arisca, intratável”. Ao perguntar-lhe qual a verdade que ela quer descobrir, ele mesmo responde: “É aquela que você quer manter escondida”. Para Gilardini, ela “arquitetou” um modo de, acusando-o, e à mãe, de um “crime horrível”, manter sua inocência para “sepultar o chiqueiro que durante anos tentamos encobrir”. Quando Sandra diz que ele pode dizer o que quiser, e se lamenta por não poder contar com ninguém, nem mesmo com Gianni – olhando para ele, que é focado em *close*, com a mão no rosto, na qual está a aliança de Sandra –, Gilardini a critica, dizendo que seu

“paladino” é um atrapalhado “ameaçando suicidar-se, gabando-se de suas taras hereditárias e de seus amores incestuosos”.

A partir desse momento, o desfecho do filme envolve, basicamente, duas cenas. A primeira, em que Sandra explica ao marido que não havia nada a censurar na relação dos irmãos, mas que a calúnia se adensou sobre eles, exasperando o sentimento que os unia. Mesmo com o pedido do marido para partirem dali, ela sabe que sempre haverá entre eles o abismo da pergunta: “Por acaso é verdade o que se diz em Volterra?”. A segunda cena é com o irmão, afetado pelo choque entre realidade e fantasia, queimando os manuscritos de seu romance. Ao saber que Andrew irá embora, ele diz com certo sarcasmo: “a comédia acabou”. Pedindo a Sandra para ficar pelo menos mais alguns dias enquanto a abraça mais que ternamente – pois ela reage perguntando se ele não tem vergonha –, ele a acusa de esconder o desejo e a sensualidade, transformando-os em misticismo, e diz que ele, pelo menos, tem a coragem de dizer o que sente e de fazer um gesto por ela – queimar seu livro, quando o sacrifício que ela faz (seguir o calvário do pai) é para esconder seu afeto. A violência da cena em que Gianni se manifesta, agora com gestos agressivos e um discurso sobre os desejos ocultos da irmã – enquanto a câmera passa de seus corpos em luta para a estátua de Eros e Psiquê –, pode ser compreendida em sua totalidade quando Sandra, saindo dali, reage à ameaça de Gianni de se matar, caso ela o deixasse, com a frase: “Para mim, você já está morto, Gianni”.

Em *Vagas estrelas da Ursa*, o mito e os textos trágicos são retomados de maneira, digamos, especular – quem sai de casa e retorna é Electra. A filha salva a memória do pai, mas não o irmão, que se mata no quarto da mãe, sendo o corpo encontrado no mesmo momento em que é realizada a homenagem pública ao pai. Assim, irônica e tragicamente, as palavras que servem para falar de um morto servem ao outro. Sandra, de branco, consegue a reabilitação que tanto esperava, e, pela carta que escrevera a Andrew, pretende reencontrá-lo na América. No entanto, a entrada de Pietro, que acabara de descobrir o corpo de Gianni, na cerimônia indica que essa nova

Electra terá outro morto para libar, e outra tarefa para “purificar a raça”. Sandra, ainda que aparentasse ter mais clareza acerca daquilo que era ficção e do que era realidade, censurando seu irmão pela fantasia no romance em que ela é a personagem por quem ele se apaixona, não é, porém, descrita sem ambiguidade, e não tem, agora, como sair ilesa. O objetivo dela era fazer justiça, o que, a seu modo, conseguira, ainda que tenha, não só em palavras, matado o irmão. Ao encenar a vida, e morte, de personagens tão tragicamente atormentadas – a escolha de belos atores como Cardinale e Sorel só realça esse tormento, potencializado pelo próprio esplendor e fascínio dos jovens rostos –, não é estranho que Visconti tenha recorrido ao mito e às tragédias de Orestes e Electra.

O cineasta pressionou a antiga mola trágica e a fez reverberar no século XX, ressignificando temas como a honra familiar, mas centrando-se, como num *close-up* metafórico, na *psiquê* de Sandra.<sup>27</sup> No entanto, a centralidade da estátua de Eros e Psiquê indica a conexão com o passado clássico, ou com pelo menos uma apropriação dele. A opção do diretor foi a de associar a morte de Gianni/Orestes à radicalidade do desejo de Sandra/Electra de salvar a memória do pai. Notemos como ela veste branco, nessa última cena, diferentemente das roupas escuras ao longo de todo o filme. Sem coturnos ou máscaras, ela é próxima da heroína sofocliana, na altivez e defesa da “raça”. Visconti comparou seus personagens a “insetos monstruosos”: “J’ai regardé mes personnages agir comme des insectes monstrueux qu’on regarde avec intérêt, mais qu’on n’approche pas”<sup>28</sup> (Visconti, 1965a, p.171); aliás, lembremos

27. A temática é recorrente na obra de Visconti, como se pode ver por seu comentário: “Toute mon attention c’est en fait posée sur la conscience de Sandra, sur son malaise moral, sur cela même qui anime naguère N’Toni, Livia, Rocco ou le Prince Salina” [“Toda a minha atenção está de fato posta sobre a consciência de Sandra, sobre sua doença moral, sobre aquilo mesmo que outrora impeliu N’Toni, Livia, Rocco ou o príncipe de Salina”] (Visconti, 1965a, p.171, tradução nossa).

28. “Considero meus personagens como insetos monstruosos que olhamos com interesse, mas dos quais não nos aproximamos” (tradução nossa).

que essa associação a figuras monstruosas é feita pela própria mãe dos jovens. Temos, então, de olhá-los com cuidado, mantendo a distância segura que a própria ficção permite, embora esse seja um filme de muitos *closes-up* e planos médios. À luz – e à sombra – da elegância aristocrática de Visconti poderíamos, retomando a citação de Bandeira com que iniciei este estudo, dizer que um assassinato pode ser um ato belo pelo seu caráter dramático extraordinário. Parte desse drama se constitui pelo jogo de olhares dos atores e de nós, espectadores dessas *Vagas estrelas*, e a “tragédia” que se passa sob elas, para retomar as palavras de Visconti, ajudam-nos a investigar se “não se esconde dentro de nós uma Sandra, um Gianni, um Gilardini...”.

## Referências bibliográficas

- ANGELOPOULOS, Theo. *A viagem dos comediantes*. Grécia: Pappalios Productions, 1975.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Pref. Michael Meyer. Introd., notas e trad. Isis B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKOIANNI, Anastasia. All Is Well that Ends Tragically: Filming Greek Tragedy in Modern Greece. *Bulletin of the Institute of Classical Studies (Bics)*, v.51, p.119-67, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Electra Ancient and Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. Londres: Bics, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. O cinema falado faz sucesso no Rio. In: GUIMARÃES, P. C. (Org.). *Crônicas inéditas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Electra: três autores, três personalidades. *Ensaios de literatura e filologia*, Belo Horizonte, v.1, p.11-31, 1978.
- \_\_\_\_\_. Electra no espelho. In: BRASETE, Maria F. (Org.). *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2002. p.115-29.



- CACOYANNIS, Michael. *Elektra*. Grécia: Finos Film, 1962.
- CANIJO, João. *Mal nascida*. Portugal: Clap Filmes, 2008.
- COELHO, Maria Cecília M. N. O princípio – trágico! – do terceiro excluído: Eurípidés, entre a Retórica e a Filosofia, entre antigos e modernos. In: BOCAYUVA, Izabela (Org.). *Filosofia e arte na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Hexis; Nau, 2011.
- ÊSQUILO. *Coéforas*. Introd., notas e trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURÍPIDES. *Electra*. In: SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. Trad. T. Vieira. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GOLDER, Herbert. Geek Tragedy? Or, Why I'd Rather Go to the Movies. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Boston, s.3, v.4, n.1, p.175-209, 1996.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher Y. (Ed.). *A Companion to Classical Receptions*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- HIRATA, Filomena Y. *Orestes de Eurípidés*. In: *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el final del milenio*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 1997. p.375-84.
- JANCSÓ, Miklós. *Beloved Elektra*. Hungria: Mafilm Hunnia Stúdió, 1974.
- KONSTAN, David. *The Emotion of Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LIANDRAD-GUIGUES, Suzanne. *Les Images du temps dans Vaghe Stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*. Paris: Sorbonne, 1995.
- MACKINNON, Kenneth. *Greek Tragedy into Film*. Nova Jersey: Fairleigh Dickinson, 1986.
- MEYER, Michael. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Introd., notas e trad. Isis B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: a Psychological Study*. Nova York: D. Appleton and Co., 1916. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/15383>. Acesso em: mar. 2011.
- \_\_\_\_\_. "A atenção" e "As emoções". In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

- NICHOLS, Dudley. *Mourning Becomes Electra*. Estados Unidos: RKO, 1947.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per'una Orestiaide africana*. Itália: Il Film dell'Orso; RAI, 1970.
- PAUL, Joanna. Working with Film: Theories and Methodologies. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher Y. (Ed.). *A Companion to Classical Receptions*. Maldem: Blackwell, 2008. p.303-14.
- PLANTINGA, Carl. The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: \_\_\_\_; SMITH, G. (Ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Washington: Johns Hopkins University Press, 1999.
- RIVETTE, Jacques. *Ataque de defesa*. França: Pierre Grise Productions, 1998.
- SCHLEGEL, August. *Cours de Litterature Dramatique*. Trad. N. de Saussure. Paris: Eugène van Bommel, 1865.
- VISCONTI, Luchino. Entrevista com Adriano Aprà. *Les Cahiers du Cinéma*, n.10, p.171, 1965a. Disponível em: <http://emmanuel.denis.free.fr/visconti/entre/entre17.html>.
- \_\_\_\_. *Vagas estrelas da Ursa*. Itália: Vides Cinematografica, 1965b.
- \_\_\_\_. Um drama do não-ser. Sobre *Vagas estrelas da Ursa*. In: CAPPELLI (Ed.). *Vaghe Stelle dell'Orsa...* Bolonha: Rocca San Casciano, 1965c. Disponível em: [http://www.luchinvisconti.net/visconti\\_al/vaghe\\_stelle.htm](http://www.luchinvisconti.net/visconti_al/vaghe_stelle.htm). Acesso em: abr. 2010. [Trad. Isabella Montellon. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/82/festvagasestrelas.htm>.]
- WINKLER, John; ZEITLIN, Froma I. (Ed.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.
- WINKLER, Martin. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.



# SOCIOLOGIA, CINEMA E LITERATURA: TRAÇOS DA SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>

Mauro L. Rovai<sup>2</sup>

## Introdução e metodologia

No livro *Esthétiques de l'audiovisuel*, Pierre Sorlin se pergunta sobre “quais palavras, quais adjetivos, quais noções fundaram o debate sobre o cinema” (Sorlin, 1992, p.48), e identifica nessa questão, simultaneamente, um procedimento de fundo arqueológico, na acepção foucaultiana do termo, e uma particularidade: a de que os termos e enunciados na origem de um discurso sobre o cinema e a sua estética encontram-se justamente nos primeiros textos escritos sobre ambos.

Segundo o autor, “uma multidão numerosa de curiosos e de *fans* (a palavra já circulava, ao menos nos Estados Unidos) amou e frequentou o cinema (e não o cinematógrafo) desde 1900”. Nem tudo o que elas experimentaram foi transcrito, mas isso não im-

- 
1. Variações deste texto foram apresentadas em 2005 (quando o autor tinha bolsa de pós-doutorado da Fapesp) no encontro anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs) e no Simpósio Internacional “Crise da Imagem ou Crise das Teorias?”, no Instituto Goethe em 2008.
  2. Professor de Sociologia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) – Brasil.

pediu que o cinema não fosse apenas “vivido como espetáculo apaixonante”, mas também tivesse suscitado certa literatura (além dos “anúncios”) e fosse visto mais do que “um aparelho de filmagem sofisticado” (ibidem, p.50-1).<sup>3</sup>

Na história do cinema, sustenta, se, por um lado, é possível observar um forte predomínio da eficácia “econômica” adequada à diversão, que produzia uma literatura própria e era identificada com a produção de Hollywood, por outro, destacava-se uma produção escrita que questionava o futuro do cinema ou as suas promessas (ibidem, p.52 ss.). Se era certo que

Nos domínios dos estúdios, onde poder e eficácia estão confundidos, instruções rigorosas eram, sem dúvida, necessárias, mas o que buscamos não é a definição de regras internas, queremos identificar as condições que permitiram falar do cinema tanto de fora quanto do interior da instituição. (Ibidem, p.52.)

Os estúdios tinham necessidade de “fórmulas claras e simples que lhes permitissem racionalizar seu trabalho”,<sup>4</sup> mas muitos intelectuais e artistas distanciados dessa preocupação, que estabelecia limites e regras para o produto de entretenimento, escreveram sobre o cinema. Ao procederem assim, paulatinamente foram apontando no cinema uma novidade que merecia ser levada em consideração em relação às mudanças que poderia promover nas formas de expressão artísticas (ibidem, p.52).

Um espaço se abriu onde os poetas, falando de cores, movimento, ritmo, ajudaram aqueles que amavam o cinema a não se fecharem nas considerações técnicas e a guardarem distância em relação ao “conteúdo” dos filmes. (Ibidem, p.53.)

3. Todas as citações de Sorlin deste texto pertencem ao segundo capítulo, intitulado “Les Mots pour le dire”, p.47-82. Todas as traduções são minhas.

4. Sorlin, 1992, p.51, citando estudo de Janet Staiger.

Para o autor (*ibidem*, p.53), o primeiro quarto do século viu a produção desses dois tipos de texto sobre o cinema: aqueles que diziam como os filmes deveriam ser feitos, e que eram a sua maioria, e os que perguntavam sobre o que o cinema poderia ser. “Na ausência de uma instância legítima capaz de gerir a discussão”, termos e noções utilizadas nesse debate “foram introduzidas de maneira oblíqua, às margens de três campos já balizados, que são a imprensa, a literatura profissional e a poesia”. Tais formulações, em que “cineastas, jornalistas, escritores, ensaístas” deixam claro “o que gostam e esperam, do cinema que eles queriam e sonhavam”, se não chegaram a estruturar um domínio, ao menos desenharam nele alguns percursos.

Para o interesse deste estudo, importa notar, na leitura de Sorlin, como os textos produzidos sobre o cinema proporcionaram uma dupla herança. De um lado, se os aspectos técnicos não foram capazes de fazer calar os poetas, intelectuais e jornalistas, de outro, interpuseram, desde cedo, uma separação entre cinema e realidade, ou cinema como reprodução da realidade, sem confundir, usando a expressão de Xavier, “a linguagem do cinema com a própria estrutura do real” (Xavier, 2003, p.10). Além disso, o reconhecimento de que o filme cativava o espectador também afastou a preocupação imediata com o conteúdo do filme, ou o que o filme representava, privilegiando a maneira como e por quais meios a imagem, no cinema, mobilizava as paixões. A construção desses cruzamentos entre significantes e significados na constituição de um domínio específico relativo ao cinema, permitindo que a técnica fosse vista não como uma religião ou esfera única da nova atividade, mas como a barreira original entre “filme e realidade”, talvez tenha protegido o cinema “contra a tentação de imitar e lhe permitir assim aceder à dignidade de uma linguagem” (Sorlin, 1992, p.72).

Desse modo, o objetivo deste texto não é estabelecer configurações, desvios ou marcos na estética cinematográfica, por meio de um método arqueológico, mas trazer para a discussão temas que fizeram parte dessa novidade estética com a qual o cinema “acendeu”, por exemplo, o primeiro plano, que, segundo Balázs (2003), junto

com o enquadramento e a montagem, fez com que a máquina de filmar não reproduzisse, mas criasse, e aproximasse essa discussão da Sociologia, em particular de alguns de seus clássicos, que apontaram a importância do rosto.

Se, como vimos, na constituição dos conceitos há uma história surda, apenas murmurada e experimentada, em grande medida não transcrita, o primeiro plano, ainda mais do gesto e da face, colocamos diante de uma preocupação no mínimo instigante: a possibilidade de ver nesse plano a imagem onde o afeto se expressa.

## A alma do cinema

Epstein (2003, p.278) dizia que “o primeiro plano é a alma do cinema”. Sua característica é provocar a “ordem familiar das aparências”, menos pela desproporção de seu tamanho na tela, mais por surgir “isolada da comunidade orgânica”, revestindo-a de uma “espécie de autonomia animal” (o olho, a boca, a mão aumentadas várias vezes existem por si mesmos, têm significados que vão além do seu tamanho), circunscrita a novos limites, movimentos e finalidade.

Contudo, em Epstein, parece-nos que essa autonomia não vem dissociada da constatação de que “a imagem cinematográfica tem um veneno sutil” e que tal veneno nos protege de acreditar que os objetos são o que acreditamos que são, permitindo-nos abandonar o lado claro e seguro do conhecimento estabelecido (ibidem, p.286).

Para o autor, “o cinema, em seu registro e reprodução de seres, *sempre os transforma*, os recria numa segunda personalidade”, perturbando a consciência de quem é filmado, a ponto de fazê-lo desacreditar de si, levando-o a perguntar “quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade?”, numa espécie de existência entre parênteses, em que, ao “*penso, logo, existo* [deve-se acrescentar] o *porém não penso em mim do modo como existo*” (p.284, grifos meus). Ao instaurar essa sombra sobre o que se

apresenta como certo, reconhecido e sabido, o cinema apresenta-se, nos termos do autor, como “instrumento não apenas de uma arte, mas de uma filosofia”. Tais características “procedem do demonismo primordial da fotogenia do movimento”, movimento que o autor considera a primeira qualidade estética das imagens no écran, “a razão de ser do cinematógrafo”, e que, associado à sua fotogenia, faz com que “a forma [no cinema] não é [seja] senão o estado precário de uma mobilidade fundamental [...] toda ela é inconstante e fluida” (*Le cinema...* de 1947, em francês). Guardemos esta ideia: a de mobilidade fundamental.

Por seu turno, Béla Balázs, interessado nas perspectivas abertas pelas imagens mecânicas em relação à análise do gesto, vislumbrou no surgimento do cinema a ruptura com uma cultura embebida de tradição (baseada em textos, folhetins, livros), sobre a qual, desde o século XVI, foram fincadas as bases daquilo que, em tese, sufocaria a nossa capacidade de percepção da fisionomia.

Os desdobramentos advindos da descoberta da imprensa tornaram ilegível a face dos homens. O excesso de coisas a serem continuamente retiradas (e recolocadas) do papel fez com que as pessoas desaprendessem, ou esquecessem o “dom” de desvendar os significados que a expressão facial carrega – e o aparecimento e fortalecimento do livro como instância cultural coincidiu com o enfraquecimento desse “talento”. Para o autor, as palavras não passam de meros reflexos dos conceitos (Balázs, 2003, p.78) e quanto mais a expressão das emoções ocorre por seu intermédio, mais as feições e os gestos vão se deteriorando, pois não são mais levados em conta. Assim, o sentimento transformado em conceito só pode ser reconhecido se passar pela palavra. Nesse contexto, uma das contribuições históricas da imprensa, talvez a mais grandiosa e, paradoxalmente, funesta, teria sido “ensinar” a alma a falar, ao mesmo tempo que a tornava invisível (ibidem, p.79). O cinematógrafo veio devolver esse “dom” às pessoas, permitindo uma renovada atenção à face humana.

Na perspectiva de Balázs, a câmara poderia ter para a cultura impacto semelhante àquele que teve a máquina impressora. Numa



leitura radical de Balázs, é como se ambas, por serem “um artifício técnico destinado a multiplicar e a distribuir produtos para o espírito humano”, partilhassem também da qualidade desse tipo de produto, a saber, o fato de ser uma mercadoria que oferece imagens e que atua, ou pode atuar, na fantasia das pessoas. Em decorrência disso, o caráter plástico da imagem lhe garantiria uma capacidade de expressão não apenas diferente, mas, quer nos parecer, com certa vantagem sobre a palavra escrita.

O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. O homem da cultura visual usa tais recursos não em substituição às palavras, ou seja, como um surdo usa os seus dedos. Ele não pensa em palavras, cujas sílabas desenharia no ar como pontos e traços do código Morse. Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito (ibidem, p.78).

Contudo, Balázs é claro em apontar o caráter de novidade trazido pela câmera: a imagem mecânica (ainda mais, isolada) pode captar o transbordar das emoções, é a única a devolver à alma humana sua visibilidade desenhada nos gestos, nos atos ou pela fisionomia (esta última considerada por Balázs, nas palavras de Xavier, uma nova dimensão revelada pelo cinema). Essa potência do cinema levaria a um efeito antropomórfico que poderia impregnar os “detalhes” (as coisas) na tela, não no sentido de dar-lhes vida, “mas de integrá-lo(s) numa cadeia que o[s] liga ao destino humano” (Xavier, 1977, p.45).

Foi o que Bazin parece ter aprofundado quando analisou as diferenças entre o ator de teatro e o de cinema. Para ele, é fundamental se dar conta de que na tela não é imprescindível a presença de atores, diferente do teatro. Neste, de modo geral, o cenário se constrói a partir do ator. Todo o feixe de tramas que deve incidir sobre o palco (lugar dramático típico do teatro) passa pela presença

humana, que dá voz, entonação, expressão e o que mais for a tudo o que dali fizer parte. Na tela, ao contrário, esse lugar não existe, isto é, não é determinante como polo aglutinador da trama (Bazin, 1991, p.148). Em sua frase famosa, a tela é máscara, ou seja, mascara o que foge do seu campo, mas não o anula. Diferente do palco, o que se prolonga fora da tela não está morto, mas continua “atuando”, “idêntico a si”; e, enquanto a dramaturgia do teatro faz do homem sua causa e seu tema, no cinema, o “foco do drama” pode vir a ser, se se quiser, o universo (ibidem, p.148):

A tela não tem bastidores, não poderia [...] [tê-los] sem destruir sua ilusão específica, que é fazer de um revólver ou de um rosto o próprio centro do universo. Ao contrário do espaço do palco, o da tela é centrífugo.

Vê-se, portanto, que a nova dimensão trazida pela imagem mecânica, sua nova maneira de fazer ver a alma humana, expressando aquele vestígio que teima em persistir pulsante quando tudo já tiver sido dito pelas palavras, como o formulou Balázs, pode não ser, apenas, os traços fisionômicos, perfis ou quaisquer outras partes do corpo. Os afetos podem ser expressos no “cenário” cinematográfico. Entretanto, para um rosto poder exprimir a sua dor ou o seu prazer, em silêncio, é necessário mais do que a presença do ser humano. Será preciso uma tomada que lhe faça jus: o primeiro plano.

Discussão mais conhecida a esse respeito talvez seja a de Eisenstein, no texto “Dickens, Griffith e nós”, em que o autor distingue o modo como a escola russa e a escola de Griffith trabalham o primeiro plano.

Tomada pela sua principal característica, a capacidade de “criar uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas” (Eisenstein, 1990, p.200), o cinema soviético vê o primeiro plano como grande plano, que significa “grande na tela”. Na perspectiva do autor, a ideia de grande tem o sentido de dotar algo de significado, relacionando-se com o “valor do que é

visto” (ibidem). O grande plano significa, assim, um avanço rumo a uma “ *fusão fundamentalmente qualitativa*, que emerge do processo de *justaposição*”, possibilitando, talvez, um salto qualitativo nessa arte que Eisenstein definia como “a arte da justaposição” (ibidem, p.201). Por outro lado, entre os americanos, ele é entendido como *near* ou *close-up*. Seu registro é o da visão, algo sobre o que a objetiva “fecha” ou se aproxima. Por isso, conquanto Griffith tenha percebido que o todo era muito maior que a soma das partes, ao acumular planos quantitativamente, fez do primeiro plano uma antecipação “ao futuro diálogo sincronizado”.

Na interpretação de Eisenstein, o sentido, em Griffith, ocorre nas partes e não no conjunto, nos “fragmentos de representação da montagem” e não na “esfera da justaposição de montagem”. Por essa razão, Griffith teria estacionado num “drama de comparações”, enquanto a pretensão de Eisenstein era obter “*uma imagem unificada, poderosa, sintética*” (ibidem, p.203, grifo do autor).

Sem precisar ficar ao lado de uma escola ou dar suporte às discussões poéticas sobre o primeiro plano, dotar algo de significado parece ser a marca do uso do recurso expressivo. É interessante a retomada que Gilles Deleuze fez da literatura clássica sobre o cinema, quer dizer, daqueles que escreveram a respeito do cinema, apaixonados pelas novas possibilidades da nova arte, quando aponta que o caráter de rosto de uma imagem é o primeiro plano, e a definição com a qual joga vislumbra não mais o tamanho do plano. O primeiro plano é a imagem em que o afeto se expressa. O afeto puro, o puro expressado do estado de coisas, remete a um rosto que o exprime. O primeiro plano faz do rosto a pura matéria do afeto. A entidade expressada (o expressado é o afeto) não se confunde com o estado de coisas. O que faz a unidade do afeto é o rosto. Por essa razão, para Deleuze, não cabe distinguir o primeiríssimo plano de primeiro plano, plano aproximado ou mesmo plano americano pois “o primeiro plano se define não por suas dimensões relativas, mas por sua dimensão absoluta ou sua função, que é de exprimir os afetos como entidade” (1985, p.134).

## Aproximações sociológicas

Comentando trecho de Sade, no Excurso II do *Dialética do esclarecimento*, a certa altura dizem Adorno e Horkheimer que a fisionomia do assassino deve revelar a maior calma, e, citando Juliette, completam:

[e] faça reinar nela a calma e a indiferença e trate de adquirir o maior sangue-frio possível nessa situação [...] se você não tivesse a certeza de não ter nenhum remorso, e jamais a terá senão pelo hábito do crime, se, eu dizia, você não tivesse a inteira certeza disso, em vão você trabalharia para se tornar senhora do jogo de sua fisionomia. (Adorno; Horkheimer, 1986, p.93.)

Na citação, o destaque dos dois autores é para a calma e a indiferença, que exclui o remorso do ato praticado. No entanto, não deixa de chamar atenção a ideia de “jogo de sua fisionomia”, que retoma o caráter de mobilidade expresso anteriormente. Mobilidade que associamos habitualmente a outras partes do corpo e que muito insolitamente pensamos como predicado do rosto.

No entanto, não apenas a mobilidade é afastada da ideia que fazemos a respeito do rosto, em detrimento de outras partes do corpo, como também, lembrava Norbert Elias, “é comum perder-se de vista o fato de a cabeça da pessoa, e especialmente seu rosto, ser parte integrante de seu corpo”, sendo importante para a “compreensão da natureza da identidade-eu humana” e da “identidade como essa pessoa em particular” (Elias, 1994, p.155). Nenhuma outra parte do corpo encontra-se

tão inequivocamente no centro de sua identidade-eu, tanto na consciência de outrem como na dela mesma, quanto seu rosto. E é o rosto que mostra com mais clareza a que ponto a identidade-eu está vinculada à continuidade do desenvolvimento, desde a infância até a extrema senectude. (Ibidem, p.155.)<sup>5</sup>

---

5. Parte III: mudanças na balança nós-eu – 1987, p.127-93, particularmente, p.155-61.

A palavra “continuidade” em Elias já nos remeteria à noção de processo e, portanto, de movimento. Porém, o autor é mais explícito, ao pontuar que

O exemplo do desenvolvimento da pessoa, e particularmente de seu rosto, talvez facilite a compreensão de que, no decorrer desse processo, não precisa haver nada que se mantenha imóvel e que seja absolutamente imutável. A identidade da pessoa em desenvolvimento repousa, acima de tudo, no fato de que cada fase posterior emerge de uma fase anterior, numa sequência ininterrupta. (Ibidem, p.156.)

Tal mobilidade exprime não apenas a maleabilidade da face, que possui um movimento que não percebemos ou que temos dificuldade de perceber, como também indica a particularidade do rosto; afinal, pergunta Elias,

Que ato do destino terá promovido o desenvolvimento das estruturas biológicas que facultaram aos descendentes humanos dos animais conquistarem o autodistanciamento necessário para aprenderem a falar e a dizer “eu” a respeito de si mesmos? É mais, que ato do destino terá permitido que os rostos relativamente impassíveis de nossos antepassados animais se transformassem nos rostos extraordinariamente móveis e individualizáveis que figuram entre os traços biológicos singulares do homem? (Ibidem, p.157-8.)

Assim como não sabemos a razão de os seres humanos serem os únicos organismos capazes de distinguir configurações sonoras que se modificam de grupo para grupo (a comunicação é específica da sociedade e não da espécie), não sabemos também

que acontecimentos repetitivos, durante milhões de anos, terão levado os seres humanos a serem biologicamente dotados de uma fisionomia altamente individualizável, com uma musculatura

facial dúctil, capaz de assumir marcas diferentes conforme a experiência individual. (Ibidem, p. 158.)

O rosto é a parte do corpo apta a “trazer uma marca individual diferente” que permite reconhecer os outros como indivíduos diferentes, em grande medida, em virtude da “moldagem nas partes do corpo em torno da boca e dos olhos passível de ser aprendida e, portanto, individualizada” (ibidem) ou da “maleabilidade das partes que circundam os olhos, o nariz e a boca, a ponto de cada pessoa, especialmente do ponto de vista da participação num grupo, poder ser reconhecida” (ibidem, p.159):

Vitrine da pessoa, [...] Talvez possamos supor que a função primordial da moldagem individual diferenciada do rosto humano tenha sido um meio de identificar os membros conhecidos de pequenos grupos, juntamente com sua função como meio para nos informar sobre suas intenções e sentimentos. (Ibidem, p.160.)

Somos particulares e únicos pelo nosso rosto, e isso significa que somos reconhecíveis pelo outro, existimos por existir juntos a outros indivíduos que nos reconhecem como diferentes dos demais (somos sociais). Mas não apenas. O rosto revela uma história, que é individual e da espécie, que nele se inscreve por meio de configurações que exprimem intenções, sentimentos e a passagem do tempo.<sup>6</sup>

Na literatura, um dos aspectos manifestos da radicalidade dessa ideia parece estar em Álvaro de Campos, sobretudo quando o poeta se refere às máscaras, quando aparecem como sendo o pró-

---

6. A passagem pelos textos de Simmel; Adorno e Horkheimer; e Elias está longe de esgotar a preocupação sociológica com o rosto. O recorte deve servir como impulso para avançar na discussão realizada por outros autores, tanto do cinema, como a obra dedicada ao tema escrita por Jacques Aumont (*Du visage au cinema*, 1992), quanto das Ciências Sociais, como o trabalho de Richard Sennett (1988), ao abordar a máscara, e o de Courtine e Haroche (2007), entre outros.

prio rosto.<sup>7</sup> Ela, a máscara, é o próprio rosto, todos os rostos são máscaras, todos os rostos adquirem a matéria do tempo, sendo “devir”. Não a máscara material, mas a imaginada, talhada no rosto como a matéria do tempo. Isso nos remete a uma passagem do filósofo Gaston Bachelard, que propunha descobrir o que se dissimula atrás de um rosto tomando-o como se fosse máscara, e aconselhava agir perante as máscaras de maneira diferente daquela com a qual reagimos diante das caricaturas. Estas, dizia, são vistas e percebidas como imutáveis:

Uma caricatura é vista, é percebida. Uma máscara pode ser usada, revela uma solicitação à dissimulação, oferece-se como instrumento de dissimulação. Não é simplesmente percebida – é profundamente “sentida”. [...] Em suma, a máscara é aqui eminentemente ativa. E revela ainda mais sua atividade, adapta-se mais ainda ao sujeito que é virtual. O sujeito a reforma ao mesmo tempo que a forma. (Bachelard, 1991, p.168.)

É ativa, pois adapta-se a um sujeito ainda virtual, na medida em que passa de virtual a real. Nesse aspecto, a máscara pegada à cara do verso de Campos, isto é, uma máscara que é rosto, revela o quanto o rosto nos identifica como único e diferente no mesmo passo que nos identifica perante os outros, que reconhecem nele sentimentos e intenções que ficaram configuradas no rosto como modos de sentir inteligíveis pela sociedade. Só pode interpretar a máscara quem sente profundamente e vive a máscara como rosto, dizia Bachelard.

A atividade presente na ideia de “máscara”, como bem lembrou Bachelard, mostra que ela não é esconderijo, mas existência para o outro e pelos outros. Dizia Poe que, quando queria saber quais pensamentos e sentimentos passavam pela cabeça de alguém,

---

7. Penso no trecho de “Tabacaria” e no poema que tem como primeiro verso “Depus a máscara e vi-me ao espelho...” (Campos, 1990, p.199 e 252).

imitava-lhe as feições, e esperava nascer em seu espírito os pensamentos e sentimentos proporcionados pelas feições imitadas.<sup>8</sup> Todavia, se a máscara é dissimulação e simulação, tal relação só pode ser de jogo para poder ser atuada enquanto conhecimento: a de que o rosto é máscara, são máscaras.

## Considerações finais

Simmel dizia que, entre os órgãos sensoriais, o olho é destinado a uma importante conquista sociológica: a conexão e interação entre os indivíduos decorre do fato de que eles se olham uns para os outros. Esta talvez seja a mais direta das interações. Do falado e do ouvido, sempre resta um sentido objetivo, mas a interação proporcionada pelo olhar é viva e dificilmente consegue cristalizar uma estrutura objetiva. Trata-se de um vínculo forte e delicado, pois a força que o sustenta se manifesta quando cruzamos nossos olhares com os dos outros, desmancha-se ao menor desvio. Quebrada a conexão, nenhum sentido objetivo subjaz. Por isso, na troca de olhares, há a mais completa reciprocidade na esfera das relações. Na troca de olhares, as pessoas vêm mais e se mostram mais.

Mas Simmel também pontuava que “o significado sociológico do olho depende em primeiríssimo lugar do significado expressivo do semblante, que se oferece como o primeiro objeto do olhar entre os homens” (Simmel apud Waizbort, 2000, p.569). Em vista disso, a face coloca-se como o lugar do conhecimento, “símbolo de tudo o que o indivíduo trouxe consigo como pressuposto de sua vida” (Simmel, 2000, p.112-3). Nela estão guardadas características permanentes do indivíduo, configurando uma “história absolutamente única, absolutamente individual, mas ao mesmo tempo uma história que cada um de nós tem para contar. [...] O rosto narra, e

---

8. Sobre Poe, ver também análise de Bachelard, 1991, cap. “A máscara”, p.164-75; principalmente p.167.



ao narrar nos ata” (Waizbort, 2000, p.570). Ao colocarmos o rosto sob essa nova luz, pode-se perceber “quanto ele serve a finalidades práticas”, mas também quanto “acresce na comunicação um elemento que vai para além da praticidade: o rosto consegue que o homem seja compreendido já desde o seu olhar, e não somente pelo seu agir” (Simmel apud Waizbort, 2000, p.570).

A distinção operada entre o olhar e o agir, reunidos sob a face como lugar de conhecimento, coloca Simmel diante de uma intrigante colocação:

O rosto, considerado como órgão expressivo, é por assim dizer de natureza absolutamente teórica, ele não age, como a mão, como o pé, como todo o corpo; ele não sustenta o comportamento prático ou interior do homem, ele apenas narra sobre isso. (Ibidem, p.113.)

Mas era justamente essa a ideia a reter na definição bergsoniana de afeto com a qual Deleuze trabalha, qual seja, uma tendência motora sobre um nervo sensível (1985, p.114), uma unidade refletora e refletida, série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada.

A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É esse conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto (idem, p.114-5).

O rosto é placa nervosa, porta órgãos que renunciaram ao movimento global, mas exprime uma série de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém soterrados. Uma coisa tem caráter de rosto quando é encarada, e por sua vez nos encara, nos

olha. Segundo Deleuze, “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção” (ibidem, p.115).

Estamos diante de um órgão expressivo cuja natureza não se define pela função prática imediata da ação, diferente de outras partes do corpo, a certos movimentos dos quais estamos habituados. Ele também não ilustra, na pele, o que o resto do corpo realiza ou simplesmente o que lhe vai na alma. Ele pode expressá-la, mas o faz contando uma história, porque nele estão guardados traços que se desdobraram e ali se inscreveram durante a vida, a passagem do tempo, de modo que, como sublinhou Waizbord, ao dizer só de si e da sua vida, nos ata.

Certamente não se quer esquecer o já mencionado aviso de Epstein, de que “o cinema, em seu registro e reprodução de seres, *sempre os transforma*, os recria numa segunda personalidade”. Logo, o rosto na tela de cinema não mais apenas narra uma história, mas uma história transformada de uma pessoa des-individualizada. Ocorre que, mesmo assim, subsistiria ainda o ato de narrar, de contar sobre algo e, portanto, atar-nos naquilo que nos envolve, o tempo. Para Simmel, e ele o diz claramente, o rosto é diferente do resto do corpo por dois motivos determinantes: a presença dos olhos e a ausência de uma ação prática e funcional, como a mão, o pé, as pernas. No cinema, quando olhamos para o rosto de uma figura humana, o ato é sempre unilateral e não estabelecemos a mesma espécie de vínculo ao qual o autor se referia quando falava dos olhares cruzados. Por outro lado, como vimos com Balázs e Bazin, no cinema uma parte qualquer do corpo ou do cenário pode ganhar vida e, no registro deleuziano, expressar um afeto, o que lhe dá o caráter de rosto.

Isso, contudo, não afasta o cinema de Simmel e a sua noção de rosto como órgão expressivo. Antes, o aproxima, mas não de maneira imediata. Em primeiro lugar, porque se na tela não estabelecemos o cruzamento com o olhar do personagem (no limite, o ator de cinema não olha para ninguém, mas é “tomado” pela câmera),

uma conexão carregada de sentido mas também de tensão, por outro lado, podemos dar vazão à nossa pulsão escópica,<sup>9</sup> “do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado”, como diz Arlindo Machado. Mas esse impulso erótico voltado para o rosto, lugar onde houve a recusa do movimento global, seria uma novidade em relação ao cinema, que nos oferece, no mais das vezes, ação sobre ação. Em segundo lugar, se no filme qualquer parte do corpo pode ter o caráter de rosto, isso não desmente Simmel, apenas vê nas imagens de mãos, pés, pernas, gestos e detalhes uma determinada qualidade da imagem, qual seja, a de ter se tornado expressiva, tal qual o rosto, pelo abandono do seu comportamento prático e funcional esperado.

Se Balázs via na reprodução promovida pela câmera a retomada de uma certa capacidade de percepção da fisionomia (fisionomia que, marcada pela mobilidade imperceptível, Elias apontou como aspecto desconhecido do nosso corpo e que em Álvaro de Campos torna-se matéria de conhecimento) e se Simmel identificou tamanha riqueza no rosto como “símbolo de tudo o que o indivíduo trouxe consigo como pressuposto de sua vida” (Simmel, 2000, p.112-3), cabe ao trabalho do pensamento explorar as possíveis relações entre a Sociologia e o cinema – não apenas o que dele foi instrumentalizado pela indústria, mas o que proporcionou ao colocar como perspectiva o desejo de novidade e arte.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

---

9. Escopofilia entendida como o “erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver”. Segundo Arlindo Machado, a escopofilia como “pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema de qualquer tempo”, “qualquer filme” lida com essa “perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado” (Machado, 1997, p.125).

- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinema*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BALÁZS, Béla. O homem visível. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Trad. João Luis Vieira. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAMPOS, Álvaro de. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. crit. Fernando Pessoa. v.II. ed. Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions: du XVI<sup>e</sup> siècle au debut du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Payot et Rivages, 2007.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-afecção: rosto e primeiro plano. In: *A imagem-movimento: cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Apresent., notas e rev. técn. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- EPSTEIN, Jean. Bonjour Cinema – excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Trad. João Luis Vieira. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- MACHADO, Arlindo. O filme de voyeurismo. In: *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SIMMEL, Georg. Culture of interaction. Sociology of the senses. In: FRISBY, David; FEATHERSTONE, Mike (Ed.). *Simmel on Culture: Selected Writings*. Nova York: Sage Publications, 2000.
- SORLIN, Pierre. *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris: Nathan Université, 1992.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Edusp; Editora 34, 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_ (Org.). *A experiência do cinema*. Trad. João Luis Vieira. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

**Ato II**  
**PEÇAS, PESSOAS, PERSONAGENS:**  
**DE TEATRO**



# DÉCIO DE ALMEIDA PRADO: UM CERTO “ESTILO TARDIO”<sup>1</sup>

Vilma Arêas<sup>2</sup>

*Seja pela percepção ou pela rememoração, seres, coisas,  
lugares são o objeto de uma tomada de consciência  
impregnada do sentido agudo de sua fugacidade.*

Claude Lévi-Strauss<sup>3</sup>

Talvez Décio sorrisse com amável ironia se soubesse do título deste texto, que aparentemente corteja modernismos críticos. De minha parte, nem posso dizer que se trata de crítica. Melhor chamar de crônica esta revisitação de trabalhos de meu amigo e orientador, pois, segundo ele, escrever uma crônica significa escrever “em um tom mais leve”, localizando-se o texto em suspensão, “entre a crítica e a nota” (Garcia, 2004, p.265-91).

É isso o que pretendo com a proposta de ler os últimos textos de Décio<sup>4</sup> evocando *Estilo tardio*, de Edward Said, pois sinto

- 
1. Referência a *Estilo tardio* (Said, 2009).
  2. Professora aposentada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)/SP – Brasil.
  3. Epígrafe usada por Décio de Almeida Prado (1997a).
  4. Principalmente seus dois últimos livros, *Peças, pessoas, personagens* (1993a) e *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol* (1997a).



que esse último ensaio, ironicamente interrompido pela morte do autor, pode funcionar como precipitador de um subtexto meio encoberto nessas obras de Almeida Prado. Mas a alusão ao conceito elaborado por Said, à inspiração de Theodor Adorno, aqui não significa uma nova interpretação do ensaio, muito menos uma definição rígida dos textos sutis e intencionalmente desataviados de Almeida Prado.

Assim, o ponto de apoio em Said para falar de Décio será discreto, mas espero que os escritos de nosso crítico sejam acolhidos com naturalidade na estrutura fragmentária e também alusiva de *Estilo tardio*. Outro argumento a favor da proposta é o fato de que o interesse de Said não se faz apenas crítico, mas afetivo, o que também define esta minha crônica. Tal percepção do estudioso palestino, ou “do último intelectual judeu”, segundo sua espirituosa autodefinição (Wood, 2009, p.14), consegue sustentar o esforço notável de abraçar, com o conceito de “tardio”, muitos e distintos artistas, músicos ou escritores: Beethoven, Mozart, Jean Genet, Visconti, Glenn Gould, Lampedusa, entre outros.

O ponto fulcral do livro anota os comportamentos artísticos desses criadores em sua última etapa da vida. Segundo o ensaio, a consciência da finitude pode instaurar uma outra temporalidade, já que o tempo se converte em espaço, presentificando outras estações da vida. Assim, na bela imagem de *Estilo tardio*, ocorre a “transformação da sequência cronológica em paisagem”. Paisagem fugidia e um pouco paradoxal que estamos todos fadados a atravessar, já que o tempo tardio é o que repercute, ressoa e não se recorta com nitidez, provocando a sensação de exílio, pois ele faz parte e, ao mesmo tempo, está à parte do presente.

Said cria uma espécie de taxinomia para interpretar os vários criadores segundo esse filtro. Haverá aqueles que obedecem à ordem natural das coisas, tal como encontramos na Bíblia (há um tempo para arar e um tempo para colher etc.). É o que pode ser observado em Rembrandt, Matisse, Bach ou Wagner, cujas obras significam o coroamento de uma vida dedicada ao trabalho estético, sem intransigências ou contradições explícitas.

O outro polo é ocupado por artistas que abandonam ruidosamente serenidade e convenções, orientando-se por uma espécie de negatividade com efeitos perturbadores. Numa só palavra, criam “um novo idioma”, alimentado por tensões despidas de harmonia.

Adorno já observara, em relação a Beethoven,<sup>5</sup> que a arte final do compositor constitui uma espécie de exílio, elevando-se “além das regiões habitáveis da tradição”, para chegar a uma esfera subjetiva e dolorosa em que subjetividade e convenção (portanto, objetividade) se misturam, abrindo-se para o futuro. Essas obras estão no cerne do que há de novo na música moderna. (Há que registrar que, no texto, noções como “exílio” e “subjetividade” são tomadas em seu sentido filosófico, longe do empirismo).

Ao tentar entender essa arte final, Adorno utilizou a ideia de morte, que às vezes aparece por refração na alegoria, mas que também suscita o impulso de despir as obras de sua aparência de arte, chegando assim ao reino dos fragmentos,<sup>6</sup> desdém pela própria continuidade ou acabamento artístico, sem qualquer esperança de síntese.

Isso posto, e sem discutir aproximações e diferenças no diálogo entre Said e Adorno, sublinhadas aliás por Michael Wood na excelente introdução a *Estilo tardio*, passo ao comentário das duas obras finais de Décio de Almeida Prado, irregularmente iluminadas por essas noções.

Poderão de saída objetar que a matéria de Adorno e Said é arte e não crítica. Décio certamente concordaria com isso, na medida em que mais de uma vez afirmou a diferença entre arte e crítica, frisando a superioridade da primeira. Ninguém negará, entretanto, as particularidades da escrita de nosso mais importante crítico tea-

---

5. As observações de Adorno a respeito de Beethoven estão em Said (2009, p.27 ss).

6. A fragmentação, portanto, como qualquer procedimento artístico, tem de ser entendida no interior de um contexto, não possui um sentido estabilizado. A fragmentação de obras modernas e contemporâneas não pode ser simplesmente compreendida ou explicada pelo “estilo tardio”.

tral: além do apoio histórico decisivo e do conhecimento dos pressupostos de sua atividade acadêmica e jornalística, Décio é senhor de um estilo próprio, imediatamente reconhecível, e que às vezes surpreende, causando o mesmo impacto do texto literário. Por exemplo, ao ler a “Oração aos velhos” (Almeida Prado, 1997b, p.181 ss.) no suplemento “Mais!”, de 11 de dezembro de 1994, Marcelo Coelho confessa sua admiração ao entrar em contato com “um texto espantoso, assustador e belíssimo de Décio de Almeida Prado” (Coelho, 1994). Temos de convir que esses termos dificilmente poderiam ser atribuídos a outro texto que não o literário.

Do mesmo modo, Mariângela Alves de Lima (2000) afirma que seus ensaios “são obra de arte de primeira água”, secundada por Sábato Magaldi (2000) (“Décio de Almeida Prado escrevia maravilhosamente bem”); tal excelência é atribuída por este à experiência de Décio como ator, em teatro amador, e diretor teatral. Mas não devemos esquecer “A censura revisitada – tragicomédia em um ato” (Almeida Prado, 1993a, p.123 ss), cuja definição de saída nos desperta o senso da ironia, pois o termo, cunhado por Plauto em seu *Anfitrião*, por misturar na comédia deuses e homens, acaba por compreender a censura brasileira da época como um poder divinizado ou absoluto, acima do homem comum; em segundo lugar, sublinhando o desajuste, dificilmente encontraríamos uma tragicomédia em apenas um ato.

A autoria dessa especial “tragicomédia” é dividida entre Décio e seus colaboradores Castro Alves, Gonçalves Dias, José de Alencar, com “participação especial” de Victor Hugo e Mariano José de Larra, além da presença de “uma figura misteriosa, dessas que se veem nos contos infantis ou em certas peças simbolistas”, isto é, o “Gênio da literatura, encarregado de velar pelos escritores em apuros sobre a Terra”.

Ora, os apuros do escritor-personagem se referem à apresentação que deve escrever para a *Feira Brasileira de Opinião*, projeto de 1976 liderado por Ruth Escobar, que reuniu peças dos mais destacados dramaturgos da época, mas que foi interdito pela censura de nossa ditadura militar.

O Gênio está perplexo, deseja saber: por que foram proibidas? Por que as autoridades deste “belo país quiseram isolá-las das pla-teias?”. Temeriam uma “contaminação fatal” etc.?

O escritor-personagem explica que não se trata disso, não era “nada de muito estranho” ou especial. E desafia nossas frequentes histórias de índios expulsos das terras, linchamentos, camponeses explorados na cidade grande etc., etc.

Essas denúncias (Almeida Prado, 1987),<sup>7</sup> que desnorteiam o Gênio da literatura, são entremeadas com as vozes candentes de Castro Alves, Victor Hugo, Gonçalves Dias etc.

Enfim, o pretendido prefácio, que se transforma numa minúscula tragicomédia, alojada no miolo de outro livro – os deslizamentos se multiplicam –, mostra Décio seduzido pelo exercício literário, aqui em sua forma participante.

Na verdade, desde muito cedo, inspirado pelo contexto familiar, ele acalentou o desejo de ser escritor, conforme afirma numa entrevista de 1997 (Almeida Prado, 1997c): “no primário, quando o professor perguntou o que seríamos, eu disse: poeta”.

Se esse desejo não se concretizou, não será difícil observar, principalmente em relação aos dois últimos livros, um estilo avaliativo e crítico, próprio de quem conhece melhor que ninguém seu ofício, e que se move de jeito leve, com um ar às vezes um pouco distraído, como se improvisasse (mas essa impressão é falsa, como falsa é a sensação de naturalidade que os grandes atores transmitem). A mistura de pesquisa rigorosa com experiência pessoal, reminiscências vazadas em tom às vezes de conversa, meias confissões pespontadas de ironia contribuem para identificar as linhas de seu estilo.

Além disso, *Peças, pessoas, personagens*, o primeiro dos volumes, revela um perfil novo nas publicações de Almeida Prado, a partir da própria organização do livro, que se distancia da reunião de

---

7. Décio (1987) discute a censura brasileira, em primeira pessoa e fora da ficção, nas últimas páginas.

análises escritas no calor da hora, como vemos nos três volumes de militância crítica, afastando-se também de seus ensaios acadêmicos. Temos agora nove textos aparentemente distantes uns dos outros, distribuídos em grupos de três. No miolo de cada grupo, sublinhando-se portanto sua importância, a figura de um grande ator: Procópio, Cacilda e Guarnieri, autor e ator.

O crítico nos adverte que, embora escritos em épocas diferentes, esses textos giram todos ao redor do movimento de renovação do teatro nacional. Possuem, portanto, a unidade da preocupação comum.

Mais do que isso, *Peças, pessoas, personagens* tem muito de uma suma da produção teórica do autor, passada pelo fio do depoimento, da memória e da interpretação da cultura e da sociedade brasileiras. É esse fio que se desenrola de forma intermitente, indo e voltando, unindo os assuntos que se nomeiam como principais: os três ensaios (“O teatro e o modernismo”, “Procópio Ferreira, um pouco da prática, um pouco da teoria” e “Fredí Kleeman, ator e fotógrafo”); os três prefácios (“A antropofagia revisitada”, “Guarnieri revisitado” e “A censura revisitada”); as três homenagens (a Anatol Rosenfeld, a Cacilda Becker e a Alfredo Mesquita).

Tais questões não são apenas reunidas ao redor da preocupação comum; a própria tensão a que é submetida a matéria – ora retessada, ora solta – faz com que tenham uma forma regularmente irregular e que surjam à tona ou submerjam ora a continuidade histórica, ora as interpretações críticas, ora observações pessoais ou a consciência um pouco melancólica, mas sempre estoica, do passar do tempo, responsável pela substituição das formas e pela desaparecimento das pessoas que admiramos ou amamos.

Assim, em ritmo intercadente, toda a história do teatro nacional comparece em *Peças, pessoas, personagens*, desde os românticos e realistas do século XIX (presentes na citada tragicomédia), passando pelos pré-modernistas, modernistas e pós-modernistas, com suas estrelas de primeira grandeza e suas pequenas celebridades datadas, seus estilos, palavras de ordem e intérpretes.

Desse traçado geral, só possível na maturidade crítica, emerge o trabalho do analista, que, uma vez caracterizados aspectos e modos teatrais, trata de relacioná-los entre si, sustentados pelo espírito do tempo.

Um exemplo: quem suspeitaria que a febre de aforismos e paradoxos dos anos 1920 tivesse algo a ver com o teatro de Oswald de Andrade, que só conhecemos *como teatro* no final de 1960?<sup>8</sup> Pois Décio nos mostra de forma irrevogável que o espírito epigramático colado ao “teatro de frases”, que substituíra a voga do *vaudeville* e de nossa gasta comédia de costumes, cristalizou-se na famosa obra de Joracy Camargo, espelhando-se em *O rei da vela*, peça escrita “na cola de *Deus lhe pague*”.

A diferença, observa o crítico, é que a peça de Oswald é isso e muito mais, “a paródia, o deboche, os processos cênicos e dramaturgicos postos à mostra”, “um *Retrato do Brasil* atualizado, pessimista como o de Paulo Prado” (Almeida Prado, 1993a, p.37). Não nos esqueçamos que o “teatro de frases” também inclinou-se para um gênero oposto ao seu, isto é, o teatro de tese, contradição de que o próprio Oswald era consciente.

Essa reconstituição crítica da história se dedica também a desfazer equívocos, a iluminar impasses difíceis de se compreender, corrigindo dessa forma a rota da interpretação da cultura. Assim, do ponto de vista da crítica, Décio faz parte do paradigma dos intelectuais que negam a convenção e os juízos estereotipados de seu tempo.

O primeiro ensaio, por exemplo, “O teatro e o modernismo”, rebate energicamente a ideia corrente, eternamente reiterada, da irrelevância do teatro no modernismo brasileiro. A análise tece

---

8. Em *Pequena taboada do teatro oswaldiano*, tese de doutoramento (Campinas, Unicamp, 1995), inédita, Orna Messer Levin descobriu um verdadeiro ovo de Colombo, que escapou a todos, ao observar que a montagem do *Oficina de O rei da vela*, 1967, “impôs-se de tal maneira na historiografia do teatro brasileiro, que ficou impossível analisar o texto de Oswald sem levar em conta a versão deste espetáculo”.

“um feixe de relações entre o teatro e nossa época moderna, com o objetivo de provar que há entre os dois mais vínculos profundos do que sonha nossa habitual historiografia” (ibidem, p.15 ss). A começar pela evidência de que o modernismo conta com um autor – Oswald – e um crítico – Alcântara Machado. E a respeito deste último Décio afirma que a “exata contribuição” do autor de *Pathé Baby* “está ainda por se levantar”.

E será mesmo do exame da produção crítica de nosso modernista, “apocalíptico” e “profeta de uma nova estética”, que Décio conclui tratar-se, não de um crítico no sentido profissional da palavra, apreciando peças e espetáculos segundo padrões estéticos, mas de alguém que escreve artigos doutrinários semelhantes “à pregação naturalista de um Zola em 1870 ou à campanha empreendida por Bernard Shaw, em fins do século XIX, a favor do ibsenismo” (ibidem).

Comprometido até a medula com o projeto nacionalista do modernismo, Alcântara Machado atacava os pilares básicos da cultura oficial brasileira, propondo “trancos” para reorientar o teatro, integrando-o ao momento universal<sup>9</sup> e ao que seria próprio do Brasil, isto é, segundo ele, a velha comicidade farsesca. “O riso popular, subindo do circo e da revista, foi a chave para uma interpretação genuinamente brasileira de textos brasileiros, servindo ainda, de passagem, para a reavaliação de clássicos franceses e espanhóis.”

A análise minuciosa a que Décio submete os textos de Alcântara Machado, mostrando-os em relação ao teatro que se fez depois e examinando suas limitações, se faz justiça à sua importância ao

---

9. Tarefa a que o TBC se dedicou, em que pese a antiga acusação de ser um “teatro burguês”, mesmo tendo encenado *A semente*, de Guarnieri. Na época, a censura só foi contornada graças à interferência e diplomacia de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi (Siqueira, 1995). Aliás, todo teatro a que assistimos aqui e ali é burguês, criticando ou não a burguesia, tomando ou não partido de classe. Quanto ao teatro popular, suas peculiaridades e diferenças, confirmam-se textos de Marlyse Meyer, principalmente alguns recolhidos em *Caminhos do imaginário no Brasil*, 1993.

compará-los a um verdadeiro *Prefácio de Cromwell* de nosso modernismo, aponta sua paradoxal inanidade. Se alguém os leu, não causou absolutamente nenhum efeito no teatro. Essa intensa pregação teórica caiu no vazio. E quando de fato se iniciou a renovação teatral, entre 1940 e 1950, “esta se fez sem plano de conjunto, por avanços e recuos, por iniciativas às vezes antagônicas, quase todas de caráter individual” (Almeida Prado, 1993a, p.26).

Por sua vez, o reencontro do teatro de Oswald de Andrade a partir dos anos 1960 é analisado tendo por base a conjuntura política, no plano nacional e internacional, que “puxou” o radicalismo estético e tirou do limbo a peça de nosso modernista.

O ponto sensível dessa revisão histórica e crítica do teatro brasileiro, da qual apenas citei dois momentos, é fiel ao perfil nacional, no desencontro dos aspectos em jogo: de um lado, intenção, longe do esforço para realizá-la; de outro lado, talento, sem disciplina e sensibilidade histórico-estética (confira-se o extraordinário estudo sobre Procópio Ferreira); ou a contradição, em nosso país, entre ilusão e senso de realidade, se o tema é análise conjuntural. Esse último desencontro vem exposto de forma sutil, ligeiramente irônica, na análise das vicissitudes do pensamento de esquerda no Brasil – basicamente quanto aos intelectuais –, menos levado à prática do que alimentado de literatura, afinal sua forma mais comum apesar da inflamação retórica.

Convido o leitor a perseguir esse fio subterrâneo ao correr dos nove ensaios, e que reponta aqui e ali. Segundo penso, Décio sugere que, assim como o teatro, a formação intelectual de esquerda no Brasil é também, historicamente, cheia de buracos e sujeita a modismos, conclusão que convida à reavaliação radical desse pensamento, o que não significa desqualificá-lo, mas sim descobrir seus equívocos, talvez ingenuidades, naturalmente ligados às contingências em que nos formamos enquanto nação.

O próprio Décio não se exime desse quadro e lá o surpreendemos assistindo a *Deus lhe pague*, “vibrando de entusiasmo”, acrescentando-se a seu prazer “um arripiozinho a mais – o da subversão sem perigo, efetuada somente por meio do pensamento”.



Aqui chegamos aos últimos aspectos que comentarei de *Peças, pessoas, personagens*, alentado pelo sopro de *Estilo tardio*, em seus aspectos paradoxais já observados, e que pode ser percebido na própria organização do volume, com a evidência da importância dada a Procópio, Guarnieri e Cacilda. Ora, atores são figuras sempre colocadas por Décio em primeiro lugar no exercício teatral, a começar pelo esquecido Ambrósio Pires, indígena levado a Lisboa nos idos do século XVI, “especialista no desempenho de Anhangás, em que devemos saudar o primeiro ator brasileiro a merecer as honras de uma citação nominal. Que cômico moderno não se reconhecerá em seus ‘gatimanhos e trejeitos?’” (Almeida Prado, 1993b, p.20).

Vinte e um anos antes, Décio já conseguira rever todo o nosso século XIX por meio do extraordinário estudo sobre João Caetano (Almeida Prado, 1972), iluminando em retrospecto zonas do passado perdidas em obscuridade, ao mesmo tempo em que encaixava seu personagem nas questões controversas do século.

Podemos então afirmar que em todos os seus livros, Décio enfrenta o desafio mais radical: aquilo que, no teatro, é sempre o mais fundamental e o mais fugidio, isto é, o desempenho do ator. Sua lição tem sido a de afirmar que a arte de representar exige tanta imaginação criadora quanto a de escrever. Se o dramaturgo fornece as palavras, “o resto, que na hora da representação é quase tudo, compete ao ator” (Almeida Prado, 1993a, p.141).

Décio não está sozinho nesse entendimento do assunto. “O teatro sempre é uma arte autodestrutiva, sempre escrita no vento”, afirma Peter Brook.<sup>10</sup>

Esse primeiro aspecto, envolvendo “essas criaturas de palco, meio irrealis em sua tão forte realidade” (Almeida Prado, 1993a, p.94-5), dá a nota em um livro, repito, marcado por seu caráter de impureza, entre ensaio, depoimento de percurso intelectual, re-

---

10. “Theatre is always a self-destructive art, and it is always written on the wind” (Brook, 1968, p.18).

gistro de época e construção ficcional, efetivamente realizada na tragicomédia “A censura revisitada”.

Esse último traço já o havia registrado Antonio Arnoni Prado (1994) ao observar que o *click* da máquina de Fredi Kleeman “modelou a fisionomia de uma geração”, retratando antes personagens que pessoas. Incluindo-se entre as primeiras, Décio abre o intervalo necessário para examinar-se ou acompanhar os próprios passos com a relativa isenção permitida pela distância e com um mínimo de adesão. Assim, nós o flagramos em seus equívocos, ilusões ou acertos, tomamos conhecimento de seu percurso intelectual na esfera do teatro, além da importância, admitida com simplicidade, daquela geração; participamos também de sua surpresa com a própria juventude (aqui o tempo é paisagem) ao folhear o álbum de Fredi Kleeman: “Como era jovem o nosso teatro por volta de 1950! Que belos rostos adolescentes tinham tantos dos meus amigos e companheiros de viagem de então”.

Esse fio de memória e depoimento é retomado quatro anos mais tarde em *Seres, coisas, lugares*: do teatro ao futebol (1997a). O volume é organizado de forma ainda mais solta, e embora não sendo especificamente um livro de memórias, a memória pessoal ou histórica “desempenha nele o papel principal”. A afirmação é do próprio Décio no “Prefácio” a esses vinte textos, distribuídos em cinco blocos de extensão irregular – ao contrário da contenção formal do livro anterior. Temos agora análises e comentários a respeito de teatro, literatura, música popular, memorialística e futebol. Ainda na mesma introdução ele afirma: “A seção que intitulei ‘Memorialística’ é a que me toca mais de perto, por referir-se a meu pai, a amigos de juventude e a mim mesmo, tendo como pano de fundo a criação da Faculdade de Filosofia, na São Paulo de 1934”.

Sendo assim, não tenho remorsos por apenas aludir aos trechos mais limpidamente ensaísticos apesar de sua importância, como o primeiro, sobre a comédia brasileira da virada do século (1860-1908). Nele o leitor sentirá na pele – ou na língua – o que significa a transformação do “sal gaulês” na “pimenta nacional”. Um

exemplo? A tradução de *La fille de Mme Angot*, de Charles Lecocq, em *A filha de Maria Angu*, na extraordinária adaptação de Artur Azevedo.

O detalhe, talvez extravagante, não puxa a argumentação para baixo a respeito das soluções brasileiras em relação ao teatro musicado, da opereta à mágica, passando pela revista, com todos os seus equívocos. Aqui, Décio faz uma reflexão entre cética e madura: “pensando bem, com o recuo do tempo, que mal havia em semelhantes transposições?”.

Em vez da crítica malévola, ele examina as soluções de compromisso de nosso teatro musicado por conta de um desenvolvimento histórico irregular e equivocado. Mas a certo ponto – surpresa! – tomamos conhecimento da contribuição inesperada do Brasil no cenário europeu, através, por exemplo, do destino da música “Mimosa”, de Leopoldo Froes. Utilizada por Petrolini, extraordinário cômico do teatro de variedades, na composição de seu personagem Gastone, foi também gravada por Beniamino Gigli, considerado então o maior tenor de ópera italiana do mundo.

Abandono a contragosto essa linha por respeito ao viés do comentário e escolho o capítulo batizado de “Tentativa de crônica sobre Rubem Braga” como ponto de apoio. Não será mero acaso a admiração de Décio pelo “velho Braga”, autor que frequentou e anotou durante mais de trinta anos. A sutileza do estilo, a prosa leve de fio aparentemente solto, o humor, atento à literatura mas também às “escórias da vida”, são qualidades que ambos partilham, se pusermos entre parênteses as diferenças óbvias das particularidades profissionais.

Por isso, sem abandonar o “ar de crônica”, o testemunho de admiração pelo autor de *A borboleta amarela* também cabe na forma do ensaio, cujas etapas nos são franqueadas. Pela ordem, passamos da pequena introdução para a compreensão histórica da prosa de Rubem Braga: a temperatura altamente literária da escrita sem enfeites, contra a oratória portuguesa do começo do século, e a necessidade de “recompor o idioma literário fraturado”, após o esgo-

tamento da explosão do primeiro modernismo. Em seguida, para que se compreenda as características do gênero, Décio observa sua importância no jornal – afinal é também filha do *feuilleton* romântico francês – e estabelece uma categorização da escrita literária apoiando-se nos extremos da filosofia e da poesia lírica; termina por apontar o lugar ambíguo da crônica – “daí o seu encanto” –, ao lado do conto e da poesia, entre o real e o imaginário, comprometida com a emoção literária, mas também com o mero divertimento.<sup>11</sup>

Também é significativo que, com o tempo, Décio tenha tornado mais complexa e ousada sua definição de crônica, se a compararmos com as palavras iniciais desse artigo.

Pairando entretanto por sobre os comentários literários, o crítico salienta a personalidade do escritor. Não houve um, mas vários Bragas: o menino do interior, o militante político, sem esquecer o ardoroso admirador das mulheres: “Amo-as vivas e animais, distraídas como rolas e egoístas como gatos”. Ora, a compreensão para com esse traço do cronista encontra seu momento de perfeição – identificação – na fantasia vivida por Décio ao lado de Gardel, na mesa de um bar, “dois homens unidos imaginariamente pela bebida, dispostos a confessar sem pejo nossa secreta fraqueza”. São páginas imperdíveis as de “Gardel: dois ou três tangos” (Almeida Prado, 1997a, p.99 ss), com que se abre a seção do livro sobre música popular. No desenho ficcional, não poderia faltar a ironia sorridente: “A nossa severa ética masculina não lhe permite (a Gardel) desabafos sentimentais, a não ser os involuntários”. Ao final, a analogia entre os dois, que faz soar outra vez a voz emudecida, ao “som rascante dos velhos discos, o acompanhamento mecânico dos violões [...]. O cantor celebra longamente a sua nostalgia. Eu também talvez celebre a minha” (ibidem, p.102).

---

11. Remeto o leitor mais uma vez à “Introdução” de Wood a *Estilo tardio*, quanto à reflexão sobre a *diversão* como forma de resistência porque avessa à conciliação, assim como o prazer e a privacidade (2009, p.15).

Pois bem, creio que podemos percorrer *Seres, coisas, lugares* usando a “Crônica sobre Rubem Braga” como mapa. Lendo saltado, me interesso em compor a figura humana de Décio, com os indícios que ele vai espalhando aqui e ali. Posso surpreendê-lo aos 4 anos, fantasiado de holandês com seus irmãos, no Carnaval de 1922. Dois meninos e uma menina, “com os lábios tingidos de carmim”.<sup>12</sup>

A criança é desenhada a bico de pena: não sabe se se diverte ou não, os tamancos ressoam no soalho “de maneira estranha”; no corso não há outra diversão “a não ser a de olhar os outros se divertirem e a jogar de vez em quando uma serpentina, com a esperança de que ela descrevesse no ar uma curva longa e perfeita” (ibidem).

Aqui, esse fio da trajetória pessoal está entrançado ao andamento social, pois que em “Três movimentos (musicais) em torno de 1930” (pessoal e fantasioso, afirma Décio), é desenhado um pequeno quadro sociológico de costumes a partir do Carnaval, do antigo corso e da música popular, da qual ele capta a linha de desenvolvimento a partir mesmo de progressos técnicos, como a interferência do microfone no histórico das vozes.

Décio divide esses três movimentos também em três partes, como uma partitura, que se inicia no “Commosso assai”, quando se debruça na própria infância e no que era o Carnaval “no princípio”; atravessa o “Allegro vivace” da virada histórica do término da República Velha, com o desmantelo da economia cafeeira e o rádio como a mais importante dentre as diversões de massa; finalizando no “Andantino malinconico”, a partir dos anos 1960 e o surgir da bossa nova, isto é, “a velha ‘bossa’, que segundo a tradição Sinhô ensinara a Mário Reis”, desbancando inteiramente “o antigo vozeirão” (ibidem, p.127).

Nos capítulos são discutidos gêneros populares musicais (“o samba, com nascimento registrado em disco de 1917”, p.124), aproximações e diferenças entre ópera e modinha, a passagem do

---

12. Almeida Prado, “Três movimentos (musicais) em torno de 1930”, em *Seres, coisas, lugares*, p.103 ss.

campo à cidade realizada pela marchinha e pelo samba, compositores, influência do cinema, cantores e compositores (de Catulo e Carmem Miranda, “o primeiro produto de exportação após o colapso do café”, passando por Lamartine Babo e Noel Rosa) e assim por diante. Toda essa emoção (os sambas e as marchas-ranchos “botam a gente comovido como o diabo”) se mistura com o conhecimento de causa: discute estilos, distingue sofisticação de qualidade e opõe refinamento a vitalidade.

Abandonamos o autor-personagem nos dias de hoje, lastimando a suposta morte do sambão (como a do teatrão), comovidamente ouvindo em espírito o tristíssimo samba “Praça Onze” (“choram os tamborins...”) que Herivelto Martins e Grande Otelo compuseram para o Carnaval de 1942 e que denunciava a desapareção da famosa praça com as obras de construção da Avenida Presidente Vargas.

No mesmo desdobramento temporal surpreendemos nosso personagem torcendo angustiado e emocionado por seu time esportivo. A paixão durou a vida toda, conforme vemos nas extraordinárias crônicas sobre futebol.<sup>13</sup> São páginas de um perito e de um apaixonado, que discute detalhes técnicos ao mesmo tempo em que homenageia respeitosamente os grandes jogadores. Percebe que “nos pequenos milagres de lucidez, de coordenação integral entre espírito e corpo” o futebol tem também a natureza de *cosa mentale*, como Leonardo da Vinci afirmava em referência à pintura.

Naturalmente, esse percurso inteligente no tempo, desdobrando-se em vários campos, não evita o movimento “muito comovido”, adensando-se no tempo da mocidade. A década de 1930, marco privilegiado dessas páginas, inaugura um período revolucionário, a participação política de Décio nas ruas aos 13 anos e o en-

---

13. Décio de Almeida Prado, “Futebol”, em *Seres, coisas, lugares*, p.189 ss.; não resisto à tentação de lembrar aqui o ensaio de Luiz Eduardo Soares, “Futebol e teatro: notas para uma análise de estratégias simbólicas”, *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, jul. 1979.

contro com Paulo Emílio. A admiração profunda pelo amigo é o fio que dessa vez une experiências culturais próprias e de uma geração visceralmente preocupada com a questão social, fosse literariamente ou na prática política, a que a repressão bem nossa conhecida não tardou a dar resposta. A paisagem agora é a de uma Pauliceia “amansada pela crise, que deixara de ser desvairada, se alguma vez o fora exceto na cabeça de dois ou três modernistas”.<sup>14</sup>

O cenário é precisado ao rever as fotos tiradas por Lévi-Strauss em 1935. Nosso autor não esconde a decepção. Ao lado do progresso estão “a pobreza, o atraso, a caipirice, as boiadas atropelando os bondes, os carnavais de rua tristes, as casinholas do começo do século, os esgotos correndo a céu aberto. Não que tenhamos resolvido alguns desses problemas. Mas os expulsamos para mais longe, onde a nossa vista não alcança, para o que chamávamos então de subúrbios e ganhou o nome atual de periferia” (ibidem, p.178).

Mesmo com a lacuna de muitas facetas para a composição do personagem, podemos acompanhar página a página a formação de uma personalidade (“impossível de traduzir em palavras mas que se sente de imediato”); a observação foi feita por ele a respeito de Cacilda Becker,<sup>15</sup> mas que a ele retorna, definindo uma personalidade de escritor e de crítico profundamente comprometido com os laços intelectuais e afetivos, base para uma compreensão adequada da cultura brasileira. Sem esquecer o peculiaríssimo humor, fenômeno, segundo Freud, tocando as raias do sublime. Se o seu exercício foi praticado pelo grupo – é só ler “Antonio Candido e a pena da galhofa” (ibidem, p.167) ou as invenções de Paulo Emílio –, em Décio o humor se faz peça necessária na construção do estilo, talvez o que dê intensidade à frase, espécie de fio com que ele cose “su lírica ropa”, como diria García Lorca.

Percebo agora que nesta crônica-artigo fiz várias referências a “fios”, tentando compreender alguma coisa da personalidade e de

14. Décio de Almeida Prado, “Saudades de Lévi-Strauss”, em *Seres, coisas, lugares*, p.175 ss.

15. Almeida Prado, “Carta a uma jovem atriz”, em *Seres, coisas, lugares*, p.79.

alguns textos de Décio, em sua complexidade, como uma trama fina, jamais como um tecido cerrado. Fios que envolvem muitas fotos e imagens, no palco e na vida.

Fará Décio parte da primeira divisão do estilo tardio segundo Said, aquela habitada pelos que obedecem estoicamente a ordem natural das coisas? Com pequenos ajustes, sem dúvida. Apesar da nostalgia ao palmilhar o tempo transformado em paisagem. Sem esquecer a paixão. Pois é ele mesmo que, na extraordinária “Oração aos velhos”, confessa “amar apaixonadamente” a poesia “esquiva, oblíqua, irônica e auto-irônica de nosso modernismo”, tendo aprendido “a aceitar todos os ritmos, inclusive os dissolutos, e a apreciar devidamente o lirismo dos bêbados e as sintaxes de exceção”.<sup>16</sup>

Saudades de Décio de Almeida Prado.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA PRADO, Décio de. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Exercício findo*: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.
- \_\_\_\_\_. *Seres, coisas, lugares*: do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Oração aos velhos*. In: *Seres, coisas, lugares*: do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *O Estado de S.Paulo*, 9 ago. 1997c. Caderno 2.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Londres: Penguin Books, 1968.
- COELHO, Marcelo. Almeida Prado faz belo elogio da velhice. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1994. Folha Ilustrada.

16. Décio de Almeida Prado, “Oração aos velhos”, em *Seres, coisas, lugares*, p.184.



- GARCIA, Maria Cecília. Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. In: *Reflexões sobre a crítica teatral no jornal*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.
- LIMA, Mariângela Alves de. *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 2000. Caderno 2.
- MAGALDI, Sábado. *Folha de S. Paulo*, 5 fev. 2000. Folha Ilustrada.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PRADO, Antonio Arnoni. O teatro de Décio de Almeida Prado. *Novos Estudos Cebrap*, n.38, mar. 1994.
- SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura; Nova Alexandria, 1995.
- SOARES, Luiz Eduardo. Futebol e teatro: notas para uma análise de estratégias simbólicas. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, jul. 1979.
- WOOD, Michael. Introdução. In: SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

# LÁGRIMAS EM VERSO: O CANTO CRÍTICO EM ARISTÓFANES E EURÍPIDES<sup>1</sup>

*Christian Werner*<sup>2</sup>

Há pouco mais de 25 anos começamos a nos referir à cultura grega, no que diz respeito aos períodos arcaico e clássico (*grosso modo*, portanto, do século VIII até o fim do século IV),<sup>3</sup> como uma “cultura da canção” (*song-culture*), com o que o autor da feliz expressão, John Herington (1985), procurava descrever um ambiente no qual a tragédia ática deveria ser pensada, tanto em sua origem quanto em seu desenvolvimento, a partir de uma cultura na qual performances musicais, com a participação direta ou indireta de larga parte da população cidadã, faziam parte do cotidiano. De fato, os espetáculos trágicos giravam em torno, em primeiro lugar, do coro, que durante todo o século V, mesmo com as efervescentes mudanças no panorama musical ateniense nas suas últimas três décadas, sempre foi composto por cidadãos leigos, ou seja, com uma

- 
1. Agradeço a Renata Junqueira, Fernando Brandão, Maria Celeste Dezotti e demais organizadores, conferencistas (especialmente a Maria Cecília Coelho e Isabela Tardin) e público do evento na UNESP/Araraquara que deu origem a este livro. A leitura de Robert de Brose e de Rafael Brunhara muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.
  2. Professor de Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP/São Paulo – Brasil.
  3. Todas as datas neste artigo são “antes de Cristo”.

formação musical que compartilhavam, desde a infância, com toda a população cidadã ateniense.

O termo grego homólogo à expressão “cultura da canção” é *mousikê*, que diz respeito a uma vasta gama de ocasiões de contato de partes sempre variadas da população com manifestações de canto, música e dança, desde escolas e simpósios até festivais religiosos dos mais diversos tipos.<sup>4</sup> O que chamamos de literatura, portanto, também é *mousikê* e exigia algum tipo de performance na sua recepção primeira.

Aqui, ao falar de teatro, enfoco o que nele diz respeito ao canto, em especial a um canto que é crítico, para o que remeto, em primeiro lugar, a Aristófanes. Diversas de suas comédias que chegaram a nós deixam claro que o palco do teatro de Dioniso também é um espaço onde se fazem e desfazem cânones literários.<sup>5</sup> Trata-se não somente de citações explícitas de poetas e juízos acerca deles, mas também da utilização de tragediógrafos contemporâneos e até mesmo falecidos como personagens em cena.

Essas práticas não estão presentes nas encenações trágicas, já que, pelo menos quanto às tragédias conservadas, com exceção de *Persas*, de Êsquilo, a explicitação da realidade contemporânea está delas ausente.<sup>6</sup> Por outro lado, os tragediógrafos reapropriam-se de histórias e esquemas narrativos, de um lado, e de formas musicais, de outro, que pertencem à herança músico-literária grega, vale dizer, às performances de poesia épica e lírica. Além disso, no ambiente agônico do teatro de Dioniso, todo poeta se mede com seus contemporâneos e com tragediógrafos das gerações passadas.<sup>7</sup>

4. “Cultura literária” é o termo que Ford (2002, p.4) propõe para o *mousikê* grego.

5. Cf. Souza e Silva (1987); *Rãs* ou *Tesmofórias* não são casos isolados: cf. a representação do “poeta” em *Aves*, v.904-51.

6. Mesmo em *Persas* são utilizadas várias matrizes propriamente “literárias” para se contar a história, entre elas, o tema épico do *nostos*. Cf. Oliveira (2002, p.37-54).

7. Para o sempre mencionado exemplo da cena de reconhecimento na *Electra* de Eurípides, que remete quase explicitamente a uma tragédia de Êsquilo, cf. Oliveira (2006).

O modo como os dramas são encenados e recepcionados implica uma atividade de *crítica*, que, por sua vez, é assim definida por Andrew Ford para o contexto grego: “qualquer ato público de louvor ou censura da performance de um canto” (Ford, 2002, p.3, tradução minha). Aqui, porém, quero alargar essa perspectiva e considerar também as tentativas dramáticas de compreensão do que seja uma determinada música, um gênero ou a música em geral. Para tal, examinarei passagens de Aristófanes (*Aves*) e Eurípides (*Helena*, *Andrômaca* e *Medeia*) nas quais não só o canto se refere a si mesmo, mas o faz em situações críticas para as personagens em cena ou para o público do drama. Além disso, os cantos a seguir analisados são todos eles entoados por mulheres e encontram-se na esfera do lamento, portanto, no âmago do discurso trágico (Loraux, 1999).

## **Aves 209-22**

Início por uma passagem de *Aves*, de Aristófanes, quando, pouco depois do início da comédia, a Poupa – figura que explicitamente remete ao contexto trágico<sup>8</sup> –, após concordar com o ateniense Pisetero acerca da fundação de uma nova cidade, a ser criada e composta por aves, chama sua companheira, um rouxinol-fêmea,<sup>9</sup> para, juntos, convocarem a população aviária:

Vamos, minha cara,<sup>10</sup> para de dormir,  
solta a música de sacros hinos,

210

- 
8. O texto aristofânico insiste nas diferenças entre a Poupa dessa comédia e aquela da tragédia (especialmente a sofocliana?; cf. a nota seguinte) nos versos 71-107 e, sobretudo, 97-101.
  9. Em uma forma bastante conhecida do mito em questão, Tereu estupra e mutila Filomela, irmã de sua esposa Procne. Na sequência trágica, após a morte do filho dos dois, Ítis, Filomela se transforma na andorinha e Procne no rouxinol.
  10. Acerca da polissemia desse termo (*polynomos*) e sua relação com o termo *nomoi* que aparece no verso seguinte, cf. Barker (2004, p.192) e Ford (2010, p.292).

que, através da diva boca, como trenos entoas  
 ao meu e ao teu pranteado Ítis,  
 tremulando com líquidas canções  
 de tua gorja vibrante. Vai puro  
 o som através do folhudo teixo 215  
 até o trono de Zeus, onde o coma-dourada  
 Febo, ao ouvir, às tuas elegias (*elegoi*)<sup>11</sup>  
 responde tangendo lira de marfim  
 trabalhado e instaura coros de deuses:  
 através de bocas imortais vai, 220  
 em harmonia,  
 o divino grito de alegria dos venturosos.<sup>12</sup>

Como, entre outros, assinalou Nan Dunbar no seu comentário à comédia, “o trecho em anapestos (209-22) da Poupá, que conduz à sua convocação lírica das aves, tem seus paralelos mais próximos nos lamentos em anapestos seguidos pela entrada do coro na *Electra* de Sófocles e na *Hécuba* e nas *Troianas*, de Eurípidés” (Dunbar, 1995, p.151). O paralelo não é explícito, mas o tom é trágico e o momento em que ele ocorre no drama reforça o paralelo com as referidas tragédias e provavelmente outras.

A dicção desse trecho, elevada e trágica (ibidem), porém, ao dirigir-se a um público que está assistindo a uma comédia, justamente acentua que não se trata de um momento trágico. Não só o casal cuja história termina em desgraça vive aqui em harmonia, representada no texto (“minha cara”, “ao meu e ao teu pranteado Ítis”) e na performance mesmo,<sup>13</sup> mas pede-se do Rouxinol um

11. Acerca do problemático sentido desse termo, cf. nota de rodapé a seguir.

12. O texto grego aqui traduzido é o de Dunbar (1995); assimilo várias soluções adotadas por Duarte (2000) na sua tradução da comédia. Para uma discussão da passagem das *Aves* e da participação do Rouxinol-Procne, cf. Barker (2004).

13. O Rouxinol não falará em nenhum momento na comédia; todavia, ele é representado pelo próprio auleta – o tocador do aulo, instrumento que acompanhava os trechos cantados no teatro ateniense – ou, no mínimo, pela sua música. Cf. Barker (2004) e Dunbar (1995, p.154).

canto hiperbolicamente marcado pela dor que, ao mesmo tempo, estabelece um contato eficaz com os deuses,<sup>14</sup> dos quais provoca, estranhamente, um grito de alegria ou triunfo, um canto harmonioso.<sup>15</sup>

Andrew Barker dá um passo a mais e defende que, com a canção solicitada pela Poupa – e por ele assim descrita: “parece, de fato, ser representada como todo tipo de música ao mesmo tempo” (Barker, 2004, p.192) –, Aristófanes estaria debochando da música de vanguarda, a chamada Música Nova, um termo que abarca inovações musicais e autores que tiveram seu auge nas últimas décadas do século V em Atenas e que promoveram a mistura de gêneros, o que, para muitos, entre eles Platão no século IV, sinalizava sua influência nociva sobre o cidadão ateniense.<sup>16</sup> Assim – ainda segundo Barker –, que figura melhor que o rouxinol para servir de “emblema para os excessos dos compositores da ‘nova onda’”? (Barker, 2004, p.195).

Barker, na minha opinião, está, de forma geral, correto, e sua interpretação seria irrefutável se – querendo o impossível – fosse comprovada pela performance do auleta nessa passagem,<sup>17</sup> já que um outro aspecto da Música Nova foi a profissionalização de músicos e cantores que se tornaram virtuosos, verdadeiras estrelas internacionais, entre eles, alguns auletas.<sup>18</sup>

A tese da mistura de gêneros também poderia ser refinada se conhecêssemos melhor o sentido, sincrônico e diacrônico, de um dos termos que aparecem no trecho – *elegos* –, termo esse amiúde traduzido (glosado) por “elegia” ou “lamento (cantado para um

14. A comunicação entre homens e deuses costuma ser problematizada na tragédia, em especial, em Eurípides, como veremos a seguir.

15. Acerca desse grito, cf. Barker (2004, p.192-3).

16. Para uma introdução acerca da Música Nova, cf. Csapo e Wilson (2009) e Csapo (2004); acerca da Música Nova e Eurípides, cf. Csapo (2000, p.399-426).

17. E sobretudo por detalhes sobre a performance de quem representa o Rouxinol quando ele entra em cena; cf. os versos 666-74 e Barker (2004, p.195-204).

18. Acerca do aulo, cf., além da bibliografia citada na nota anterior, Wilson (1999) e Martin (2003).

morto)” e que ocupa o mesmo nicho semântico do treno, aquele que diz respeito ao lamento ritual e/ou às formas musicais (mais ou menos artísticas, ou melhor, profissionais) a ele associadas.<sup>19</sup> Curiosamente, no século V, o termo só aparece em seis textos *supérstites*, todos comprimidos no espaço aproximado de oito anos, só um deles em Aristófanes, os outros todos em Eurípides. Parece-me que essa distribuição e a interpretação dada anteriormente para a passagem de *Aves* permite a hipótese de que, para um público dessa época, o termo seria ligado a Eurípides e/ou, mais especificamente, a um certo contexto performático e temático comumente representado nesse tragediógrafo. Além disso, é possível que o termo fosse ligado ao aulo<sup>20</sup> e, eventualmente, também ao dístico elegíaco, em especial a um de seus conteúdos possíveis, o trenódico (Kowerski, 2005, p.116; Aloni, 2001, p.90-1). Assim, se essa interpretação for a correta, uma personagem trágica comicamente travestida opera um afiado juízo sobre a cultura musical ateniense do período.

## Helena 164-90

*Elegos* costuma ser usado em Eurípides em passagens altamente musicais, ou melhor, autorreferencialmente musicais. Em *Helena*, pouco depois do início do drama, a protagonista – a esposa de Menelau que nunca esteve em Troia, mas foi levada por um deus para o Egito; um seu duplo foi seduzido por Páris e levado para Troia –, após receber terríveis notícias de sua família e da armada grega do exilado grego Teucro, introduz desse modo seu lamento, um canto necessário, tendo em vista o que ouvira, como “expressão e reação à morte e à catástrofe” (Pallantza, 2005, p.234) e que acompanha a entrada em cena do coro, o párodo:<sup>21</sup>

19. Devido ao escopo deste artigo, não vou poder me alongar nessa discussão, bastante complexa devido à opacidade das poucas fontes. Acerca do *thrénos* e do lamento ritual na tragédia, cf. Swift (2010, p.298-366).

20. Cf. *Ifigênia em Táuris*, v.146, e *Helena*, v.185, duas tragédias de Eurípides.

21. A especificidade formal desse párodo na forma de um *amoibaion* (uma troca lírica entre a personagem e o coro) – cf. Ford (2010, p.284) – reflete a interação

Eu que sobre grandes dores fundo grande lamento,  
 com que gemido devo lutar ou a que Musa me dirigir 165  
 com lágrimas, trenos ou aflições? Ai ai.<sup>22</sup>

É bem verdade que interrogações são constantes em lamentos tradicionais e nas suas representações literárias,<sup>23</sup> mas aqui chama a atenção a nomeação da deusa Musa, o que não é a única interpretação da passagem. Não são incomuns os trechos, na poesia dramática, nos quais há dúvida se o termo grego “*mousa*” deveria ser grafado com maiúscula (a deusa) ou minúscula (“música”). No trecho anterior, “que música percorrer” também é uma interpretação possível.<sup>24</sup> De qualquer modo, em ambos os casos, trata-se de uma interrogação eminentemente musical que, ainda que reflita rituais fúnebres conhecidos do público da tragédia,<sup>25</sup> também tem uma componente “metaperformática” que será amplificada na sequência.

A canção que Helena desenvolve a partir de seu próêmio formalmente demarcado claramente reflete, até no detalhe, a passagem das *Aves* que acabamos de discutir.<sup>26</sup> Helena inicia o *parodos*

---

entre a protagonista e o coro de uma forma que não se reduz à interpretação realista de Allan (2008, p.165).

22. O texto grego traduzido é o de Allan (2008). Acerca da interjeição dupla “ai ai” como marca do lamento trágico e, em última instância, da própria performance trágica, cf. Loraux (1999, p.58-63).
23. Cf. Alexiou (2002); acerca dessa e de outras tópicas tradicionais do lamento em um poema elegíaco – no caso, Simônides 22W2 –, cf. Brose (2008, p.84-104). O verso 166 é considerado uma interpolação por vários intérpretes, entre eles Willink (1990, p.79) e Ford (2010, p.285-6, n.10).
24. Kannicht (1969, p.66) – e eu concordo com ele – afirma que as duas interpretações são aceitáveis; mas ver Willink (1990, p.79).
25. Acerca da relação entre as práticas fúnebres atenienses e as representações trágicas, especialmente do lamento feminino, cf., entre outros, Swift (2010, p.298-366).
26. Que os dois dramas se inter-relacionam pode ser fundamentado não só a partir da datação; *Helena* foi apresentada quase certamente em 412 a.C. e *Aves* em 414; Allan (2008, p.3-4) e Dunbar (1995, p.1). Compare, com a passagem das *Aves* discutida, *Helena*, v.1.111-13, que, para Barker (2004, p.190) – o qual,



propriamente dito com “uma invocação lírica elaborada; trata-se de uma das variações mais ornamentadas, complexas e paradoxais dessa forma” (Ford, 2010, p.286), infelizmente um texto (assim como a antístrofe correspondente) bastante corrompido:<sup>27</sup>

Jovens plumadas,	estrofe “a”
virgens filhas da Terra,	
Sirenas, oxalá	
venhais trazendo	170
o líbio lótus ou seringas	
aos meus queixosos males;	
[e] lágrimas condizentes com as minhas,	
dores, com dores, canções, com canções,	
salão <sup>28</sup> musical ressoando	
com trenos, mortal, envie	
Perséfone, para que graças	175
de mim em lágrimas,	
na casa de Noite, receba, um peã	
para os mortos defuntos. <sup>29</sup>	

---

por sua vez, remete a Dover (1972, p.148-9) – “parece, de forma assaz curiosa, ser um caso em que a tragédia se refere à comédia mais que o contrário”. Para uma discussão acerca da relação entre as duas odes, cf. Ford (2010, p.290-1), com bibliografia suplementar na n.30.

27. Para uma discussão técnica acerca dos diversos problemas textuais do párodo, cf. Willink (1990); assim como Ford (2010), preferi um texto conservador.
28. “Salão musical” é a tradução de *mouseia*; cf. Ford (2010, p.288-9). A expressão é um aposto que funciona de forma proléptica para amplificar o encontro musical entre Helena e as Sirenas, na verdade, como quer Ford (p.289), o clímax da performance cujos elementos primeiros são o choro sem fala e os gestos rituais de luto. A abundância resultante também lembra a passagem das *Aves* discutida anteriormente.
29. O texto traduzido é o adotado por Ford (2010, p.287), que, por sua vez, embora adote em boa medida o texto de Allan (2008), não incorpora algumas importantes alterações introduzidas no texto básico dos manuscritos por Bothe e Willink (cf. o aparato crítico de Ford).

Aqui não há deuses sendo guiados por Apolo em uma festa regada a música e dança semelhante àquela que conclui o canto 1 da *Iliada* e é pressuposta na passagem de *Aves* examinada; o canto, amplificado pelas Musas íferas, desce ao Hades e chega a Perséfone (“canções, com canções”). Em vez de Helena, nesse canto, reverberar as razões de seu sofrimento ímpar,<sup>30</sup> anunciado paulatinamente desde o início do drama, o próprio canto é tematizado através de uma sua fictícia ocasião de performance,<sup>31</sup> que, por sua vez, recobre a performance presente: em certa medida, o coro de cativas entrando em cena é composto por Sirenas; Helena é, em parte, Perséfone.<sup>32</sup>

A dádiva graciosa (*kharites*, v.175) composta pelo peã derivado de um treno (v.174) e dedicado aos mortos compõe um oximoro do qual, porém, está ausente a lira de Apolo, maximizada, por sua vez, na cena aristofânica.<sup>33</sup> A oposição tradicional entre o apolíneo peã e

30. Como faz Andrômaca na passagem da tragédia homônima examinada a seguir.

31. *Au point* Kannicht (1969, p.66): “O lamento, na estrofe ‘a’, ainda não tem como objeto as desgraças a serem lamentadas, mas, primeiro, a si mesmo, ou seja, ele é autodesenvolvimento do modo de lamento em si, por assim dizer, ‘lamento’ absoluto”.

32. Cf. os versos 168 (estrofe “a”) e 192 (estrofe “b”), nos quais o termo *korai* (“garotas, filhas”) é utilizado por Helena na mesma posição métrica, primeiro em relação às Sirenas, depois, aos membros do coro. Acerca do coro como correspondendo ao grupo de Sirenas convocado por Helena, cf. Ford (2010, p.284). Pelas convenções cênicas da tragédia, o público não poderia esperar que as próprias Sirenas, criaturas por demais fantásticas, entrassem em cena, mas isso não quer dizer que Eurípides não esteja justamente evocando tais convenções e a separação genérica – no que diz respeito ao coro – entre tragédia e comédia (onde coros de aves, rãs, nuvens etc. estão em casa); cf. Pucci (1997, p.53, 59). No verso 170, “reunais” é a tradução do texto proposto por Willink (1990, p.87); o texto dos manuscritos (“vinde”) tornaria ainda mais explícita a caracterização “cômica” do coro que está entrando na *orkhestra* como Sirenas. Ford (2010, p.288), de forma bastante perspicaz, nota que não é por acaso que o epíteto das Sirenas no verso 167 refere-se às suas asas, já que seria com elas que viriam até o Egito. Mais uma discreta alusão às *Aves*?

33. O epíteto de *Aves* 218 (“lira de marfim”) só é encontrado mais uma vez: na *Ifigênia em Aulis*, v.582, ele qualifica um trono.

o treno<sup>34</sup> não deve deixar-nos esquecer que a ambiguidade do primeiro pode ser assinalada de diversos modos, entre outras razões, pela pluralidade de suas ocasiões de performance (triumfo, guerra, cura, cerimônias religioso-festivas etc.) nas sociedades gregas (Rutherford, 2001, p.115-26). A combinação entre o peã e a morte, por sua vez, parece ter sido particularmente explorada por Êsquilo, o que nos leva a supor que, no trecho da *Helena* e em outros, Eurípides o estaria emulando (ibidem, p.118-20).

Por isso mesmo, assim como acontece nas *Coéforas*, de Êsquilo, quando, ao convite de Electra ao coro para que ele cante um peã ao defunto Agamêmnon (v.150), as cativas respondem com algo que é uma mistura de lamento com prece ao morto, mas no qual prevalece o desejo de vitória num combate próximo (ibidem, p.119), da mesma forma, no trecho de Eurípides, talvez pudéssemos esperar que uma interpretação do pedido de Helena por um peã trenódico estivesse pelo menos parcialmente embutida na antístrofe coral:

Em torno de água azul-escura	antístrofe “a”
calhou, pelo verde que se enlaça,	180
no sol os púrpura	
peplos – nos raios dourados –	
eu colocar para secar	
sobre brotos de junco;	
nisso lamentoso ruído <sup>35</sup> ouvi,	
elegia ( <i>elegos</i> ) sem lira, quando então gritou	185
ninfa gemendo com “ais”	
como Náíade em fuga aos morros	
lança música chorosa, e, acompanhando	
os estrídulos, a cavidade pétrea	
grita “bodas de Pã”.	190

34. Cf. Êsquilo, *Coéforas* 342-43.

35. Para uma defesa dessa tradução, cf. Kannicht (1969, p.72-3).

Aqui, ao contrário do que fará na segunda antístrofe, o coro ainda não lamenta com Helena, mas é, por enquanto, seu público, aquele que a ouve e julga seu canto. Entretanto, ao usar um símile para representar a ação de Helena (construído antes para nós que para a própria), comporta-se como um poeta e, portanto, como as Sirenas.<sup>36</sup> Nessa antístrofe não temos um lamento propriamente dito,<sup>37</sup> mas a reprodução de imagens poéticas tradicionais que respondem à proposta musical esboçada por Helena na estrofe anterior, que pergunta a que Musa se dirigir (165); ela mesma escolhe as Sirenas (169) e, na sequência, as coloca em um “salão musical” utilizando o termo *mouseia* (174). Helena, como a Procne do Tereu aristofânico e Apolo no Olimpo, comanda o canto e a dança; não é ela que está subordinada, como um poeta épico, às Musas. Além disso, Helena e Perséfone – a quem as Sirenas, as Musas do Hades, estão subordinadas – são fundidas, não só através da relação de reciprocidade (musical e temática), mas também por meio da primeira intervenção do coro.<sup>38</sup>

---

36. Se Ford (2010) está certo e a estrofe cantada por Helena é um lamento em estado bruto, ou seja, uma representação do grito inarticulado, pura expressão de dor, então o coro, ao recuperar, na antístrofe, aquilo que ouviu, reafirma o estatuto do pronunciamento de Helena como ruído sem música e compara-o, por meio do modo como desenvolve o símile, àquilo que, de fato, só começará na estrofe seguinte, o lamento ritual poeticamente trabalhado; acerca da estrofe e da antístrofe “b”, cf. Ford (2010, p.297-301). Meu problema com essa leitura não é apenas o caráter altamente poético e “metaperfomático” do proêmio e da própria estrofe, mas o fato de que a música começa com Helena. Isso não elimina, porém, a leitura central de Ford, segundo a qual o modo como Helena convoca o coro e ele lhe responde como que mimetiza o instante zero da criação do canto de lamento a partir do grito provocado pela morte de um ente querido.

37. Para Kannicht (1969, p.67), o lamento das Sirenas invocado é o próprio lamento de Helena na estrofe “b”.

38. Que Helena não está, de fato, se dirigindo a Perséfone e que, portanto, o resultado do canto é algo estéril, ou melhor, que ele não faz parte uma relação de troca entre um mortal e o deus que ele honra, isso é acentuado no texto grego de Allan (2008), que opta pela mudança *phonion akharin* (“sanguíneo e não dadivoso”) proposta por Willink (1990), para o verso 175. Meu argumento,

As duas imagens que o coro constrói na antístrofe estão intimamente ligadas. A primeira remete a um *locus amoenus* como aquele no qual, no canto 6 da *Odisseia*,<sup>39</sup> Nausícaa e suas servas lavam roupa e depois se divertem com jogos.<sup>40</sup> Na poesia grega, não é incomum, em tal cenário, o rapto ou estupro de uma jovem, algo que transparece, no caso da *Odisseia*, no modo como o náufrago Odisseu aparece para as jovens (barbudo, sujo, másculo e virtualmente nu). Assim, ainda que, na *Helena*, o ambiente idílico seja pintado para servir de contraponto ao lamento da própria (Kannicht, 1969, p.71), essa não é sua única nem talvez principal função, já que, por meio do símile apresentado em seguida, não só Helena, mas também o coro, são figuradas como vítimas de um estupro. Essa violência, paradoxalmente, só acontece – pelo menos idealmente<sup>41</sup> – no próprio canto: Helena sofre o assédio do rei egípcio Teoclímeno ao longo do drama, mas ele jamais foi ou é concretizado. O que o coro mostra já nesse momento é que a violência geradora de dor e, portanto, de um lamento, também produz uma resposta que é transfiguração da violência e do lamento, o canto, a própria encenação trágica.

## Andrômaca 91-116

O conteúdo trenódico também permeia um lamento recitado por Andrômaca, a viúva do troiano Heitor, na tragédia de Eurí-

---

entretanto, prescinde dessa passagem. Acerca da associação com Perséfone, cf. também Pucci (1997, p.54).

39. Acerca da cena odisseica como intertexto para Eurípidés, cf. Ford (2010, p.293).

40. Diz Kannicht (1969, p.71), a respeito da passagem eurípidiana: “o espaço de lavar e secar a roupa não é descrito como um lugar de trabalho, mas é pintado, com o valor de luminosos termos de cores, como *locus amoenus*”.

41. De um ponto de vista realista, as mulheres do coro – cativas gregas – obviamente seriam objeto sexual de seus senhores; isso, porém, não é tematizado na tragédia.

pidês de mesmo nome, composta, possivelmente, em meados da década de 420. Como no caso de Helena, há uma heroína, vítima de diversos reveses que se iniciaram com a tomada de Troia pelos gregos, para quem, como única resposta, resta um canto de lamento:

Parte agora; nós a estes, com os quais sempre<sup>42</sup> estamos,  
 trenos,<sup>43</sup> lamentos e lágrimas,  
 rumo ao céu prolongaremos, pois é originário  
 das mulheres o deleite com males presentes,  
 pela boca e através da língua sempre tê-los. 95  
 É-me possível não um único, mas muitos carpir,  
 a cidade pátria e o morto *Heitor*,  
 e o *meu quinhão*, duro, ao qual fui subjugada  
 ao cair, sob a necessidade, no dia da escravidão.  
 Carece nunca dizer que um mortal é venturoso 100  
 antes de, uma vez morto, veres seu derradeiro  
 dia, como, após tê-lo finalizado, irá para baixo.<sup>44</sup>

Aqui o lamento não está em busca de uma performance e de sua expressão adequada, mas ele é um prazer que faz parte da condição feminina. Mesmo assim, é por meio de uma forma musical que Andrômaca desenvolve as razões pelas quais está de luto, apenas sumariamente enunciadas na passagem em trímetros jâmbicos anteriores.

Curiosamente, os versos 103-16, nos quais Andrômaca desenvolve os tópicos que grifei anteriormente, são a única passagem em versos elegíacos transmitida em uma tragédia ática:

42. A relação entre *aiai* e *aiei* (“sempre”) é brilhantemente desenvolvida em Loraux (1999, p.58-63).

43. Loraux (1999, p.89) defende que *thrênôis* se reduz aqui a “gemidos” e não a um canto (poeticamente) formalizado.

44. Traduz-se a versão de Diggle (1984).

Para a íngreme Ílion, Páris, não como bodas mas perdição  
 esponsal, fez conduzir Helena ao tálamo.  
 Por causa dela, Troia, a ti, por lança e fogo capturada, 105  
 tomou o rápido Ares mil-naus da Hélade,  
 e de mim, infeliz, o marido, *Heitor*, em volta do muro  
 arrastado pelo filho da marinha Tétis com o carro;  
*eu mesma* do tálamo fui levada à orla do mar,  
 jogando a odiosa escravidão em volta da frente. 110  
 Muita lágrima me desceu a face ao deixar  
 a cidade, o tálamo e o marido na poeira.  
 Ai de mim, infeliz, por que ainda deveria olhar para a luz,  
 escrava de Hermíone? Molestada por ela, suplicante  
 junto a esse ídolo da deusa, os braços em volta joguei 115  
 e esvaio-me como fonte borbotante na pedra.

Denys Page defendeu que essa passagem seria baseada em um lamento tradicional em versos elegíacos, um tipo de canto comum no norte do Peloponeso e ao qual se referiria o termo *elegos*, que só tardiamente aparece nos textos que chegaram até nós (Page, 1936). Muitos intérpretes aceitam pelo menos parcialmente essa tese, qual seja, que no século V e mesmo antes parte do conteúdo da poesia em versos elegíacos seria trenódica, lamentosa e consolatória.

Todavia, devido ao caráter exíguo dos testemunhos antigos, não é possível sabermos com certeza se havia uma relação entre o metro *elegeion* (o metro da passagem citada) e o que Eurípides e Aristófanes (na passagem de *Aves*) chamam de *elegos*.<sup>45</sup> O que não dá para ignorar, porém, é que com frequência a heroína euripidiana lamenta antes ou durante o párodo, e três vezes o termo *elegos* serve

45. Para Rosenmeyer (1969, p.225-6), “o poeta-erudito Eurípides escreveu, em *Andrômaca*, uma composição em dísticos elegíacos elaborada para invocar as sombras do *elegos* antigo, cuja forma, para ele mesmo, era um mistério”. Para Bowie (1986, p.22-5), no fim do século V, o termo *elegos* recebeu o sentido de “lamento em canto” (sete usos do termo datam de 415-7, seis em Eurípides) e foi associado ao metro elegíaco, *elegeion*, só no fim do século também. Acerca dessa discussão, cf. Faraone (2008, p.129, n.27).

para nomear o que está fazendo.<sup>46</sup> Ora, em *Andrômaca*, o termo não é usado, mas versos elegíacos compõem um lamento exatamente antes da entrada do coro, em uma passagem que muito provavelmente representou uma inovação formal para o público do espetáculo,<sup>47</sup> quer tenha sido Eurípides conhecido por utilizar formas musicais dessuetas e/ou exóticas ou não.<sup>48</sup> De qualquer forma, o canto ganha destaque e torna-se excepcional, ou seja, uma forma poético-musical particularmente trágica para uma situação ritual que, fora do teatro, adquiria outras formas.

Essa separação é mimetizada no próprio canto, pois, como outros já notaram, os cinco primeiros dísticos compõem uma unidade à qual se contrapõem os dois seguintes, espacial e temporalmente; o cenário para a performance dos cinco primeiros é mais propriamente Troia.<sup>49</sup> É como se o canto não desse conta do presente, servindo apenas para um passado tão distante de *Andrômaca* quanto, *mutatis mutandis*, a raça dos heróis está longe da Atenas do século V.

---

46. *Troianas* 119; *Ifigênia em Táuris* 146; *Helena* 185.

47. Cf. Allan (2000, p.52) acerca do gosto de Eurípides pela introdução de algo inexperado na segunda parte de seus prólogos. Para outra interpretação do uso do metro elegíaco, cf., por exemplo, Lloyd (1994, p.111): “o metro elegíaco também pode ter parecido mais excelso e controlado que os metros líricos usados por outras heroínas”.

48. Para Faraone (2008, p.133), a “stanza” inicial (ou seja, os versos 103-12) talvez seja mais uma referência à elegia narrativa que à técnica do lamento. Mais adiante, o autor sugere “que Eurípides, quando faz *Andrômaca* começar seu lamento com uma ‘stanza’ composta no modo arcaico, fá-lo assim para distanciar a si mesmo e seu público dele”, pois “ele talvez tenha considerado esse lamento apropriadamente antiquado para a heroína homérica que entoia lamentos famosos na *Ilíada*” (p.136). Mas Faraone sugere que nessa música ele também “revela seu interesse nas tradições musicais e religiosas de outros estados gregos”: “o lamento de *Andrômaca* é, ao mesmo tempo, arcaico e exótico, mas ele provavelmente reflete algum conhecimento que Eurípides e presumivelmente parte de seu público tinham dessa tradição local”.

49. Cf. Faraone (2008, p.130), que assinala que os versos 113-6 são mais agitados rítmica e estilisticamente e trazem nossa atenção de volta para o presente; ele também afirma que, com isso, *Hermíone*, a esposa do senhor de *Andrômaca*, é contraposta a *Helena* como o problema a ser enfrentado pela princesa troiana no presente (p.131).



A própria comparação que encerra o trecho como que fica no ar, mesmo levando-se em conta serem comparações comuns no gênero para se caracterizar o choro de uma personagem:<sup>50</sup> não só são inúmeros os exemplos míticos aos quais o símile poderia referir-se,<sup>51</sup> mas logo depois dele o coro bruscamente entra em cena, dando a impressão de que o canto é finalizado antes do tempo (Faraone, 2008, p.131; Allan, 2000, p.199-200). Um canto que não é do teatro entra em cena e dela sai bruscamente. Se no século V performances elegíacas, ou melhor, em versos elegíacos, eram executadas apenas por e para homens, um lamento feminino que adota o metro certamente constrói um problema de gênero – nos sentidos que equivalem aos termos em inglês “gender” e “genre” – para a plateia do canto.

## **Medeia 184-203**

Para finalizar, gostaria de discutir brevemente uma passagem de *Medeia*, encenada em 431. Trata-se da última fala da antiga ama da protagonista antes de entrar na casa para tentar apaziguar a dor de sua senhora, que, em relação aos conselhos dos amigos (*philoí*), tem se comportado como pedra ou mar (v.24-9), tornando os discursos deles completamente ineficazes (v.142-3).<sup>52</sup>

A dor de *Medeia* é primeiro expressa diretamente no drama através de uma troca anapéstica com a ama, quando a senhora canta sem sair da casa, ou seja, sem aparecer em cena (v.96-130). Assim, não há dúvida de que a sua dor é imune ao discurso; ela está inevitavelmente separada das outras personagens. Musicalmente, isso

---

50. Cf. Lloyd (1994, p.113): “o uso de símiles para descrever o choro do cantor é comum na lírica euripídiana”.

51. Para ficar apenas na *Iliada*, temos o choro de Agamêmnon (*Iliada* 9, 13-15), repetido para Pátroclo (*Iliada* 16, 4-6), e o choro de Niobe (*Iliada* 24, 602-17).

52. Para Luschnig (2005, p.164), a ama, embora escrava, deve ser um dos *philoí* que têm tentado aconselhar *Medeia*. A ausência de *Medeia* em cena indica que somente ela mesma determina suas ações (é *authadês*); cf. Hose (1990, p.56).

se expressa de diversas formas: tanto nos versos 96-130 quanto no párodo, quando o coro interage com Medeia e a ama (v.131-213), a fala desta, em recitativo, é mais contida que a parte cantada daquela (Mastronarde, 2002, p.180-1, 188-9); nessas passagens, ao passo que a ama (e o coro) reagem ao canto de Medeia, a heroína não ouve o que se pronuncia fora da casa,<sup>53</sup> finalmente, o coro funciona como crítico do canto de Medeia (148-53), com o que ele convida o público externo a também fazer sua avaliação do que ouve.

Para o coro, ainda há uma esperança de influenciar Medeia beneficentemente (v.173-83), ao contrário da ama, que expressa seu ceticismo antes de entrar no palácio:

Farei isso; mas temo que não convencerei minha senhora;	185
o favor dessa agrura entregarei. Sim, com o olhar de leoa sobre os filhotes, ela é um touro quando alguém, levando um discurso, perto se põe.	
Ao chamar de equivocados e em nada sábios os homens de antanho não errarias, eles que cantos ( <i>humnoi</i> ) para festejos, banquetes e jantares inventaram, deleites ( <i>terpnai</i> ) auditivos da vida;	190
mas às odiosas dores dos mortais ninguém descobriu, com música ( <i>mousa</i> ) e cantos muitas-notas, como pará-las, causadoras de mortes e sortes terríveis que derrubam as casas. Há lucro, porém, em isso curarem com canções ( <i>molpê</i> ) os mortais; para serem bem-sucedidos	195      200

53. É a dor de Medeia, expressa em seus gritos, que faz o coro entrar em cena (v.131-8); de acordo com Mastronarde (2002, p.189), “interrogação e simpatia são elementos-padrão de muitas entradas corais, e, do mesmo modo, a admoestação para que se restrinja a dor e o desespero são um motivo típico do coro trágico na medida em que a moderação da coletividade anônima é mostrada como contraponto dos indivíduos heroicos com sua intensa paixão”.

os banquetes, por que em vão modular alto a voz?  
 A disponível abundância do banquete deleita (*terpsis*)  
 a partir de si mesma os mortais.<sup>54</sup>

Como a persuasão por meio de um discurso está descartada, a ama volta-se à música. Não se trata, porém, apenas da menção de efeitos terapêuticos tradicionalmente atribuídos ao canto.<sup>55</sup> Procede-se a uma crítica cujos parâmetros principais são o fracasso dos poetas antigos e a desvinculação entre banquete e música, cada um com uma função possível própria.<sup>56</sup>

A ama não elimina por completo a possibilidade da utilização da música para curar o sofrimento;<sup>57</sup> ela descarta, porém, uma categoria de poetas – os de antigamente – e uma ocasião de performance bastante comum na cultura musical grega, o simpósio nas suas va-

54. O texto traduzido é o de Mastronarde (2002).

55. Para uma apresentação e rápida discussão das passagens na poesia arcaica em que essa vinculação aparece, cf. Nünlist (1998, p.126-34). A passagem que apresenta de forma mais extraordinária essa tópica é o início da *Nemeica* 4 de Píndaro: “A alegria, após esforços terem sido arbitrados, é o médico melhor; e as sábias filhas das Musas, as canções, encantam-no pelo toque. Nenhuma água quente tanto relaxa os membros quanto o elogio companheiro da lira” (v.1-4); texto grego em Snell e Maehler (1997). Na performance primeira da ode, o instante passado da vitória na *palaistra* por Timasarco, marcado pelo esgotamento, funde-se com o instante presente do canto que, por sua vez, é causa e consequência da alegria da celebração. Acerca dessa passagem, cf. sobretudo Lattmann (2010, p.137-9) e Machemer (1993, p.113-41).

56. A crítica é feita de forma geral, mas o início da *Teogonia* de Hesíodo (“Hino às Musas”), por ser muito conhecido – cf. Koning (2010) –, é uma passagem da qual boa parte do público de Eurípides deveria lembrar-se. Cf. os primeiros versos do epíncio 5 de Baquilídes, em que não só é construída uma rede de alusões ao início do poema de Hesíodo, inclusive o efeito terapêutico da poesia (“suspende as aflições serenamente”, v.7), mas se convida o ouvinte a identificar as alusões pertinentes (“Ditoso comandante de siracusanos volteia-carro, reconhecerás o ornamento doce-dom das Musas coroa-de-violeta – se algum dos mortais de hoje, então tu – com correção”, v.1-6). Para o texto grego de Baquilídes, cf. Maehler e Snell (1992).

57. Acerca da interpretação dos versos 199-200, cf. Pucci (2003, p.142-4).

riações.<sup>58</sup> Como não apresenta nenhum sucedâneo musical para as composições dos antigos, ela está claramente remetendo à própria encenação trágica em andamento e ao gênero do qual faz parte:<sup>59</sup> de alguma forma, o espetáculo musical em andamento, ele sim, ao contrário do que ocorre na performance de outros poetas como Hesíodo ou Píndaro, tem uma capacidade terapêutica. A ama, contudo, não diz como isso ocorre, apenas que é possível. Ela própria não tem como agir sobre Medeia, mas isso não significa que não esteja se referindo, no que diz respeito à cultura musical ateniense, a algo radicalmente novo.<sup>60</sup> O próximo passo seria interrogar-nos se, na fala da ama, também está embutida uma menção mais específica a um contexto contemporâneo da peça, os simpósios como espaços da elite masculina ateniense e seus “jogos (político-) poéticos”.<sup>61</sup>

## Conclusão

Com esse breve exame de passagens de quatro dramas áticos, espero ter reforçado a tese, defendida por alguns críticos nas últimas décadas, de que não só as comédias, mas também as tragédias gregas são textos que, se não problematizam, pelo menos conduzem a atenção do público para a sua dramaticidade, ou seja, para o fato de comporem uma performance que, por sua vez, tem espaço

58. Para Crane (1990, p.435-8), a ama introduz uma ideia progressiva, qual seja, o caráter antiquado das récitas poéticas em simpósios.

59. Cf. Luschnig (2005, p.165), “eles [os versos em questão] são parte do tema da futilidade da invenção humana, mas talvez também sejam uma referência autoconsciente à arte da tragédia e a esta tragédia em particular”.

60. É isso que defende Pucci (2003, p.143-7), para o qual os termos *akhos* (“dor”) e *kerdos* (“lucro”) apontariam para uma terminologia filosófica moderna (*Górgias* em especial); *contra* Wright (2010, p.168): “esse é um argumento engenhoso [sobre a função terapêutica do canto], típico do seu emissor [a ama], mas ainda é baseado na premissa de que a poesia *deveria* causar prazer e consolo, e nenhuma função alternativa para a poesia é sugerida”.

61. Acerca desse elemento cultural ateniense, cf. Collins (2004, p.63-163).

em uma cultura em que diferentes performances musicais definem reciprocamente sua área de atuação. Mais que isso: ao pertencerem à esfera nobre da cultura musical ateniense, as performances teatrais refletem determinadas relações entre música e política, entre elas, as que dizem respeito aos papéis sociais ideologicamente atribuídos às mulheres.

Não por acaso, nas passagens vistas, trata-se de situações de crise no meio das quais encontram-se personagens femininas das quais se espera uma performance musical que contenha algum tipo de resposta. Toda performance, porém, evoca performances anteriores e elementos genéricos em relação aos quais a performance presente se demarca. Além disso, a evolução dos festivais dramáticos na Atenas do século V e o fato de eles envolverem competição também reforçam nossa percepção de que inovações eram recorrentes, as quais, como vimos, podiam passar pela interrogação da tradição. Nada mais diferente, em relação a esses festivais dramáticos, que as práticas dos festivais das Panateneias, nos quais, já no fim do século V, os poemas apresentados – *Ilíada* e *Odisseia*, sobretudo – já parecem ter adquirido um estatuto canônico. A canonização no teatro, já vislumbrada em *Rãs*, de Aristófanes, demorou pelo menos cem anos.

## Referências bibliográficas

- ALEXIOU, M. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2.ed. rev. D. Yatromanolakis e P. Roilos. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.
- ALLAN, W. *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Euripides: Helen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ALONI, A. “The Proem of Simonides” Plataea Elegy and the Circumstances of its Performance. In: BOEDEKER, D.; SIDER, D. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

- BARKER, A. Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century. In: MURRAY, P.; WILSON, P. (Org.). *Music and the Muses: the Culture of Mousikê in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- BOWIE, E. L. Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. *Journal of Hellenic Studies*, v.106, p.13-35, 1986.
- BROSE, R. de. Simônides 22W2: lamento ou utopia?. *Calíope*, v.18, p.84-104, 2008.
- COLLINS, D. *Master of the Game: Competition and Performance in Greek Poetry*. Cambridge, Mass.: Center for Hellenic Studies, 2004.
- CRANE, G. A Change of Fashion and Euripides' *Medea* 190-203. *Mnemosyne*, v.43, p.435-8, 1990.
- CSAPO, E. Later Euripidean Music. *Illinois Classical Studies*, n.25, p.399-426, 2000.
- \_\_\_\_\_. The Politics of the New Music. In: MURRAY, P.; WILSON, P. (Org.). *Music and the Muses: the Culture of Mousikê in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_; WILSON, P. Timotheus the New Musician. In: BUDELMANN, F. (Org.). *Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- DIGGLE, J. *Euripidis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- DOVER, K. J. *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- DUARTE, A. *Aristófanes: As Aves*. Trad., intr., notas e gloss. São Paulo: Hucitec, 2000.
- DUNBAR, N. *Aristophanes Bird*. Ed., intr. and com. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- FARAONE, C. A. *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FORD, A. *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. "A Song to Match my Song": Lyric Doubling in Euripides' *Helen*. In: MITSIS, P.; TSAGALIS, C. (Org.). *Allusion, Autho-*

- ity, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HOSE, M. *Studien zum Chor bei Euripides*. Stuttgart: Teubner, 1990.
- KANNICHT, R. *Euripides: Helena*. v.2. Heidelberg: Carl Winter, 1969.
- KONING, H. *Hesiod: the Other Poet. Ancient Reception of a Cultural Icon*. Leiden: Brill, 2010.
- KOWERSKI, L. M. *Simonides on the Persian Wars: a Study of the Elegiac Verses of the "New Simonides"*. Nova York: Routledge, 2005.
- LATTMANN, C. *Das Gleiche im Verschiedenen: Metapher des Sports und Lob des Siegers in Pindars Epinikien*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- LLOYD, M. *Euripides: Andromache*. Intr., transl., and com. Warminster: Aris & Phillips, 1994.
- LORAUX, N. *La Voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.
- LUSCHNIG, C. A. E. *Granddaughter of the Sun: a Study of Euripides' Medea*. Leiden: Brill, 2005.
- MACHEMER, G. A. Medicine, Music and Magic: the Healing Grace of Pindar's Fourth Nemean. *Harvard Studies in Classical Philology*, v.95, p.113-41, 1993.
- MAEHLER, H.; SNELL, B. *Bacchylides*. Stuttgart: Teubner, 1992.
- MARTIN, R. The Pipes are Brawling: Conceptualizing Musical Performance in Athens. In: DOUGHERTY, C.; KURKE, L. (Org.). *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MASTRONARDE, D. J. *Euripides: Medea*. Intr., ed. e com. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- NÜNLIST, R. *Poetologische Bildersprache in der Frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart: Teubner, 1998.
- OLIVEIRA, F. de. Duas ou três coisas sobre mitos e histórias: os Persas de Ésquilo. *Letras Clássicas*, n.6, p.37-54, 2002.

- OLIVEIRA, F. de. As *anagnoriseis* de Electra. In: MARTINHO, M. (Org.). *I Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- PAGE, D. L. 'The Elegiacs in Euripides' *Andromache*. In: BAILEY, C. (Org.). *Greek Poetry and Life: Essays Presented to Gilbert Murray*. Oxford: Clarendon Press, 1936.
- PALLANTZA, E. *Der Troische Krieg in der Nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.* Stuttgart: Franz Steiner, 2005.
- PUCCI, P. The *Helen* and Euripides' "comic art". *Colby Quarterly*, v.33, p.42-75, 1997.
- \_\_\_\_\_. Euripides: The Monument and the Sacrifice. In: MOSSMAN, J. (Org.). *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ROSENMEYER, T. G. Elegiac and Elegos. *California Studies in Classical Antiquity*, p.217-31, 1969.
- RUTHERFORD, I. *Pindar's Paeans: a Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SNELL, B.; MAEHLER, H. *Pindarus: Epinicia*. v.1. Stuttgart: Teubner, 1997.
- SOUZA E SILVA, Maria de F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- SWIFT, L. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- WILLINK, C. The Parodos of Euripides' *Helen* 164-90. *Classical Quarterly*, v.40, p.77-90, 1990.
- WILSON, P. The *aulos* in Athens. In: GOLDHILL, S.; OSBOURNE, R. (Org.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WRIGHT, M. The Tragedian as Critic: Euripides and Early Greek Poetics. *Journal of Hellenic Studies*, v.130, p.165-84, 2010.





# ESPERANDO GODOT: POR UMA POÉTICA DO ABSURDO

Márcio Scheel<sup>1</sup>

*Estragon: Você acha que Deus está me vendo?*  
*Vladimir: Quem sabe fechando os olhos.*  
*(Estragon fecha os olhos, tremendo mais forte)*  
*Estragon: (parando, a plenos pulmões) Deus tenha piedade de mim!*  
*Vladimir: (vexado) E de mim?*  
*Estragon: (como antes) De mim! De mim! Piedade! De mim!*

Beckett, 2005

## Samuel Beckett e o mundo administrado

No que diz respeito a Samuel Beckett, nunca é fácil saber por onde começar. Justamente por se tratar de um escritor para o qual cada livro significava, a um só tempo, a fundação de um novo começo e a retomada de uma série de questões essenciais que retornam, obsessivas, num trabalho de escritura que pode ser entendido como a síntese de um pensamento que coloca em cena a derrocada dos principais valores sobre os quais o mundo moderno se erigiu. Com efeito, Beckett é lido como um escritor essencial-

---

1. Professor de Teoria Literária no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Ibilce – UNESP/São José do Rio Preto – Brasil.

mente niilista, enraizado nos limites históricos de uma Europa devastada por duas grandes guerras e que viu ruir, um a um, os princípios humanistas sobre os quais buscou se constituir. Beckett vivenciou a proliferação dos regimes autoritários, de direita e de esquerda; o absurdo sem precedentes do genocídio, da violência, da completa rejeição à diferença, manifesta a partir do desejo inconsciente de suprimir o outro, sua condição étnica, seu lugar na história e na cultura; a racionalização extremada das ações, do mundo e dos sentimentos, reduzidos às exigências da técnica, do capital, da produção e do poder, seja ele político ou econômico.

Ao encontrar-se tão fortemente enraizado na história da primeira metade do século XX, Samuel Beckett só poderia ser, nas palavras de Alain Badiou, “un écrivain de l’absurde, du désespoir, du ciel vide, de l’incommunicabilité et de l’éternelle solitude, un existentialiste, en somme”.<sup>2</sup> É inegável que sua obra nos confronta com personagens estranhas, aparentemente inacabadas, imperfeitas e moralmente mutiladas; com a imagem de um mundo arruinado e sombrio, desreferencializado, que, se encarado da perspectiva da representação, já não passa do semblante disforme e caricato desse mesmo mundo em que desamparadamente habitamos; com uma linguagem “afásica”, que se nega a comunicar qualquer coisa que não soe sua própria dissolução, o reconhecimento de seus limites e de suas imprecisões, uma linguagem que determina a forma fragmentária e repetitiva que seus romances e peças assumem. Isso tudo somado à ironia desconfortável de uma obra que nega a possibilidade mesma do acontecimento, isto é, a própria lógica do acontecimento como o encadear de fatos mais ou menos ordenados, com um sentido que pode ser apreendido a partir desses mesmos fatos. Sendo assim, pensar em Beckett como o escritor imbuído do sentimento do absurdo que rege nossa existência, como o niilista desencantado com o mundo e o tempo no qual se encontra, é acertado

---

2. “um escritor do absurdo, do desespero, do céu vazio, da incomunicabilidade e da solidão eterna, um existencialista, em suma” (Badiou, 1995, tradução nossa).

porque o situa no contexto cultural e político de sua época, mas é também redutor, porque ignora o fato de que ele é também um

écrivain “moderne”, en ceci que le destin de l’écriture, le rapport entre le ressassement de la parole et le silence originel, la fonction simultanément sublime et dérisoire des mots, tout cela était capturé par la prose, très loin de toute intention réaliste ou représentative, la fiction étant à la fois l’apparence d’un récit, et la réalité d’une réflexion sur le travail de l’écrivain, sa misère et sa grandeur.<sup>3</sup>

No caso de Beckett, a miséria e a grandeza do trabalho do escritor estão em evidenciar, por meio da ruína da obra, o arruinamento do mundo moderno. Da razão iluminista, que propopunha suplantar as trevas dos obscurantismos e superstições religiosas, ao ideal de uma história igualmente racionalizada, que nos guiaria a um futuro assinalado pelo progresso absoluto e permanente de toda a humanidade, passando pela afirmação plena do sujeito e da subjetividade, que encontram na linguagem a força de sua ascensão sobre a natureza e as coisas, a modernidade acabou, de certo modo, por subsumir a existência, em seus mais variados aspectos, à ideia do esclarecimento como guia fundamental do homem em posse de si mesmo. O preço que pagamos foi o de aceitarmos uma realidade cada vez mais desencantada.

Por sua vez, de acordo com Luiz Costa Lima (1991), poucas formulações foram tão ambíguas e contundentes<sup>4</sup> ao caracterizar a

---

3. “um escritor ‘moderno’, no qual o destino da escritura, a relação entre o começo da fala e o silêncio original, a função simultaneamente sublime e derrisória das palavras, tudo foi apreendido pela prosa, longe de qualquer intenção realista ou representativa, sendo a ficção, a um só tempo, a aparência de uma narrativa e a realidade de uma reflexão sobre o trabalho do escritor, sua miséria e sua grandeza” (Badiou, 1995, p.6, tradução nossa).

4. Contundente porque, sob muitos aspectos, afirma a precedência do conhecimento empírico-racional como única fonte de explicação e ordenamento do mundo; ambígua porque, ainda que Weber fosse, ele mesmo, um cientista – econômico, político e social –, sua visão de ciência não deixa de trair um certo pessimismo em relação a um mundo cujo sentido só possa se dar a partir das

modernidade quanto a noção weberiana de *Entzauberung*: o desencantamento do mundo. Pensada no contexto das relações entre experiência religiosa e conhecimento intelectual, a *Entzauberung* representaria, em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, o momento em que a própria religião se apropria da ideia de racionalidade, promovendo “a eliminação da *magia* como meio de salvação” (Weber, 2004, p.106). Desse modo, a modernidade seria o lócus de uma aposta radical no pensamento: banir qualquer forma de compreensão do mundo que não encontre fundamento nos próprios postulados do conhecimento racional. Trata-se, com efeito, de fazer do racionalismo a única via de acesso aos sentidos do mundo. Assim, “a modernidade de algum modo se relaciona com o desprestígio do religioso e daí com um dos seus condutos de expressão da afetividade” (Costa Lima, 1991, p.57-8), já que coloca o conhecimento empírico-racional como o alicerce da ciência moderna e como o elemento característico de si mesma: substituir o mito de uma divindade transcendente e imaterial, cujos desígnios nos são velados, pelo mito de uma racionalidade objetiva, capaz de tudo apreender, ordenar, dizer e significar no processo de dominação da natureza e de representação da realidade.

O desencantamento do mundo significa, aqui, um processo de desarticulação dos mitos (não só os religiosos, mas poéticos também), simbolicamente investidos de um sentido tanto ritualístico como eticamente determinado, ou seja, os mitos atuam no imaginário humano como fonte de experiências exemplares, de um conhecimento transcendente de si mesmo e da realidade, como forma de compreender o que se coloca para além dos limites da natureza física, da observação e do entendimento racional. A modernidade, com sua adesão aos princípios científicos, faz da razão o instrumento primeiro de todo conhecimento, atribuindo a ela algumas tarefas essenciais: explicar a dinâmica do mundo a partir de paradigmas derivados da Lógica, da Mecânica, da Física

---

leis da causalidade que o regem e dos esforços de dominação da natureza por parte da razão instrumental.

e da Matemática, desvelando as relações de causalidade que pautam seu funcionamento; ordenar o mundo, isto é, fazer com que ele encontre uma organização devidamente regular e harmônica, forjada a partir dos próprios interesses e postulados da razão; significar o mundo em função exclusivamente daquilo que é dado à razão conhecer, explicar e ordenar.

Nesse sentido, desencantar o mundo equivale a afirmar que seus significados possíveis só se constituem sob a força racionalizadora do olhar científico, da extensão de suas formulações sobre a compreensão da realidade, do grau de domínio sobre a natureza, manifestado a partir da força da razão instrumental que impõe a dissociação entre os fatos e os valores, reconhecendo apenas a utilidade imediata das coisas. Portanto, na modernidade, a racionalização weberiana vincula-se ao “aumento da materialização na experiência e no conhecimento”: o modelamento de toda prática científica de acordo com as tendências naturais e a extensão da “racionalidade científica” à “conduta da própria vida” (Matos, 1989, p.127).

Por isso, parece justo afirmar que a obra de Beckett se coloca como um espaço de reflexão crítica contundente não só da *Entzauberung* moderna, como também daquilo que Adorno e Horkheimer denominaram, na sua *Dialética do Esclarecimento*, de mundo administrado.<sup>5</sup> Um mundo que se despediu dos mitos em nome da lógica que se reitera como a ideologia do desenvolvimento, da produção em série, da mercadoria como valor supremo, do tempo

---

5. Ainda que a relação entre *Entzauberung* e mundo administrado apareça, aqui, sem as devidas mediações críticas que os conceitos solicitam, ainda que pareça, na verdade, uma passagem abrupta do “desencantamento do mundo” weberiano para a dominação da natureza, do mundo e do trabalho que a razão instrumental leva a cabo na noção adorniana de mundo administrado, essa relação de fato existe e é mais profunda do que podemos demonstrar aqui. No entanto, Olgária Matos, em *Os arcanos do inteiramente outro*, mais especificamente no capítulo II, intitulado “A história iluminista”, desenvolve de forma detida as relações entre a crítica adorniana à racionalidade moderna e o próprio tema da racionalização em Max Weber.

ordenado, em que a repetição monótona dos gestos produtivos determina o ritmo da existência e lança o sujeito para fora da possibilidade de qualquer experiência mais essencial: um mundo no qual “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.100). Assim, a racionalidade moderna, levada ao extremo, conduz a um mundo inevitavelmente burocratizado, no qual o próprio sentido da vida só pode ser afirmado de acordo com os padrões de dominação, controle e regulação que imperam sobre a própria vida.

O mundo administrado planifica o sujeito, condiciona sua consciência ao sistema de produção, à lógica do capital e da mercadoria, retirando do indivíduo mais do que a possibilidade real de se conhecer a si mesmo e ao mundo: ele esmaga a interioridade do sujeito, desarticula seu imaginário e impede, a um só tempo, que ele atribua novos sentidos à realidade, bem como encontre significados em sua própria existência. Por isso,

o preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. (Ibidem, p.35.)

Esse esvaziamento de sentidos não atinge apenas a esfera do religioso, não diz respeito apenas à racionalização da transcendência espiritual, do mito salvacionista, como acontece com a *Entzauberung* weberiana. Ele também estende sua sombra sobre a própria arte, principalmente se considerarmos que a linguagem criadora vive na divisa do mito, que a ideia mesma de representação só se realiza na tentativa de informar esteticamente o mundo, de dizê-lo e significá-lo, como outrora coube ao mito fazer. Mas,

diante do mundo administrado, da razão instrumental, do domínio técnico sobre a natureza e os homens, até mesmo a arte corre o risco de perder sua autonomia, sua condição de vereda aberta entre a realidade do mundo e o imaginário humano, seu poder significador. Daí Adorno e Horkheimer advertirem que “a obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana” (ibidem, p.28), ou seja, cabe à arte resistir à lógica da dominação, rejeitar que a instância do poético acabe assimilada, ela mesma, no interior do sistema de produção. Por esse prisma, a criação artística deve evitar que a obra se confunda com a forma objetiva da mercadoria.

Desse modo, a literatura de Beckett surge, para além de seu decantado niilismo, como uma luta que se estabelece contra o esclarecimento, que “eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência. Só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” (ibidem, p.18), contra esse mundo de superfícies planas e contornos definidos, no qual a verdadeira escritura é aquela capaz de restituir a força poética, criadora, fundante do mito. Força esta que põe em crise os valores da razão e desarticula o sentido imediato das coisas, do homem e da natureza. A obra de Beckett nega, no limite, uma certa inocência vinculada ao ideal de representação e faz da poesia impenetrável de sua linguagem uma reação ao mundo administrado e à lógica da *mimesis*. Ao negar-se representá-lo, Beckett transforma o mundo no último fundamento de sua poética. O mundo que, feito mito, devolve ao homem, como um espelho terrível, a imagem disforme de seu incontornável abandono, mas também de sua necessária esperança.



## Por uma poética do absurdo

Uma estrada no campo, ao entardecer, uma pedra, uma árvore frágil e dois vagabundos. É assim que, desde a descrição do cenário, no início do primeiro ato, à condição de extremado abandono de suas personagens principais, Vladimir e Estragon, que *Esperando Godot* se coloca diante de nós como uma provocação às nossas mais seguras expectativas. Afinal de contas, pensamos, como leitores e espectadores, que, na história da literatura, diante de suas obras, somos os produtores do sentido, aqueles que reconhecem o peso das imagens e o significado dos símbolos que elas fazem circular. A imagem da estrada, por exemplo, simbolizaria sempre um estar a caminho, uma passagem, um deslocamento e a experiência de uma aprendizagem: passar significa, de um modo ou de outro, conhecer. É assim que Dante segue os passos de Virgílio por uma estrada alegórica que leva necessariamente à transcendência e à revelação. É assim que Quixote segue sua inadiável aventura pelas terras da Mancha, de Aragão e Catalunha, cavaleiro de suas próprias fantasias, à mercê de uma loucura que o subtrai ao mundo, fazendo da irrealidade do delírio a única razão possível para seguir em frente diante do desconsolo avassalador de uma velhice a aguardar a morte. Do mesmo modo, Leopold Bloom erra pelas ruas de Dublin numa tentativa desesperada de encontrar seu lugar no mundo, no casamento, na família em crise, numa vida e numa realidade aparentemente tão menores diante dos caminhos do pensamento e da imaginação. Para não falar em Drummond, palmilhando uma “estrada de minas, pedregosa”, e preferindo a dura e lenta aprendizagem do caminho ao maravilhoso conhecimento do mundo oferecido pela máquina fantástica que se abre diante de seus olhos.

A estrada, então, representa o desdobrar de uma viagem na qual o sujeito se coloca inteiro na busca por uma experiência que possa, de algum modo, se traduzir num novo conhecimento de si. Mas em Beckett, ao contrário, a estrada é o lugar da espera, do desacompanhamento, no qual tudo se adia, tudo tarda, e mesmo o desejo esmorece. Suas personagens, em vez de seguir, passar, conhecer,

detêm-se diante de uma certeza que se desvela, lenta, penosa e insidiosamente ao longo de toda a peça: não há para onde ir, nem para onde voltar; não há passado ou futuro, início ou fim; e a única saída é viver esse presente eterno em função de uma esperança sempre e cada vez mais frágil – a única forma de não sucumbir à total e absoluta falência do humano. Isso porque as personagens se encontram diante de uma terra desolada e vazia, sem sonhos ou desejos, certezas ou motivos, pois, vale lembrar, o primeiro ato principia com a afirmação emblemática de Vladimir – “Nada a fazer” (Beckett, 2005, p.17) – e segue com um diálogo no qual progressivamente aflora, de modo caricato e obsessivo, a ideia da desistência, da renúncia, a própria ideia-limite do suicídio, que também não se realiza:

*Estragon:* Esperamos.

*Vladimir:* Sei, mas enquanto esperamos?

*Estragon:* E se a gente se enforcasse?

*Vladimir:* Um jeito de ter uma ereção.

*Estragon:* (*excitado*) Uma ereção?

*Vladimir:* Com tudo que se segue. Onde cair, a mandrágora brota.

É por isso que a raiz grita, quando arrancada. Você não sabia?

*Estragon:* À força sem demora!

*Vladimir:* Num galho? (*Aproximam-se da árvore, olhar atento*)

Não dá para confiar.

*Estragon:* Podemos tentar.

*Vladimir:* Tente.

*Estragon:* Depois de você.

*Vladimir:* Nada disso, você primeiro.

*Estragon:* Por quê?

*Vladimir:* Você é mais leve.

*Estragon:* Isso mesmo.

*Vladimir:* Não entendo.

*Estragon:* Pense um pouco, use a cabeça.

*Vladimir reflete.*

*Vladimir:* (*finalmente*) Não entendo.

*Estragon*: Vou explicar. (*Pensa*) O galho... o galho... (*Colérico*)  
Tente entender!

*Vladimir*: Você é minha última esperança.

*Estragon*: (*com esforço*) Gogô leve, galho não quebra, Gogô morto.  
Didi pesado, galho quebra, Didi sozinho. (*Pausa*) Enquanto  
que... (*Busca a palavra certa*)

*Vladimir*: Não tinha pensado nisto. (Ibidem, p.35-6.)

A ironia cruel do diálogo, que conduz ao humor farsesco com que Estragon explica didaticamente como e em qual ordem devem proceder com o suicídio, diz muito do caráter contraditório e confuso dessas personagens que se detêm, incapazes de levar a cabo uma jornada aparentemente inútil, vã, e que, por isso mesmo, adiam toda e qualquer destinação em nome da esperança, precária e incerta, de que, independentemente de sua imobilidade, algo aconteça:

*Vladimir*: Então, 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.

*Estragon*: Por outro lado, talvez fosse melhor malhar o ferro antes que esfrie.

*Vladimir*: Estou curioso para saber o que ele vai propor. Sem compromisso.

*Estragon*: O que era mesmo que queríamos dele?

*Vladimir*: Você não estava junto?

*Estragon*: Não prestei muita atenção.

*Vladimir*: Ah, nada de muito específico.

*Estragon*: Um tipo de prece.

*Vladimir*: Isso!

*Estragon*: Uma vaga súplica.

*Vladimir*: Exatamente!

*Estragon*: E o que ele respondeu?

*Vladimir*: Que ia ver. (Ibidem, p.37-8.)

É assim que Vladimir e Estragon depositam num insubstancial Godot a última possibilidade de reparar uma existência danificada. Toda a peça consiste no gesto de renúncia que os dois vagabundos, sistemática e obsessivamente, encenam: em vez de seguir como senhores de seus caminhos, vivenciam a espera pelo outro, que, mesmo em sua angustiante ausência, assume o papel providencial daquele que parece trazer as respostas para a existência sem sentido na qual se encontram afundados. O imobilismo, a passividade, o medo e a incerteza que se manifestam diante do mundo desolado e da demora de Godot refletem a condição absurda dessas personagens fraturadas:

*Estragon*: (*ansioso*) E a gente?

*Vladimir*: Como?

*Estragon*: Eu disse: e a gente?

*Vladimir*: Não entendo.

*Estragon*: Qual é o nosso papel nisso tudo?

*Vladimir*: Papel?

*Estragon*: Não se apresse.

*Vladimir*: Qual é o nosso papel? O de suplicantes.

*Estragon*: É tão ruim assim?

*Vladimir*: O senhor tem mais alguma exigência a fazer?

*Estragon*: E os nossos direitos? Evaporaram?

*Riso de Vladimir, abruptamente abortado, como antes. Mesma rotina, menos o sorriso.*

*Vladimir*: Você me faria rir, se não fosse proibido.

(Ibidem, p.40.)

No teatro de Beckett, não se pode falar de uma representação no sentido mais tradicional que a estética teatral evoca, ou seja, o colocar-se em cena de personagens que vivenciam uma ação que

pode ser reconhecida por meio do diálogo, situada em determinado tempo e espaço, investida de significados que podem ser derivados da própria natureza dos fatos representados. Ainda que essa perspectiva aristotélica da realização teatral tenha sido confrontada, revista, ampliada ou desarticulada ao longo da história, sua dimensão fundamental permanece. Mas, com Beckett, a representação é, desde o início, abolida, porque as personagens, que deveriam vivenciar a experiência essencial da ação; a linguagem, que deveria instituir a comunicação; e o mundo, que deveria ser imediatamente reconhecido, negam qualquer possibilidade de semelhança com o que quer que seja fora de si mesmos, fora da própria obra. As personagens de Beckett, ao prescindirem da ação, ao rejeitarem a possibilidade de fazer sentido, ao se retirarem da cena do sentido, resistem à racionalização do mundo, impedem o diálogo sobre o mundo, rejeitam a conformidade do mundo. E, por isso mesmo, personagens e mundo só podem existir na iminência do poético.

Contra a ordem racionalizada do real, Beckett concebe um mundo de proporções assimétricas em que tudo se repete, mas nada é o mesmo. Ao principiar o segundo ato, temos a descrição da cena: “Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar. Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas. Chapéu de Lucky no mesmo lugar. Algumas folhas na árvore” (Ibidem, p.109). A estrada desolada do primeiro ato, sua paisagem esvaziada, se repete e reafirma, no segundo ato, como o lugar no qual as personagens só podem viver os mesmos gestos obsessivos, que vão da espera ao desespero, da fala exaustiva ao silêncio amargurado, da afirmação da vida à canhestra tentativa de suicídio. Do mesmo modo, elas só podem comunicar o próprio sentimento de desterro. No entanto, essa incontornável repetição arquitetada uma narrativa que, como na música, encontra sua razão de ser na variação dos movimentos. Nesse sentido, estamos diante da mesma peça, do mesmo enredo, da mesma ação, mas nunca sabemos com certeza o que esperar.

George Steiner tem razão ao afirmar que “a paisagem de Beckett é uma monocromia desolada” e que “a matéria de sua salmodia

é esterco, solidão e a autossuficiência fantasmagórica que vem após um longo jejum” (Steiner, 1990, p.30), mas esquece de acrescentar que essa paisagem, esse mundo poeticamente construído, coloca em cena personagens marcadas não apenas pelo absurdo de suas condições ou de seus gestos obsessivamente repetidos, mas pelo fato de que cada repetição se funda na imprevisibilidade de um comportamento cuja natureza profunda ainda está enraizada num tipo de ação volitiva essencial: resistir ao próprio desencantamento do mundo, suspender nossas certezas, nas palavras de Estragon, “representar dignamente, uma única vez que seja, a espécie a que estamos desgraçadamente atados pelo destino cruel” (Beckett, 2005, p.160). Os gestos repetitivos das personagens, suas constantes trocas de posição e lugar ao longo de toda a peça, a incompreensão das falas que recusam a lógica da comunicação, o caráter farsesco e irônico das ações e atitudes por elas vivenciadas, caracterizam uma obra em que tudo se repete para, em essência, mudar, em que nada permanece, de fato, o mesmo.

São justamente essas variações que caracterizam a dimensão poética do acontecimento na obra de Beckett. Isso porque o que se coloca, do início ao fim da peça, é a ruptura com a noção mais superficial de representação, aquela a partir da qual a obra estabelecerá uma relação imediata e significativamente dada com a ordem do real. O mundo de Beckett pode sugerir, em sua absoluta irracionalidade, uma crítica ao mundo administrado, cuja bitola estreita da razão científica justificou até mesmo as manifestações mais violentas, perversas e totalitárias do século XX. Mas ele vai além disso: ele se constrói como a própria busca do homem pela nomeação do acontecimento, por seu entendimento ou sentido. Por isso Alain Badiou afirma que, para Samuel Beckett, “to find the name of what happens demands an invention within language, a poetic forcing”.<sup>6</sup> Assim, a realidade criada pelo escritor irlandês impõe, a partir de sua experiência transgressora com a linguagem, uma paisagem

---

6. “encontrar o nome do que acontece demanda uma invenção da linguagem, uma força poética” (Badiou, 2003, p.114, tradução nossa).

negativa que funciona como reação estética à imagem racionalizada do mundo moderno. A natureza reiterativa das ações e das falas das personagens, os trocadilhos, jogos de palavras, imagens e metáforas que atravessam as discussões, a ironia farsesca de um diálogo que simula a comunicação, mas que se nega à lógica do sentido, a repetição de uma paisagem estéril, cujo único elemento mais ou menos certo é uma árvore que muda decisivamente de um dia para o outro, num aceno para a própria descontinuidade do tempo, da história, dos acontecimentos cotidianos, retiram do espectador qualquer horizonte estável de expectativa, deixando como única certeza a ideia de que, diante desse mundo, nada é verdadeiramente certo.

O princípio da causalidade, que caracteriza o conhecimento científico – e a própria ordem do discurso, histórico, filosófico, literário e, claro, científico – na modernidade, reduz o sentido do mundo a um conjunto de eventos precisos, determinados e acessíveis pela observação racional, ou seja, “o primado da razão científica implica pois uma *restrição do campo do que faz sentido*. Dito de modo mais explícito: no interior da *Entzauberung*, o sentido não se origina de uma decisão da vontade senão que é algo que *necessariamente se impõe*” (Costa Lima, 1991, p.58). Daí Vladimir e Estragon repetirem os mesmos gestos, partilharem as mesmas sensações, experimentarem o peso das mesmas e impenetráveis ideias ao longo de dois atos reversíveis: a lógica racional dos acontecimentos foi sabotada. Ao mesmo tempo em que a peça pode ser lida como a realização mais bem acabada do homem danificado, do sujeito que já não pode dizer o sentido de um mundo cuja natureza está, *a priori*, determinada, em uma perspectiva mais profunda, ela também pode ser compreendida como a reação poética, delirante e absurda, em aceitar esse mesmo mundo rigorosamente definido e explicado.

Beckett, na verdade, faz com que seus personagens se recusem, do início ao fim, a pensar. Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucy não fazem outra coisa que não seja falar, mas se trata de uma fala que desloca o pensamento, que rejeita a transparência de um discurso de bases lógicas, racionais:

*Vladimir:* Quem faz força, escuta.

*Estragon:* É verdade.

*Vladimir:* E fica difícil de encontrar.

*Estragon:* Isso!

*Vladimir:* De pensar.

*Estragon:* Mas a gente pensa, ainda assim.

*Vladimir:* Pensa nada, é impossível.

*Estragon:* Já sei! Vamos nos contradizer.

*Vladimir:* Impossível.

*Estragon:* Você acha?

*Vladimir:* Não corremos mais o risco de pensar.

*Estragon:* Então do que estamos reclamando?

*Vladimir:* Pensar não é o pior.

*Estragon:* Claro que não, claro que não, mas já é alguma coisa.

*Vladimir:* Como assim, já é alguma coisa?

*Estragon:* Boa ideia, vamos fazer perguntas.

*Vladimir:* O que você quer dizer com isso?

*Estragon:* Já é alguma coisa ficar livre disso.

*Vladimir:* De fato.

*Estragon:* E então? O que acha de repassarmos nossas bênçãos?

*Vladimir:* O terrível é já ter pensado um dia.

*Estragon:* Mas será o nosso caso?

*Vladimir:* De onde vêm todos esses cadáveres?

*Estragon:* Essas ossadas.

*Vladimir:* Isso!

*Estragon:* De fato.

*Vladimir:* Devemos ter pensado um pouco.

*Estragon:* Bem no princípio.

*Vladimir:* Um ossário, um ossário.

(Beckett, 2005, p.124-6.)

A fala coloca em jogo a ideia do sujeito como uma espécie de máquina pensante para o qual a simples decisão de pensar levaria ao próprio pensamento. No entanto, quando Vladimir e Estragon põem-se a pensar, o produto do pensamento revela-se como os



despojos inúteis, o ossário, de tantas ideias. Estamos diante da concepção poética de um mundo que não pode ser derivado do pensamento, já que este, ao se realizar, nega sua condição primeira: significar, racional e ordenadamente, o próprio mundo. Coube a Descartes lançar as bases da Filosofia moderna ao conceber a ideia de que a realidade é caracterizada por dois aspectos fundamentais, o extensivo e o qualitativo, e afirmar a importância do sujeito, da consciência pensante, no conhecimento do mundo, já que determinadas qualidades sensíveis do real só existem em função de nosso pensamento. Assim, o sujeito seria a *res cogitans*, a coisa pensante, cujas reflexões encontram como limite, obstáculo, impedimento e resistência a *res extensa*, a matéria, a coisa concreta, que não se pensa, mas cuja natureza indeterminada deve ser vencida pelo conhecimento detido, pelo esforço intelectual, pela tarefa do pensamento. Para Descartes, nem o mundo nem o sujeito existem à revelia de si mesmos, mas sim a partir das relações abertas entre ambos. Conhecer, então, significa mais do que compreender o mundo, mas tomá-lo pelo pensamento e constituir-lhe seus sentidos.

Desse modo, pode-se dizer que Beckett parece substituir a *res cogitans* cartesiana, a noção de sujeito pensante que caracteriza a filosofia moderna, por um *cogito cogitans*, um pensamento que se pensa livremente, incondicionado como a natureza mesma da fabulação poética. Esse *cogito cogitans* não se refere ao mundo, não se dobra sobre ele, não lhe atribui qualquer sentido. Em última instância, ele chega a negar a possibilidade de o pensamento buscar um sentido para si mesmo.<sup>7</sup> Assim, a realidade concebida por Beckett articula-se como puro devaneio, impondo ao mundo uma pro-

---

7. Devo essa ideia, bem como os apontamentos que iluminaram alguns pontos cegos deste trabalho, à leitura detida e atenta do crítico, leitor e amigo Edison Bariani. No entanto, é preciso dizer que se não alcancei a devida clareza de expressão que certas questões aqui expostas solicitam, a responsabilidade, claro, é exclusivamente minha. De qualquer modo, como diria Drummond, fica “a gratidão, essa palavra-tudo”.

fusão de sentidos, sempre oblíquos e tortuosos, como a própria experiência do sujeito moderno.

## A fundação do mundo

Uma estrada no campo, vazia, que não destina, já que não está ali como caminho a ser percorrido, mas como o lugar do devir. Por isso, segundo Badiou, Godot “can only be awaited, being nothing but the constantly reiterated promise of his coming”.<sup>8</sup> E essa promessa em devir também é da essência do poético. Em Beckett, estamos diante de um mundo privado de toda materialidade – um mundo que nunca é o mundo, no sentido de que suas fabulações se colocam sempre fora dos limites da representação. As personagens da peça são impermeáveis à linguagem e à lógica do sentido a partir do qual esta apreende e diz o mundo. Ao passo que este, por sua vez, se deixa reduzir a uma absoluta imaterialidade: imagem diáfana, sem fundo, que se coloca, assim como a linguagem fraturada dos diálogos, contra a própria ordem da interpretação. O mundo, em Beckett, é um centro vazio no qual circulam indivíduos que, por sua condição absurda, por sua voz afásica, por seu distanciar-se do sentido, tornam ainda mais emblemática essa crítica de Beckett a um mundo ordenado pelo pensamento, um mundo que se firmou sobre o totalitarismo da razão e da técnica, esse mundo em que nós mesmos assumimos o papel do sujeito aniquilado, como Vladimir e Estragon, ou do senhor e do escravo, como Pozzo e Lucky. E não importa saber de que lado estamos, pois, como em *Esperando Godot*, os papéis são sempre intercambiáveis.

O curioso é que, independentemente do pessimismo que rege uma obra como essa, a crítica de Beckett ao mundo moderno se dê de forma tão singular, já que a recusa da representação e a fundação de uma referencialidade poética, se permitem que suas ale-

---

8. “só pode ser esperado, não sendo mais do que a constantemente reiterada promessa de sua vinda” (Badiou, 2003, p.56, tradução nossa).

gorias sejam lidas como o pesadelo racionalizado pela ordem do mundo administrado, também não escondem a dimensão de devaneio que encerram. A imaterialidade do mundo beckettiano tem sua razão de ser na insurreição poética a partir da qual a condição devaneante de suas personagens passa a se expressar, sendo que essa condição devaneante pode ser entendida como o que Gaston Bachelard chama de “função do irreal” (Bachelard, 1988). Vladimir e Estragon refletem, de uma só vez, a alegoria sem fundo do homem alheio, abandonado no mundo, mas também o sujeito que, nas palavras de Hölderlin (Heidegger, 2002), poeticamente habita este mundo e, acrescentaríamos, poeticamente resiste a ele. Se, de acordo com Bachelard, “somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano” (Bachelard, 1988, p.13), Beckett rompe com essa negatividade pela força irrealizante da palavra poética, que se opõe ao que o filósofo francês denomina de “função do real”, cujas exigências e solicitações cotidianas “obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades” (ibidem).

O mundo de Beckett se dá como apresentação, como aquilo que se apresenta, que se torna presente diante de nós – o mundo original, no sentido heideggeriano de origem, como o que, não havendo, irrompe e se presentifica: um mundo que é pura fundação, presentificação, um eterno agora. Esse mundo que se apresenta é uma insurreição contra o *gedeuteten Welt* de que nos fala Rilke na primeira de suas *Elegias de Duíno* (Rilke, 2002): o mundo moderno, reificado, significado, definido. Essa realidade poética concebe o mundo como *Darstellung*, ou seja, como pura apresentação. Ao prescindir da relação, elemento fundamental do jogo representativo na literatura, ele se instaura diante de nós como aparição, espaço em suspenso, sem origem, a não ser essa que se presentifica pela obra, que se funda exclusivamente pela linguagem, livre de toda referencialidade mais direta. Espaço sem começo e, conseqüentemente, sem fim, o mundo como apresentação, origem,

desreferencialização e infinitude é da condição do poético. Em *Esperando Godot*, tudo, desde o minimalismo do cenário à escassez de acontecimentos, do tempo sem cronologia à precariedade dos diálogos cindidos, evoca a poesia e seus símbolos, ainda que estes se coloquem, sempre e no limite, como uma resistência à significação.

Beckett não é apenas escritor, aquele que, ao escrever, ordena, ressignifica e dá sentido ao mundo; nem somente dramaturgo, aquele que reencena o mundo, traduzindo e comunicando sua realidade. Ele é aquele que, por meio da escritura, vivencia, nas palavras de Blanchot, “o risco da função poética”, pois poucos autores modernos levaram ao extremo a ideia de que “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (Blanchot, 1987, p.45) do modo como Beckett o fez. Dessa perspectiva, não deixa de ser irônico que Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky não façam outra coisa além de falar. Mas trata-se de um falar sem dizer, que retira da linguagem o peso insustentável do *logos*:

*Lucky: (exposição monótona)* Dada a existência tal como se depreende dos recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattmann de um Deus pessoal quaquaquaqua de barba branca quaqua fora do tempo e do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina athambia sua divina afasia nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe por quê mas o tempo dirá e sofre a exemplo da divina Miranda com aqueles que estão não se sabe por quê mas o tempo dirá atormentados atirados ao fogo às flamas às labaredas que por menos que isto perdure ainda e quem duvida acabarão incendiando o firmamento a saber levarão o inferno às nuvens tão azuis às vezes e ainda hoje calmas tão calmas de uma calma que nem por ser intermitente é menos desejada que não nos precipitemos e considerando por outro lado os resultados da investigação interrompida não nos precipitemos a investigação interrompida mas consagrada pela Academia de Antropopometria de Berna-sobre-Bresse de Testu e Conard ficou estabelecido sem a menor margem de erro tirante a intrínseca a todo e qualquer cálculo hu-

mano que considerando os resultados da investigação interrompida interrompida de Testu e Conard ficou evidente dente dente o seguinte guinte guinte a saber mas não nos precipitemos não se sabe por quê acompanhado os trabalhos de Poinçon e Wattmann. (Beckett, 2005, p.85.)

É sintomático que, ao comando de Pozzo – “Pense, porco” (ibidem, p.85) –, Lucky produza um dos mais desajustados e incompreensíveis monólogos da história da literatura: o silêncio do sentido, em Beckett, fala incessantemente uma fala sem peso ou profundidade, uma fala que reconhece os limites do *logos*, que se concebe, por isso mesmo, de acordo com Célia Berretini, como “a desconfiança da linguagem verbal, a dúvida em relação ao seu poder de captar a realidade, de comunicar, enfim, o que dá origem a uma atitude de derrisão. Derrisão da linguagem verbal, paralela à da condição humana” (Berretini, 2004, p.82-3). A condição do homem diante do mundo moderno desvela-se poeticamente porque se faz como essa fala que não se traduz num dizer, essa fala cujo ritmo é marcado pelo próprio absurdo de personagens cuja voz desvela o que Alain Badiou chama de “tortura do *cogito*” (Badiou, 1995, p.70). Repetições, rupturas, imagens desconcertantes, falas interrompidas, retomadas, sem continuidade ou acabamento, que se calam à comunicação, que cedem diante do silêncio, constituem alguns dos procedimentos beckettianos para fazer com que a teleologia do mundo real acabe profundamente questionada por meio da mesma linguagem que, supostamente, o define e explica.

*Esperando Godot* significa, antes de tudo, a invocação do poético como o devaneio a que se refere Bachelard, aquela forma de imaginação que nos liberta da função do real. Isso porque, nas palavras do filósofo,

se o considerarmos [o devaneio] em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma *função do irreal*, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho.

Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário. (Bachelard, 1988, p.13.)

Resistindo ao pensamento sistemático e à reflexão totalizante, ao racionalismo científico e à lógica da comunicação, à técnica e a instrumentalidade da palavra como reflexo da realidade, das coisas e dos sentimentos sob o controle da razão, Vladimir e Estragon sofrem a urgência de um dizer que, se não os liberta completamente de sua inevitável precariedade, ao menos lhes permite experimentar, de forma transitória e efêmera, a condição de poetas a partir dos quais o mundo, no que ele tem de mais infável, brevemente se desvela:

*Estragon:* Enquanto esperamos, vamos tratar de conversar com calma, já que calados não conseguimos ficar.

*Vladimir:* É verdade, somos inesgotáveis.

*Estragon:* Para não pensar.

*Vladimir:* Temos nossas desculpas.

*Estragon:* Para não ouvir.

*Vladimir:* Temos nossas razões.

*Estragon:* Todas as vozes mortas.

*Vladimir:* Um rumor de asas.

*Estragon:* De folhas.

*Vladimir:* De areia.

*Estragon:* De folhas.

*Silêncio.*

*Vladimir:* Falam todas ao mesmo tempo.

*Estragon:* Cada uma consigo própria.

*Silêncio.*

*Vladimir:* Melhor, cochicham.

*Estragon:* Murmuram.

*Vladimir:* Sussurram.

*Estragon:* Murmuram.

*Silêncio.*

*Vladimir*: E falam do quê?

*Estragon*: Da vida que viveram.

*Vladimir*: Não foi o bastante terem vivido.

*Estragon*: Precisam falar.

*Vladimir*: Não lhes basta estarem mortas.

*Estragon*: Não é o bastante.

*Silêncio.*

*Vladimir*: Como o rufar de plumas.

*Estragon*: De folhas.

*Vladimir*: De cinzas.

*Estragon*: De folhas.

(Beckett, 2005, p.120.)

Como não afirmar que estamos diante da fala poética, essa fala que não é mais do que o murmúrio profundo do ser que ouve o dizer do mundo para além do que o mundo sufoca, abafa e cala. A linguagem de Beckett situa-nos, como espectadores, numa espécie de intervalo radical do sentido. Diante de sua obra, a única sensação certa que experimentamos é a de estarmos entre. É o interstício de algo – um evento, uma ação, um acontecimento – que nunca se realiza completamente como sentido. Trata-se de uma linguagem que nos desloca de nosso lugar privilegiado: o do leitor, intérprete ou analista – o lugar daquele que acredita possuir os meios para fazer valer a força da significação. Como a própria ação vivenciada por Vladimir e Estragon – na verdade, uma não ação, já que a existência dessas personagens se assinala por meio dos diálogos fraturados e dos gestos obsessiva e inutilmente repetidos –, nós, como leitores, também somos marcados pela espera, assinalados pela expectativa de um sentido que, para se estabelecer, coloca diante de nós uma tarefa de Sísifo: encaramos o absurdo do mundo e de nós mesmos. Absurdo que principia sempre com a derrisão, como sugere Camus:

Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um começo ridículo. Muitas vezes as grandes obras nascem na es-

quina de uma rua ou na porta giratória de um restaurante. Absurdo assim. O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável. Em certas situações, responder “nada” a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem. Os seres amados sabem disto. Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo. (Camus, 2006, p.27.)

Como não pensar que a obra de Beckett nos coloca justamente diante dessa imagem camusiana do mundo? O nada que o mundo beckettiano presentifica é a expressão sincera, mas também irônica, a partir da qual a realidade da obra irrompe, afirma-se e provoca nossas frágeis certezas. Por outro lado, esse mundo imaginado por Beckett, “que rompe a corrente dos gestos cotidianos”, também é mais do que o lugar, o território, a paisagem na qual constatamos a nossa terrível e inevitável contingência, o peso insustentável de uma rotina momentaneamente quebrada pela consciência desolada ao perceber que o mundo é “denso”, ao “entrevistar a que ponto uma pedra é estranha, irreduzível para nós mesmos, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós” (ibidem, p.28). O mundo, tal qual é entrevisto e vivenciado por Vladimir e Estragon, significa a assinalação de uma esperança fundamental: ele é a imagem poética que nos permite acreditar na força da imaginação criadora, que concebe seus mitos de formas sempre irreduzíveis aos caminhos de mão única do pensamento racionalizado; mundo a se desvelar diante de nós como o delírio que se alheia ao imperativo da fórmula, do cálculo e do conceito.

Em *Esperando Godot*, espaço, tempo e personagens compõem uma imagem invertida do real: tudo gira em torno de um mesmo processo de desarticulação dos mecanismos representacionais. A peça nega-se a ser o reflexo do mundo, a realização mimética da pura negatividade do mundo. O caráter fantasmagórico das personagens,



a dimensão espectral do cenário, a fragmentação da linguagem, o tartamudear dos diálogos contribuem para constituir um universo, uma realidade, um mundo imaterial, que se dá como abstração, imagem poeticamente construída como devaneio, no sentido em que Bachelard afirma que este “nos dá o mundo de uma alma”, ou seja, de “que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (Bachelard, 1988, p.15). Ao voltar-se contra a ordem do mundo administrado, Beckett levou ao extremo a ideia de que cabe à poesia a permanente tarefa de irrealizar o mundo.

Na superfície, as personagens de Beckett parecem ou se confundem com o sujeito esmagado pela racionalidade que caracteriza o mundo moderno, administrado, weberianamente desencantado. Assim, no jogo de aparências e fingimentos que a linguagem solícita, acreditamos no vazio desolador que a vida dessas personagens ostensivamente nos impõe. Mas, no fundo, mais do que os únicos habitantes possíveis de um mundo arruinado pela razão, Vladimir e Estragon transcendem, poeticamente, esse mundo, pois é de seus gestos canhestros, de seus comportamentos obsessivos e deslocados, de suas condições esgotadas, mas, sobretudo, de sua linguagem que se liberta de toda afirmação mais significativa, da possibilidade mesma de se comunicarem com o real, que emerge a perturbadora capacidade de resistir a um mundo racionalizado, violento e incompreensível do qual são, ao mesmo tempo, as vítimas e as paródias mais bem acabadas.

Nesse sentido, as personagens de Beckett extraem sua substancialidade mais significativa dessa tensão dialética que as coloca no limite entre o trágico e o farsesco, o profundo e o superficial, a aparência e a essência, o prosaico e o poético. Da mesma forma, a natureza dessa tensão revela a própria condição do sujeito – e do artista, é bom não perder de vista o fato de que a obra de Beckett coloca em jogo a própria possibilidade da arte – na modernidade. Ao menos desde Baudelaire, o artista moderno concebe sua arte colocando-se na tênue fronteira entre o desespero e a derrisão que a imagem de um mundo racionalizado, regido pela técnica e definido pela noção

de progresso científico, lhe impõe. Mundo que, ao se despedir do mito, torna quase impossível ou estéril o trabalho do poeta, que, no entanto, resiste feito “esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens” (apud Bachelard, 1988, p.173). E é George Steiner quem nos lembra do fato de que as personas de Beckett se apresentam como o dândi asceta, o mendigo ativo (Steiner, 1990, p.29).

No último meio século, desde a primeira montagem de *Esperando Godot*, surgiu um conjunto de leituras e análises críticas que se propõe a entender a dimensão absurda da peça – e, conseqüentemente, da condição humana ali representada – em função da carga simbólica que algumas figuras, sobretudo a do próprio Godot, concentrariam em si. Daí o mesmo Godot já ter sido interpretado como a representação alegórica de Deus, da Liberdade, da Salvação, da Redenção, entre outras leituras possíveis. O fato é que a peça de Beckett extrai sua força significativa justamente da dimensão mitopoética de sua escritura, que toma completamente suas personagens e que ressignifica o mundo arruinado na qual elas se encontram.

É da confluência entre o discurso teatral, que solicita sempre, em maior ou menor grau, o empenho da palavra em comunicar a ação, em fazer-se entender, em dizer o conflito que se detona diante do espectador, e o discurso poético, que tende à não ação, ao hieroglífico, à cifra, à opacidade do signo, da linguagem, que Beckett concebe o mundo em devaneio a partir do qual suas personagens vivenciam o drama da condição humana. Talvez a questão fundamental seja pensar que após duas grandes guerras e a visão de uma Europa desolada, em ruínas, só restasse a Beckett a concepção de um teatro capaz de colocar em jogo a representação poética do absurdo que se dá como um novo destino trágico a se abater sobre o homem do século XX – vítima da racionalidade moderna, que conduziu o mundo à derrocada do humano – ao mesmo tempo em que encontra na experiência do estranhamento e da incompreensão – prefigurados pelos diálogos improváveis, pela espera inexorável, pela construção de um espaço cênico minimalista, estéril e deso-

lado, pelo *nonsense* das circunstâncias, das ações e da própria existência dessas personagens tornadas símbolos que resistem à interpretação – a única forma possível de transcender sua própria condição. Assim, o poético, na peça, opera como o mecanismo por meio do qual o mundo e o homem, dramaticamente, se iluminam. Ainda que, ao cair do pano, essa luz lançada contra a ordem do real só revele as profundezas de uma existência solitária, vazia e desemparrada. Porque, no fundo, a beleza também nasce do desemparrado do homem diante de si mesmo e do mundo.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BADIOU, Alain. *Beckett, l'incroyable désir*. Paris: Hachette, 1995.
- \_\_\_\_\_. *On Beckett*. Trad., intr. e sel. Nina Power e Alberto Toscano. Manchester: Clinamen Press, 2003.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. e pref. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett, escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. Uma questão da modernidade: o lugar do imaginário. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

- RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Trad. Karlos Rischbieter. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Rev., apres., gloss. Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



# PERSPECTIVAS EXPERIMENTAIS E CRÍTICAS NAS PEÇAS EM UM ATO DE TENNESSEE WILLIAMS

*Maria Silvia Betti*<sup>1</sup>

A peça em um ato, estrutura frequente em parte considerável da produção dramaturgica do século XX, tem papel de destaque entre as formas ligadas à superação formal do drama. Isso ocorre porque ela tende a empregar recursos significativos para a figuração de circunstâncias típicas da sociedade moderna, como a alienação e o isolamento do indivíduo. Sua característica principal é a representação de uma situação em si, desligada de uma progressão ou de um encadeamento causal de ações de caráter dramático. Via de regra, seu ponto de partida já é um momento de culminação tensional, o que a coloca, não casualmente, numa situação de afinidade com os processos estruturais do conto, da lírica moderna e, algumas vezes, do assim chamado “teatro do absurdo”.

Uma das principais características da sociedade moderna e contemporânea é a de massificar e diluir a individualidade e, paralelamente, a de reforçar mecanismos de percepção e pensamento apoiados no individualismo. Nesse contexto, o isolamento do indivíduo dificulta ao máximo o diálogo de padrão convencional,

---

1. Professora de Literatura no Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) – Universidade de São Paulo (USP)/SP – Brasil.

apoiado em trocas verbais “autênticas”, que se materializam pela expressão da subjetividade das personagens e que se formalizam dramaturgicamente por meio do drama (Szondi, 2001, p.113). Ocorre, porém, que o silêncio e o monólogo, que seriam as decorrências naturais nessas circunstâncias, são substituídos por formas dialógicas artificiais e empobrecidas de conteúdo, desenvolvidas em situações de confinamento. Como bem observa Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, o arcabouço formal do drama acaba, dessa forma, conseguindo sobreviver, mesmo que precariamente, ao próprio isolamento que potencialmente continha em si todos os elementos para inviabilizá-lo.

A longevidade dessa forma dramática moderna (e dentro dela a da peça em um ato) fica, assim, assegurada, o que explica a sua ocorrência em parcela considerável das dramaturgias que, no século XX, evitaram o movimento em direção ao épico (ibidem, p.113), como é o caso de grande parcela da dramaturgia norte-americana moderna.

Como observa Peter Szondi, no drama moderno o sujeito transforma-se no objeto central de representação. Não se trata do sujeito agente, que arbitra sobre seu próprio destino, mas do sujeito encapsulado nos equívocos e impasses criados por suas próprias percepções e pulsões. O recorte situacional e o foco nos descompassos dialógicos, usuais na peça em um ato, constituem recursos bastante eficientes para a figuração desse encapsulamento.

Tennessee Williams foi um dos mais assíduos cultores das peças em um ato na dramaturgia norte-americana. Consta que, ao longo de sua carreira, chegou a escrever cerca de setenta delas. Sua afinidade com essa estrutura parece associar-se ao uso experimental que fez dela em grande parte de sua produção: é possível que, premido constantemente pela engrenagem empresarial e midiática que o celebrizou, o campo das peças em um ato lhe tenha proporcionado maior agilidade no sentido de testar recortes situacionais e recursos expressivos. Não parece casual, assim, o fato de as peças associadas à sua maturidade e celebridade remeterem em alguma medida a peças em um ato que lhes são anteriores. Também

chama a atenção o fato de Tennessee ter deixado, ao morrer, dezenas de peças em um ato que só viriam a ser encenadas muitos anos depois. Algumas delas chegaram a permanecer inéditas durante vários anos.

São muitas as incertezas sobre as datas de criação de várias das peças em um ato de Tennessee e sobre o próprio histórico editorial delas. O fato é que esse filão de seu trabalho apresenta material dramaturgicamente de interesse para todos os que se dispõem a examinar sua dramaturgia de uma perspectiva investigativa e analítica, e que procuram examinar suas *one act plays* à luz do papel que desempenharam na representação dramaturgicamente da sociedade norte-americana de sua época.

O tratamento dado por Tennessee aos materiais que trabalha dramaturgicamente é inequivocamente lírico ou lírico-épico: eventuais progressões narrativas desfazem-se antes de alcançarem uma resolução final; o lirismo, geralmente modulado pela ironia, dissolve qualquer possível cerne dramático, e os nós conflituais latentes encapsulam-se na irresolução estrutural. Os diálogos são reticentes e pontuados por elipses. As falas muitas vezes afastam-se provocativa e quase temerariamente da coloquialidade que lhes poderia, em princípio, ser cobrada por alguns. Muitas das rubricas extravasam a funcionalidade cênica e enveredam por uma esfera de expressão claramente literária e absolutamente intransponível para o plano da expressão interpretativa no espetáculo.

A dramaturgia de Tennessee Williams trabalha recorrentemente com a erosão sutil mas irreversível de sentidos que parecem emergir “naturalmente” dos diálogos. Embora estes sejam a base constitutiva das peças, é nos desníveis de comunicação, nas elipses de pensamento e nos desencontros perceptivos que se localiza o principal centro propulsor do sentido. Com isso, as expectativas suscitadas em quem lê ou assiste a essas peças são drasticamente esvaziadas e, ao final, o leitor e o espectador se veem deslocados para fora da zona de conforto perceptivo que haviam inicialmente vislumbrado.



*A mulher do gordo* (*The Fat Man's Wife*), de 1939, ilustra de forma bastante típica esse processo: toda uma sequência de interações verbais do casal Vera e Joe evidencia fartamente o grau de tédio conjugal e de desinteresse afetivo a que chegaram em seu convívio. Membros de uma alta classe média ligada ao mundo da produção teatral em Nova York, ambos flertam com pessoas mais jovens em festas e ocasiões sociais, e quando a sós entre si são incapazes de dialogar sem trocar farpas e comentários mordazes.

Um bloco inicial de diálogos dá evidências inequívocas desse estado de coisas e sugere que Vera, cortejada por um jovem, talentoso e apaixonado dramaturgo, não hesitará em abandonar o marasmo matrimonial e em zarpar com o rapaz para uma viagem sem escalas fixas por mares distantes e praias desertas. Tudo parece antecipar claramente esse tipo de desenlace: Vera admira a ousadia do moço, que recusou um contrato milionário com a indústria do cinema e critica abertamente os padrões de espetáculo impostos pela Broadway.

O rapaz personifica em si a negação total de todos os princípios corporificados em Joe, um produtor teatral cuja prosperidade e mentalidade são figuradas simbolicamente no traço físico da gordura como representação do excesso e da acumulação material. Ao contrário do que se imagina, a opção de Vera acaba sendo determinada não pela ruptura com o casamento entediante, mas pelo princípio arraigado da acomodação e do interesse, revestido convenientemente com a roupagem de um suposto bom senso e de uma ponderação racional dos fatos. As propostas do jovem dramaturgo, Dennis Merriwether, requerem que ela abra mão do confortável padrão de vida a que se habituara. Ao mesmo tempo, os argumentos do rapaz, num certo sentido, não deixam de revelar uma faceta de involuntário e inconsciente endosso aos estereótipos sociais inerentes à classe a que Vera pertence:

*Dennis:* Vera, seu marido é gordo. Não só fisicamente gordo. Mas mentalmente. Ele é mentalmente gordo e – e eu ouvi uma mulher na festa esta noite perguntando para outra quem você era, e a mu-

lher riu e disse, “Ah, ela é só a mulher do gordo!”. Me doeu muito pensar que alguém pudesse identificar você – você, Vera! – como sendo simplesmente a mulher do gordo que estava se passando por imbecil naquela festa! (Williams, 2011a, p.212.)

A peça, ao final, não só desmantela uma solução que parecia já configurar-se concretamente, mas o faz apontando perturbadoramente para a permanência da própria situação esboçada na cena inicial entre Vera e Joe:

*Vera:* Às vezes, eu me pergunto por que eu não te deixo, Josie. Esta seria uma solução.

*Joe:* Bem, então por que você não me deixa? Você vem ameaçando fazer isso nos últimos quinze ou vinte anos.

*Vera:* Há sempre um novo dia. E você é sempre tão bem-humorado de manhã, Josie, que fica impossível eu retomar o humor da noite anterior. Acho que se a gente tiver que se livrar um do outro vai ter que ser de repente, de noite, sem nos despedirmos. O hábito é uma força tão avassaladora! [(Ibidem, p.201.)

Ao contradizer e esvaziar uma expectativa que parecia latente, a peça dá concretude e relevo crítico à matéria de que efetivamente trata: esta não se expressa, como seria típico imaginar, por aquilo que as personagens dizem, mas pelas reveladoras lacunas em que se descobre aquilo que elas não ousam admitir sequer para si próprias. A peça extravasa, assim, a representação pura e simples da relação entre Vera e Joe, e deixa entrever sem meias-tintas, ao final, a forma tácita como ambos reproduzem os sufocantes valores e os pactos de convívio afetivo e social emblemáticos da classe a que pertencem.

Também *O quarto rosa*, de 1943, apoia-se num princípio estrutural semelhante, o da reversão da expectativa suscitada pela exterioridade da situação configurada nos diálogos; o ninho de amor extraconjugal, desfrutado há anos por um casal de amantes, tornou-se, ao longo do tempo, uma espécie de réplica da monótona sensorial familiar do “lar doce lar” em sua faceta mais convencional e

menos desejável. O descompasso comunicativo nos diálogos intensifica-se ao longo da peça e culmina com uma quase completa desagregação da lógica nas trocas verbais entre o homem e a mulher. O contraponto entre as falas tempestuosamente interrompidas do homem e da mulher em questão produz efeitos muito próximos aos de certas peças do “teatro do absurdo”:

*Homem:* Tudo que eu falo você diz que é mentira!

*Mulher:* Só quando eu tenho...

*Homem:* Saia do seu...

*Mulher:* Certeza absoluta que você...

*Homem:* Do seu...

*Mulher:* Mentiu! (Williams, 2011b, p.105-6.)

A composição situacional e a natureza dos diálogos, em todo o segmento inicial, faz crer que se está diante de uma típica comédia leve e despreziosa, apoiada em conflitos ligados ao ciúme e à infidelidade: a mulher, bela loira de 30 anos, ressentida não só da ausência do homem na noite de Ano-Novo, mas da descoberta de que o motivo alegado por ele para ausentar-se era falso. O homem, um pai de família beirando os 40, está entediado com a saturação monocromática do ninho de amor e mostra-se evasivo ao detectar na fala da amante os argumentos típicos de uma esposa. O leitor e o espectador são expostos aos mais frequentes estereótipos ligados a esse subgênero: de um lado, a mágoa da mulher, que abriu mão de uma vida social e profissional para ficar permanentemente disponível para os encontros. Do outro, o cansaço físico e emocional do homem, premido pelas crescentes cobranças afetivas da amante.

A situação conflitual esboçada começa a esvaziar-se logo no início, quando a peça adentra o campo da ironia: o homem não se dá conta de que o vaso de bicos-de-papagaios que enviou à amante é uma réplica redundante e banal da onipresente decoração natalina da época do ano em que se encontram. A amante, provocativamente vestida num sensual *negligé* cor-de-rosa, tem demandas e

expectativas que pouco destoam das de uma esposa no mais pleno usufruto da legitimidade matrimonial. Os papéis outrora assumidos na relação proibida e apaixonada passaram a ser desempenhados de forma puramente protocolar. Sob a égide desse clima desgastante, o *kitsch* monocromático sufoca, e a integridade discursiva dos diálogos vai sendo intempestivamente desagregada por um verdadeiro duelo de estereótipos.

Dessa forma desagrega-se também, inevitavelmente, o desfecho que o leitor e o espectador julgavam previsivelmente esboçado desde o início. O homem, premido por cobranças e presumivelmente desejoso de evadir-se da relação, vê-se, ao final, expulso do nicho de amor que o sufocava. Ironicamente, é a cor rosa que irá servir de estopim para a discussão em que a amante o intima a devolver a chave, sinalizando assim, ela própria, o fim da relação que tanto parecia querer preservar. Na verdade, o nicho amoroso abrigava já, desde o início, um novo amante ocultamente instalado, e ele deverá ser, doravante, o seu novo usufrutuário. A revelação final desse fato desmantela retroativamente todas as expectativas iniciais, expõe fragorosamente o jogo de aparências impregnado na relação amorosa e reverte a convencionalidade de que a peça parecia estruturalmente revestida. Trata-se de um uso estrutural da ironia, e associa-se fortemente a outra característica recorrente das peças em um ato de Tennessee Williams: a grande condensação da matéria dramática figurada.

Essa condensação é bastante perceptível em *Verão no lago*, texto fortemente marcado por uma figuração simbólica das questões centrais. A peça apoia-se na densidade e na expressividade lírica de suas imagens, e isso lhe permite tratar, de forma dramaturgicamente compacta, de algo que a escritura convencional do drama teria de abordar por meio de longo e minucioso processo de caracterização psicológica: a entrada de Donald, um adolescente de 17 anos, na vida adulta, figurada por meio de uma série de imagens associadas ao seu afastamento do sufocante núcleo familiar, e a relutância de Mrs. Fenway, sua mãe, em se conscientizar do fato. Donald sente-se atraído pelo lago junto ao chalé em que veraneiam,

e enxerga-o como local em que se dá uma idílica suspensão do tempo. É fortemente simbólico, assim, o fato de o intenso brilho das águas sob o sol ofuscar com pontos escuros a visão de Mrs. Fenway, e de ela mostrar-se a uma certa altura irritada com o tique-taque do relógio na parede a ponto de pedir à empregada que o retire dali. Os recursos simbólicos dão materialidade cênica e tessitura dialógica a elementos que, se transpostos em termos estritamente dramáticos, teriam desencadeado longas sequências situacionais com a função de, em alguma medida, embasar pela explicitação cênica o material psicológico representado.

Também *O jogo*, cujo título original é *The Big Game*, faz uso significativo da função simbólica, alavancando-a por meio da ironia dramática. Na enfermaria masculina de um hospital municipal do Sul dos Estados Unidos, Tony Elson, estrela do futebol universitário norte-americano, recupera-se de uma intervenção que lhe salvou a perna e divide o quarto com dois pacientes em estado grave: Dave, de 20 anos, um paciente terminal, e Walton, de 48, veterano da Primeira Guerra que está para submeter-se a uma delicada cirurgia neurológica. Na matéria dramaturgica da peça, as circunstâncias de classe associadas aos três personagens (Tony, campeão esportivo proveniente de família abastada; Dave, trabalhador sem recursos e paciente do sistema público de saúde; e Walton, veterano do Exército americano) não apenas não desaparecem mas são figuradas com centralidade.

A estrutura situacional é constituída por uma série de revelações feitas separadamente a Tony e a Dave: Tony toma conhecimento da condição terminal de Dave enquanto aguarda sua própria alta, e Dave, por sua vez, é informado da morte de Walton ao perguntar sobre a demora do companheiro em retornar ao quarto após a cirurgia.

Na forma como engendradas dramaturgicamente na estrutura, essas revelações fornecem ao espectador um grau de conhecimento que totaliza (e portanto transcende) o das próprias personagens. A ironia dramática que assim se configura alegoriza a matéria dramaturgica tratada, e faz que a enfermaria funcione como espaço sim-

bólico de transição entre doença e cura ou entre vida e morte. Uma analogia simbólica se estabelece, assim, entre a vida e o grande jogo aludido no título: trata-se, porém, da vida figurada pelo prisma da sua materialidade, aspecto que transparece com clareza na fala em que Walton compara a experiência vivida no campo de batalha e a que enfrenta agora ante a possível iminência da morte:

*Walton:* [...] Quando a gente está com medo, a melhor coisa é olhar as estrelas lá em cima. Isso é outra coisa que aprendi na França. Lembro de uma noite saindo da trincheira depois de um bombardeio pesado... Eu fiquei paralisado de medo... Andava que nem bêbado... Mal conseguia segurar a arma... De repente vi o céu de relance... Entre as nuvens de fumaça... Eu ri alto. Tinha tantas estrelas lá no alto... Eu era só... Dá pra entender?

*Dave:* É, mas o que isso te traz de bom?

*Walton:* Não sei... Te faz sentir muito pequeno e sem importância, elas são tão frias e distantes... Você olha para elas e diz a si, bom, que importância tenho eu? Tem milhões como eu nascendo todos os dias! Entende? Você olha para aquelas estrelas e sabe que elas estavam lá milhares de anos antes de você chegar à terra... E vão estar lá milhares de anos depois que você se for! Elas meio que... representam... a eternidade ou coisa assim! E quando você pensa em uma coisa como a eternidade... uma coisa assim... (*Faz um gesto vago com ambas as mãos.*)

*Dave:* É...É...

*Walton:* (*sorrindo*) Dá pra entender?

*Dave:* (*com um entendimento lento*) É, eu sei o que você quer dizer...

(Williams, 2011c, p.95-6.)

Na inconclusividade e nas suspensões de pensamento que a pontuam, a fala de Walton ressalta a serenidade que sentiu ao vislumbrar não uma possível morte heroica no campo de batalha, ou uma transcendência presumivelmente anunciada pelas estrelas no firmamento, mas a pequenez histórica e coletiva inerente à sua pró-

pria condição. O que o conforta e lhe traz relativa serenidade é a valorização do processo concreto de nascimento e vida que deverá perpetuar-se para além dos limites de sua existência individual e para além do fato particular de sua morte. A materialidade a que ele alude em seu vislumbre sobre os “milhões [...] nascendo todos os dias” evidencia, assim, a presença latente de um substrato épico não apenas nessa fala, mas na própria matéria dramaturgica que compõe a peça.

Embora esta não seja uma ocorrência única na dramaturgia de Tennessee Williams, o trabalho do autor está longe de ser, ainda que remotamente, associado a qualquer traço tendente ao épico, tanto no que diz respeito às peças em um ato como no que se refere às demais. As razões para isso são razoavelmente claras, uma vez que a própria perspectiva de um trabalho épico em princípio não se coaduna com a ideia de um teatro tão amplamente palatável para a indústria midiática internacional.

É digno de nota, entretanto, que um contato estritamente analítico com sua produção aponte de forma inequívoca, desde a primeira leitura, a frequência e a centralidade que nela ocupam a figuração de personagens proletários ou de excluídos das relações de produção, e de questões sócio-históricas da sociedade capitalista norte-americana, e o forte relevo crítico com que são tratados.

*O longo adeus*, peça de 1940 cujo título original é *The Long Goodbye*, é uma ilustração particularmente significativa disso. Contextualizada numa região degradada de uma grande cidade no Meio-Oeste americano em plena era da depressão econômica dos anos 1930, a peça é formalmente propelida por memórias surgidas dos diálogos entre Joe e seu amigo Silva, os dois personagens presentes em cena. Longe de enclausurar os personagens no interior de individualidades desenraizadas, essas memórias estão impregnadas da insipidez e da esqualidez que caracterizam todo o ambiente social do país sob a depressão econômica.

Joe é o último membro de um pequeno núcleo familiar desfeito. A recente morte da mãe e a precária situação financeira fami-

liar impuseram-lhe a decisão de mudar do antigo apartamento em que moravam. O tempo cênico da peça é o tempo da espera pela chegada dos carregadores da mudança e o da gradativa retirada dos poucos móveis e pertences restantes no apartamento. Trata-se de um tempo premido entre o passado que se desvanece e o futuro improvável, feito de expectativas insensatas. Pouco a pouco, as recordações de Joe passam a presentificar em cena, aos pedaços, fragmentos de lembranças do convívio familiar pouco harmônico e caloroso.

O calor é sufocante e os ruídos invasivos da vizinhança se fazem ouvir com intermitência: os caminhões na avenida de trânsito pesado e um estridente rádio na transmissão efusiva de uma partida de beisebol. Joe sonha com a carreira de escritor, mas as madrugadas que passa debruçado sobre a máquina de escrever esgarçam-se em textos que resultam inaceitáveis para ele próprio. O amigo Silva sugere-lhe como salvação provisória um estratégico ingresso no Federal Writers' Project, agência de incentivo econômico do governo Franklin Delano Roosevelt. Joe não tem raízes, propriedades ou laços afetivos e essa ideia parece-lhe prolongar indesejavelmente a sua ligação com o mundo social que o cerca e em que não vê perspectivas. A chegada dos carregadores e o progressivo esvaziamento dos cômodos atíça o fluxo de suas lembranças: a irmã, Myra, há muito deixou a família e a fábrica de *lingeries* em que trabalhara para buscar na vida de prostituta o padrão de vida desejado. A mãe morrera acreditando que os trezentos dólares da apólice de seguros que fez em nome de Joe trariam a ele algum alento.

Joe, Silva, Myra e a Mãe são criaturas dramáticas claramente desindividualizadas: suas vozes, rostos e diálogos projetam-se de forma sombria num cotidiano desagregado e resgatado em pedaços por uma memória impregnada pela sensação concreta da perda. Suas histórias, lembranças e interações poderiam ser as de tantos milhares de outros de sua classe e situação socioeconômica. Nada as singulariza como indivíduos, ainda que procurem



sofregamente sobrepor a seus sofrimentos os traços improváveis de sua singularidade. É da inevitável inutilidade desse processo que a urdidura poética da peça se alimenta:

*Mãe:* Algumas pessoas acham que a morte é estar deitado dentro de uma caixa debaixo da terra. Mas eu não. Para mim é o oposto, Joe, é sair da caixa. É subir, não descer. Eu não imagino como é o céu. Nunca imaginei. Mas sinto que tem muito espaço lá e que não é preciso pagar aluguel no primeiro dia de cada mês para nenhum velho holandês pão-duro que reclama da água que você consome. Há liberdade, Joe, e liberdade é a grande coisa da vida. É engraçado que alguns de nós só a alcançam quando morrem. Mas é assim, então temos que aceitar. Difícil para mim é não deixar as coisas acertadas. Eu gostaria de ter alguma garantia, alguma certeza do que vocês vão fazer, de como as coisas vão ser para vocês... [...]!<sup>2</sup>

Os objetos queridos do passado familiar são transportados de uma forma que Joe considera desrespeitosa e descuidada. Seu apego aos velhos pertences é desproporcional ao valor material deles, e uma ironia pungente se estabelece assim, por contraste, com o pragmatismo e a objetividade de Silva, que o critica. A situação deste não difere drasticamente da do amigo, mas o ingresso no Federal Writers' Project, em que trabalha, assegura-lhe algum alento financeiro por meio da participação em tarefas como a elaboração de um Guia da Cidade de Nova York.

A explicitação cênica das lembranças de Joe traz à cena os fragmentos da memória familiar desagregada: o confronto entre Joe e Bill, namorado rico e vulgar de Myra, ressalta o contraste de classes e a difícil situação econômica do Sul sob a depressão; o conflito entre as expectativas de Myra e as de Joe precede a ruptura que a Mãe temera e antevira.

---

2. *O longo adeus*. Tradução inédita de Isabella Lemos.

O adeus final ao apartamento se dá após a saída de Silva, e é simbolicamente assinalado pelo vozerio de crianças que brincam de esconde-esconde no pátio externo do prédio: “pique, um, dois três!” indica, metaforicamente, o momento em que o oculto deve aparecer e revelar-se.

Toda a estrutura dramaturgica da peça se mostra, como podemos constatar, impregnada de recursos de representação de questões de alcance social e econômico. A sociedade capitalista norte-americana é figurada dramaturgicamente a partir da situação material de personagens excluídas das relações de produção e não participantes do sonho ideológico do consumo. Sem se tratar, obviamente, de uma peça empenhada na denúncia social ou na politização de seu público, os expedientes formais com que *O longo adeus* figura essas questões transcende claramente o campo temático e estilístico em que Tennessee Williams costuma ser enquadrado, bem como as associações de cunho estritamente autobiográfico repetidamente desencadeadas por qualquer menção a seu trabalho. É oportuno ressaltar que *O longo adeus*, escrita em 1940, antecipa alguns recursos expressivos que seriam empregados por Arthur Miller em *Death of a Salesman* [Morte de um vendedor], como a presentificação cênica da memória, por exemplo. É possível que uma investigação analítica sistemática, aprofundada e de amplo espectro encontre no conjunto de peças em um ato de Tennessee Williams elementos que corroborem a percepção que aqui se apresenta e que aponta para a forma da peça em um ato como o campo por excelência no qual o autor enveredou para a perscrutação formal e experimental de perspectivas dramaturgicas e cênicas de trabalho.

## Referências bibliográficas

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. Apres. José Antonio Pasta Júnior. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Tennessee. *A mulher do gordo*. Trad. Isabella Lemos.

In: *Mr. Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O palooka ou O panaca*. Trad. Kadi Moreno e Augusto César.

In: *Mr. Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011b.

\_\_\_\_\_. *O jogão*. Trad. Kadi Moreno e Augusto César. In: *Mr. Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011c.

**À MARGEM DA LITURGA:  
REPRESENTAÇÕES DA RELIGIOSIDADE  
CATÓLICA NA PEÇA TEATRAL  
A REVOLUÇÃO DOS BEATOS,  
DE DIAS GOMES**

*Gilberto Figueiredo Martins<sup>1</sup>*

*[...] não consigo mesmo traçar uma linha divisória entre as imagens dos fatos acontecidos e aqueles criados pela minha própria imaginação. Não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem da mentira que vem junto, grudada, parasitada. Não será a mentira, muitas vezes, mais reveladora que a verdade?*

*(Dias Gomes, 1998, p.13.)*

*Nunca consegui desenvolver uma ideia sem antes encontrar a forma como expô-la. Sempre achei que cada tema tem sua forma própria, daí talvez certa heterogeneidade formal e a diversidade de estilos em meu teatro.*

*(Ibidem, p.163.)*

---

1. Professor de Teoria Literária no Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/campus de Assis. Autor do livro *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2010.

– *Êh bumba, chora!*  
*Ah-ai! chora, meu bumba!*  
*Dízim que pade Ciço*  
*Faiz coisa de admirá:*  
*Faiz a gente morrê hoje,*  
*Amanhã rissuscitá.*

(Mário de Andrade, 1984, p.259.)

– *Os animais são sagrados e todo o leite, e toda a carne...*  
*Tudo deve ser dividido entre o povo...*  
*Jesus nasceu numa manjedoura!*  
*Um pouco do que é sagrado pra cada pessoa!...*  
[...] *Porque nossa força tá na terra, no arado e na colheita!*  
*Tá no boi que dá a carne, o leite, o couro,*  
*e que é uma inocente criatura de Deus!*  
*É contra o progresso que a gente precisa se juntar!*  
*Vamos rezar juntos!*

(Beato Gildo apud Silva; Comparato,  
1984, p.165, 186.)

*O sacrifício individual tem sido*  
*muitas vezes a salvação geral.*  
(Padre Cícero apud Guimarães;  
Dumoulin, 1983, p.127.)

*Eu nunca combino com revolução.*  
(Padre Cícero, *ibidem*, p.129.)

Em 17 de setembro de 1962, estreava no Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo (TBC) a peça *A revolução dos beatos*, escrita por Alfredo Dias Gomes (1922-1999) e dirigida por Flávio Rangel, com cenários de Cyro del Nero e músicas de Catulo de Paula. No elenco, Milton Moraes, Raul Cortez, Myrian Muniz e Stênio Garcia, entre outros. Edmundo Lopes assumia o papel de uma figura histórica, o septuagenário padre Cícero Romão Batista (1844-1934), polêmico sacerdote e político cearense, impedido pela cúpula da Igreja católica de celebrar missas, embora tivesse sido

alçado à condição de santo, ainda em vida, por uma multidão de seguidores devotos. A temporada coincidiu com um período de séria crise financeira do TBC. E a recepção crítica ao espetáculo não foi unânime.<sup>2</sup> A biografia do diretor, escrita por José Rubens Siqueira (1995), registra o depoimento de alguns dos envolvidos na montagem:

*Flávio*: Era a segunda peça do Dias que eu ia dirigir e o tema dela é o fanatismo religioso brasileiro. [...] Era a tentativa de fazer um espetáculo, aí, já sobre um ambiente camponês e de credence popular e um espetáculo também vibrante e importante. Não foi dos melhores espetáculos que a gente fez, por essas coisas que você não sabe explicar. Faltou alguma coisa naquela direção, naquele espetáculo e talvez até naquela peça. (p.131.)

*Cyro del Nero*: *A revolução dos beatos* era uma bosta. [...] não era nem para o Flávio, nem para mim, nem para a Bela Vista, nem para o TBC, nem para porra nenhuma. Era para alguém mais fazer aquilo. Não tinha nada a ver com a gente. (p.132.)

*Myrian Muniz*: Era, assim, final do TBC, decadência total do TBC e para dar uma levantada, que ele [Flávio] era especialista em levantar coisas que estavam caindo, ele fez uma força junto com a Cleyde (Yáconis). Ele achava que o espetáculo, que tinha muita gente, tinha cantador do Nordeste, tinha vaca no palco, bezerrinho sagrado, tinha tudo, era um espetaculão. Mas não segurou. (p.134-5.)

O próprio dramaturgo – cujo nome já ganhara projeção nacional e internacional devido ao impacto recente da encenação e da premiada adaptação fílmica de *O pagador de promessas* – buscou posteriormente justificar o fracasso da montagem de seu novo texto, atribuindo-o ora ao tema escolhido, ora à forma adotada e, finalmente, ao perfil ideológico de certa parcela do público e da crí-

---

2. Apesar disso, o espetáculo obteve o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o da Associação Paulista de Críticos Teatrais, ambos de 1962.

tica paulistas. Em sua autobiografia, Dias Gomes define a peça como “um texto transparentemente esquerdista, que terminava numa quase proposta de luta armada” (1998, p.185-6):

Era minha cabeça na época; batia de frente com a linha conciliatória do Partido Comunista, que propunha a aliança com a burguesia e achava que naquele momento não havia condições para transformações socialistas. O espetáculo [...] chocou a plateia paulistana, que o hostilizou violentamente, até cancelando récitas já compradas, obrigando o TBC a retirá-lo de cartaz poucos meses depois.<sup>3</sup>

Inspirados em folgedos populares do Nordeste, aderindo a certos pressupostos do teatro épico e investigando processos que conduziriam a religiosidade sertaneja a se aproximar perigosamente do fanatismo e das práticas e crenças messiânicas, o texto de Dias Gomes e a encenação de Rangel pareciam, assim, operar uma espécie de curto-circuito ideológico e estilístico no percurso histórico do TBC, contribuindo para seu declínio em meio a um contexto político conturbado e que logo se agravaria.<sup>4</sup>

Como os estudos teatrais no Brasil se ressentem da escassez de registros documentais dos espetáculos, neste capítulo centraremos nosso foco analítico na versão da peça publicada em livro,<sup>5</sup> recorrendo, sempre que possível, a depoimentos críticos da época que tenham comentários sobre a primeira montagem.<sup>6</sup>

- 
3. No já referido livro de Siqueira (1995, p.131-2), Dias Gomes ratifica sua avaliação, fornecendo, ainda, dados sobre a encenação realizada em 1962: “*A revolução dos beatos* não foi bem. Teve uma grande reação da burguesia paulista, lá no TBC. Porque foi uma peça em que nós forçamos demais a mão [...]. Eu reescrevi quase toda ela durante os ensaios, procurando fazê-la mais radical”.
  4. A partir de 1964, segundo informa o próprio dramaturgo em sua autobiografia, “tentativas de encenação de *A revolução dos beatos* em vários estados também haviam sido impedidas pela censura” (Dias Gomes, 1998, p.227).
  5. Ver Dias Gomes (1972, p.235-346). E também, Dias Gomes (1990).
  6. Posteriormente, em 1988, a peça foi adaptada para a TV, sob o título *O boi santo*, com direção de Paulo Affonso Grisolí, tendo no elenco Cássia Kiss,

Eis como se apresenta a intriga no texto dramático, posteriormente modificado para a encenação do grupo paulista: na cena de abertura, em frente à casa de padre Cícero, beatos, doentes,romeiros e penitentes aglomeram-se, disputando espaço com vendedores e artistas populares, todos aguardando ansiosos pela bênção que o religioso já não oferece há quinze dias, impedido – segundo a boataria espalhada – pelo médico e político dr. Floro Bartolomeu. Entre os expectantes devotos, a aflita Zabelinha, que tenta se desvencilhar do seu incansável cortejador, o apaixonado Bastião. Dentro da casa, a beata Mocinha conversa com Cícero e o penitente Mateus, questionando a proibição imposta pelo doutor e sua influência crescente na vida do carismático sacerdote, tido por santo. O padre decide voltar a dar a bênção ao povo, justamente quando Floro chega e, mais uma vez, o impede (embora depois acabe cedendo). Mateus, que saíra por instantes, volta à cena trazendo um boi mestiço, presente dado a Cícero por um romeiro, em agradecimento a uma receita para curar espinhela caída. Instantes mais tarde, Bastião entra na casa para pedir ao Padre que interceda em favor dele na corte que faz a Zabelinha, então casada com o capitão Boca-Mole. Sozinho com o animal, Bastião faz-lhe o pedido, acreditando que aquele possua poderes semelhantes aos do dono: promete que, mesmo em meio ao atual período radical de seca, trará um feixe de capim fresco e da melhor qualidade se a moça abandonar o marido e se apaixonar por ele.<sup>7</sup> Em seguida,

---

Nelson Xavier, Roberto Bonfim e Tony Tornado, entre outros. Fotos de algumas cenas do programa especial da TV Globo aparecem em Dias Gomes (1990, p.316).

7. Nas palavras de Mateus (dirigindo-se ao boi), membro da Irmandade dos Penitentes, ele próprio conhecedor do imperioso regime dominante no sertão: “Nesse tempo de seca, meu filho, capim e água valem mais que ouro” (p.259). Já a fala de Bastião, ao fazer a promessa, é no mínimo hilária, reafirmando a inclinação cômica da peça: “Boi do Padrim só devia comer capim fresquinho, verdinho... beber água de pote, como gente. [...] Boi do Padrim não é boi como os outros... é boi que merece trato, respeito. Se meu Padrim é santo, santifica tudo que anda em volta dele. (*Vem-lhe a ideia*). Quem sabe até se... se você também não tem poder, como ele, poder de fazer milagre? Mateus acha que o



coincidentalmente, Zabelinha entra na casa, para também tentar falar com o Padre; depara-se com Bastião e lhe conta que fora abandonada pelo marido, que fugira com uma trapezista de circo. Certo de que era assim abençoado por um milagre, o enamorado logo depois cumpre a promessa. Entretanto, o boi rejeita o capim, o qual havia sido roubado da propriedade de um próspero coronel. A partir de então, divulga-se a notícia da santidade do Boi do Padim.

No segundo ato, os fanáticos já deixaram a porta da casa de Cícero, passando a prestar culto ao bicho milagroso, a quem agora também oferecem presentes e fazem pedidos. Ao saber disso, Floro Bartolomeu, furioso, temendo a perda de prestígio do Padre – e o seu, por consequência –, intervém, tentando convencer Zabelinha a trair Bastião e este a renegar o poder mágico do Boi Santo, em troca de um cargo de vereador e da quitação de umas dívidas em atraso. No dia seguinte, durante um comício da campanha eleitoral de Floro, quando teria de declarar em público sua descrença, Bastião entra em conflito de consciência e reafirma as graças concedidas pelo bicho. Em reprimenda, o político ordena que se mate o boi, em praça pública. Mateus reúne os fanáticos, a fim de tentar impedir o sacrifício. Está armado o cenário da revolução de beatos.

No terceiro e último ato da peça, Mateus é morto. Em meio à batalha entre os romeiros e a tropa policial, Bastião e Zabelinha resistem dentro de casa, onde também está o boi, o qual, de repente, se solta e come o feixe de capim *sagrado* que antes renegara, supostamente por este ter sido roubado. Zabelinha conta ao amante a proposta que Floro lhe fizera e diz se sentir culpada pela decisão do político de sacrificar o bicho. A casa é invadida e o rebelado é preso. Em visita à cadeia, Zabelinha comunica a Bastião que, atendendo ao conselho de Beato da Cruz, vai se entregar em sacrifício aos

---

Padrim ia se escandalizar com o meu pedido. Garanto que você ia achar muito natural. Boi não tem dessas coisas. Qual é o boi que acredita na honra da vaca? Então... você ia ter acanhamento de pregar um chifre na testa do capitão Boca-Mole, você que já nasceu com dois?" (p.263).

apelos e desejos de Floro, para salvar o boi e o namorado. Cada vez mais descrente, e revoltado com a possibilidade da traição da amada, Bastião rende o carcereiro e foge da prisão. Com os penitentes ainda rebelados, a cidade continua em estado de guerra. Floro insiste na necessidade de matar e de comer o animal cultuado. Zabelinha oferece-se a ele em troca da liberdade do companheiro. O político tenta seduzi-la e se nega a voltar atrás em sua decisão. Bastião quer invadir a casa de Floro, mas é impedido pelo boi, que, na porta, investe contra ele. No último quadro, quando chega o momento de sacrificar o bicho, descobre-se que este já fora morto; tudo indica que por Bastião, que encerra a peça alucinado, ensandecido, proclamando-se Deus.

Em artigo de 1963, Sábato Magaldi confirma o “malogro do espetáculo paulista” e a “visível decepção que provocava”, considerando a expectativa que cercava a estreia de um espetáculo de Dias Gomes após a “invenção admirável” do herói exemplar de *O pagador de promessas*. Para o crítico, o novo texto já pecava pela ausência de uma “intriga rica e complexa”, apesar de reconhecer que nele houvesse – em comparação ao anterior – uma maior clareza de intenção e da “mensagem”, ancorada em uma mais explícita “exegese marxista da sociedade”. Na montagem do TBC, diferentemente da primeira versão da peça (a qual fora publicada pouco antes pela Editora Civilização Brasileira), acrescentava-se o episódio final da invasão da propriedade privada do padre, como “ato volitivo” do grupo de beatos contra as manobras políticas do antagonista opressor e inescrupuloso, Floro Bartolomeu. O eixo temático central do bem-sucedido espetáculo sobre a trajetória de Zé do Burro retornava – a religiosidade católica experienciada pelo homem do interior –, mas formalmente o texto pretendia avançar rumo a uma “tentativa de Teatro Popular” e, conseqüentemente, “político”, nas palavras do próprio dramaturgo. Agora o “fundo” seria “mais empenhado” e até mesmo a “multiplicidade de cenários” da montagem era utilizada, pela primeira vez, por Dias Gomes a fim de “facilitar o enovelamento da trama, aparentando-a, por outro lado, aos processos do teatro épico” (Magaldi, 1998, p.135).

Magaldi reconhece, nesse momento da produção dramaturgica do autor, “a luta por um enriquecimento progressivo”: a voz do povo ganha, na peça sobre o padre Cícero, uma amplitude maior, sobretudo com a presença da figura profética do Beato da Cruz; o “mecanismo social” assume mais visibilidade, encarando-se de modo individualizado no deputado Floro, cujo “papel ativo” é agora “muito maior na trama”, “elevado ao posto de coprotagonista”; torna-se mais complexo o comportamento das personagens femininas, que ostentam “novas motivações”; e, finalmente, se o personagem de *O pagador de promessas* ascendia ao patamar do *reconhecimento*, pela via da “descoberta da dignidade básica do ser humano, sem que implicasse uma forma de atuação política”, com Bastião, o protagonista de *A revolução dos beatos*,

Dias Gomes pretendeu avançar um pouco mais no caminho iniciado por *Zé-do-Burro*, despertando-o em cena para a consciência política. [...] Por coerência íntima, Bastião mantém-se fiel à sua crença. E exatamente da mesma forma que *Zé-do-Burro* acaba perdendo a fé em Santa Bárbara, que o abandonou em meio ao burburinho citadino, Bastião descobre a impostura do boi, e liquida o seu mito. A diferença maior dos dois heróis está no desfecho: o primeiro morre, ao passo que o segundo, também do campo, desperta para a liderança política, ao desnudar o mecanismo social. A *Revolução dos Beatos* encerra-se quando o protagonista adquire consciência da missão política a cumprir, definindo-se como o primeiro herói completamente positivo da dramaturgia de Dias Gomes. (Ibidem, p.136.)

Ao fim, para o crítico, uma das principais “falhas” da peça resultaria contraditoriamente de um de seus aspectos mais positivos – a “intencionalidade política” de Dias Gomes esbarraria no tratamento maniqueísta dado à matéria, o qual simplificaria “em demasia as causas e os agentes”: “uma coloração simpática envolve todos os elementos do povo, cabendo às figuras da classe domi-

nante mal disfarçados papéis de vilões”.<sup>8</sup> Nisso, apesar do empenho do dramaturgo em aprimorar-se, residiria o maior entrave da obra, sobretudo na versão alterada para servir à montagem do TBC. Sábato Magaldi detém-se especialmente na análise das cenas finais:

o autor trilha um caminho arriscado, de evidente involução. Começa por desgostar-nos a escolha do padre Cícero, como personagem, no declínio dos setenta anos. [...] Como está no texto, padre Cícero apaga-se numa palidez desfigurada, sabendo-se quase apenas através de informações o que significou o seu mito. [...] No volume publicado, as cenas finais permanecem algo descosidas, e talvez fosse difícil para o espectador apreender de imediato todo o alcance dos últimos diálogos [...]. O protagonista atingiu a consciência da realidade, desmistificando um engodo que ele próprio criou. Como sugestão literária, esse desmascaramento da santidade do boi era plenamente satisfatório e caberia à plateia completar o itinerário intelectual do protagonista. Na versão cênica, o herói explicita o seu pensamento e agrava a insuficiência artística do texto. No estalo do “reconhecimento”, Bastião diz algo parecido com “a terra não é de quem a possui mas de

---

8. Outro crítico, contemporâneo de Magaldi e de igual estatura, também se deteve na análise da dramaturgia de Dias Gomes: para Décio de Almeida Prado, o autor é daqueles criadores não preocupados com “sutilezas”, para os quais “as personagens dividem-se naturalmente em positivas e negativas. Maus, numa gradação que vai da hipocrisia à violência, da subserviência ao exercício arbitrário do poder, são os que desejam manter as coisas no pé em que estão, tirando vantagem das desigualdades econômicas [...]. Bons são os que se rebelam, por motivos conscientes ou inconscientes, contra a estrutura de uma sociedade injusta. Significativo, a esse respeito, é o tratamento dado à religião. Todo o sarcasmo do autor dirige-se à Igreja, aos padres, ou complacentes ou fanáticos, com o seu feroz cortejo de beatas. E toda a sua simpatia ao misticismo popular, ingênuo, tolo, mas puro como sentimento e interessante como expressão de uma revolta mal compreendida e mal endereçada. É que uns estão dentro e os outros fora do quadro das regalias sociais” (Almeida Prado, 1988, p.88-9).

quem a planta”, o que faria ruborizar o mais modesto discípulo do marxismo. Animado talvez pela acolhida triunfal a *O pagador de promessas*, Dias Gomes expandiu com pressa as suas ideias, não sedimentadas ainda em densidade dramática. *A revolução dos beatos* não falou a público nenhum, na temporada paulista.<sup>9</sup>

Nicanor Miranda escrevera meses antes uma resenha no *Diário de S. Paulo*, defendendo o mérito da peça em ser “essencialmente brasileira”, graças à reconhecida “intimidade” do autor com o meio nordestino: “Ele conhece perfeitamente a terra e os homens que nela vivem, lutam, amam, sofrem”. No jornal concorrente, *O Estado de S. Paulo*, a crítica menos favorável de Décio de Almeida Prado ratificava, contudo, “a habilidade de Dias Gomes para inventar um enredo que valha por si mesmo, independentemente de

---

9. Magaldi, 1998, p.138-9. Em artigo de janeiro de 1963, Wilson Martins – Arte e política, 12 jan. 1963 (Martins, 1993, p.280-5) – tece comentários impiedosos sobre a peça, que fora recentemente publicada com outra, *A invasão*, de feição também “programática”, só que ambientada em contexto urbano. Para ele, Dias Gomes manifestaria “sintomas de um estado de espírito” equivocado e recorrente na época, segundo o qual “a obra de arte deve servir deliberadamente de instrumento para a luta social e política” (p.280), muitas vezes em detrimento da “invenção estética”. O dramaturgo seria, portanto, daqueles que encontram na arte “o instrumento ideal de um apostolado sectário”. Martins expõe seu veredicto: “As reservas que eu oporia a Dias Gomes são, assim, de duas espécies diferentes: por um lado, ele toma episódios da vida social para interpretá-los sob o ângulo de uma ideologia particular e não como fenômenos sociais propriamente ditos; por outro lado, estas duas peças não ascendem ao nível de qualidade artística que redimiria ou poderia redimir as suas deficiências. O que se censura, pois, aos textos agora publicados não é tanto a sua condição restritamente sectária mas a sua falta de significação artística” (p.281). Por sua vez, era comum o dramaturgo afirmar, quando se referia ao fato de não ter aderido diretamente aos projetos políticos e estéticos do Teatro de Arena paulista ou dos CPCs: “a bandeira do teatro político e popular foi a bandeira da minha geração. No que eu discordava do CPC era na colocação do primado do político sobre o artístico. Eu achava e continuo achando que a eficiência de um espetáculo político depende basicamente de sua qualidade artística. Logo, a arte deve vir em primeiro lugar. E esta não era a filosofia dominante no CPC” (Dias Gomes, 1990, p.558-9).

sua forma teatral”, qualidade somada a seu marcado “senso de pitoresco da linguagem popular”. Já a simpatia pelo matiz ideológico da montagem paulistana é especialmente indisfarçável na avaliação que Moracy do Val divulgou nas páginas do *Última Hora*, naquele mês de setembro de 1962:

*A revolução dos beatos* coloca-se entre os mais importantes espetáculos do teatro paulista dos últimos tempos, constituindo-se na experiência melhor concretizada de um teatro popular, autenticamente brasileiro e socialmente atuante... Um espetáculo corajoso, partindo de fatos reais aliados ao folclore nordestino e chegando a uma participação consequente e direta. [...] Dias Gomes é um autor popular, engajado, um artista integrado no seu tempo, vivendo e transformando em expressão artística as contradições de seu país e povo. Em *A revolução dos beatos* mostra alguns progressos sobre *O pagador*, notadamente na colocação mais exata da principal contradição da sociedade nordestina, que se desenvolve em ação dramática, e no caminho de conscientização do protagonista, aniquilado pelas forças interessadas em manter um Estado.<sup>10</sup>

Tal defesa quase unânime do aspecto mais marcadamente nacional e popular do texto de Dias Gomes explicava-se pelo entusiasmo resultante do momento de virada que a cena teatral brasileira vivia nos últimos anos, com o surgimento de autores como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri. Espetáculos como aquele, com dramaturgia, direção e cenografia nacionais – algo que pouco tempo antes era incomum inclusive no palco do TBC, e que só se reafirmaria no

---

10. Os excertos de textos críticos da época da encenação aparecem no volume organizado por Antonio Mercado e publicado pela Editora Bertrand Brasil. Veja-se Dias Gomes, 1990, p.605-10.

teatro político dos anos de exceção –, mereciam um olhar mais condescendente e menos rigoroso.<sup>11</sup>

Finalmente, dois textos críticos publicados no exterior<sup>12</sup> destacam ainda o tom mais marcadamente irônico da nova peça, a qual resvalaria por vezes na dicção própria de gêneros como a farsa e a sátira, com inflexão mais otimista do que em obras anteriores do dramaturgo.<sup>13</sup>

- 
11. Posição contrária, como se viu, assume Wilson Martins, cuja crítica destaca o equívoco de Dias Gomes em eleger como tema “não qualquer das grandes opções que se podem imaginar propostas às atuais gerações brasileiras, mas pequenos episódios que não chegam a ter qualquer significação no conjunto” (1993, p.281). Para o impiedoso ensaísta, seria difícil supor, por exemplo, que “os fanáticos do pe. Cícero fossem, no sentido político das palavras, as forças da reação”. Quanto à manifesta intenção do dramaturgo de produzir um “teatro popular” que representasse e exaltasse o povo, o crítico é taxativo e irônico: “os fanáticos de que Floro Bartolomeu fazia uma força eleitoral” não seriam uma “amostra de povo” que servisse exatamente como “pelotão de reconhecimento da revolução social” (p.282). Aliás, já desde o título da peça, Dias Gomes acabaria por denunciar seu verdadeiro ponto de vista: “o sarcasmo e o desprezo com que [...] ‘representa’, ‘pesquisa’, ‘discute’ e ‘exalta’ (se assim posso me exprimir) o povo de Juazeiro” (p.282).
  12. São eles: “The Theater of Alfredo Dias Gomes”, de Leon Lyday, publicado em 1977; e “The Theatre of Dias Gomes: Brazil’s Social Conscience”, de Francis Dutra, de 1965. A indicação bibliográfica completa encontra-se em Dias Gomes, 1990, p.607, 610, respectivamente.
  13. Com frequência, Dias Gomes manifestava-se negativamente a respeito dos pareceres críticos que se produziam sobre sua obra, como na entrevista que concedeu a Moacyr Félix e Ferreira Gullar, na qual elogia Anatol Rosenfeld e, sobretudo, Paulo Francis: “Não sei se de fato não existe uma crítica teatral consistente no Brasil, ou se eu nunca tive sorte com os críticos. [...] De um modo geral, acho que os críticos sempre andaram equivocados a meu respeito. [...] Acho que o verdadeiro crítico é aquele que apreende as intenções do autor e analisa a obra a partir daí. [...] O verdadeiro crítico é aquele que detecta o sentido da História, aqui refletido no fazer artístico, e se coloca a seu favor. Daí sua manifesta parcialidade. [...] É triste ter que dizer isso, mas minha obra tem sido analisada com maior profundidade pelos críticos estrangeiros do que pelos nacionais. É triste, mas é assim” (Dias Gomes, 1990, p.557-8).

## História e mito

Uma das fontes mais evidentes de onde Dias Gomes extraiu a trama central de sua peça é o livro de Manoel Lourenço Filho, cuja primeira edição apareceu em 1926 (portanto, quando o sacerdote ainda estava vivo): *Joaseiro do padre Cícero (Scenas e quadros do fanatismo no Nordeste)*.<sup>14</sup> Sua avaliação marcadamente negativa do fenômeno sertanejo de religiosidade católica que ganhava visibilidade crescente nas primeiras décadas do século XX encontra ressonância na perspectiva judicativa e crítica do dramaturgo baiano. Apoiado em uma leitura mal digerida da polêmica obra de Freud, *Totem e tabu*, Lourenço Filho apresenta, no oitavo capítulo, a história do “Boi Santo”: certo dia, o padre Cícero ganhou um garrote mestiçado de zebu, em pagamento a uma graça recebida por algum romeiro;<sup>15</sup> temendo que o animal se misturasse indevidamente aos demais que possuía e prejudicasse a pureza da raça, entregou-o aos cuidados do negro José Lourenço, “beato muito conhecido e prestigioso”, membro da “irmandade dos penitentes”. Um dos amigos do beato, durante um longo período de estiagem, fez a promessa de entregar ao boi um tenro feixe de capim fresco (raridade em meio à seca que assolava a região), “caso fosse atendido num escabroso pedido em que intercessão miraculosa se julgava necessária” (Lourenço Filho, [s.d.], p.102). Alcançada a graça, o devoto partiu em busca da oferenda prometida e roubou a folhagem em uma próspera propriedade. Só que o boi *também tinha seus caprichos*: “erogueu para ele uns tristes olhos repreensivos e mugiu, depois, de um modo insólito e doloroso”, desprezando o apetitoso presente. Certo

14. O livro reúne artigos escritos pelo então membro da Academia Paulista de Letras, entre novembro de 1925 e agosto de 1926, e publicados inicialmente no jornal *O Estado de S. Paulo*.

15. Lira Neto retifica a informação, afirmando que o “belo animal de raça, quando ainda era simples novilho, pertencera ao industrial Delmiro Gouveia, o homem mais rico do sertão, construtor da primeira usina hidrelétrica no Rio São Francisco. Depois, Delmiro o presenteara ao padre Cícero, para que Mansinho cobrisse as vacas e melhorasse o rebanho do sacerdote” (Neto, 2009, p.436).



de que o animal reconhecera a origem duvidosa do regalo, o homem lhe pediu misericórdia, concluindo que “o caso era um milagre legítimo”: “Assim se fez, e o boi se tornou santo. E daí por diante, até ao seu sacrifício impiedoso, não tiveram conta os milagres que produziu...” (ibidem, p.103).

Colocando-se ao lado de Euclides da Cunha e Júlio de Mesquita Filho, como mais um membro privilegiado da alta intelectualidade do sul e, portanto, do exíguo grupo de “consciências menos adormecidas de todo o país”, Lourenço Filho traça no livro um diagnóstico impiedoso – com entonação de libelo acusatório – acerca do líder político e espiritual do Juazeiro, o qual seria responsável pelo “estranho fenômeno” religioso na distante localidade nordestina: um “fruto tenebroso da inconsciência dos homens”, mas também, alertava o autor, dos “erros e crimes políticos da República”. Dessa fatal conjunção de subjetividades em desalinho e ações públicas desencontradas teria resultado, então, “a Meca dos sertões cearenses – arraial e feira, antro e oficina, centro de orações e hospício enorme” (ibidem, p.7).<sup>16</sup>

Em *Joazeiro do padre Cícero* desenvolve-se a tese de que o episódio do animal milagroso deveria ser compreendido como uma “manifestação curiosa de totemismo”, sistema tomado por Sigmund Freud como “a mais primitiva forma de religião e o mais antigo dos códigos não escritos”. Assim, o boi exerceria “influências muito particulares na vida de um certo grupo de pessoas”, ao assumir o “papel de guia e de espírito protetor”, reverenciado como um antepassado, uma “estranha encarnação da divindade, espécie

---

16. Régis Lopes destaca, citando exemplos, que o livro de Lourenço Filho apresenta Juazeiro como “um vergonhoso centro de atraso” e de “fanatismo, que cresce sob a égide de um padre desequilibrado”: “Para Lourenço Filho, Juazeiro é um espaço no pretérito. Ergue-se como um ser monstruoso a desafiar a marcha da História: ‘ambiente de ignorância geral, de superstição rude e grosseira, onde a condição da quase totalidade do povo é a de um primitivismo manifesto, onde as taras de um caldeamento de raças inextricável favorece as explorações de todas as anormalidades...’” (Lopes, 2000, p.60-1).

de Ápis”, o boi sagrado dos egípcios.<sup>17</sup> Entretanto, salienta Lourenço Filho, como no sertão brasileiro o bicho *ficara santo* tão somente “por ser propriedade do Padrinho, nada mais”,<sup>18</sup> fora não totem, mas “simples *tabu* transitório, transmitido pelo *mana* do padre”, confirmação lamentável do “ponto de saturação do fanatismo ambiente”. O fato de essa região brasileira ser marcada pela *indústria pastoril* – modelando-se a “psicologia do caboclo” pelas “condições naturais da criação do gado”, a qual lhe determinaria as ideias, a linguagem e estética *primitivas*, as superstições e crenças religiosas – explicaria a facilidade com que o boi fora alçado à condição de ícone e a “grosseria do culto que fomentou”.<sup>19</sup>

Em 1946, vinte anos após a publicação do livro de Lourenço Filho, surge a obra *Padre Cícero: o santo do Juazeiro*, de Edmar Morel, pela Editora Civilização Brasileira, fornecendo outras infor-

---

17. Não sem certo tom de ironia, o autor ainda aproxima o boi milagreiro de Cícero à linhagem do bezerro de ouro bíblico, “velha reminiscência totêmica dos hebreus”, e ao “boi de primavera” do Li-ki chinês. O livro de Lourenço Filho parece ter sido essencial para a escrita de *A revolução dos beatos* não apenas como fonte de dados factuais, históricos, mas também pelo posicionamento crítico ante o fenômeno religioso do Juazeiro, pensamento afim ao de Dias Gomes. Inclusive, é bem provável que tenha surgido daí a ideia, como se verá, de aproximar a peça de outra manifestação da cultura popular brasileira: “Na tradição cristã, o boi está presente ao nascimento de Cristo; e é dela, naturalmente, que tirou corpo o folguedo de *Bumba, meu boi*, tão comum em todo o Nordeste, que o relembra em cada Natal, com as toadas ingênuas dos sertanejos, suas danças e descantes” (Lourenço Filho, [s.d.], p.101).

18. Na peça de Dias Gomes, uma fala de Cícero serviria para confirmar como o dramaturgo compartilha da opinião judicativa de Lourenço Filho: “*Padre: [...]* Se há tanta gente que hoje acredita nos milagres do Boi, é porque o Boi me pertence. Fosse ele de outra pessoa e teria o destino de todos os bois. O próprio Bastião jamais teria feito a promessa. E ninguém viria de tão longe para adorar um quadrúpede, se o dono dele não fosse o padre Cícero” (Dias Gomes, 1972, p.297).

19. De forma convincente e partindo de um pormenorizado panorama histórico, o livro de Luitgarde Barros apresenta dados e argumentos que justificam a importância da pecuária no desenvolvimento da região do Cariri a partir do século XVIII. O que, ao menos indiretamente, serviria também para explicar a opção de Dias Gomes pelo diálogo com a tradição do *bumba-meu-boi* ao contar parte da vida do sacerdote cearense. Ver Barros, 1988, p.53 ss.

mações (e comentários avaliativos...) que igualmente parecem dar estofô à peça teatral escrita no início dos anos 1960. Nesse caso, ganham destaque aspectos relativos à comoção criada pela crença no boi apelidado de Mansinho e, sobretudo, a deflagração de uma quase revolução popular quando forças políticas e policiais resolvem reagir à popularidade que o novo ícone místico vinha alcançando:<sup>20</sup>

Um dia, ordenada por Floro Bartolomeu e com o consentimento de padre Cícero, a polícia faz uma diligência no reduto dos penitentes, prendendo uns, degolando outros e dissolvendo as célebres cortes celestes... Um porém resiste de maneira pacífica. É o beato José Lourenço, que entre outros artifícios tem um boi sagrado... É o Mansinho. Em torno do animal surgem muitos homens e mulheres. Os homens trabalham pela glória do quadrúpede e as mulheres passam a viver em conluio com José Lourenço para a glória e salvação dos homens. [...] As fezes do animal servem para curas milagrosas.<sup>21</sup> [...]

- 
20. Tentando uma isenção maior que a de seus antecessores, o pesquisador norte-americano Ralph Della Cava destaca a dimensão política do episódio, a qual Dias Gomes também soube reconhecer e levar à cena: “Em Joaseiro, [...] tentava-se pôr fim não apenas ao banditismo, jogo e outros vícios mas, ainda, às manifestações excessivas de fanatismo religioso. Como em muitas outras questões, Floro foi o principal responsável por essa mudança [...]. Como bacharel e profissional de orientação urbana, era-lhe, compreensivelmente, desagradável ser alvo de zombarias, na Câmara Federal, como ‘deputado dos fanáticos’. [...] em 1921, Floro agiu de forma decisiva: tratava-se, agora, do beato de maior reputação de todo o Vale, José Lourenço, encarregado de tomar conta de um dos estimados touros reprodutores pertencentes ao padre Cícero. [...] Floro deu ordem para que o animal fosse morto em praça pública e sua carne vendida ao povo. (Infelizmente, a história de José Lourenço tem sido contada e recontada de forma anedótica e sectária. Só recentemente, foi revelado o papel que o beato desempenhou como iniciador de uma experiência de reforma agrária de tendência popular)” (Della Cava, 1976, p.219-20). Publicada há pouco, a biografia escrita por Lira Neto também investe nessa perspectiva, como se verá a seguir.
21. Na peça, o Quinto Quadro, no Segundo Ato, traz o “clima de verdadeira insanidade” que vige na propriedade de padre Cícero: ninguém mais aparece à janela do sacerdote para esperar-lhe a bênção, o que não ocorria havia 25 anos...

[...] José Lourenço explora a crendice do povo, apresentando o touro como autor de milagres. [...] A sua urina serve de medicamento para todas as moléstias e dos “seus cascos são extraídos fragmentos para, em pequenos saquinhos, serem pendurados ao pescoço, como relíquias, à moda do Santo Lenho. Todos se ajoelham em adoração diante do animal e lhe dão a beber mingaus e papas”.

Beatos que tiveram suas vestes e cruzes queimadas pela polícia, cheios de inveja com o novo prestígio do antigo comparsa, acusam-no de feiticeiro. Um dia, vítima de intrigas, o tratador do Mansinho procura a proteção de Floro Bartolomeu, que manda prendê-lo e abater o animal em frente à cadeia, em plena rua, espetáculo assistido por centenas de pessoas. A carne é transportada para o açougue, sendo vendida, apenas, uma parte. (Morel, 1966, p.86-7.)

Mais recentemente, Lira Neto resgatou, com eficientes recursos narrativos, o pitoresco acontecimento, acrescentando novos detalhes, valorizando o potencial explosivo e o alcance social do embate de forças em jogo na ocasião:

O [boi] reprodutor crescera [...], sob os cuidados do beato José Lourenço, um negro retinto que comandava uma pequena comunidade religiosa de agricultores no sítio Baixa Dantas, nas proximidades do Crato. [...] os novos moradores haviam transformado uma terra até então improdutiva em uma generosa lavoura, na

---

Em compensação, levas de romeiros aglomeram-se para prestar culto e levar presentes ao Boi, que “tem agora fitas e bentinhas amarrados nos chifres e no pescoço” (Dias Gomes, 1972, p.276). Feitos relíquias, e portanto logo tornados mercadorias, pedaços do chifre direito curam quebranto; do esquerdo, espinhela caída. “Pra cegueira e demais doenças da vista, o mijo, ainda quente” – “Vosmicê passa no olho de noite, no dia seguinte amanhece enxergando” (ibidem, p.278); já “a bosta do Boi Santo”, “um santo remédio”, “cura qualquer ferida, mesmo feita com faca ou com bala”, ferimentos recorrentes em ambiente de coronelismo e jagunçagem...

qual as sacas abarrotadas [...] eram compartilhadas por todos, de acordo com as necessidades de cada um. [...].

Contudo, a experiência coletivista de José Lourenço e seus discípulos, na qual não existia a mão firme de um coronel a ditar resoluções, provocou estranhamento entre os vizinhos. Tradicionais proprietários de terra logo viram [...] um precedente perigoso, que precisava ser combatido antes que viesse a semear novos exemplos no sertão. Por todo o sul do Ceará, pipocaram denúncias de que o pacífico José Lourenço fomentava a rebelião contra a ordem estabelecida. Os seguidores do beato, diziam, não passavam de uma cambada de lunáticos, uma súcia de idôlatras [...]. No parlamento estadual, em Fortaleza, os adversários de Floro se deleitavam com mais aquele trunfo, acusando o doutor de ser não apenas o representante de uma terra de cangaceiros cruentos, mas também de comandar um feudo de loucos e degenerados – uma gente que chegava a beber mijo de boi e a comer bosta de vaca, ajoelhada no chão, aos pés de um quadrúpede.<sup>22</sup>

Pouco antes, Floro Bartolomeu reprimira, com a mão dura da força policial, uma confraria de penitentes, conhecida por “Cortes celestes”, que pregava ser a região uma *nova Jerusalém*; para o político, uma reação era necessária, em nome da “modernidade e da elevação da consciência cívica do Juazeiro”, já que julgava ser aquilo “um escárnio à religião”.<sup>23</sup> Vários penitentes resistiram à repressão armada e foram presos. O episódio do boi Mansinho pedia, de igual modo, reprimenda exemplar: como um bando de desordeiros, José Lourenço e seus seguidores foram parar na prisão e...

Programou-se a morte do touro para a calçada da cadeia, à luz do dia, a fim de que o beato assistisse a tudo pela janela [...]. Floro chegou a exigir que José Lourenço comesse um naco da carne do

22. Lira Neto, 2009, p.436-7. Consultar, ainda, Anselmo, 1968, p.479.

23. Lira Neto, 2009, p.437. Ver, também, Della Cava, 1976, p.219-20.

animal, sacrificado no meio da rua. O beato, que virara as costas para não testemunhar o abate, teria se negado.

Floro, que parecia mais irascível do que nunca, [...] mandou todos para uma frente de trabalho forçado, dando-lhes a tarefa de quebrar pedras e assentar calçamentos nas vias centrais do município. (Lira Neto, 2009, p.439-40.)

Como tudo o mais que cerca a trajetória religiosa e política do célebre padre cearense, o episódio do boi santo mescla elementos de fato e ficção, história e mito, razão pragmática e imaginação delirante... Por isso, parece perfeito para o recorte e a interpretação que Dias Gomes quer encenar do fenômeno que alçou a remota localidade nordestina à condição de Meca sertaneja.<sup>24</sup>

Além de Cícero Romão Batista, outras personagens reais, históricas, ganham voz na peça, embora, por aparecerem misturadas

---

24. Com indisfarçada simpatia pelo sacerdote proscrito, e visando a penetrar “nos meandros fanáticos do ciclo místico e delirante do Nordeste”, Paulo Dantas (1968) escreve, no mesmo ano em que estreia a peça de Dias Gomes, uma novela que ficcionaliza alguns acontecimentos ligados ao episódio de mistificação do animal de Cícero. Na definição do autor, *Sertão do boi santo* é uma “FANTASIA cinematográfica”, ou “rapsódia folclórica, de evidentes efeitos dramáticos” (p.104), na qual o bicho é roubado do padre e levado pelo beato Zebedeu à localidade de Riacho do Sangue, onde será cultuado por levas de fiéis e penitentes. Curiosamente, assim como na peça, no enredo da novela se insere a encenação do folguedo do bumba-meu-boi, um “auto popular livremente representado para o regozijo do major e de sua filha, a quem a festa era dedicada” (p.75). Pouco antes de o povoado ser invadido pela polícia de três estados, o personagem Lucena, um sargento, refere-se (com decoro calculado) aos fatos mais diretamente referenciáveis do acontecimento histórico: “– Tem políticos grossos interessados em acabar com este arraial. Um, até, que é conhecido deputado no Ceará, promete levar o beato preso e montado no boi que foi roubado dos pastos do nosso padrim Padre Cícero. Lá no Juazeiro, matará e esquartejará o boi santo defronte da cadeia; quer desmoralizar toda a espécie de milagre havido. O nome desse deputado eu não digo, pois todo mundo sabe quem ele é, protegido do Padre Cícero, mas que agora quer se fazer de protetor” (p.92). O livro faz, ainda, referência ao núcleo religioso do Caldeirão, fundado pelo beato José Lourenço nas terras dos Cariris, perto do Crato, e desroçado pelas forças getulistas em 1937.

às demais inventadas ou tomadas de empréstimo à tradição popular, se revistam elas mesmas da aura própria aos seres ficcionais. É o caso da beata Mocinha, do político Floro Bartolomeu, do místico Beato da Cruz,<sup>25</sup> entre outros... Quanto à primeira, Joana Tertuliana de Jesus, Otacílio Anselmo, que teve “ligeiro contato pessoal” com a beata, em novembro de 1930, testemunha o fato significativo de ser ela a única “que tratava o Pe. Cícero pelo título e nome de batismo”. E assim a descreve:

era uma exceção no grupo de fanáticas que se agitavam em volta do Pe. Cícero, não só pelo aspecto e vigor físico, mas pela inteligência e vivacidade. Desembaraçada, atenciosa e comunicativa, [...] logo conquistara a confiança irrestrita do sacerdote, de quem se tornara governanta e tesoureira, funções em que se mantivera ininterruptamente até a morte do seu guia e protetor. Daí a grande influência que exercera sobre ele, notadamente em assuntos domésticos e econômico-financeiros, da qual resultaria sua enorme popularidade. (Anselmo, 1968, p.77.)

Ralph Della Cava complementa o perfil, informando acerca da “autoridade crescente” que Mocinha passou a exercer sobre o sacerdote e seus negócios, a partir dos anos 1920, período retratado na peça:<sup>26</sup>

25. No texto de Dias Gomes, a entrada do Beato da Cruz em cena é antecedida por uma rubrica que reproduz quase integralmente um excerto do livro de Lourenço Filho: “Barba Nazarena, veste comprida opa preta, enfeitada de cadarços, rendas e galões de defunto. Traz nos braços, erguida acima da cabeça, uma cruz rústica de madeira, toda enfeitada de santos, rosários, bentinhos, fitas, medalhas e outras bugigangas. Na cabeça, um sólídeu também preto, com uma cruz dourada. Entra ereto, com cara de sonâmbulo” (Dias Gomes, 1972, p.247). Ver Lourenço Filho, [s.d.], p.51-2 (foto do Beato aparece na p.38).

26. Já com o sarcasmo ferino que marca seu estilo e perspectiva crítica, Edmar Morel (1966, p.111) destaca em Mocinha seu “espírito comercial” e “ganância”: ela é “a velhota [...] que há trinta anos guarda as esmolhas, em dinheiro, joias, prédios, terrenos, usando-os ao seu bel-prazer”. E completa: “é ainda

Joanna chegou a Joaseiro, na década de 1890, indubitavelmente atraída pelos milagres. Naquele momento, situava-se entre as mais ardorosas defensoras do Patriarca, se bem que [...] não estava entre as mulheres que se arrogavam poderes sobrenaturais. [...] Mocinha sabia ler, era inteligente e dedicada ao Patriarca. Tais qualidades tornaram-se evidentes depois da morte da mãe do Padre Cícero, d. Quinou, em 1914. [...] Com a enfermidade e o falecimento (em 1923) de d. Angélica, irmã do Padre Cícero, Mocinha tornou-se o *alter ego* do clérigo em vários assuntos fora da política. Foi ela quem cuidou de sua saúde e de suas questões pessoais. Em todos os assuntos de negócios agia com energia em nome do Patriarca [...]. Era ela a principal secretária [...], era guardiã do Patriarca. Organizava, nos mínimos detalhes, a vida do Padre Cícero, especialmente nos seus últimos dez anos de vida. Poucos podiam atravessar, sem o seu consentimento, as soleiras das portas, agora trancadas, da residência do padre; nem o romeiro, nem a figura mais respeitada da sociedade obtinham licença para penetrar na cidadela sem a aprovação de Mocinha. (Della Cava, 1976, p.231.)

No texto de Dias Gomes, Mocinha é por vezes alçada ao papel de porta-voz do dramaturgo, julgando conscienciosamente o momento de vida do padre, sobretudo sua relação com o médico e político baiano Floro Bartolomeu, que chegara à região em 1908. A personagem da beata aparece assim descrita em rubrica, antes de sua primeira fala (no Terceiro Quadro do Primeiro Ato): “Meia-idade, triste, vagarosa e essencialmente caquética. Traz a cabeça sempre descoberta e os cabelos à escovinha. Testa curta e protuberante. O rosto é quase sempre inexpressivo, a não ser nos momentos de exaltação de seu fanatismo militante” (Dias Gomes,

---

tesoureira da *Irmadade da Terra Santa*, que tem como finalidade mandar celebrar missa em Roma em sufrágio das almas dos que morreram no Cariri...” (p.139).



1972, p.251).<sup>27</sup> Conversando com Mateus, ela põe em questão as ordens dadas pelo político – que proibira o Padim de deixar o quarto –, avaliando com ironia: “Dr. Floro tem substituído tanta coisa nesta casa e nesta terra, que é capaz de querer substituir Deus também”.<sup>28</sup>

Na mesma cena, o diálogo retoma fatos do passado (e suas versões),<sup>29</sup> sugerindo que o médico chegara a Juazeiro fugido da Bahia, para logo, como protegido do padre, eleger-se vereador e deputado. É a deixa para Dias Gomes desnudar outra dimensão da controvertida trajetória do sacerdote: “*Mateus*: [...] Padrim tem força. É só mandar votar, todo o mundo vota” (ibidem, p.252).<sup>30</sup>

Se, ao final, Bastião reage à mi(s)tificação que ele próprio ajudara a construir, desde o início uma personagem feminina já apresenta, então, certo distanciamento reflexivo, o qual lhe permite compreender mais claramente parte do embate de forças e interesses que cercam o culto ao padre.<sup>31</sup> E muitas de suas falas concen-

27. Foto da beata aparece em Morel, 1966, p.22.

28. Logo depois, na frente de Floro, faz comentário mais mordaz (dirigindo-se a Padre Cícero): “Não se preocupe, o doutor substitui o senhor como prefeito. E é pena que o bispo tenha proibido o Padrinho de celebrar... [...] Porque com toda certeza o doutor ia querer rezar missa em seu lugar. (Benze-se várias vezes). Que Deus me perdoe! Que Deus me perdoe!” (Dias Gomes, 1972, p.258).

29. Logo adiante, Mocinha marotamente reitera: “Não sou eu quem diz, é o povo” (ibidem, p. 254).

30. Em outra cena, no Segundo Ato, a confirmação: “*Mocinha* [para Floro]: Se votam no senhor, é porque o Padrinho manda votar./ *Padre*: Também não é assim... Dr. Floro tem seu valor./ *Floro*: Mocinha tem razão, em parte. Além do meu valor pessoal, eu preciso do seu prestígio. Dentro de poucas semanas, teremos eleições para deputado federal. É preciso que o povo vote em mim, como tem votado./ *Padre*: Eu tenho mandado votar./ *Floro* (*Grita.*): Mas eu preciso também que o senhor seja obedecido, como das outras vezes, senão seremos derrotados! Afinal de contas, uma derrota minha será também sua!” (ibidem, p.283).

31. Na peça, de início, o próprio padre questiona ironicamente o dom milagreiro do animal, dizendo ter sido a participação dele no romance de Bastião e Zabelinha uma simples “coincidência” e não resultado da “interferência divina” por meio de “um boi mandado do céu para fazer a nossa felicidade” (Dias Gomes, 1972, p.270), como queria o casal: “*Padre*: [...] isso não tem cabi-

tram o viés *didático* da peça, portanto. O ápice da expressão de sua consciência (mesmo que limitada pela crença religiosa) aparecerá em cena, como revelação, logo depois de Cícero ganhar o boi de presente de umromeiro:

*Mocinha*: Com toda a certeza, quando Dr. Floro chegar vai dar outra ordem. Se não resolver tomar o boi para ele.

*Padre*: Por que você não gosta do doutor, *Mocinha*?

*Mocinha*: Porque conheço bem ele.

*Padre*: Dr. Floro é meu médico e meu amigo. Tenho de ouvir o que ele diz.

*Mocinha*: Acho que o senhor só devia ouvir o que diz Nossa Mãe das Dores e Deus Nosso Senhor. Porque o Dr. Floro... só ouve o Demônio! (*Benze-se rapidamente*).

*Padre*: Não diga isso!

*Mocinha*: Eu não queria dizer... mas já disse! Há anos que quero dizer e não tenho coragem! Hoje tive! (*Inicia a saída, gritando, histericamente*). Hoje tive! (Dias Gomes, 1972, p.258-9.)

Assim, o dramaturgo opta por reproduzir a imagem predominantemente negativa com que Floro Bartolomeu da Costa é apresentado em grande parte da fortuna crítica sobre o fenômeno

---

mento! Os bois são também criaturas de Deus, mas nem por isso o Senhor lhes concedeu o dom de servir de intermediários das graças divinas” (ibidem, p.269). Nesse ponto, o dramaturgo parece aderir definitivamente à ideia de que nessa fase da vida de Cícero ele é mais espectador da própria história do que um agente ativo, ele mesmo vitimado pela perversa combinação de fanatismo e interesse comercial e político que cerca aquelas paragens... Entretanto, no Segundo Ato – cuja ação decorre após um mês de sistemática peregrinação para cultuar o bicho, agora tido por santo –, a dúvida começa a assaltar o religioso: “*Mocinha*: Meu Padrinho, que acha de tudo isso?/ *Padre*: Franca-mente, não sei. A princípio, pensei que fosse um grande sacrilégio. Mas depois... diante dos milagres que todos os dias se produzem, já nem sei o que pensar!/ *Mocinha (iluminada)*: Quem sabe se Deus não resolveu manifestar-se através do Boi?” (ibidem, p.277).

religioso de Juazeiro.<sup>32</sup> Na peça, suas falas são sempre imperativas, a marcar sua inflexibilidade instrumental no controle que exerce sobre Cícero. No Terceiro Quadro do Primeiro Ato, quando o político aparece pela primeira vez em cena, às vésperas de uma viagem ao Rio de Janeiro, a didascália antecipa ao leitor uma avaliação que Dias Gomes faz questão de explicitar: “(Apesar de médico, não passa de um aventureiro sagaz, valente, atrevido e ambicioso. É violento, por vezes, sabendo ser envolvente e persuasivo, quando lhe convém. Seu domínio sobre o padre é evidente e chocante)” (Dias Gomes, 1972, p.253). Para o médico baiano, os “fanáticos” são “loucos” úteis, perspectiva que desperta, não poucas vezes, como vimos, a indignação de Mocinha. Entretanto, lembra, quando isto lhe é conveniente, que também chegara a Juazeiro como romeiro; e a mesma retórica religiosa que diz ser necessário

---

32. Edmar Morel, por exemplo, refere-se ao médico como “dono do Padre Cícero” (1966, p.61) e “diabólico mentor político, capaz de todas as torpezas” (ibidem, p.66), para assim o descrever: “É um tipo moreno, baixo, com bigodes, rosto cheio, sem cultura, porém senhor de muita força de vontade, enérgico a ponto de cair na tirania” (ibidem, p.78). Porém, é preciso lembrar posicionamentos menos radicais, como a avaliação generalista feita por Otacílio Anselmo, que pondera: “Não era Floro, evidentemente, um varão de Plutarco, pois cometeu erros, atos de violência e arbitrariedades. Tudo isto, porém, deve ser condicionado ao tempo e ao meio ambiente em que viveu e lutou, que outra coisa não era senão um antro de fanatismo mesclado de bandos de profissionais do crime, sem falar no sistema político então vigente, baseado no latifúndio e na capangagem. Pensando bem, Floro desempenhou papel civilizador no Juazeiro. Basta lembrar os melhoramentos urbanísticos, a matança do boi ‘Mansinho’, considerado santo pelos fanáticos, e a dissolução das célebres ‘cortes celestes’. De resto, o tão malsinado caudilho tinha dignidade e caráter” (ibidem., p.274). Em nota (ibidem, p.333), o pesquisador ainda faz referência ao suposto crime cometido pelo médico antes de chegar ao Juazeiro, tratando de avaliá-lo como acusação “improcedente”. E conclui: “cumpre salientar que já se abusou demais do hábito de lançar sobre Floro Bartolomeu a responsabilidade dos males advindos do Juazeiro durante a atuação política do discutido médico baiano. [...] à luz de documentos, demonstraremos que em muitos casos ele foi apenas o bode expiatório” (ibidem, p.68, n.20).

combater pode então servir de sustentação para legitimar o seu lugar junto ao senil taumaturgo:

*Floro*: Calúnias que os nossos inimigos políticos andam espalhando, agora que sabem que vou candidatar-me a deputado federal. Querem que o padre retire o apoio que me dá e ficam inventando mentiras. Mas não adianta, não. Padrinho conhece a minha alma e o meu caráter. Sabe que foi a Divina Providência que me mandou aqui, pra ser um instrumento do Padrinho, como o Padrinho é um instrumento de Deus. (Ibidem, p.254.)

Ao retornar da capital, o médico questiona de imediato a “heresia” da veneração àquele redivivo *bezerro de ouro*: “Eu acredito que Deus se manifeste através do padre. Mas não creio que faça isso pelos chifres de um zebu” (ibidem, p.281). E não se trata de mero melindre dogmático de um crente ortodoxo; ao contrário, Floro desvenda prontamente o comprometimento político que poderia resultar daquele *desvio*, “o perigo que esse culto representa”, com a transferência para o boi de parte significativa do “prestígio” conquistado com os milagres do padre, os quais vinham garantindo a ele e ao sacerdote a vitória nas últimas eleições:<sup>33</sup> “Floro [para o padre]: O santo de Juazeiro não é mais o senhor, é o boi! Daqui a pouco, esse boi será também o prefeito e o chefe político do município!” (ibidem, p.282).

Daí surge o plano de Floro de seduzir Zabelinha e convencê-la a largar Bastião a fim de fugir com o médico para a capital. Em contrapartida, ao amante dela oferece dinheiro para pagar dívidas e apoio político para que se candidate a vereador e seja seu correligionário e cabo eleitoral. Para tanto, bastaria que o novo aliado decla-

---

33. Ao final do Sexto Quadro, mais uma oportunidade para a beata destilar sua ironia, ao aproveitar a deixa do que no discurso do político sabe a autoenvenenamento: “*Floro (nervosamente)*: [...] O nível político dessa gente é muito baixo. Votam por votar, sem nenhuma consciência./ *Mocinha*: É a sorte do doutor... (*Sai*)” (Dias Gomes, 1972, p.285).

rasse em público que se enganara: os milagres ocorriam, sim, mas graças ao padre, não ao boi. Como principais argumentos para iniciar tal “campanha de desmoralização” do bicho (ibidem, p.296), enuncia, primeiro, a máxima que certamente lhe servira como guia em toda sua carreira no Juazeiro: “*Floro (sorri): Aprenda, Bastião! Em política, verdade é aquilo que nos convém*” (ibidem, p.293);<sup>34</sup> e depois, lança a promessa fáustica, a selar uma aliança que soa a pacto: “Sob a minha proteção, você vai ser gente, Bastião” (ibidem, p.294).

Com a desistência de Bastião, Floro Bartolomeu decide matar exemplarmente o boi,<sup>35</sup> gerando reação também em Mateus, sob cujos cuidados estava o animal. É a deixa para que a revolta se organize em revolução, uma “guerra santa” (Dias Gomes, 1972, p.328),

---

34. Um pouco antes, o político já afirmara, em conversa com Bastião: “*Floro: Metade da Câmara de Juazeiro mal sabe assinar o nome. Em política, meu caro, o que conta em primeiro lugar é a habilidade de tirar de qualquer acontecimento o máximo de vantagem em benefício próprio... quer dizer, do partido. Numa palavra, é preciso ser esperto*” (ibidem, p.291).

35. No dia 23 de setembro de 1923, em resposta a um documento produzido por Paulo de Moraes Barros (quando encarregado de uma comissão do governo federal enviada a Juazeiro), o deputado Floro Bartolomeu proferiu um longo discurso na Câmara Federal, depois publicado em livro, com acréscimo de notas. Nesse volume, aparece a versão que o apadrinhado do Padre Cícero conta acerca do caso do Boi Santo, depois de citar a de seu desafeto. Em seu relatório, Barros referia-se diretamente a Floro, com tom irônico, dizendo-o “ilustre representante da nação, que navega nas águas políticas do Juazeiro” e a quem se deveria “a extinção do giboso ‘fetiche’, que ameaçava implantar-se como símbolo da redenção” Veja-se Bartolomeu (2004, p.94). Defendendo-se da “ação viperina da língua” do colega, Floro conta que o touro Mansinho fora deixado aos cuidados de “um negro, de nome Zé Lourenço” [na peça, o personagem Bastião], membro da “associação oficiosa” dos Penitentes, “fundada pelos antigos missionários e ainda hoje tolerada por um ou outro padre”. Segundo o médico baiano, fora Padre Cícero quem acabara com as práticas ostensivas desse grupo, apoiado por ele, Floro, que o fizera valendo-se de “meios brandos”; tanto que, depois de morto e vendido em postas o boi, o beato ter-se-ia tornado praticamente seu amigo: “e durante o tempo em que eu lá [em Juazeiro] estive, [...] almoçava comigo, em minha casa, onde se hospedava” (ibidem, p.95-8). Sobre o livro-discurso de Floro, ver o capítulo 29 do livro de Otacílio Anselmo (1968, p.513 ss).

de matriz messiânica e com forte apelo escatológico: “*Mateus: Quem morrer pelo boi, tem vida eterna!*” (ibidem, p.307).<sup>36</sup>

## Impasses da forma

*Sei que não é um espetáculo realista, nem está conforme os princípios do teatro dramático-aristotélico, mas também não sei se poderia ser considerado na linha de uma encenação brechtiana. Provavelmente mais perto desta, mas é da nossa maneira.*  
Flávio Rangel, 21 set. 1962<sup>37</sup>

Em *Apenas um subversivo*, sua autobiografia, Dias Gomes lembra o programa que criou na Rádio Nacional – *Todos Cantam sua Terra*: “uma espécie de *show* semanal, tendo como tema o folclore de cada estado da federação, o que me obrigava a realizar pesquisas que me seriam muito úteis nas peças que escreveria mais tarde, enriquecendo o universo temático de minha dramaturgia” (Dias Gomes, 1998, p.149).<sup>38</sup> Por outro lado, afirma em depoi-

36. No último ato da peça, ganha significativo relevo a participação do Beato da Cruz, que tenta convencer Zabelinha a se entregar a Floro em “sacrifício”, para evitar a morte do animal. Como indicam as rubricas, suas falas sustentam uma “atitude agressivamente profética”: “*Beato*: Minha Mãe das Dores me apareceu e falou: se matarem o boi, virá uma seca de sete anos, como nunca houve! E todos aqueles que tentarem fugir pra outras terras verão a água virar sangue e a terra virar fogo! E os que puderem salvar seu povo e não fizerem, esses serão duplamente castigados! [...] Porque em verdade vos digo: o fim do mundo tá próximo e o Anticristo vai soprar sobre a terra o vento da destruição e do pecado! [...] só os humilhados hão de gozar as delícias da vida eterna!” (Dias Gomes, 1972, p.323-4).

37. Apud Magaldi (2000, p.242).

38. Em entrevista a Moacyr Félix e Ferreira Gullar, o dramaturgo volta a se referir a essa sua experiência no rádio: “empreendi uma pesquisa de nosso folclore, de nossas tradições populares e de nossa história que deram uma base mais sólida a meu teatro [...]. E foi durante os anos de rádio, embora nada tenha a ver com

mento que, no início da carreira, embebido de leituras políticas, já se impunha como “um jovem impertinente que afirmava coisas estapafúrdias, como que o teatro brasileiro só poderia surgir do equacionamento dramático dos problemas brasileiros e da ascensão do homem brasileiro ao palco” (Dias Gomes, 1990, p.550). Em *A revolução dos beatos*, essas duas vertentes parecem se encontrar. Sim, pois, se ao escrever um texto no qual analisava pela ótica materialista e agnóstica o fenômeno religioso cearense, ratificava a ideia de que suas “peças têm como protagonista o povo brasileiro, e os padres sempre tiveram grande influência na formação desse povo, desde suas origens” (ibidem, p.552), e o fazia a partir do aproveitamento de elementos estruturais de um folguedo de extração popular característico daquela região: o bumba-meu-boi. Com isso, tentava equacionar um dilema reposto no mínimo desde os primeiros anos do modernismo artístico brasileiro e, no teatro particularmente, a partir da década de 1940: como tratar formalmente, de maneira revolucionária, uma matéria histórica nova, até então praticamente ausente dos palcos nacionais;<sup>39</sup> ou seja, de que modo abordar uma temática popular e decantá-la em uma forma dramática e cênica também popular.<sup>40</sup>

---

ele, que tomei conhecimento dos autores marxistas que ampliaram e alicerçaram a minha visão de mundo” (Dias Gomes, 1990, p.555).

39. Na mencionada entrevista, afirma o autor: “Sempre achei que o conteúdo de uma peça é que deve determinar sua forma. Sempre busquei uma forma para exprimir determinada coisa” (ibidem, p.565).
40. Referindo-se mais uma vez a Anatol Rosenfeld, Dias Gomes destaca o fato de o acadêmico ter classificado sua obra como “uma dramaturgia em favor do povo”: assim, “ele define também minha concepção de teatro popular, um teatro em favor, ou melhor, do ponto de vista do povo. É claro que essa é uma definição genérica no que diz respeito à dramaturgia e que o teatro popular envolve problemas que fogem ao domínio do próprio teatro. Não sei, por exemplo, se podemos considerar a existência de um teatro popular sem plateia popular. As experiências nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo, pecaram por essa contradição básica palco-plateia. Peça popular para plateia burguesa ou pequeno-burguesa. Sei de experiências isoladas, de livre-atiradores, tentando alcançar massas camponesas e operárias. Mas todas elas se exauriram em si mesmas, sem a menor possibilidade de desencadear um processo,

As manifestações do catolicismo sertanejo – particularmente, o episódio envolvendo o Padre Cícero e seu cultuado animal – forneciam uma combinação bem dosada de misticismo autêntico, uso político da fé, farsa e mi(s)tificação, com possíveis desdobramentos cômicos, parecendo garantir o apelo popular a que visava o dramaturgo baiano, já então autor de sucesso:<sup>41</sup>

*A revolução dos beatos*, por exemplo, partiu da história. [...] Neste caso, a história precedeu a ideia: a tentativa de encontrar uma forma de teatro popular através do sincretismo de fatos históricos com o auto do bumba-meu-boi do qual, inclusive, tomei emprestados alguns personagens (Ibidem, p.586.)<sup>42</sup>

Nas duas décadas anteriores ao golpe militar de 1964, haviam surgido no Brasil outros dramaturgos que tinham em comum não apenas a representação do pobre como tema ou motivo de suas peças, mas que exercitavam a experimentação formal consequente, pondo à prova qual gênero seria mais apropriado para fazê-lo. Era assim com Gianfrancesco Guarnieri e sua opção pioneira por certo

---

como seria de se desejar” (ibidem, p.566). Com o distanciamento temporal, o dramaturgo parece avaliar com mais clareza aquilo que já se mostrava como impasse na época de lançamento da peça sobre o Padre Cícero e que ocasionara, como se viu, uma espécie de curto-circuito na relação entre grupo, crítica e público, durante a malfadada temporada no TBC paulista...

41. Para ele, não havendo “uma plateia popular representativa”, o teatro “não atinge as grandes massas, principalmente aquelas menos favorecidas e que seriam mais receptivas a um teatro verdadeiramente popular”. Então, “como a moderna dramaturgia brasileira evolui no sentido de um teatro político e popular, acentua-se cada vez mais uma contradição entre dramaturgia e plateia. Pois ela [...] está viciada por um teatro burguês de respeitável e nociva tradição. A inevitável radicalização formal e temática de nossa dramaturgia popular vai, assim, num futuro próximo, chocar-se contra o gosto e as deformações dessa plateia. Eis aí, portanto, as raízes do problema que o teatro atravessa, no que diz respeito à falta de audiência. Essa contradição só seria superada restituindo-se o teatro ao seu verdadeiro dono – o povo” (citado por Nelson Werneck Sodré apud Dias Gomes, 1990, p.598).
42. É o caso dos personagens Mateus, Bastião e Zabelinha, por exemplo.



tipo de realismo socialista para retratar operários grevistas, moradores de um morro carioca; ou com o santista Plínio Marcos, adotando radical naturalismo de indisfarçado viés trágico, para levar à cena a falta de solidariedade entre iguais, habitantes do cais em tudo marginalizados e excluídos; também Ariano Suassuna, cuja obra exemplarmente encarna o cômico, aproximando o mundo sertanejo popular a um eruditismo de alta linhagem, pela combinação do regional nordestino com a tradição universalista do teatro ocidental... Dias Gomes, portanto, não estava sozinho; partilhava desse desafio central para a configuração de uma forma dramática propriamente nacional e popular. Inclusive, a peleja transbordaria para sua posterior e definitiva inserção no poderoso meio concorrente que, então, dava apenas seus primeiros passos: a televisão.

A pesquisa de Dias Gomes sobre o bumba-meu-boi vinha coincidir com o motivo central do conflito místico e político ocorrido no Juazeiro, tendo também o animal como destaque de seu núcleo narrativo.<sup>43</sup> A cultura popular entraria na peça como elemento compositivo e não apenas temático, muito menos como descartável pano de fundo.<sup>44</sup>

André Paula Bueno, estudioso e praticante do bumba, ressalta o caráter coletivo do *jogo* musicado, de que advém uma natural

---

43. Apoiando-se nas anotações de Mário de Andrade, feitas durante suas viagens pelo país, Gilda de Mello e Souza destaca o boi como animal heráldico do Brasil, símbolo da nacionalidade, decorrendo daí sua aparição recorrente nas “representações coletivas brasileiras”, como “poderoso elemento unanimizador dos indivíduos”. Ver Souza (1979, p.17). Como se sabe, leitor de J. G. Frazer (de *O ramo dourado*), Mário não deixava de filiar essa prevalência arquetípica (ou mesmo totêmica) aos rituais de propiciação dos cultos agrários ligados à primavera e à generosidade da terra.

44. A peça, inclusive, divulga para público mais diversificado características dessa tradição popular, descrevendo como o animal aparece representado no bailado: “Vaqueiro entra trazendo um boi amarrado a uma corda. É um boi de bumba-meu-boi, isto é: uma grande canastra de cipós, coberta de pano branco com manchas escuras. Numa das extremidades, a cauda, na outra uma caveira de boi. Dois atores carregam a canastra às costas, imitando todos os movimentos do boi” (Dias Gomes, 1972, p.246).

*integração de querer*, cujos princípio e resultado são uma maior coesão social (ao que parece também valores funcionais para uma obra teatral que trata de uma *revolução*): “A toada repete, confirmando a instauração de um *sujeito coletivo*: ‘Guarnece, batalhão, guarnece!’. Alerta as pessoas e já atribui-lhes a denominação de ‘batalhão’. Com isso, o cantar pré-instrumentaliza as mesmas pessoas para a ação coletiva, como se já armasse o ‘batalhão’ instaurado” (Bueno, 2001, p.99).<sup>45</sup> A trama narrativa do auto popular conjuga ludicamente, ainda, as imagens do boi indomável e do boi sacrificado, mas também a do ressuscitado, destacando-se sempre um reativado princípio de vitalidade.<sup>46</sup> E, segundo o especialista, no Maranhão, por exemplo, as toadas cantadas realizam até hoje alusões a situações presentes, em procedimento afim ao do dramaturgo baiano: “E essa alusão toma caráter de crítica social, seja através de metaforização poética, seja através de reivindicação aberta. A atuação desses Amos cantadores [...] catalisa vozes dissonantes, pontos de vista antagônicos a serem apresentados à classe dominante em forma de arte e religiosidade” (ibidem, p.69). E conclui: “Trata-se de uma conjunção geral que convoca as forças vitais de múltiplos sujeitos e lhes engaja corpo e alma, tempo e espaço. Nesses momentos é que se vive o ‘brincar o Boi’, e se afirma a todos e a si mesmo para que [sic] viemos: evocar liberdade e criatividade, em oposição à escravização dos corpos e vontades” (ibidem, p.221).

45. “Através das ‘brincadeiras’, pontos de vista político-sociais dessas comunidades são observáveis pelas identificações étnicas dos personagens em suas indumentárias, saberes e ações, e pelo confronto encenado entre a classe proprietária do boi e as classes que trabalham direta e indiretamente com ele” (Bueno, 2001, p.226, grifo meu).

46. Ligado às comemorações do nascimento e ressurreição de Cristo, o auto do bumba renovaria e confirmaria ideias de “renascimento, vitalidade e força”, “índices de uma grandeza diferenciada”: “Acompanha esse movimento coletivo a consciência sobre a emanação da força vital”; “a devoção popular guiou uma manifestação que veio a reinterpretar, de seu ponto de vista, a própria Páscoa cristã” (Bueno, 2001, p.204).

O próprio folgado folclórico – presente sobretudo no Nordeste brasileiro, em regiões próximas àquelas em que o Padre Cícero e mesmo o dramaturgo haviam nascido<sup>47</sup> – configura-se, como ensinou Mário de Andrade, a partir da justaposição de elementos heteróclitos, numa espécie de “construção rapsódica”,<sup>48</sup> a qual efetiva um tipo específico de *bricolage* ou *processo parasitário*, um *complexo recurso de posseção ou plágio*, afim ao *processo inventivo do populário*.<sup>49</sup> Estrutura semelhante apresenta-se na peça de Dias Gomes: misturando mito, lenda e realidade factual, sem claro estabelecimento de limites; apropriando-se integral ou parcialmente de depoimentos científicos e pareceres médicos, orações e canções de matriz ritual, do anedotário pitoresco e do registro de ocorrências biográficas, assim como de folhetos de cordel e de documentos oficiais; e usando personagens da tradição local e procedimentos do moderno teatro de feição épica (ou dialética), o dramaturgo realiza a transposição erudita da *voz do povo* para expressar a sua visão particular do fenômeno religioso católico. Aliás, o texto teatral joga com esse universo multifacetado, híbrido e combinatório, para assim propor ser este também o caldo

---

47. Gilmar de Carvalho lembra que, atualmente, as romarias a Juazeiro já incorporam práticas dos grupos folclóricos: “Os grupos de folguedos se integram ao cortejo. São reisados, com suas roupas coloridas e seus chapéus de espelhos, mateus e catirina, burrinhas, zabelês e mascarados, acompanhados pelas bandas cabaçais, com sua zabumba, seu triângulo e as flautas ou pífanos cortados das varas de tabocas ou bambus, de onde se retira o som rascante que a dança dos dedos e as variações do sopro inserem num contexto de magia lúdica”. Ver Carvalho (1998, p.102).

48. Nesta seção do trabalho aproveito e, por vezes, até mesmo parafraseio as preciosas contribuições dos trabalhos pioneiros de Lopez (1972) e Souza (1979), acerca da produção de Mário de Andrade. Servem, igualmente, de apoio as informações panorâmicas apresentadas em Cascudo, [s.d.].

49. As expressões em destaque aparecem em Gilda de Mello e Souza (1979, p.29 ss). Note-se que, na montagem paulista, Dias Gomes criou novas cenas finais para o texto, acentuando o caráter reivindicatório da revolução de beatos, os quais passam a invadir terras, exigindo o que lhes seria de direito. Assim, formas várias de apropriação – de terras ou textos –, tidas por indébitas (pela plateia do TBC, por exemplo), ganham em cena transgressora legitimidade...

de que se nutre o episódio retratado.<sup>50</sup> Forma e matéria confluindo... Na história do padre sertanejo e nas histórias que se contam sobre ele, afinal, parece ser sempre muito tênue a fronteira entre o ocorrido e o inventado, exigindo-se sempre do observador uma atitude que pode ir do mais cauteloso distanciamento à mais pura entrega, sob variadas formas de participação, adesão e fusio-namento.

O curioso é que, embora tal *rede de despistamento* de fontes e de *embaralhamento* de materiais heterogêneos seja reconhecível no modo de composição do *bumba*,<sup>51</sup> em *A revolução dos beatos* ela se

---

50. Até na estrutura do folguedo, ensina André Paula Bueno (2001, p.225), a mistura é forte marca distintiva: “A narrativa sincrética do bumba-boi maranhense reúne, para a sua manifestação, meios de expressão diferentes que se inter-relacionam: o relato oral, o canto de toadas, a percussão e suas motricidades, a dança e o intercurso teatral”.

51. Para Gilda de Mello e Souza (1979, p.25 ss), no livro *Macunaíma*, tal como na tradição de danças e canções populares em que Mário de Andrade se inspirou para redigi-lo, a regra de composição dominante foi partir de “um material já elaborado e de múltipla procedência”, submetendo-o a “toda sorte de mascaramentos, transformações, deformações, adaptações”. Esse mesmo procedimento de, por vezes e de acordo com a conveniência, utilizar diretamente “trechos quase sem alteração” e outros “dissolvidos no tecido elaborado de sua prosa” pode ser verificado na peça de Dias Gomes. O importante é ressaltar que, ao utilizar textos de autoria diversa, o dramaturgo os desloca por princípio de seu contexto original de produção, alterando, portanto, seu sentido primeiro. Uma oração ou ladainha, por exemplo, em meio a uma romaria, tem um significado específico, um valor ligado à fé e ao culto; a mesma reza, em uma peça cômica e crítica, que avalia certo fenômeno religioso dito popular, é indubitavelmente ressignificada e atualizada... A boa surpresa foi descobrir que, em suas andanças, Mário tomou contato com a história de Mansinho. É Telê Porto Ancona Lopez (1972, p.135) quem cita suas “notas” de *turista aprendiz*: “Mário, aliás, tivera oportunidade de assistir a um exemplo recente da divisão totêmica do boi, quando de sua viagem ao Nordeste. Em Joazeiro deparara com a história recente do boizinho prodigioso do Padre Cícero, o qual, tornando-se concorrente do beato milagreiro, é por sua ordem sacrificado. Mas, antes que isso acontecesse, já as raspas de unhas e a urina eram distribuídas como remédio. Morto, é partilhado: *A carne dele foi inda picada em milhares de pedacinhos que toda a gente quis guardar santificando o lar*. A citação pertence ao ‘Diário de viagem’ de Mário de Andrade e serve para ilustrar, com a prática observada, a visão contemporânea do boi, sua presença eivada de idealização,

tece e se exhibe também por meio de técnicas e procedimentos próprios ao teatro épico moderno, à moda de Erwin Piscator e Bertolt Brecht, por exemplo. Assim, na abertura da peça, a rubrica inicial anuncia que um telão representando o mapa do Ceará, com o município de Juazeiro em destaque, será a primeira imagem a ser vista pela plateia, trazendo como legenda as seguintes informações:

JUAZEIRO {População: 20.000 habitantes  
 {Milagres: 1.302  
 {Escolas: 2  
 {Crianças sem Escolas: 94%  
 (Dias Gomes, 1972, p.239.)

Mais uma vez, a fonte de Dias Gomes para esses dados contrários é certamente Lourenço Filho,<sup>52</sup> então diretor do ensino encarregado oficialmente de traçar o perfil da região e que levantara e divulgara números alarmantes. Inclusive, mais adiante, no início do Segundo Ato, o assunto da educação volta à baila, agora como motivo de um curto diálogo na casa de Cícero:

*Padre:* Carta do dr. Floro. Avalie o que ele diz. Que o Diretor da Instrução Pública foi queixar-se de mim ao ministro.

---

ou apresentadora de várias situações humanas e sociais, já descobertas pelo escritor na poesia popular, nos provérbios e rifões”.

52. Ver, especialmente, em Lourenço Filho, a nota 3 ([s.d.], p.212-3), intitulada “O Joazeiro e o ensino público”, na qual conta, como “testemunho pessoal”, que em 1922, quando se realizou o recenseamento para o Cadastro Escolar no Estado do Ceará, “todas as municipalidades participaram do movimento com notável entusiasmo”; entretanto, na cidade de Cícero, “foi impossível levá-lo a cabo”: “o padre [...], como prefeito municipal, não só se desinteressou da questão: proibiu que ali se efetuassem as indagações necessárias!”. E completa – citando depois as estatísticas publicadas à época pela Diretoria de Instrução do Ceará – com as informações mobilizadas em cena pelo dramaturgo: “Às repetidas objeções do diretor do ensino, o padre respondia sempre que as duas escolas existentes não tinham sua matrícula completa, e que, portanto, seria inútil criar mais escolas...”.

*Mocinha:* Queixar-se de quê?

*Padre:* Diz que eu me oponho a que se criem mais escolas em Juazeiro.

*Mocinha:* Não teria sido aquele homem que esteve aqui, querendo saber o número de crianças...?

*Padre:* Foi ele mesmo, com certeza. Queria que eu andasse com ele para baixo e para cima, que arranjasse casas para fazer escolas, dinheiro para pagar professoras e mais uma porção de coisas. Disse a ele que tinha mais o que fazer e que não via motivos para criar mais escolas em Juazeiro, quando as duas que existem não estão nem com as matrículas completas. Me veio com uma porção de mapas e estatísticas, querendo provar que outros municípios estão mais adiantados e uma porção de tolices.

*Mocinha:* Escolas, escolas... igrejas eles não pensam em construir. [...].

*Padre:* Foi o que eu disse, que o homem não precisa de tantas escolas para chegar até Deus. E toquei ele daqui. (Dias Gomes, 1972, p.273-4.)<sup>53</sup>

O dramaturgo brasileiro alista-se, então, à tradição estética do teatro épico para contar o episódio do boi milagroso... A utilização do telão como recurso didático, deixando de ser mero elemento decorativo, é comentada, por exemplo, por Piscator, ao relatar criticamente as memórias de fundação do Teatro do Proletariado, junto com seus colegas Hermann Schüller e John Heartfield, na década de 1920. Na peça *O dia da Rússia*,

o cenário era um mapa que dava ao mesmo tempo a situação geográfica e o significado político da cena. Não se tratava de uma simples “decoração”, mas também de um recorte social, geográ-

---

53. Sobre a viagem de Lourenço Filho e a contribuição do seu livro para “difundir no imaginário nacional Juazeiro, Padre Cícero e seus romeiros como representação do atraso, da ignorância e da insanidade do fanatismo religioso que ainda havia na sociedade brasileira”, ver Braga, 2008, p.236 ss.

fico-político e econômico. A decoração participava do espetáculo, intervinha no fato cênico, tornava-se uma espécie de elemento dramaturgico. E assim, simultaneamente, introduziu-se um novo fator no espetáculo: o fator pedagógico. O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se a razão para o espectador. Não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento. (Piscator, 1968, p.53.)

Para a apresentação da edição em português de *Teatro político*, Dias Gomes – à época diretor da Coleção Teatro Hoje, da Civilização Brasileira – destaca o empenho de Piscator em criar um teatro que “evidenciasse a tirania dos processos econômicos e da técnica sobre a criatura humana”, para mostrar que “é o pano de fundo social que determina os acontecimentos” e que “a verdade da ação cênica só pode ser apreendida se apresentada em sua relação com as grandes forças econômicas, políticas e sociais”. Para tanto, era necessária “a introdução mediatizadora de um narrador”, o qual apresentava uma sucessão de quadros “sempre apoiados por um amplo comentário documental: projeções, música, caricatura, cartazes, ruídos etc.” (ibidem, orelhas). E tal “ampliação epicizante do palco, grande conquista da cena moderna”, também tem seu lugar em *A revolução dos beatos*.

Nesse mesmo Primeiro Quadro da peça, o personagem de um vendedor faz as vezes de narrador, cantando em versos rimados fatos da trajetória do padre cearense.<sup>54</sup> Assim, lembra o célebre episódio da transformação das hóstias da beata Maria de Araújo em

---

54. De modo formalmente mais convencional, alguns diálogos também trazem remissões ao passado, fazendo referência a fatos históricos, como a seca de 1877; a carta que o presidente Venceslau escreveu a Cícero reconhecendo-lhe os méritos; a Revolução do Juazeiro em 1914, contra as tropas de Marcos Franco Rabelo; a visita que Lampião teria feito ao padre...

sangue, que ocasionara os primeiros e mais sérios conflitos entre Juazeiro e a Igreja oficial.<sup>55</sup> Do mesmo modo, nas mãos do santo padrinho, um bebê de apenas um mês começara a falar;<sup>56</sup> ou um cego, do Rio Grande do Norte, voltara a enxergar.<sup>57</sup> Na boca desse cantor representante do povo – que relata o passado em um gênero literário calcado sobretudo no diálogo e na ação que se ancoram no presente –, os eventos transubstanciam-se logo em provas que confirmariam os poderes extraordinários supostamente dominados por Cícero, explicitando-se nos versos populares a centralidade do milagre para o universo religioso católico:<sup>58</sup>

- 
55. Ver especialmente Forti (1999). No Sexto Quadro, Mocinha faz outra referência, em tom fatalista, à significativa ocorrência do passado, para compará-la ao novo fato também supostamente milagroso vivenciado pela comunidade: “*Mocinha [dirigindo-se a Floro]: Quando a hóstia consagrada virou sangue na boca de Maria de Araújo, houve hereges que negaram o milagre. Houve até médicos, como o senhor, que afirmaram que o sangue vinha de uma ferida na garganta de Maria e não do corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo. Hoje, todos eles pagam pela sua descrença: um morreu envenenado, outro cegou, outro morreu de repente. É o castigo dos que não sabem ver Deus, quando Ele aparece!*” (Dias Gomes, 1972, p.281).
56. Otacilo Anselmo (1968, p.298) lembra que “coube a Leandro de Barros o privilégio de lançar o Pe. Cícero no campo da poesia popular brasileira”, reconhecendo ainda que “a cantiga popular foi um dos fatores mais decisivos no processo de divinização do Pe. Cícero no meio sertanejo”. Como exemplo, cita trecho de “uma dessas criações poéticas, cantadas ao som da viola ou ao ritmo do ganzá”, justamente um excerto que trata do caso desse menino que teria falado diante de muitos romeiros, por intervenção do sacerdote de Juazeiro. Mais uma mostra de como Dias Gomes se nutriu de material variado, de extração diversa, para compor sua versão dos acontecimentos.
57. Mais uma vez, trechos da peça são integralmente extraídos de Lourenço Filho ([s.d.], p.170 ss).
58. É preciso notar, entretanto, que o olhar crítico do dramaturgo está presente o tempo todo, como consciência organizadora do universo popular retratado na peça: os milagres são relatados e até aparecem em cena; alguns deles, porém, são logo denunciados como mistificação encenada. Ao fim do Segundo Quadro, por exemplo, um moribundo que não andava havia meses quer beijar a porta da casa do Padrinho; incentivado pelo Beato, levanta-se da rede, dá alguns passos e é celebrado com foguetes, bombas e vivas ao Padrinho. Contudo, “Moribundo dá mais dois ou três passos em direção do Beato, leva uma das mãos à garganta e cai por terra” (Dias Gomes, 1972, p.249). Algo seme-



Eu carecia de cem anos  
 pra contar com exatidão  
 os milagres que tem feito  
 o padre Cirso Romão  
 na matriz de Juazeiro  
 para nossa salvação. (Dias Gomes, 1972, p.241.)<sup>59</sup>

Os assim nomeados “fanáticos” repetem na peça orações, ditos populares, canções e ladainhas que dão conta de transmitir a imagem do Padre Cícero como uma “pessoa da Santíssima Trindade”,<sup>60</sup> e Juazeiro como uma nova Jerusalém.<sup>61</sup> Se todo esse vozerio confere

---

lhante ocorrerá depois, quando o boi se nega, em meio à seca, a comer o feixe de capim fresco, porque ele fora roubado; para, ao final, comê-lo mesmo seco, instalando em Bastião a dúvida acerca de sua efetiva santidade...

59. É ainda Anselmo (1968, p.181) quem transcreve trechos das cartas pastorais de d. Joaquim José Vieira (escritas na última década do século XIX), nas quais condenava “as sacrílegas fraudes e superstições do Juazeiro”, epístolas integralmente reproduzidas no livro *O padre e a beata*, de Nertan Macedo. Nelas, embora reafirme se tratar de pura mistificação o culto que se fez aos panos ensanguentados que recolhiam as hóstias saídas da boca de Maria Araújo, o religioso não deixa de ratificar a necessidade da crença em milagres como face do comportamento católico reconhecido e propagado também pela Igreja oficial: “Os milagres são possíveis, e os tem havido e os há e muitos que desafiam a ciência e resistem-lhe ao escalpelo. A Religião Cristã é uma obra essencialmente miraculosa. Negar-se a possibilidade dos milagres seria impiedade: negarem-se milagres testemunhados e averiguados por pessoas de reconhecido mérito e piedade, e aprovados pela Autoridade competente, seria temeridade; mas aceitar-se também como milagre qualquer fato aparentemente prodigioso, seria nímia credulidade que a Igreja nunca aprovou. Há verdadeiros milagres que são uma manifestação de Deus por uma obra sensível que nem um agente criado pode produzir: – É isto que se chama obra sobrenatural divina; [...]. Demais disto, as visões e revelações particulares não são objeto da fé católica [...]”.
60. Ver, entre outros, Lira Neto (2009, p.23-4), Otacilio Anselmo (1968, p.299) e Lourenço Filho ([s.d.], p.175), que citam versos de louvor hiperbólico, da lavra de João Mendes de Oliveira, transcritos na peça.
61. A consciência irônica do dramaturgo, manipulando seus títeres e por vezes envenenando-lhes as falas, transparece no discurso que Floro Bartolomeu pronuncia em meio a um comício, com o qual se inicia o Nono Quadro da peça: “*Floro*: [...] e lembre-se, minha gente, que há quarenta anos Juazeiro era um

*lugar de fala* aos adeptos do *Padim*, levando à cena discursos que aderem, pela crença, ao imaginário que alçou um homem, em vida, à condição de santo e de Novo Patriarca (“rei do mundo inteiro”) (Dias Gomes, 1972, p.255), em contrapartida, as rubricas são instrumento altamente crítico, espaço textual contestatório que permite aos leitores (incluindo diretores e atores) conhecer com clareza o posicionamento – oposto – do dramaturgo. Nelas, advérbios, conjunções, adjetivos, comparações ou superlativos são mobilizados em sua potencialidade de recursos expressivos para caracterizar o “clima de insânia” instalado na cidade: “Todos gritam, cantam, rezam ou se agitam alucinadamente, beijando a porta do padre” (ibidem, p.248); Mateus é “um negro de meia-idade, que tem no porte e no olhar a arrogância dos beatos, quebrada de vez em quando pela humildade atávica de sua raça” (ibidem, p.250); “Através das grades veem-se os romeiros, que explodem num grito delirante de fanatismo. Atiram-se sobre as grades, todos ao mesmo tempo, como loucos” (ibidem, p.255); “Outros tentam mesmo galgá-las, como macacos” (ibidem, p.256); e assim se configura um estilo, confirmado repetidas vezes. Um dos exemplos mais notáveis é a longa rubrica que antecede a primeira entrada em cena do padre, na qual se lê, mais que uma descrição, um diagnóstico, sustentado pelo parecer de uma autoridade, agora citada diretamente:

É setuagenário, de pequena estatura, apresentando uma gibosidade natural. A voz é branda e harmoniosa, tem a doçura e os

---

lugar esquecido de Deus e dos homens. Foi quando o Senhor nos mandou o Padre Cícero Romão... [...] e Juazeiro se transformou na nova Jerusalém. Gente de toda a parte vem receber do Padrinho a palavra salvadora, o remédio para seus males. Não é preciso dizer que apesar das secas, das doenças, da fome e de todas as provações que passamos, Juazeiro é hoje um lugar abençoado por Deus. Não há quem não deseje, já não digo viver, mas morrer em Juazeiro. Porque em todas as cidades do Nordeste se morre de fome e de sede, mas em nenhuma delas se morre abençoado e recomendado pelo Padrinho!” (Dias Gomes, 1972, p.299-300).

acentos da fala de uma criança. Mas os olhos são movediços e brilhantes. Eis o retrato psíquico que dele pinta o médico e político cearense dr. Fernandes Távora:<sup>62</sup> “Terreno mental mioprágico, traduzido num conjunto de estados psicopáticos constitucionais degenerativos; transformação profunda da personalidade em notáveis perturbações da vontade e da emotividade; delírio de perseguição algo velado, e de grandeza, evidentíssimo; organização de um sistema interpretativo, não alucinatorio, com prevalência de uma ideia fixa, que lhe empolgou o espírito e orientou toda a sua atividade religiosa e social; marcha lenta e crônica; incurabilidade. Ante sintomatologia tão completa, não sei como possa alguém cogitar de outro diagnóstico que não o de paranoia” – *Revista do Instituto do Ceará*, dezembro de 1938. Convém, entretanto, frisar que, com setenta anos e doente, o padre só muito raramente dá vazão ao delírio de grandeza e ao espírito dominador que marcaram a sua vida. Velho, alquebrado, é ele agora um instrumento dócil nas mãos de Floro Bartolomeu. (Dias Gomes, 1972, p.252.)

Qual a funcionalidade de uma rubrica como esta, do ponto de vista estritamente teatral, como material e subsídio para um espetáculo? É óbvio que aqui Dias Gomes também quis privilegiar o drama como texto, para ser lido e não apenas encenado. E, diferentemente do que permitiria um romance sobre a vida do padre, o texto dramático não apresenta exatamente um narrador, que possa comentar frequentemente o narrado, encarnado, se assim se quiser, como porta-voz do autor... Por isso, é no espaço da rubrica, tentando evitar interferências excessivas que truncassem o andamento natural da ação, que o dramaturgo expõe com mais clareza seu posicionamento. Apostando na dimensão coletiva da criação folclórica, porém a aditivando de uma perspectiva mais marcada-

---

62. Lira Neto (2009, p.499) traz a informação de que Manoel do Nascimento Fernandes Távora assumiria no Ceará, com a Revolução de 1930, o papel de inventor, nomeado por Getúlio.

mente pedagógica e reflexiva, possibilitada pelas técnicas do teatro dialético, Dias Gomes cria um texto híbrido, sustentado por tons e matizes diversos, cuja coesão nem sempre resulta orgânica, o que se verifica na progressão cambiante e desigual dos quadros e atos.

Mas não é só. Ao investir nesse aspecto coletivo do folgado que lhe serve de molde, a fim de insistir na necessidade de organização dos iguais em prol da causa comum de superação da opressão, o dramaturgo, entretanto, faz isso a partir do percurso individual de um personagem, Bastião, com marcada trajetória de herói *positivo* (até mesmo no nome...). Iná Camargo Costa, em sua dissertação de mestrado, embora reconheça e valorize na peça “traços epici-zantes (incluindo achados genuínos do ponto de vista da teatralidade)”, avalia que, no essencial, ela retorna “à forma do drama” e, com isso, devido aos próprios pressupostos e “concepções mecanicistas da produção dramática”, acaba por cair no equívoco de tratar as relações entre religião, alienação e conscientização como questões individuais, de foro íntimo:

Como o tema de Dias Gomes é um processo de transformação da consciência entendido como algo que se passa em termos individuais (embora em meio a um processo social mais amplo e dificilmente compreensível), o eixo de sua peça não é o próprio tema, mas a trajetória de um *indivíduo* que, defrontado com as consequências (místicas, no caso) de sua *ação* impensada, atinge a *consciência* de que a crença em Deus é resultado de ações humanas indevidamente explicadas, mais exatamente, nos termos da peça, manipuladas segundo os interesses da dominação política”. (Camargo Costa, 1987, p.59.)

Querendo mostrar e demonstrar, com “caráter de ilustração”, a ignorância que estaria, em sua leitura, na “base do misticismo, da crença em milagres, da religião, em suma”, Dias Gomes utilizaria os recursos próprios ao teatro épico-didático, combinados, contudo, com “a forma do drama tradicional”, centrado no diálogo e na experiência singular do indivíduo, daí resultando que aqueles

“são completamente neutralizados pela forma que os determina” (ibidem, p.62). Para Camargo Costa, o resultado é um grave despropósito e o autor “acabou desmentindo sua principal e mais importante intenção – mostrar os efeitos do atraso”:

Ao invés de tentar configurar esse “atraso” na única relação que lhe dá sentido, o “avanço”, Dias Gomes tomou-o como um *dado* e dele fez o pano de fundo sobre o qual se confrontam suas vítimas e beneficiários (por isso a neutralização dos recursos épicos). Assim, as tensões desta peça são apenas nós dramáticos decorrentes de conflitos que em absoluto correspondem às reais tensões sociais que estão na origem tanto do misticismo quanto da necessidade de discuti-lo nos anos 1960. Justamente porque não correspondem a tensões objetivas os conflitos da peça se resolveram todos com a eliminação do boi: o padre recuperou o seu prestígio de santo, Floro o seu “capital” político e Bastião a sua mulher. (Ibidem, p.62-3.)

## Cortinas cerradas

Para finalizar, é preciso tecer mais algumas breves considerações sobre o tratamento dado pelo dramaturgo ao tema da religiosidade católica tal como, para ele, ela se manifesta na até hoje celebrada e concorrida localidade nordestina.

Desde as primeiras cenas, Dias Gomes – ainda que mais uma vez demonstre alguma simpatia pelo povo de origem rural e hábitos simples, que volta a retratar, homenageando-o, inclusive, por suas criações artísticas – quer avaliar de que maneira a marcada propensão à crença em soluções transcendentais para problemas materiais pode ser manipulada por forças políticas e econômicas locais e logo ser transformada em fanatismo supersticioso e perigosa mistificação. Como vimos, não à toa, o cantor nordestino que abre a peça narrando em verso fatos passados é também um vendedor,

trazendo “pendurado ao pescoço um pequeno tabuleiro, com folhetos, imagens de santos, bentinhos” (Dias Gomes, 1972, p.243). É apenas um, em meio a um grupo de figurantes que constituem a *cor local*, ou a ambientação da peça, com destaque para o *mercado da fé* estabelecido em torno ao culto do Padre Cícero e, depois, mais exacerbadamente, para celebrar o animal tido por milagroso. Pesquisadores como Anselmo localizam na última década do século XIX tal “desenvolvimento do comércio de santos, medalhas, rosários e velas”, decorrente “da fama milagreira e cada vez crescente” (Anselmo, 1968, p.189) do carismático sacerdote:

Como que atraídas por um poder mágico, famílias inteiras abandonavam o lar e tomavam o caminho do Cariri, que já não era apenas a terra de Canaã para as vítimas das crises climáticas, mas uma nova Jerusalém, onde Cristo se revelara para salvação dos homens. E os boatos se multiplicavam com detalhes de curas miraculosas. Em vista disso, entre os grupos de romeiros, eram levados a Juazeiro paralíticos, cegos, tuberculosos, loucos e toda espécie de enfermos desenganados, arrostando os percalços duma caminhada longa e fatigante. Também, acostados aos bandos de pecatos peregrinos, marchavam velhos profissionais do crime, fugitivos da Justiça, ladrões, vadios e aventureiros, todos em busca de melhores dias. [...] Nesse tempo o povoado já havia perdido inteiramente seu aspecto original, com o aparecimento repentino de casebres de todos os tipos levantados em desordem, refletindo o estado de uma multidão em delírio. (Ibidem, p.83.)

Na peça, é justamente este o cenário que configura o espaço do lado de fora da casa do padre. Com isto, o dramaturgo não retrata apenas a mercantilização da fé, mas também certa elasticidade dos valores e preceitos morais pregados pela Igreja Romana e que ali sofriam adequações e aclimatações de modo a acolher o maior número de fiéis, independentemente de quais fossem suas práticas e ofícios antes de ali chegarem... Tanto que, no Segundo Quadro, os

romeiros que aguardam a bênção do Padrinho estão “sujos e abastidos”, trazendo “chapéus de couro ou de palha de carnaúba, alparagatas amarradas à cintura ou *pendentes do cano do rifle*” (Dias Gomes, 1972, p.242, grifo meu).<sup>63</sup>

O séquito de seguidores e auxiliares do padre – e, depois, de seu animal – é formado também por romeiros, penitentes de algumas irmandades não canônicas e um outro grupo de religiosos leigos, os beatos do título da peça, os quais nutrem pelo Patriarca do Juazeiro um sentimento que mescla veneração respeitosa e intimidade personalista, combinação que culmina no uso da expressão relacional “padrinho” para se referir à autoridade religiosa.<sup>64</sup>

63. No Segundo Quadro da peça, um curto diálogo condensa a maleabilidade com que a prática local do catolicismo acolhe as *diferenças*: “*Romeiro 2*: [...] Tou aqui pra me acoiatar da polícia e pedir a proteção do meu Padrim mode uma vadiação que andei fazendo na capital.../ *Penitente*: Crime de morte?/ *Romeiro 2*: Não por culpa minha, culpa de arma que eu trazia... (*mostra a “peixeira”*)/ *Penitente*: E o Padrinho dá proteção pra isso?/ *Romeiro 2*: Então. Tem dado pra tanta gente. Juazeiro tá cheio de cabra fugido. Até cangaceiro ele protege. (*Convicto*). É um santo!” (Dias Gomes, 1972, p.244). A cena, corroída por ironia crítica, prepara o leitor-espectador para o pedido que Bastião espera fazer ao padre para que interceda em seu favor no cortejo feito à casada Zabelinha... Fundamenta-se, assim, um de seus argumentos: “*Bastião*: Todo pecado tem seu preço, Zabelinha. Depois a gente falava com Padrim e ele arranjava uma penitência bem grande pra nós...” (ibidem, p.246). Pesquisadores como Antônio Mendes da Costa Braga preferem se deter na justificativa da atitude do padre diante da múltipla procedência de seus fiéis, destacando “sua práxis salvífica, por meio do seu lado moralizador e a sua condição de orientador espiritual que oferece uma oportunidade de arrependimento e conversão para aquele que cometeu um pecado” (Dias Gomes, 1972, p.267).

64. “[...] a ação relacional e a imagem [do padre] eram marcadas por um viés religioso notadamente cristão, particularmente católico. Isso implica dizer que, na visão deles, Padre Cícero era um homem bom e justo, que os protegia e guiava tanto espiritualmente quanto concreta e materialmente. Para eles, Padre Cícero era “o Padrinho”. O fato de ele assim ser visto e de agir para com eles como padrinho era algo de extremo valor para o seu prestígio e poder político, já que a relação padrinho-afilhado tinha uma diferença fundamental em relação ao conjunto de relacionamentos que, na sua amplitude, legitimava o poder dos coronéis. Afinal, [...] do conjunto de ações políticas dos coronéis não podia ser subtraída a questão da violência como recurso político legitimador. A

Mecanismos de favor se combinam ao culto da personalidade carismática para configurar novas formas, individualistas, de pensar a dádiva e os desdobramentos da vida em planos espirituais outros. A escatologia do fim do mundo está fortemente presente em suas rezas e cantos, e a crença na redenção eterna ancora-se nas ações beneméritas de Cícero<sup>65</sup> e nas promessas de seu mentor político, Floro Bartolomeu. As falas de figuras como a do Beato da Cruz e outros “fanáticos” aditivam com laivos de messianismo a celebração dos milagres<sup>66</sup> e a de seus emissários em Juazeiro:

*Beato:* [...] É aqui, meus irmãos, que mora o Messias! [...] Quem morrer por Ele, morre por Deus Nosso Senhor e ressuscita na cidade d’Ele, santificado por Ele! [...] Eu recebi o aviso do céu! O mundo vai se consumir em chamas! O fogo vai destruir o pecado! Só vai escapar do fogo final aquele que estiver com Ele, o escolhido de Deus, o nosso Padrinho! (Dias Gomes, 1972, p.247-8.)<sup>67</sup>

Meu pai! Meu pai! Livrai-nos do fim do mundo! Livrai-nos do fogo e do inferno! (ibidem, p.255.)

Militante de esquerda, Dias Gomes aderiu a um espírito de época que julgava – de forma por vezes excessivamente parcial, li-

---

violência, por sua vez, no caso de Padre Cícero, era incompatível com sua condição de padrinho e com as ações daí decorrentes”. Ver Braga, 2008, p.192.

65. “*Padre:* [...] Não trouxe para cá somente a palavra de Deus, trouxe também a ação.” (Dias Gomes, 1972, p.256).
66. “O *milagre* é muito forte no imaginário popular. Trata-se de algo a que a Igreja recorreu, ao longo do tempo, para se consolidar, para fazer a propaganda de fatos que serviriam como exemplo aos fiéis e para sedimentar a possibilidade que a Instituição tinha de transitar na órbita do divino e de ter a última palavra nas questões de fé. A Igreja precisava de seu panteão de santos e o povo precisava da devoção medianeira, para se fazer ouvir, e para ter alguém a quem dirigir seus reclamos, anseios e esperanças” (Carvalho, 1998, p.56).
67. Na peça, o próprio Cícero trata de ratificar os motivos dessas crenças, em referência ao *milagre* das hóstias ensanguentadas: “*Padre:* (As palavras de Floro tocaram o seu messianismo). O doutor diz bem, eu sou o instrumento de Deus, enviado a Juazeiro, a nova Jerusalém, onde Cristo, para salvação dos homens, de novo derramou seu sangue” (Dias Gomes, 1972, p.254).



mitadora e simplista, é verdade – combater as mais variadas formas de alienação, incluindo aquela fartamente propagada como “ópio do povo” pelos maus leitores do corolário marxista: a religião. A tese defendida na peça aparecia, aliás, expressa no programa da primeira montagem, em texto escrito pelo dramaturgo:

Entre as maiores causas de nosso atraso estão o misticismo, a crença e o fanatismo que, ainda hoje, envolvem grande parte da população rural (e até mesmo cidadina) constituindo sério entrave à tomada de consciência social e ao progresso. Melhor dizendo, não são causas mas efeitos. Consequências da miséria e da ignorância, de um regime de injustiça e opressão a que estão condenados seres que acabam por perder toda a perspectiva, toda a esperança. É a descrença na sociedade humana que os lança em busca do sobrenatural e do milagre – são caminhos para os sem caminho. São, principalmente, amparo e fuga para os fracos e oprimidos, quando estes são incapazes de assumir a consciência. [...] quando nos conscientizamos do que é a realidade brasileira em seus duros e exatos termos, não conseguimos entender por que esse povo não levanta e trucidada os opressores. Espero que *A revolução dos beatos* ajude a vislumbrar algumas causas dessa passividade. E também a identificar os interessados em mantê-la. (Dias Gomes apud Camargo Costa, 1987, p.57-8.)

Enfim, o episódio retratado na peça, verídico em si, permitiria ainda análises centradas em conceitos basilares desenvolvidos em alentados estudos de exegese do pensamento religioso (sobretudo o cristão), tais como os de sacrifício, bode expiatório, controle do dom da graça, carisma e afins;<sup>68</sup> não foi este, no entanto, nosso foco, mas sim a peça teatral, escrita pelo dramaturgo baiano, Dias

68. Refiro-me, especialmente, aos estudos de René Girard acerca das relações entre a violência e o sagrado e sobre o conceito e as imagens do bode expiatório; ao célebre trabalho de Charles Lindholm sobre a liderança carismática; ao en-

Gomes, na segunda metade do século XX. Interessou-nos mais a representação ficcionalizada do fato histórico, os entraves formais que se impunham ao autor e suas indisfarçadas intencionalidades. Este estudo quer ser, portanto, uma introdução à leitura do texto dramático e não à interpretação do fenômeno religioso do Juazeiro, assunto para um trabalho futuro e de maior fôlego... Trata-se, enfim, de um exercício interdisciplinar incipiente, uma tentativa inicial e amadora de aproximar métodos próprios à área dos estudos literários e teatrais a conceitos e procedimentos de áreas vizinhas, como a História e a Sociologia das Religiões.

Assim seja.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA PRADO, Décio de. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo; Brasília: Duas Cidades; INL, 1984.
- ANSELMO, Otacílio. *Padre Cícero, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *A terra da Mãe de Deus*. Rio de Janeiro; Brasília: Francisco Alves; INL, 1988.
- BARTOLOMEU, Floro. *Juazeiro e o Padre Cícero: depoimento para a história*. 2.ed. Natal: Sebo Vermelho, 2004.
- BRAGA, Antônio Mendes da Costa. *Padre Cícero: sociologia de um padre, antropologia de um santo*. Bauru: Edusc, 2008.
- BUENO, André Paula. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin, 2001.
- CAMARGO COSTA, Iná. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo, 1987. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – FFLCH, USP.

---

saio de Marcel Mauss sobre a dádiva; ao de Maria Isaura Pereira de Queiroz acerca do messianismo no Brasil e no mundo; entre outros.

- CARVALHO, Gilmar de. *Madeira matriz: cultura e memória*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ediouro, [s.d.].
- DANTAS, Paulo. *Sertão do Boi Santo*. 2.ed. São Paulo: Clube do Livro, 1968.
- DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Trad. Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- DIAS GOMES, Alfredo. *A revolução dos beatos*. In: *Teatro de Dias Gomes*. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Os falsos mitos*. Coord. Antonio Mercado. v.2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Coleção Dias Gomes.)
- \_\_\_\_\_. *Apenas um subversivo: autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- FORTI, Maria do Carmo Pagan. *Maria do Juazeiro: a beata do milagre*. São Paulo: AnnaBlume, 1999.
- GUIMARÃES, Therezinha Stella; DUMOULIN, Anne. *O Padre Cícero por ele mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- LOPES, Régis. *Padre Cícero*. 2.ed. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2000.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOURENÇO FILHO, Manoel. *Joazeiro do Padre Cícero*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- MAGALDI, Sábato. *A invasão e A revolução dos beatos: em busca de uma consciência*. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.133-9.
- \_\_\_\_\_; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*. v.5. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993.
- MOREL, Edmar. *Padre Cícero: o santo do Juazeiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- SILVA, Aguinaldo; COMPARATO, Doc. *Padre Cícero*. Adapt. Regina Braga. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria; Secretaria de Estado da Cultura, 1995.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.



# SÓ NA MALANDRAGEM – DE BRECHT A CHICO BUARQUE

*Flávia Regina Marquetti*<sup>1</sup>

*O espetáculo [diz Hamlet], eis a armadilha onde  
apanharei a consciência do rei.*

Shakespeare, 1976

O espetáculo, eis aí a armadilha onde todas as consciências são apanhadas, pois é nele que reside o grande embate do teatro, seja ele antigo ou moderno. Para pensarmos o fazer teatral temos que, naturalmente, considerar dois pontos de partida: o texto, objeto de teóricos e leitores, e o espetáculo, objeto de atores, encenadores, diretores, iluminadores, cenógrafos, um exército de profissionais que se oculta atrás do levantar da cortina. Ambos, texto e espetáculo, constituem a base do fazer teatral, a base do que desde a Antiguidade Clássica se convencionou chamar de *mimesis*.

Embora muitos séculos tenham decorrido desde Aristóteles e sua *Arte poética* (Aristóteles, 1966), e inúmeros tratados tenham

---

1. Professora de História do Teatro e Teatro Brasileiro no Senac/Araraquara de 2008 a 2013; e membro dos grupos de pesquisa: Linceu. Visões da Antiguidade (UNESP/FCLAr); e Grupo de Pesquisa Arqueologia Histórica e LAP Paulo Duarte – Unicamp.

sido escritos sobre ela, ainda hoje o termo *mimesis* é objeto de controvérsias e revisões.<sup>2</sup> Partir do conceito de *mimesis* e de Aristóteles pode parecer um retorno muito grande às origens do teatro, mas não é, pois o ponto central entre Bertolt Brecht e Chico Buarque reside exatamente aí, na definição de teatro e na perspectiva adotada para a construção do espetáculo.

## Das definições

Segundo a *Poética*, o teatro é *mimesis*, entendida aqui no sentido já revisto por Dupont-Roc e Lallot, e Malhadas, ou seja, “*representação de uma ação*” (49b 24-27). Note-se que tomar *mimesis* por representação, em vez de imitação, é essencial, pois representar, do latim, *repraesentare*, tem como sentido primeiro: fazer ou tornar presente; mostrar à evidência; patentear, revelar;<sup>3</sup> ou seja, o teatro presentifica, atualiza, torna presente uma ação ou, mais exatamente, um *mythos* (50a 4) – mito, história, enredo, no qual é possível divisar o movimento que leva do objeto modelo (existente no mundo) ao objeto produto (criação artística, objeto estético) apresentado no palco. O *mythos* seria, portanto, a “alma da peça teatral”, enquanto o espetáculo seria o seu corpo – e é bom lembrar que corpo e alma são partes intrinsecamente amalgamadas, inseparáveis.

Ainda em Aristóteles encontramos as maneiras pelas quais as diversas formas de representar se distinguem: “por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou modos diferentes” (47a 13-17). Eis

- 
2. Uma revisão mais intensa dos termos e conceitos apresentados na *Arte poética* já se encontrava em curso desde 1980 na França por pesquisadores como Dupont-Roc e Lallot (1980), ou aqui no Brasil, mais recentemente, por Malhadas (2003).
  3. Definição obtida no *Moderno dicionário da língua portuguesa Michaelis*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acesso em: 7 mar. 2013. Grifo nosso.

aí a cilada hamletiana: as formas buscadas para tornar presente um *mythos* sugerem a eterna busca da arte por uma nova forma para a substância poética. Se o *mythos* se repete, a forma é alterada, os contornos, a roupagem dada a esse corpo deverá se “adequar” ao seu tempo, ao seu público e/ou às intenções de seu encenador/diretor.

A questão da primazia do texto ou do diretor/encenador, levantada por Artaud (1964), é outro ponto-chave para compreendermos o papel do espetáculo no teatro após 1920. A negação do texto dramático preestabelecido e a valorização da montagem/encenação abriram espaço para a experimentação de novas formas teatrais, nas quais o representar, o tornar presente, agora é entendido não só como *reconhecer* – conhecer de novo (o que se tinha conhecido noutro tempo), ou ainda: ter ou chegar a ter conhecimento, ideia, noção ou informação de algo; julgar; mas é, acima de tudo, *compreender*: conter em si, constar de; abranger; estar incluído ou contido; alcançar com a inteligência; entender; perceber as intenções de; estender a sua ação a.<sup>4</sup>

As novas formas buscadas pelo teatro implicam abranger, incluir, fundir público e espetáculo; requerem não mais um espectador passivo, *voyeur* da ação, mas um espectador inserido nela, que a alcança não pelos sentimentos, mas pela inteligência, pelo entendimento e é capaz de intervir, de agir. Brecht buscou alcançar a consciência de seu espectador ao retomar o *mythos* criado por John Gay em 1728 e o levou à cena em 1927, com o título de *Ópera dos três vinténs*, que por sua vez foi reformulado por Luís<sup>5</sup> Antônio Martinez Corrêa e Chico Buarque, em 1978, na *Ópera do malandro*.

4. *Moderno dicionário da língua portuguesa Michaelis*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acesso em: 7 mar. 2013.

5. Há duas grafias para o nome de Luís Antônio, a de batismo é com “s”, mas em Araraquara, em função de um trocadilho, criado por Édna Portari, com a palavra Luz, o nome é grafado com “z”.



## Gay, Brecht e Luís Antônio: cem anos de perdão

*Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas.*

Teresinha, em *Ópera do malandro*  
(Buarque de Holanda, 1978.)

O que faz da *Ópera dos três vinténs* uma peça diferente da *Ópera dos mendigos* é a forma, o espetáculo. Brecht reutilizou o texto de Gay, expediente comum à prática teatral e que já demonstrou, ao longo da história do teatro, que um mesmo texto pode e, geralmente, é entendido de nova perspectiva quando deslocado de sua origem/tempo. Enquanto John Gay cria sua ópera no início do século XVIII como uma sátira às grandiosas óperas italianas, levando à cena o submundo e dando papel a personagens nunca antes admitidos no teatro – mendigos, ladrões, prostitutas, punguistas – e, claro, fazendo uma crítica à corrupção existente no governo inglês, Brecht usa da sátira e do cinismo para questionar o mundo materialista em que vive, chamando a atenção para a maneira como as circunstâncias materiais determinam, ou ao menos condicionam, o comportamento humano. O tema central de Brecht não é mais a sátira estética nem a corrupção política e sim a ética de sua (nossa) sociedade, espelhada na ética do crime organizado e da mendicância, um universo no qual a moral é um luxo.

A transformação empreendida por Brecht na obra de Gay ocorre através das escolhas cênicas: com a negação do teatro realista/naturalista vigente até então, que tinha configuração de drama fechado; com o uso das canções de Kurt Weil, que não embalam a ação, mas a questionam; na escolha de um tempo/espaço para a ação que a distancia do público; na escolha de espaços, palcos não convencionais para a encenação, deslocando o espectador da sua confortável poltrona no escuro da sala; na construção das personagens pelos atores, que, ao impedirem a total empatia dos espectadores, os fazem olhar para as personagens com certo distan-

ciamento crítico, limitando a emoção e fazendo desabrochar um sorriso cínico-irônico, tanto por parte do público quanto dos atores, para as personagens e as situações discutidas em cena.

Ao contrário do que ocorria no teatro de John Gay, o homem brechtiano não é criado a partir de sua personalidade, mas sim pelo conjunto de todas as relações sociais, pois para Brecht estas condicionam o homem em sociedade. Novo tempo, nova visão para aquilo que compõe o ser, a *persona*, a cena.

Esses elementos e muitos outros do teatro brechtiano fazem com que ocorra uma quebra na ação dramática, mas não total. Brecht era sagaz e não descartou completamente a ação dramática, assim como manteve em parte a emoção e o divertimento, pois eram elementos indispensáveis para trazer o público para os seus ensinamentos, questionamentos.

Segundo Gerd Bornheim (2007), uma das maneiras de se evitar a desvitalização ou desatualização do teatro está no espetáculo, momento no qual o diretor assume um papel fulcral, pois é a ele que compete expressar uma problemática moderna a partir de um texto antigo; em outras palavras, cabe a ele encaminhar o espetáculo de forma que este assuma uma posição em relação ao texto. E essa foi a escolha de Brecht para o texto de Gay, garantindo à encenação vitalidade, atualidade e conseguindo, dessa forma, atingir seu espectador e fazê-lo pensar sobre sua situação no mundo. Mas e quanto a Luís Antonio e Chico Buarque? O que há de “novo” na proposta de ambos?

Ao retomar Brecht e Gay, Luís Antônio manifesta primeiro sua profunda admiração pelo dramaturgo, encenador e teórico de teatro alemão; segundo, percebe a perfeita sintonia da proposta da *Ópera dos três vinténs* com o momento vivido pelo Brasil na década de 1970, e mesmo no mundo: ditadura militar, guerra fria, crise entre Estados Unidos e União Soviética, a divisão das duas Alemanhas pelo Muro de Berlim. Mas, por ser grande estudioso de Brecht, sabe também que não bastaria levar à cena o mesmo texto/espetáculo; era preciso dar-lhe nova vida, torná-lo a *mimesis* de um

Brasil, dar-lhe a expressão da nossa cultura, do seu momento histórico (1978), e foi o que Luís Antônio e Chico Buarque tentaram realizar.

## De Mackie Messer a Max Overseas

*Mackie Messer*, ou *Mac Navalha*, personagem central da peça de Brecht, agora é o malandro *Max Overseas*: a ambientação da ação passou dos cortiços de Londres para a Lapa, no Rio de Janeiro, zona dos bordéis e da malandragem; o tempo é a década de 1940, final da ditadura de Getúlio Vargas, mas que coincide em muitos pontos com o tempo dos problemas políticos e sociais do Brasil de 1970-1978: corrupção policial, as relações existentes entre o aparato oficial e a bandidagem, o capitalismo e a entrada das multinacionais no país.

Segundo as críticas da época, bastante divergentes, a peça obteve êxito em função do renome de Chico Buarque e das canções (que, ao contrário das de Kurt Weil, não conseguiram criar um distanciamento entre os espectadores e a ação); os cenários gigantescos (cinco além da boca de cena e a passarela), criados por Maurício Sette, não funcionaram como deveriam, pois não permitiam mobilidade suficiente para dinamizar o espetáculo, e “as mudanças tornaram-se um espetáculo à parte, revelando o esforço exagerado dos funcionários para cumprir a tarefa”, segundo o crítico Macksen Luís do *Jornal do Brasil* (1978). Ainda segundo ele, a montagem de Luís Antônio acertou quando se pautou na chanchada e no deboche, mas, por não terem levado essa escolha às últimas consequências, fragilizaram a *mise-en-scène* da peça. Já Ruy Castro, em seu artigo “Só Deus sabe até onde o Chico acertou” (1978), critica a contínua quebra de ação causada pelas canções, com as quais os atores/cantores se dirigem à passarela e transformam a peça num programa da Rádio Nacional. Segundo o crítico:

Boa ideia, talvez, mas, na prática, eles [os cantores] apenas interrompem a ação, que de cinco em cinco minutos precisa ser retomada com grande esforço pela plateia. Dupla pena, porque as letras das canções, perfeitamente integradas ao resto do texto, parecem implorar por fazer parte do espetáculo, sem quebra de ação. E é provável que, em vez de ressuscitar o programa do auditório, a peça se sentisse mais à vontade se ressuscitasse o teatro de revista – afinal, até mais representativo do fim do Estado Novo. (Castro, 1978.)

A crítica favorável teceu os mais nobres elogios a Chico Buarque, principalmente, e a Luís Antônio. Mas é na crítica contrária que resgatamos um pouco do que foi o espetáculo montado por Luís Antônio Martinez Corrêa. Se a alma/*mythos* do texto de Gay e Brecht permaneceu, o corpo/espetáculo dado à *Ópera do malandro* não alcançou jogo de cintura suficiente para atualizar e dar vida nova aos seus personagens, arrastando-se por horas, com cenários inadequados e, principalmente, com uma grave perda de ritmo do primeiro para o segundo ato, fato que não se nota facilmente na leitura do texto.

## Só na malandragem – teoria e prática

*Eu fui à Lapa  
e perdi a viagem  
que aquela tal malandragem  
não existe mais*

Chico Buarque, *Homenagem ao malandro*

Chegamos, assim, à proposta efetiva deste texto, qual seja, falar sobre como conciliar teoria e prática. Mais que uma simples digressão teórico-pedagógica, este é o grande desafio que muitos têm que enfrentar, sobretudo na área teatral, e foi o bem-sucedido

trabalho realizado com a V Turma do Curso Técnico em Artes Dramáticas (TAD) do Senac, unidade de Araraquara/SP, que levou a crítica Iná Camargo Costa a propor-me que escrevesse algo sobre a adaptação e montagem que fizemos da *Ópera do malandro*.<sup>6</sup>

O trabalho, desenvolvido com a V Turma do TAD, foi em parceria estreita com o professor Jorge Okada (interpretação), que dirigiu o espetáculo e com quem concebi a montagem.<sup>7</sup> Se adaptar a *Ópera do malandro* revitalizando-a para a plateia atual já seria um *tour de force* para um grupo profissional que contasse com profissionais experientes – os quais, além de interpretar, também devem cantar e dançar –, para uma turma de jovens e inexperientes atores é ainda mais complicado. Além dos problemas inerentes ao elenco disponível, tivemos que superar outros, como o do novo momento histórico-político-social em que vivemos: fim da ditadura no Brasil, fim da guerra fria, queda do Muro de Berlim; o formato cênico inadequado do texto original; o texto infinitamente longo – se montada na íntegra a *Ópera* levaria em torno de quatro a cinco horas; a quebra de ritmo entre a primeira e a segunda partes, problema apontado pelos críticos na montagem feita por Luís Antônio, que contou com grandes nomes do teatro e da música em cena;<sup>8</sup> além do desgaste de algumas cenas, do condicionamento do

- 
6. Iná Camargo Costa compartilhou de minhas angústias e dilemas na adaptação do texto e, mesmo a distância, acompanhou todo o processo de montagem e o seu resultado final.
  7. Em função das disciplinas que leciono no curso, História do Teatro e Teatro Brasileiro, a responsabilidade de apresentar, adaptar e auxiliar na concepção dos espetáculos é minha. Nessa montagem, contamos ainda com a colaboração de Carlos Alberto Fonseca na criação das coreografias e do maestro Rogério Toledo na direção musical e arranjos.
  8. O elenco da primeira temporada da *Ópera do malandro*, no Rio de Janeiro, teve nos principais papéis: Marieta Severo como Teresinha, Elba Ramalho, que estreava nos palcos cariocas, como Lúcia, Otávio Augusto como Max Overseas e Ary Fontoura como Duran. A atriz Maria Alice Vergueiro fez o papel de Vitória, esposa de Duran, mas pouco depois foi substituída por Thelma Reston, que ficou até o fim da temporada; Emiliano Queirós foi Geni e o sambista Nadinho da Ilha, João Alegre.

público às canções interpretadas com arranjos para orquestras e por grandes cantoras, enfim, questões que não nos permitiam, desde logo, uma montagem segundo os moldes anteriores. Somado a tudo isso, tínhamos ainda como desafio uma proposta pedagógica: como utilizar efetivamente, na prática, todos os conhecimentos teóricos ministrados durante o curso e fazer com que o grupo pudesse reconhecer essa teoria em sua *praxis*.<sup>9</sup>

Nosso primeiro desafio era estabelecer que tipo de espetáculo desejávamos pôr em cena. Já havíamos descartado o modelo realista/naturalista com a sua quarta parede, bem como o adotado na *Ópera do malandro*. Mas como construir outro? Experimentando, é a resposta. Nesse momento veio à cena toda a teoria sobre palco e o conhecimento das diversas propostas já realizadas<sup>10</sup> ao longo da história do teatro: a opção foi pelo metateatro somado ao teatro de revista, que nos permitiria um diálogo com a obra de Luís Antônio e Chico, além de estar intimamente relacionado aos primeiros experimentos de Brecht, nos quais palco e público não respeitam o limite da cena, ocupando um espaço comum. Outro ponto buscado foi o da intertextualidade entre as obras.

A adaptação, feita simultaneamente à construção das cenas pelo diretor Jorge Okada – pois os cortes eram testados na cena e às vezes feitos a partir do encaminhamento destas –, manteve menos

- 
9. Vale informar que todas as turmas de TAD apresentam um espetáculo final que deve ser o reflexo do aprendizado realizado, estabelecendo assim a identidade do grupo. Parte dessa identidade está na escolha do texto: sugerimos vários e os alunos escolhem o que desejam montar; daí iniciamos o trabalho.
  10. Ao longo do curso, enquanto complemento da teoria, assistimos a diversas apresentações de companhias teatrais, desde as mais convencionais às que buscam, de acordo com as suas identidades particulares, novas formas para a cena. Dentre estas estão o Grupo XIX de Teatro, o Teatro da Vertigem, Armazém Companhia de Teatro, Os Sátyros, Grupo Galpão etc. Todas nos deram suporte para reflexões sobre adequação texto/espetáculo e nos ajudaram a constatar que a proposta da primeira fase de Brecht, de trazer o espectador para dentro do espetáculo, ganhou espaço atualmente, modificada, mas inserindo-o na ação.

de um terço do texto original: conservamos a crítica social e a crítica ao capitalismo, a criação das *personas* sugeridas por Brecht/Luís Antônio, mas a nossa peça tem seu início após toda a ação, todo o *mythos*, já ter transcorrido e põe em cena um novo, porém mesmo enredo.

*Só na malandragem* é a fusão das empresas de Max e Duran, a criação da Duran e Overseas Entretenimento,<sup>11</sup> a concretização da *legalidade imoral* sonhada por Teresinha no dia de seu casamento com Max. A peça foi ambientada em um cabaré decadente da Lapa, no qual público e atores ocupam um só espaço, o palco, o cabaré, implodindo os limites e convenções teatrais. As citações ou intertextualidades com as obras de Brecht e Chico vão ainda além, abarcando desde a entrada para o espetáculo até o conceito de cabaré/teatro/ensaio.

A entrada para a peça se deu pelos fundos, pela área de carga e descarga do teatro:<sup>12</sup> público, malandros, flanelinhas, prostitutas, todos juntos, equiparados aos atores, pois é por essa entrada que eles entram, assim como os técnicos do teatro. Essa aproximação já renunciava a participação que o público deveria ter no espetáculo; simultaneamente, também os colocava no mesmo patamar de contravenção dos personagens, além de deslocar a entrada para uma área menos nobre do teatro, indicando a decadência do cabaré.

No interior do espaço, o palco com a cortina de boca de cena fechada, foi montado um cabaré com mesinhas de toalhas vermelhas e, sobre elas, um solitário com rosa artificial (também vermelha), catuaba, amendoim, balinhas de hortelã e um cardápio com os pratos e petiscos do cabaré. Nesse cardápio, com nomes pitantes e que lembravam comida de boteco, eram oferecidas as músicas da peça e, também, informava-se o público sobre quais as

11. A união das empresas é explicitada no ambíguo cartaz da peça, simultaneamente cartaz da peça da V Turma e da nova empresa, a Duran e Overseas Entretenimento, que apresenta o *show Só na malandragem* no Cabaré da Lapa.

12. As apresentações ocorreram no Teatro Municipal de Araraquara.

personagens que as cantariam. Por exemplo: Mimi Bibelô: coxa e sobrecoxa gratinadas – “Folhetim”; espetinho de galinha e linguixa – “Ai, se eles me pegam agora”; escondidinho de mandioca – “Tango do covil”; canja da Teresinha – “Teresinha”; virado à paulista da Geni – “Geni e o Zepelim” e assim por diante. Com as letras em mãos, o público poderia cantar junto com os atores e participar mais do *show*.

A iluminação difusa, a fumaça e uma distribuição do espaço cênico integrado: o esconderijo de Max era uma das mesas do cabaré, em ponto oposto ao escritório de Duran, outra mesa, esta junto do piano de cauda, único luxo desse cabaré, o qual foi tocado pelo nosso maestro, acompanhando a execução das canções – afinal, as músicas eram parte do *show* da Duran e Overseas Entretenimento. No intervalo entre o primeiro e o segundo atos, assim como na entrada do público, as atrizes/prostitutas do cabaré faziam o serviço de bar, oferecendo cachaça e brincando com o público.

Esse expediente de aproximar público e atores, criando um espaço mais intimista, não só vinha ao encontro das propostas mais modernas de criação teatral, como também viabilizava todo o contexto metateatral almejado, e ainda nos ajudava a resolver um problema técnico inerente ao grupo, o pouco alcance das vozes, que, mesmo com as aulas de canto, os ensaios e as modificações nos arranjos, feitas pelo maestro Rogério Toledo, e o esforço dos nossos atores, não eram suficientes para um palco italiano – esse ponto, aliás, foi crucial para a escolha do formato que seria dado à peça. Ao contrário do que se supõe, todo o conhecimento teórico foi usado para sanar um problema prático e não vice-versa.

Do primeiro para o segundo ato ocorre a mudança de atrizes no papel de Vitória, estabelecendo mais uma quebra/intertextualidade e caracterizando ainda mais o metateatro buscado. O ponto alto desses expedientes ocorre com o duplo final criado: o primeiro, “respeitando” a *Ópera do malandro*, apoteótico, com todo o grupo cantando o “Epílogo ditoso” da *Ópera*, era o final do *show* da casa de Duran e Max; mas, em seguida, as cortinas de boca de cena eram



abertas e um crítico/censor, interpretado pelo próprio diretor do Teatro Municipal de Araraquara, Ricardo Portari – também ele ator –, surgia na plateia vazia, sob um foco de luz, informando que a peça não iria acontecer, que não seria liberada,<sup>13</sup> e saía imediatamente pela entrada oficial da plateia, com os atores, em debandada, descendo do palco e perseguindo-o com alarido até que, após um rápido *blackout*, as luzes se acendiam novamente e então os atores, agora sentados na plateia, trocando o seu lugar com o do público, aplaudiam os espectadores, que em pé continuavam sobre o palco, atônitos e risonhos por se verem também como atores da peça.

O jogo cênico intentado pela montagem partiu da junção de diversas teorias teatrais – Antoine, Brecht, Artaud – e também do que imprimiu uma identidade ao nosso teatro desde o Romantismo: o humor, a sátira e um certo cinismo para com a nossa defasagem técnica, no passado, em relação ao teatro europeu, o que pode ser “atestado” por várias paródias aos textos de além-mar, sobretudo com Artur Azevedo,<sup>14</sup> além das citações ao período áureo do teatro de revista, aos cassinos e seus *shows*, e da utilização das novas propostas e formatos para a representação desenvolvidos no último meio século, alcançando assim a nossa meta: a criação de um ambiente ambíguo.

A ambiguidade, de resto, está presente na posição ocupada pelos espectadores em relação ao espetáculo tradicional de teatro, que aqui se transfigura em espetáculo de cabaré, no qual o público desempenha o papel de freguês da casa e, portanto, é conivente com a contravenção ali reinante e com os atores, que realizam um ensaio para poder chegar a um teatro oficial – e a um reconheci-

---

13. Havia no início da peça, após a entrada do público no cabaré, uma referência à montagem de uma ópera pelo pessoal do cabaré, com o intuito de ingressar no circuito nobre dos *shows*. A presença do crítico/censor também remetia ao período da censura e aos problemas enfrentados por Luís Antônio e Chico à época da montagem da *Ópera*.

14. Humor e paródia que compartilhávamos e se estendia à nossa montagem, com material humano e técnico muito aquém do das produções profissionais.

mento desse fazer – e sair da decadência da Lapa, sonho do pessoal do cabaré – e, por extensão, também do público, que agora é parte do grupo de atores que encena para um crítico/censor. Por fim, o público é, ainda, cúmplice no trabalho teatral para a representação da peça de final de curso da V Turma do Senac.

Há ambiguidade também no tratamento do *mythos*, uma vez que, se por um lado foi apresentada a *Ópera do malandro*, por outro o enredo foi além, recriando a obra, conferindo às personagens uma posteridade que não existe na obra original: Max escapa da morte, planejada pelo vingativo sogro e sugerida pelo tiro do delegado Chaves, para propor a união das suas empresas com as de Duran e, finda a disputa entre eles, buscam ambos, juntos, infiltrar-se no novo filão da contravenção legalizada que é o *show business*.

A crítica ao sistema capitalista, às instituições e aos poderes públicos, à convivência da sociedade perante o “crime legalizado” e às suas diversas manifestações está posta em cena, resultado do deslocamento espacial da ação e do rearranjo do “velho” *mythos*, atualizando as críticas feitas anteriormente por Gay, Brecht e Luís/Chico, mas criando também um espetáculo divertido.

Toda essa inversão de papéis, de espaços, tão cara ao teatro contemporâneo, somada ao diálogo com as peças e montagens anteriores e ao metateatro e outras técnicas brechtianas, tornaram *Só na malandragem* um espetáculo novo: nem Gay, nem Brecht, nem Chico, mas todos eles juntos, roubados e camuflados, piratados, imitados, como só um malandro pode conceber – e, como diz o ditado popular, *ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão*. Só na malandragem nós conseguiríamos montar a *Ópera do malandro*, e foi assim que o fizemos.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Jaime Bruna. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARTAUD, A. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUARQUE DE HOLANDA, Francisco. *Ópera do malandro*. 1.ed. São Paulo: Cultura, 1978.
- CASTRO, Ruy. Só Deus sabe até onde o Chico acertou. *Isto É*, 9 ago. 1978.
- DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. *Aristote, La Poétique*. Texte, traduction, notes. Paris: Seuil, 1980.
- MACKSEN, LUÍS. Ao compasso (e descompasso) do malandro. *Jornal do Brasil*, 28 jul. 1978. Serviço.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Abril. 1976.

## SOBRE OS ORGANIZADORES

ADALBERTO LUIS VICENTE é graduado em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) (1986), tem mestrado em Estudos Literários pela mesma universidade (1992) e doutorado em Letras (Língua e Literatura Francesas) pela Universidade de São Paulo (1999). É professor assistente doutor da UNESP, no *campus* de Araraquara. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: modernidade, poesia francesa e brasileira, vanguardas, literatura comparada, teoria dos gêneros literários, tradução francesa. É autor do livro *Uma parada selvagem: para ler as Iluminações* de Rimbaud (São Paulo: Editora UNESP, 2010). Atualmente, é editor responsável pela *Itinerários – Revista de Literatura*.

RENATA SOARES JUNQUEIRA é bacharel (1987), mestre (1992) e doutora (2000) em Letras, na área de Teoria Literária, pela Unicamp, e livre-docente (2010) pela UNESP, onde desde 1994 ensina Literatura Portuguesa na FCL de Araraquara. Publicou os livros *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal* (São Paulo: Editora UNESP, 2013) e *Florabela Espanca: uma estética da teatralidade* (São Paulo: Editora UNESP, 2003). Orga-

nizou o livro *Manoel de Oliveira: uma presença* (São Paulo: Perspectiva, 2010) e co-organizou *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu* (São Paulo: Perspectiva, 2008); *Verdade, amor, razão, merecimento* (Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2005); *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos* (São Paulo: Editora UNESP, 2002) e *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história* (São Paulo: Editora UNESP, 1998).

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 43,16 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14  
2014

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Coordenação Geral*

Tulio Kawata

